



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Tesis Doctoral

DE INTRUSIONES Y ASIMILACIONES.

*Arte cerámico y prácticas artísticas contemporáneas
en Buenos Aires, desde 1983 hasta la actualidad.*

Tesista: Mag. Mariel Andrea Tarela

Director: Lic. Marcelo Adrián Giménez Hermida

Doctorado en Artes

Línea de formación en Arte Contemporáneo Latinoamericano

Director del Doctorado en Artes: Dr. Eduardo Russo

Secretario de Posgrado: Prof. Santiago Romé

Fecha de presentación: 21 de diciembre de 2020

Fecha de defensa: 11 de junio de 2021

*Para Maggie, Naina, Pedro y Berni por todos
los apoyos, las paciencias y los amores inagotables.*

Presentar y defender hoy en nuestra Facultad de Artes una tesis doctoral cuyo tema es la cerámica contemporánea se hizo posible gracias al trabajo sostenido por mi director, Marcelo Giménez. No solamente desde la dedicada dirección de la misma, sino también con el compromiso constante, de toda una vida, por acompañar y continuar el camino abierto por Alicia Romero, por Teodolina García Cabo, y por Abraham Haber. A todos ellos desde aquí mi respetuoso agradecimiento y reconocimiento.

Mariel Tarela Junio 2021

Índice

<u>1. Acerca de esta investigación</u>	8
1.1. Motivaciones, relevancia del tema de estudio y aportes	8
1.2. Trayecto	10
1.3. Estado de la cuestión	22
<u>2. Entramados de significación del hacer cerámico</u>	54
2.1. La arcilla como material de lo humano	54
2.2. El dominio del fuego, singularidad humana	61
2.3. La irreversibilidad de la acción del fuego y la pertinaz plasticidad de la arcilla	64
<u>3. El hacer cerámico como arte</u>	67
3.1. Artes no bellas en el sistema de las Bellas Artes	67
3.2. La cerámica “artística”	77
3.3. Cerámica de pintores y escultores	87
<u>4. Elementos para la construcción de una noción de arte cerámico argentino</u>	93
4.1 Fernando Arranz y la enseñanza de la cerámica en nuestro país	93
4.2. La creación del Centro Argentino de Arte Cerámico	98
4.3. La presencia de la cerámica en los Salones Nacionales de Artes	102
<u>5. Arte cerámico y ensamblado: una técnica protagónica en el ámbito local</u>	107
5.1. Ensamblados: definiciones y tipos	107
5.2. El lugar de los ensamblados en el arte moderno	110
5.3. Leo Tavella, figura tutelar	128

<u>6. De celos y de alfareras</u>	137
6.1. Las neovanguardias en lo local como contexto de emergencia de una cerámica artística	137
6.2. El contexto de los ensamblados cerámicos en los años 1970 en Buenos Aires	143
6.3. Consideraciones acerca de las relaciones entre lo cerámico, lo femenino y lo cotidiano	150
<u>6.4. Ingeborg Ringer</u>	163
1. Formación, entorno, modos de hacer	163
2. 1983. Gran Premio de Honor, VI Salón Nacional de Arte Visuales	171
3. Derivas	172
<u>6.5. Vilma Villaverde</u>	173
1. Formación, entorno, modos de hacer	173
2. 1993: Gran Premio de Honor XXXV Salón Nacional de Artes Visuales. Sección Cerámica	176
3. Derivas	179
<u>6.6. Carlota Petrolini</u>	182
1 Formación, entorno, modos de hacer	182
2. 2004. Gran Premio de Honor “Presidente de la Nación Argentina”, XCII Salón Nacional de Artes Visuales, sección Arte Cerámico	188
3. Derivas	189
<u>7. Arte cerámico y prácticas artísticas contemporáneas en el registro de lo local</u>	195
7.1. El arte entre lo moderno, lo posmoderno y lo contemporáneo	195
7.2. Aproximaciones al arte contemporáneo	201
7.3. El arte cerámico local en la contemporaneidad: usos y costumbres	208

<u>7.4 Gabriel Baggio</u>	<u>210</u>
1. Formación, entorno y modos de hacer	210
2. Elogio de la profanación	215
3. Otras series y sus encuentros con lo cerámico	218
<u>7.5. Pablo Insurrealde</u>	<u>224</u>
1. Formación, entorno y modos de hacer	224
2. Rita Flores	226
3. Instalaciones en miniatura	227
<u>7.6. Gabriel Chaile</u>	<u>232</u>
1. Formación, entorno y modos de hacer	216
2. Patricia	240
3. Trabajos, hornos y ollas	241
<u>8. Conclusiones</u>	<u>248</u>
Línea Temporal	266
Referencias	267
Índice de Imágenes	282

DE INTRUSIONES Y ASIMILACIONES.

Arte cerámico y prácticas artísticas contemporáneas en Buenos Aires, desde 1983 hasta la actualidad.

“El intruso se introduce por fuerza, por sorpresa o por astucia, en todo caso sin derecho y sin haber sido admitido de antemano. Es indispensable que en el extranjero haya algo del intruso, pues sin ello pierde su ajenidad. Si ya tiene derecho de entrada y de residencia, si es esperado y recibido sin que nada de él quede al margen de la espera y la recepción, entonces ya no es más el intruso, pero tampoco es el extranjero. Por eso no es lógicamente procedente ni éticamente admisible excluir toda intrusión en la llegada del extranjero.

Una vez que está allí, si continúa siendo extranjero, y mientras siga siéndolo, en lugar de simplemente “naturalizarse”, su llegada no cesa: él sigue llegando, y ella no deja de ser en algún aspecto una intrusión: es decir, carece de derecho y de familiaridad, de acostumbramiento. En vez de ser una molestia, es una perturbación en la intimidad.

(Nancy 2000 [2010: 11-12])

1. Acerca de esta investigación

1.1 Motivaciones, relevancia del tema de estudio y aportes

Desde el origen de los tiempos, la cerámica ha estado presente y relacionada con funciones fundamentales de la cultura: utilitarias, simbólicas y estéticas. Es un hacer ancestral que se caracteriza por su perspectiva dialógica entre el pasado y el presente y que ha sido vinculado a registros tan diversos como aquellos de lo popular, lo artesanal, lo primitivo, lo decorativo y lo artístico. Las producciones cerámicas han ofrecido valiosos aportes a la hora de conocer los contextos de muchos períodos históricos, sus entramados simbólicos, sus voluntades, sus fortalezas. Casi omnipresente en nuestro entorno cotidiano, la materialidad cerámica está en constante relación con nuestros cuerpos: constituye el suelo que pisamos; es fundamental en los hábitats que construimos; da existencia a los objetos más próximos con los que llevamos a cabo nuestros ritos de alimentación e higiene. Es además en la actualidad elemento protagónico en sofisticadas innovaciones tecno científicas y, al mismo tiempo, podría postularse inigualable en su capacidad para afectar nuestra sensibilidad desplegando su poderoso carácter simbólico.

Es, además, el hacer que he elegido para dar curso a mi tarea creativa y a mi voluntad de transferir el conocimiento de este oficio a través de la labor pedagógica que llevo adelante en esta y en otras instituciones educativas públicas y gratuitas donde es posible aprender el arte de la cerámica. Así, creo que uno de los propósitos iniciales que han alentado este trabajo de investigación es lo que Richard Sennett reconoce como *la ética* que distingue al artesano, ese hacedor movido por *el deseo de realizar bien una tarea, sin más* (Sennett 2009: 12). El artesano busca explorar las dimensiones de la habilidad, del juicio crítico y del compromiso con lo que se hace. Sennett se pregunta: ¿qué nos enseña de nosotros mismos producir cosas concretas?, a lo que responde que sólo podremos lograr una vida material más humana si comprendemos mejor la producción de las cosas. Por eso se ocupa de la comprensión de la técnica como asunto cultural y no como reiteración irreflexiva de los procedimientos de un oficio. Ligadas tradicionalmente al segundo término, las producciones cerámicas

han sido subestimadas y la circulación de conocimientos acerca de las mismas reducida a la transmisión de recetas y secretos. Sin embargo, como sostiene Sennett, todo buen artesano debe mantener un diálogo entre las prácticas concretas y el pensamiento, el que evoluciona hasta convertirse en hábitos, que establecen a su vez un ritmo entre la solución y el descubrimiento de problemas que, en la mente del artesano se relacionan íntimamente. El buen artesano emplea soluciones para develar territorios nuevos, y mantiene más discusiones mentales con los materiales que con otras personas. (Sennett, 2009:11). Seguramente aquí se encuentre la clave de por qué me he interesado en reflexionar acerca de algunos aspectos propios de mi hacer.

Por otra parte, todas las habilidades, incluso las más abstractas, empiezan como prácticas corporales; pensar no es sino un modo más de tratar con el mundo, con las cosas, con nosotros. Cuando Charles S. Peirce examina el rol que ocupa el cuerpo en la cognición (*CP* 2.66), encuentra que el reconocimiento de cualquier signo, involucra siempre estados afectivos: las sensaciones son siempre efecto y causa de juicios cognitivos previos y posteriores respectivamente, algo determinante a la hora de asociarlos a una emoción específica. Comunicar o transmitir sensaciones es difícil, porque implica organizarlas en un interpretante lógico que, aunque pueda parecer equivalente, nunca es idéntico a ellas; así, la materialidad de las sensaciones por un lado y la de las ideas por otro determinan un margen de intraducibilidad insuperable. Tal vez el proceso de producción artística sea una búsqueda de resolución a este conflicto, toda vez que en él pensar y sentir están integrados como naturaleza y cultura lo están en un jardín asilvestrado (Sennett, 2009: 11).

Hans-Georg Gadamer ha sostenido la importancia del arte no en la calidad superior de aquello que este representa, sino porque responde mejor que ninguna otra cosa a necesidades básicas de los seres humanos —el juego, el símbolo, la fiesta—, momentos de vacilación en los que es necesario que algo permanezca (1977 [1996: 123-124]). De tal modo, cuando ya han transcurrido más de treinta y cinco años desde ese encuentro a partir del cual nunca más pude separarme de la cerámica, de la convivencia cotidiana con el material que siento que nos expresa y a través del que me expreso junto a muchos otros, nuestra tarea representa un intento de organización de continuidades

conformadas por el contacto con la materialidad inigualable de la arcilla, la puesta en práctica de los procedimientos aprehendidos a través del oficio en las producciones concretas de este hacer y los valores simbólicos a los que está ligado. De lo emocional como efecto de sentido, del gesto, del instante, de la materialización de fórmulas rígidas y generales en lo particular sensible.

La reflexión acerca de las intrusiones y extranjerías de seguro se asienta en la propia biografía, en las posibilidades de incorporación por un largo período a otra comunidad local dentro de las prácticas cerámicas, de acercamiento a otro entramado cultural y hasta a otra lengua. Del revivir siempre ese desplazamiento y la mirada sorprendida sobre lo naturalizado en el nuevo entorno; procesos de aprendizaje en constantes cotejos y revisiones; diversos puntos de encuentro que conforman otras cartografías personales de pertenencias. Pero también, y muy especialmente, mantiene despierta esta inquietud por lo *otro* el ejercicio de la práctica docente durante muchos años junto a grupos cambiantes de cientos de estudiantes provenientes de diversas disciplinas artísticas no cerámicas. Un reiterado proceso que incluye propiciar en sus haceres la búsqueda de sus modos propios de “atravesar fronteras”, siempre recompensado por el asombro que causan sus hallazgos. Inquietud por intentar transmitir la particularidad ética de nuestra disciplina, un hacer donde conmover no es sino a través de la pasión, la arcilla y el fuego dando cuerpo a *lo indecible*, comprendiendo su potencia, su fragilidad, su desorden, en la insinuación de mortalidad que entrevera la carne humana con lo que perdura y con lo que no tiene retorno.

Esta investigación me encuentra en un momento de síntesis entre reflexiones asentadas, dudas, sueños, y las perspectivas que, como llamas, se agitan a partir de esta búsqueda específica.

. 1.2. Trayecto

Dentro del plural desarrollo de todos los campos en los que puede estudiarse la cerámica —ingeniería, arquitectura, química, arqueología, antropología, diseño, etc.—, y entre tantos **objetos** sobre los que podría indagar en relación con mi hacer, decidí enfocarme en las prácticas artísticas cerámicas con base en la

ciudad de Buenos Aires durante el período que, ya con amplio consenso, denominamos contemporaneidad. La elección geográfica responde, en principio a pensar imposible suscribir la existencia de cualquier tipo de rasgo que permitiese nominar una “cerámica argentina”, homogeneizando la diversidad de producciones que pueden relevarse en nuestro territorio nacional; estrategias de este tipo no pueden sino ponderar unos pocos segmentos e invisibilizar muchos otros de igual jerarquía. En cuanto a la determinación temporal, sin dudas se asocia con el fin del último gobierno de facto sufrido por nuestro país, pero también con articulaciones que acusa el propio desarrollo del arte cerámico en el ámbito capitalino. Además de serme próximo, parece este un **recorte** propicio para preguntarse cosas tales como cuáles son en la actualidad los vínculos del hacer cerámico al interior del conjunto de las artes, o de qué modos las nuevas prácticas que no detentan evidencias físicas de arcilla o cerámica pueden ser consideradas como una contribución al discurso cerámico. Así, esta investigación se **inscribe** en la vía de la antigua noción de *téchne* y en su encuentro con pensamientos y preocupaciones como los de Michel Foucault (1966, 1969) y Michel de Certeau (1979), que nos han permitido entender como *práctica* el ejercicio de cualquier hacer conforme a reglas anónimamente establecidas por los resultados del mismo hacer, específicas de un determinado tiempo y lugar, que, en tanto regularidad que organiza lo que la humanidad hace, establecen las condiciones de un hacer así como los modos en que él se piensa y se lo pone en discurso.

La **perspectiva** adoptada para efectuar los interrogantes que recorren este trabajo se posiciona en América Latina, y a través de prácticas artísticas concretas, en las que *lo latinoamericano* se representa tanto en la situación geopolítica como en las tensiones de momentos específicos. Andrea Giunta ha expresado su experiencia de recorrer un museo de arte latinoamericano junto a un especialista en arte europeo o norteamericano, señalado cuán habitual es que ante la obra de cada artista que ven por primera vez no se pregunten por lo distinto, sino por aquellos rasgos que les recuerdan a artistas que conocen (2014: 16); algo similar a lo que señalaba Frederico Morais cuando postulaba su curación de la primera Bienal del Mercosur como una tarea de *reescritura de la historia del arte latinoamericano* (1997), en la que ya no seamos vistos por esos

otros como importadores de estéticas (por no decir imitadores) ni se perciba nuestra singularidad como algo excepcional (por no decir del orden del milagro). De forma similar, nuestra disciplina, su desarrollo, sus particularidades, sus producciones y sus practicantes son habitualmente desconocidos por profesionales de las artes incluso cuando cuentan con extensa formación académica y/o artística. ¿Verdaderamente podríamos pensar que se trata de una casualidad, o mismo de una marcada falta de interés general? Si, con Jacques Rancière, pensamos que es una de las principales funciones del arte incomodar para sensibilizar respecto a las fallas del orden existente en lo que atañe a sus jerarquizaciones y distribuciones (Rancière 2000 [2014:19-20]) se entiende que Elena Oliveras plantee que, en tanto espacio de desacuerdo, el arte es un espacio de incertidumbre (2018: 396). Creemos que un hacer *tan ancestral como vivo* no puede sino valorarse como una variable que aporta a la problematización del sistema del arte instaurado por el pensamiento ilustrado, toda vez que en gran medida muchos postulados suyos siguen aún vigentes, naturalizados para el sentido común —y para el no tan común en muchos casos también—.

El título elegido señala un recorte del universo que el subtítulo circunscribe —cerámica, Buenos Aires, contemporaneidad—, atento a la exploración de ensamblados en o con material cerámico. Ellos constituyen un conjunto en que se inscribe un rango aún muy diverso de producciones. Al hablar de *intrusiones y asimilaciones* delimitamos una entrada a un mundo regido por la pasión, la arcilla y el fuego, invocados como elementos que conforman los fundamentos del arte cerámico en su grado de máxima de especificidad. Ellos dan cuenta de la coexistencia de un universo sensible interior y otro exterior, interdependientes y cambiantes: cuyas fronteras podrían describirse con la imagen de la pared de un cacharro fresco sobre la platina en movimiento del torno alfarero. La presión de la mano, por leve que esta sea, generará al mismo tiempo cambios en el dominio interior y en el dominio exterior. Sería muy difícil percibir los fundamentos de lo cerámico sin pensar en su tensión con lo humano: cuerpos, oquedades, vacíos y llenos... Saber hacer ocupa también un lugar importante a estos efectos, así como las nociones de un fuego que todo lo transforma y de un tiempo que jamás retrocede.

El recorrido del trayecto está marcado por lo que permitió construir una **hipótesis**

de trabajo: vislumbrar el ensamblado en material cerámico como uno de los elementos distintivos de la cerámica artística producida en Buenos Aires a partir de los años cincuenta. Corroborada la certeza de esa intuición, fue posible hipotetizar que en los modos fundantes abiertos de estos ensamblados de incluir diversidades *otras*, en sus particulares formas de *estar con* esos otros permitirían establecer una *genealogía* de ciertas prácticas artísticas contemporáneas que se involucran de algún modo con el hacer cerámico. Resulta por lo menos complejo adoptar esta perspectiva toda vez que una especialista en el área como Andrea Giunta la estima problemática para una lectura no sólo del arte latinoamericano en particular sino del arte contemporáneo en general, toda vez que, a su entender, en el arte posterior a la Segunda Guerra Mundial —esto es, el contemporáneo según lo periodiza la historiadora— hay una ruptura respecto de la genealogía puesto que “el mundo del arte se volvió simultáneo, dejó de ser evolutivo” (2014: 16). No obstante, nos parece importante señalar el valor de los ensamblados en material cerámico más allá del momento de su gran auge en la década de 1970, como ruptura con una tradición en los modos de producción y de representación dentro de la cerámica artística, y fundamentalmente porque los entendemos como cuerpos a partir de cuyas relecturas se producen desplazamientos de los límites de lo que conforma hoy el arte cerámico contemporáneo.

Tras milenios de desarrollo del quehacer que nos ocupa, sus nuevos posicionamientos no pueden ser ingenuamente atribuidos a una mejora cualitativa de sus producciones, ya que cada época ha tenido una pluralidad de realizaciones cerámicas en respuesta de una diversidad de sensibilidades a ella. Es necesario comenzar rastreando los recorridos de la disciplina, sus producciones y los modos en que estas han sido percibidas e interpretados a través de la historia si, retomando el pensamiento de Pierre Bourdieu, entendemos que las fuerzas sociales no actúan directamente sobre el arte, sino a través de la estructura de un campo artístico organizado como una red relaciones entre sus *agentes*, la que ejerce fuerzas de reestructuración o refracción a partir de sus propias fuerzas y formas específicas; partícipes de la configuración de su campo de pertenencia, las acciones de sus agentes actúan en la vida social provistos de un grado variable e inevitablemente limitado de

conciencia, aceptando reglas aun sin conocimiento de las mismas. Así es como en distintos contextos circulan percepciones, gestos, pensamientos y enunciados acerca de la cerámica que es necesario conocer para su correcta descripción, análisis y valoración.

De tal manera, fue necesario labrar un recorrido a partir de señalar ciertos ***Entramados de significación del hacer cerámico***, lo que nos permitió revisar ciertos rasgos de las prácticas cerámicas desde su origen y diversos planos simbólicos en los que ellos se inscriben. De allí que el paso siguiente sea, precisamente un abordaje de ***El hacer cerámico como arte***, revisando el cambiante devenir de la noción de arte que acoge en su interior al hacer cerámico con diversa fortuna. La emergencia, con el pensamiento ilustrado, de una nueva noción de *arte* provocó su *reparto* desigual a partir de fundamentos de ciudadanía, propiedad y acceso a la cosa pública (Rancière 2009), determinando así ciertas distinciones sociales para aquellos *artistas* educados en la idea del privilegio que supone poseer la facultad sensible de apreciar la belleza en aquellas *imágenes* dadas a la contemplación, experiencia sólo compartida con un selecto número de otras “almas bellas” (Romero 2015: 4). En ese nuevo escenario, las utilidades que ofrecía la cerámica la pusieron “fuera de campo” y establecieron la demora de su retorno.

Roturado este terreno fue posible ordenar una serie de ***Elementos para la construcción de una noción de arte cerámico argentino*** a partir de los cuales nuestra contextualización pudiese focalizarse en la situación de la cerámica producida en Buenos Aires y algunos grandes centros urbanos de Argentina a fines de los años treinta: la participación del ceramista Fernando Arranz, la creación de las primeras escuelas de cerámica y muy especialmente la creación del Centro Argentino de Arte Cerámico, como catalizador de la creación de un Salón Nacional primero, su posterior inclusión dentro del Salón Nacional de Artes Visuales, y las implicancias que esto tuvo para la disciplina en el ámbito local.

La creciente formación superior de los ceramistas desde aproximadamente la década de 1950 comenzó a distender el férreo modelo del maestro y los discípulos, habilitando ciertos comportamientos no ortodoxos que favorecieron y promovieron las relaciones transversales con otras prácticas artísticas. Así, los *intrusos* parecen haberse sentido convocados por el placer de experimentar con

la materia y el fuego, en la percepción de su valor poético, su alcance simbólico, y por las posibilidades performativas, no-discursivas y experienciales del arte cerámico.

Perfilado este mapeo, recién entonces fue posible situar la relación entre **Arte cerámico y ensamblado: una técnica protagónica en el ámbito local**. Relevamos los tipos que esta técnica ha ideado y su desarrollo en el arte moderno, y fundamentalmente nos enfocamos en los ensamblados con material cerámico y su importancia en la conformación de la imagen de la cerámica artística local de la época, revisando la producción del maestro Leo Tavella, pionero en la adopción de esta técnica en la década de 1950.

Es en este punto donde comienza a configurarse más sólidamente la construcción de nuestro *corpus*, en atención al consenso que reconoce en el *montaje* un procedimiento característico de la Modernidad en general que devino especialmente presente en las artes visuales cuando las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX instauraron el *collage* y en *assemblage* como nuevas técnicas en paridad con la pintura y a escultura, el trabajo que aquí presentamos a construido su *corpus* enfocándose en producciones artísticas que ensamblan material cerámico —de modo exclusivo o junto a otros materiales— producidos por artistas cuyo trabajo se ha desarrollado principal, inicial o prioritariamente en la ciudad de Buenos Aires entre 1983 y la actualidad, periodización extensa que escindimos en dos según ciertos criterios.

En los últimos cincuenta años una expansión exponencial del uso de cerámica en obras contemporáneas —tanto a nivel global como a nivel regional y local— ha contribuido, en parte, a modificar las consideraciones existentes desde la percepción y el pensamiento de las otras artes, de la crítica y de la investigación acerca de su familia de pertenencia —la de las artes del fuego, donde también anidan otros haceres como el del vidrio, la metalistería, la pirotecnia o la cocina (Giménez 2017)—, y entonces acerca de su estética y su ética. El arte cerámico en general y sus producciones contemporáneas en particular activan formas de percepción diversas a las de otras artes. Sus prácticas ocupan hoy ámbitos que al menos hasta la segunda mitad del siglo XX resultaban altamente insospechados.

De celos y de alfareras ofrece su primera parte: tras revisar las neovanguardias

en lo local como contexto de emergencia de una cerámica artística y luego describir las particularidades de los ensamblados cerámicos de la década de 1970 en Buenos Aires, parecía importante indagar las relaciones entre lo cerámico, lo femenino y lo cotidiano que de un modo u otro postulaban las piezas de ciertas ceramistas que comenzaban por entonces sus carreras por la búsqueda de significantes propios, diversos de los habituales cánones masculinos y desde un interés por revalorizar lo entendido culturalmente como *femenino*. Sus modos de *ser mujer y ceramista* introdujeron miradas divergentes en el campo artístico, nuevas maneras de comprender lo cerámico desde el arte y de hacer en la práctica aportando a la inclusión de la diferencia. Así, la primera parte de nuestro *corpus* recorre el período que va entre 1983 y 2004, a través de algunos trabajos de tres ceramistas mujeres: Ingeborg Ringer, Vilma Villaverde y Carlota Petrolini. Altamente reconocidas dentro del arte cerámico local, regional y global, las aúna el haber sido galardonadas con el Gran Premio de Honor Presidente de la Nación Argentina del Salón Nacional, máxima distinción para un artista de nuestro país que implica la adquisición de su trabajo para el patrimonio del estado. También las particulariza de modo común haber arribado a la cerámica desde otras disciplinas artísticas en las que tuvieron su formación académica y en las que se desempeñaban exitosamente. Esto es lo que también ha permitido escogerlas de entre otras artistas coetáneas igualmente destacadas en el hacer cerámico y también acreedoras de la mencionada distinción como Teodolina García Cabo o Mireya Baglietto, por nombrar sólo dos que el término *ensamblado* también podría convocar.

Nuestra selección se apoya en una definición de objeto artístico que lo entiende como realidad particular y específica con capacidad para describir esa realidad mayor en la que se encuentra inmerso y a partir de la cual ha sido creado. Abordamos el tema del ensamblado con material cerámico como elemento distintivo de la cerámica artística producida en Buenos Aires a partir de la década de 1950 en la consideración de que las obras que ha dado entrañan una concepción germinal para el desarrollo de prácticas artísticas que en el presente emplean cerámica para su realización. Nos proporcionan, además, diversidad en los modos de tratamiento del ensamblado que, a posteriori, encontramos diseminados en multiplicidad de obras cerámicas que, a sabiendas o no, se filian

con el trabajo de alguna de estas tres artistas. Asimismo, en otro plano de análisis, nos parece destacable la apertura sensible que han habilitado por su recurso a objetos y materiales no necesariamente relacionados con el *mundo del arte* —en el sentido de sistema-marco en que lo piensa George Dickie (1984 [2005: 13]) —, así como las profundas variables que introdujeron a la manera tradicional de entender las temáticas particulares de lo femenino, lo cotidiano y lo cerámico.

De estas artistas escogimos piezas que nos sirviesen para pensar un modelo que, por analogía, permita aproximarse a la detección, descripción, análisis y valoración de otras obras con problemáticas similares. Se trata de ensamblados cerámicos que reúnen una serie de rasgos —carácter representativo, grandes dimensiones, inclusión de objetos en su composición— que nos permiten no teorizar sino *problematizar* los modos en que se fue gestando en lo local una noción particular de arte cerámico en la que los rasgos señalados en nuestros casos de estudio tienen tal grado de recurrencia que se nos presentan como cualidades identitarias altamente reconocibles. Si, como plantea Michel Foucault, *lo verdadero se presenta al saber solo en forma de problematizaciones* (Deleuze 1986 [1987:92]), la apertura sensible de los artistas de la cerámica al involucrarse con otras materialidades nos parece una profunda transformación del hacer, y a la vez del modo en el que sus realizaciones impactan en los espectadores de la época y sus posibilidades de vivenciar tal tipo de producciones. Fue entonces que pudimos pensarlas y proponerlas como parte de la genealogía que da cuenta del encuentro de **arte cerámico y prácticas artísticas contemporáneas en el registro de lo local**, desde inicios del presente siglo hasta la actualidad.

Tal es el objeto con el que se continúa el derrotero de esta investigación, tras tamizar lo contemporáneo de lo moderno e incluso de lo oportunamente considerado postmoderno, lo que permitió divisar el interés de algunas realizaciones de cierto modo enlazadas al hacer de aquellas ceramistas. Abarcando un período que va desde mediados de 2000 hasta la actualidad, escogimos ciertos trabajos concretados esta vez por **tres artistas varones** — Gabriel Baggio, Pablo Insurrealde y Gabriel Chaile— cuya labor acude al arte cerámico entre otros modos del hacer artístico contemporáneo, y permite

observar y describir ciertas filiaciones con modos modernos del arte que perviven en su labor. Para evitar lo que Rancière define como *desacuerdo* (1996: 8) diremos que ciertas características de sus trabajos se ofrecen como modelo de la constante expansión de las prácticas artísticas contemporáneas, a la vez que tributarias de las posiciones adoptadas por las piezas de Ringer, Villaverde y Petrolini en los albores de un campo expandido de la cerámica. Es aquí donde esta investigación observa ciertas *intrusiones y asimilaciones* e inquiere *un hacer cerámico de los otros*, aquellos que no se reconocen a sí mismos inscriptos en la práctica cerámica ni tampoco son percibidos como parte de la comunidad del arte cerámico local; no obstante, es innegable que a través de sus prácticas hacen importantes aportaciones a la discusión acerca de los lindes y deslindes de las disciplinas artísticas en la actualidad, sus incumbencias, sus especificidades, las consecuencias que conlleva la disolución de sus fronteras. Y a través de tales contribuciones concretas se han hecho partícipes en el delineado de un nuevo perfil disciplinar en nuestro entorno más próximo.

El arte contemporáneo, en un sostenido proceso de restitución de la valoración igualitaria de los haceres humanos, ha ido desmarcando los territorios de las diversas prácticas artísticas y, consecuentemente, la reflexión acerca de sus problemáticas específicas. Mario Perniola señala cómo la disciplina estética ha ido retornando a su pregunta original por el sentir largamente abandonada durante el siglo XX (1997); Nicolas Bourriaud atiende a lo que denomina *arte relacional* (1999) para indagar la reunión e intercambio entre sujetos a los que se dirige la dinámica artística y la reconfiguración de los conceptos de artista, obra y espectador, la distancia entre ellos, la reformulación de sus espacios y modalidades de convivencia, y la variación de las percepciones y apreciaciones sobre estos nuevos modos de arte... Es en este registro dónde el arte tiene que ver con la política (Rancière, 1996: 17) y es posible afirmar que todo arte es político. Habida cuenta que no hallaremos una respuesta globalmente válida, nos preguntamos: ¿qué cambios posibilitaron desplazamientos de las prácticas artísticas de la cerámica en la actualidad en nuestro entorno local? Si aceptamos que un objeto y su imagen tienen la misma responsabilidad performativa que una palabra ¿cuál es la responsabilidad del hacedor de objetos e imágenes? ¿Y cómo responderíamos a esta pregunta si pensamos en sus hacedores? ¿Cuál

es el lugar de los objetos manufacturados en general —y de los cerámicos en particular— en una realidad cada vez más atravesada por lo virtual? ¿Qué alcances tiene hoy, en la segunda década del siglo XXI, trabajar con arcilla?

En el reparto de los quehaceres del mundo cada comunidad, cada sociedad encomienda a ciertos individuos mantener abiertas las vías de lo sensible. Nosotros llamamos “artistas” a aquellos que, con su hacer, nos permiten conocer algo por la vía del afecto y al menos asomarnos a comprenderlo en profundidad desde sus problemáticas específicas. En su reflexión acerca de una estética que ya no se adecuaba a las necesidades de un naturalismo en ciernes, Perniola acude a una fuente como *Die drei Epochen der modernen Ästhetik und ihre heutige Aufgabe* de Wilhelm Dilthey (1892) para plantear que *en la poética de la reproducción de la realidad el arte no es en absoluto una copia de ella, sino una guía en dirección hacia una comprensión más profunda de la misma* (1997 [2001: 21]) ¿Cuáles serán, entonces, las implicancias de trabajar la arcilla, un material “real” que desde siempre nos rodea, y llevar adelante una práctica que nunca se planteó desde la idea de *reproducir la realidad*?

Comprender hoy la pluralidad cerámica del presente, implica considerar puntos de vista diversos. Nos abocamos a esta investigación desde las perspectivas simultáneas de investigador, docente y productor de arte, con el deseo de recorrer con el lector las particularidades de los territorios que habitamos. Pudimos, entonces, elaborar algunas **conclusiones** que, por supuesto, no pretenden establecer ningún tipo de verdad absoluta, sino promover otras problematizaciones que den lugar a nuevas preguntas, que posibiliten desplazamientos en otras direcciones. Aún como ceramistas capaces de construir objetos que potencialmente puedan sobrevivirnos largamente, tenemos la certeza de que el rasgo esencial de nuestra vida no es su pervivencia.

En un mismo orden de cosas, indagar acerca de las concepciones de artistas que trabajan con una materialidad que aparece contradictoria —tan increíblemente frágil como eternamente perdurable— convoca los dos órdenes de la realidad presentes en el pensamiento de Henri Bergson: un plano homogéneo, caracterizado por el dominio de la dimensión espacial de la cantidad y la multiplicidad, que se conecta con la extensión y la exterioridad; y otro plano heterogéneo, caracterizado por la experiencia del tiempo en cuanto duración, por

la percepción de las cualidades y la indeterminación numérica, que se relaciona con la intensidad y la interioridad (1889). ¿Cuáles son los mensajes que entrañan los objetos cerámicos interpretados desde una perspectiva de este tipo? Si contrastamos este pensamiento con el mundo contemporáneo que nos describe Boris Groys (2014) deberíamos preguntarnos: ¿qué es lo que verdaderamente estamos construyendo cuando producimos objetos que puedan durar miles de años mientras nos encontramos inmersos en una realidad fragmentada, alejada de toda materialidad, duplicada y desdoblada, colmada de signos débiles, dónde hay millones de productores de imágenes frente a ningún gran público, o en todo caso a millones de destinatarios individuales aislados, o eventualmente a nadie? ¿Cuáles serían, en todo caso, los tipos de prácticas y producciones que darían cuenta de este proceso social? ¿Qué lugar encuentra el arte cerámico con su materialidad, su singularidad y su convocatoria al contacto sensible en este escenario?

En la consideración de que el resultado del trabajo artístico es un producto social y un componente activo dentro de la sociedad, que incide individual y colectivamente transformando situaciones y valores, entendemos que los trabajos artísticos seleccionados para reflexionar acerca de las prácticas de las artes en el presente no tendrían su actual identidad de no haberse ampliado los campos de las prácticas cerámica y escultórica gracias a creaciones innovadoras como las que oportunamente ofrecieron las autoras de los ensamblados que los anteceden.

Analizar piezas realizadas por artistas con reconocidas trayectorias en el arte a nivel local, regional y global que se extienden hasta el presente y se mantienen activas e inscribiéndose, además, en el registro de otras prácticas artísticas, nos exige precisar en ellas y en sus derivas rasgos que puedan identificarse como propiamente contemporáneos y sus filiaciones con otros, modernos, que perviven a través de ellos. Es relevante, desde nuestra perspectiva, problematizar de qué modos estas obras primeras han abierto caminos que, partiendo de una identidad cabalmente objetual propia del concepto moderno de obra de arte indicaron direcciones tendientes al desarrollo posterior de instalaciones y performances.

Indagar bajo qué *conjunto de reglas* se desarrollan las prácticas contemporáneas

que en nuestra ciudad incluyen el material cerámico, cuáles son los múltiples y específicos conocimientos y capacidades intelectuales, técnicas y emocionales que encarnan, ha sido necesario para poder analizar cómo determinadas formalidades de una práctica condicionan el desarrollo de sus tipos, las características que los conforman y los valores que se les atribuyen.

Por ello, pensamos como esta investigación **aporta** al conocimiento del hacer cerámico del período y del lugar escogidos una revisión de ciertos componentes de una intersubjetividad artística sobre la que se apoyan ciertos juicios críticos atinentes a las obras cerámicas, proponiendo la existencia de algunas variables que habilitan y fundamentan *otros modos* de acercamiento al resultado de nuestra práctica en momentos en que los resultados del hacer cerámico han alcanzado un alto grado de visibilidad, concitando un renovado interés. No buscamos elaborar una síntesis que permita definir de manera acabada la cerámica contemporánea; sólo relevar el conjunto de rasgos que la caracterizan como auxilio a la necesidad de indagar su especificidad, brindando herramientas concretas para un más adecuado análisis de sus particularidades. Si estamos inmersos en un nuevo sistema del arte que, en palabras de Hal Foster, nos enfrenta a una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición (1996 [2001: 31]), es necesario examinar detenidamente las condiciones actuales en las que este hacer se produce, en pos de enriquecer el debate en torno a la posición de lo que seguimos reconociendo como arte cerámico dentro de otros conjuntos disímiles pero igualmente reconocidos, como pueden ser las artes visuales o las artes del fuego. Todo lo cual conlleva, además, la tarea de revisar categorías, instituciones, definiciones disciplinares, en la actual convivencia del sistema moderno de las bellas artes con otro, contemporáneo, en constante mutación, superando cualquier tipo de contrariedad y observando a la pertinencia de conceptos largamente atendidos como pueden ser los de belleza o función. En fin, una redefinición de la estética nuevamente competente en lo que atañe al registro de lo sensible en toda su potencial amplitud, tarea no menor toda vez que, tras la revolución digital, las formas tradicionales de la escritura, el dibujo o la composición manuales se transforman en habilidades que parecen mucho

más complejas que la ejecución de determinadas artes. Así como en las sociedades industrializadas las manufacturas que fueron en otro tiempo necesidades se convirtieron en una rareza, un hobby o un lujo para las clases menos carentes, la cuestión dentro del arte contemporáneo ya no sería definir qué es sino comprender cómo requiere que me relacione con él (Romero, Giménez, Senar 2015). Si sólo es posible percibir y comprender lo que se conoce; resulta entonces urgente e imprescindible no sólo conocer el arte contemporáneo sino también aportar al acercamiento a hacer fundamentos como el arte cerámico para conocer su singularidad y la concepción ético-estética como puesta en acto del reconocimiento y respeto por el derecho a la diversidad sensible.

. **1.3. Estado de la cuestión**

Lo primero que se advierte al tratar de brindar un panorama de las prácticas cerámicas es su inconmensurable pluralidad, incluso si nos situamos en la contemporaneidad y nos enfocamos en aquellas de carácter estético. Ubicándolas ante tal telón de fondo, surge entonces una pregunta casi del orden de lo inevitable: en un presente cada vez más virtualizado por su digitalización ¿qué relevancia tiene en el presente de qué están hechas las cosas? ¿Por dónde buscar una respuesta a esta cuestión?

Si nos acercásemos a la cerámica como uno de tantos otros signos que existen en el mundo, podríamos decir que, en su plano expresivo, la sustancia —el material cerámico— es sensible: se presiente, se siente, se percibe, en tanto la forma —la materialidad cerámica— es inteligible: la comprendemos y le asignamos una significación. De modo similar, en el plano del contenido, la sustancia recoge las tensiones intencionales, afectivas, en tanto la forma establece los sistemas de valores y de las posiciones interdefinidas que él determina. Desde una perspectiva greimasiana, Paolo Fabbri ha sostenido que lo sensible está en el corazón de la función semiótica: el cuerpo propio es el operador que hace posible reunir ambos planos de un signo; así, si la función semiótica es propioceptiva más que lógica, entonces la significación es más

afectiva, emotiva, pasional, que conceptual o cognitiva. De allí que, para Fabbri, las pasiones deban ser comprendidas como el anverso ignorado de la acción (1998: 17). En afinidad con los fundamentos de este pensamiento, Raúl Dorra ha postulado que hay un solo sentido de múltiples versiones: *el tacto*, al que une las ideas de compasión y contacto (Dorra 2005:146).

Durante el siglo XX los ceramistas crearon obras para las vitrinas, para los coleccionistas, para uso doméstico, para espacios de museo, galerías de arte o para los interiores o exteriores de edificios. La cerámica ha sido usada también para instalaciones y performances. Las producciones de las primeras décadas de este siglo hacen evidente la necesidad de pensar en otro tipo de contextos y dispositivos de exhibición dentro de los cuales lo importante será tocar, poner en acción, usar, explorar las posibilidades simbólicas de la materia en todos sus estados de agregación, visibilizar prácticas ancestrales que permanecían ocultas, reunirse, comunicarse y generar conocimiento colectivo.

La cerámica contemporánea es producto de complejas relaciones. Existen colaboraciones entre ceramistas e industria, artesanos y arquitectos, artistas y alfareros. Estas colaboraciones han estado mediadas por galerías, el estado, instituciones académicas y por relaciones de amistad que, a menudo, revelan las jerarquías implícitas del valor agregado del diseño, decoración o manufactura de un objeto.

Muchos temas son recurrentes, muchas preguntas postuladas por artistas de distintas generaciones parecen paralelas. La cuestión acerca de la cerámica como una disciplina única o como series de disciplinas que utilizan el mismo material se ha investigado en exposiciones y publicaciones. Los lenguajes en los que la temática ha sido descrita de modo estético, técnico, histórico y crítico resultan cruciales para crear, delimitar y expandir los territorios en los que esta opera pues, como ha señalado Peter Bürger, el arte como institución incluye no solamente sus aparatos productivo y distributivo sino también las ideas sobre el arte que predominan en una época dada, pues ellas determinan esencialmente la recepción de sus producciones (1974: 62).

La confección de cualquier panorama dentro del heterogéneo campo de las prácticas artísticas de la cerámica se presenta, entonces, como una tarea ardua y de suyo subjetiva. Guiados por la atención y el respeto por lo diverso como

características constitutivas de lo contemporáneo, intentaremos generar un recorte que pueda ser abordado, conscientes que lo hacemos desde la imposibilidad de abarcar el todo, asumiendo el impedimento de lo extenso y exhaustivo.

Sin perder de vista que *los efectos de una obra nunca son una simple consecuencia de las condiciones de su génesis* (Valery 2006: 19), construimos clasificaciones relativamente laxas y muchas veces con prácticas que pertenecen simultáneamente a varias categorías, esto es, que tienen más que ver con los *modos de hacer* de los artistas que con las posibles similitudes de los productos de sus prácticas.

En primer lugar, destacamos al grupo numeroso de aquellos que producen objetos destinados a su contemplación, posterior adquisición y finalmente su uso, entendido éste no únicamente como función práctica sino también en los aspectos estéticos y simbólicos que despliega (Mukarovsky 1936 [2011: 54]). Estos objetos, que se presentan a partir del dominio cabal de la técnica y con una clara demostración de la habilidad de sus realizadores, de acuerdo con su tipología, se ubican sin mayores dudas dentro del ámbito de las artes: una escultura figurativa de cerámica no presenta hoy controversia alguna a la hora de encontrar una ubicación dentro del sistema del arte, en tanto una obra de alfarería de algún modo reaviva siempre ciertos debates alrededor de la dicotomía *arte/artesanía* pues, como ha señalado Dickie, una obra de arte es un artefacto de una clase creado para ser presentado ante un público del mundo del arte, por lo que la adjudicación de su estatus artístico no puede provenir sino del grupo socialmente reconocido al que está dirigida (Oliveras, 2018: 356).

El proceso de asimilación artística de piezas de alfarería comenzó en torno a los años 1950 cuando, por un lado, determinados artistas se abocan a trabajar con materiales reconocidos como propiamente “artesanales”, y, por otro, ciertos artesanos distancian sus piezas de la funcionalidad que les cabe para ofrecerlas especialmente a la contemplación requerida por las artes “bellas”, elaborando, además, estilos reconocibles, “autorales” (Schvartz, Jordán 2006). En la siguiente década, la división entre artesanía y arte fue mucho menos clara pues, como ha señalado Arthur Danto, una pieza artesanal no se transforma en arte simplemente por obturar la ejecución de su función práctica sino porque su

realizador abandona conscientemente la necesidad de poner en acto el dominio de las reglas del oficio y un óptimo desarrollo funcional para enfocarse en el nivel de la significación (1994: 32). Dadas sus condiciones de producción, en nuestro trabajo situamos estas prácticas como pertenecientes al aún vigente sistema del arte moderno.

Luego de estos desarrollos, un número cada vez más cuantioso de ceramistas y de artistas formados y practicantes de otras disciplinas, se fueron abocando en trabajos más y más experimentales que acudían a la cerámica de formas muy diversas. Esta experimentación fue posible al amparo de otras actividades que les proporcionaban cierta seguridad económica y recursos —desempeños en docencia o en investigación al interior de un arco institucional— que, *subvencionando* sus búsquedas, permitieron aventar el fantasma de la comercialización de obras que, por su tipo, podían resultar de difícil ubicación dentro de un mercado del arte aún lejano a su avidez de contemporaneidad. Dentro de estas corrientes encontramos a quienes ponen el foco de su interés en la materialidad.

Las prácticas por medio de las cuales nos apropiarnos del suelo que nos soporta con el propósito de utilizarlo para construir el lugar que nos alberga y los utensilios que culturalmente nos definen, datan de tiempos remotos y se integran a su vez dentro de una problemática recurrentemente abordada por los artistas contemporáneos: *el territorio*. Entre ellos es posible encontrar los que apoyan específicamente en la materialidad cerámica de modos diversos.

En su trabajo, estos artistas necesitan ineludiblemente crear una situación de encuentro físico: pensar estrictamente en el contacto con la materialidad que van a emplear, pues *todo objeto artístico nace del empleo específico de un material de los sentidos. Desde esta perspectiva, el término material abarca mucho más que la materia, incluye todo aquello con lo que se trabaja, en virtud de lo que puede hablarse de obras de arte de un género determinado* (Seel 2010:164). Todo lo que el artista despliega en el desarrollo de su obra está muy lejos de ser una masa neutral a la que, de la nada, puede conferirle significados. *Dependiendo del contexto histórico y cultural, y con mayor razón del particular contexto artístico, determinados materiales siempre cuentan de antemano con una significación o un simbolismo más o menos establecido, a partir del cual el*

artista responde y actúa (Seel 2010: 165). Esta descripción que Martin Seel desarrolla para las artes en general resulta especialmente apropiada como situación de partida del arte cerámico. Porque trabajar con cerámica implica trabajar no con materiales sino con algo más: *con elementos*. Las propiedades físicas del fuego, la tierra, el agua y el aire conectan inmediatamente con lo sensorial: tocar el barro fresco con las manos y con el cuerpo nos retrotrae al pasado, sea este próximo —el de nuestra propia niñez—, sea distante —el del comienzo de la historia de la cultura. Es a través de la percepción háptica, y no a través de la vista, que somos capaces de vivenciar la espacialidad. La materialidad de la arcilla invita siempre a ser tocada, posee una versátil capacidad de registro y puede ser usada en cualquiera de sus estados de agregación. Estas condiciones la posicionan en el centro de múltiples prácticas contemporáneas. La búsqueda de lo experiencial en arcilla, por un placer de hacer que se extiende más allá del diseño mental de la forma, se presenta como una aproximación fenomenológica de artistas y alfareros que han usado la arcilla como medio de improvisación directa, como modo de expresión no intelectual, elemento fundante de sus obras. El *wink*, dirá Jean-Luc Nancy, el gesto, que es a la vez lo mínimo del arte pero también lo que le es esencial, lo que pertenece a una obra y no puede reducirse a su sentido sensato.

Definidas bajo este conjunto de rasgos podemos *escuchar hablar* a la pasta desde las vasijas del ceramista norteamericano George Ohr de los primeros años del siglo XX, hechas en el torno y luego descentradas, plegadas, pinzadas, apretadas; o las primeras obras pinzadas y empujadas del ceramista mexicano Gustavo Pérez de inicios de los años 1980, o la instalación *Room* (1996) del galés David Cushway, obtenida tras hornear los 450 ladrillos húmedos con que cubrió el piso de su taller



Ohrs, G. (1909) Vase [vaso cerámico] Recuperado de <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-eccentric-mississippi-artist-pioneered-american-ceramics>



Perez, G. (1980) Pinzados [vaso cerámico] Recuperado de <https://www.infoceramica.com/2019/10/exposicion-de-gustavo-perez-2/>



Cushway, D. (1996) Room [instalación] Recuperado de <https://www.davidcushway.com/room/>

al cabo de seis meses de transitarlo cotidianamente para realizar su trabajo, de tal suerte que la obra guarda todas sus huellas, apreciables *in absentia*; o las obras del maestro coreano Kyon Woo Im con las que se hiciera acreedor del Gran Premio de Honor del Salón Nacional de Artes Visuales en 2014; o la pared de arcilla construida en 1950 por el escultor estadounidense-nipón Isamu Noguchi en su estudio de Japón; o *Clay Wall* (2000), la instalación de sitio específico de Andy Goldsworthy para el *Storm King Art Center* de Nueva York, un muro de arcilla cruda, madera y pelos; o la performance *Paso doble* (2006) de Miquel Barceló y Josef Nadj creada para la 60ª edición del Festival de Avignon; o las cerámicas murales del grupo CoBrA, realizadas en 1959 por Jorn con placas de arcilla fresca montado sobre una *Vespa* en 1959; o la *Trinchera* (2013) de Alexandra



Kyong-woo, I. (2014) El todo sobre la tierra [instalación] Recuperado de https://issuu.com/palaisdeleglace/docs/catalogo_2014_sn



Noguchi, I. (1950) Wall [instalación] Recuperado de <https://www.noguchi.org/isamu-noguchi/digital-features/landmark-exhibitions/>



Goldsworthy, A. (2000) Clay Wall [instalación] Recuperado de <https://sculpturemagazine.art/natural-time-and-human-experience-andy-goldsworthys-dialogue-with-modernity/>

Engelfriet, quien modela con todo el peso de su cuerpo una raja de 10 metros de profundidad y 50 metros de largo; o, para enfocarnos en el mínimo gesto de la mano, las cerámicas del mexicano Gabriel Orozco con el ejemplo destacado de su bella performance *mis manos son mi corazón* (1971); o las de Giuseppe Penone, en su obra *Aliento* (1999).



Barceló, M. y Nadj, J. Pasodoble (2006) [performance] Recuperado de <https://artplastoc.blogspot.com/2016/08/574-miquel-barcelo-et-josef-nadj-paso.html>



Jorn, A. (1959) Aarhus Statsgymnasium [mural] Recuperado de <https://piineis.wixsite.com/paris60s/asger-jorn>



Engelfriet, A. (2013) Trinchera [Instalación / Performance] Recuperado de <https://www.alexandra-engelfriet.nl/projects.php>



Orozco, G. (1971) Mis manos son mi corazón [foto] Recuperado de http://http://www.geifco.org/actionart/actionart01/entidades_01/MUSEOS/bellasartes/orozco.htm



Penone, G. (1975) Breath 5 [objeto/escultura] Recuperado de <http://https://www.tate.org.uk/art/artworks/penone-breath-5-t03420>

Como puede intuirse, otro gran número de incursiones experimentales están motivadas por búsquedas efectuadas en la arcilla cruda. El uso no canónico de la arcilla fue acrecentando un valor particular: si hasta la irrupción del arte contemporáneo todo objeto cerámico quedaba definido por su materialidad y por su génesis, íntimamente relacionada con la funcionalidad, nos preguntamos: ¿qué sucede con las obras en las que, por ejemplo, se ha tomado la decisión explícita de abortar el momento del fuego para profundizar la idea de fragilidad que atañe a la arcilla reseca? ¿Qué cuestiones habilitan a no considerar tales producciones como obras cerámicas? ¿Acaso no constituye pensar el material como elemento, trabajar con la tierra como con el fuego, el agua y el aire la legitimación de dicho proceso cerámico? Existe en el uso de la arcilla cruda la intención de limitar la temporalidad de la existencia de la obra que, de otro modo, podría conservarse por miles de años.

Como ejemplos de estos desarrollos podemos mencionar *Phase- Earth* [fase madre-tierra] (1968) del escultor Nobuko Sekine. Creada para la primera exposición de esculturas a cielo abierto en el parque de Kobe, Japón, la obra



estaba constituida por un hoyo en la tierra de 2,7 metros de profundidad y 2,2 metros de diámetro y un cilindro prensado con la tierra extraída del hoyo de exactamente tales dimensiones. La pieza se transformó en la obra fundacional del grupo *Mono-ha*, que durante los años 1960 y 1970 exploró el punto de contacto de los materiales naturales e industriales. Entre abril y mayo de 1969, Sekine presentó la instalación *Phase of Nothingness. Oilclay* [Fase de la nada. Arcilla aceitada] en una galería de Tokio; de dimensiones variables, ella consistía en enormes bloques monolíticos conformados por panes de arcilla impregnada en aceite aplastados y diseminados por toda la galería. Uno de los intereses más marcados de los grupos de ceramistas japoneses de vanguardia fue hacer visible cuán poco había que intervenir para obtener una obra potente utilizando arcilla; por ello presentaron excavaciones en lechos de ríos, procesos de degradación de paisajes, etc.

De manera próxima, la muestra *Unfired clay* [arcilla sin cocer] organizada por la

Universidad de Southern Illinois en 1970 planteaba en su catálogo un desafío por la exhibición de obras de arcilla cruda a cielo abierto por un determinado período de tiempo: las diez obras que lograsen subsistir hasta la culminación de la muestra serían declaradas las ganadoras; posteriormente, todas las obras permanecerían en el lugar hasta volver a ser parte del paisaje.

Arribada la siguiente década, en 1983 la ceramista Carlota Petrolini realiza una instalación en el Centro Cultural Recoleta conformada por una gran cantidad de prendas de vestir sumergidas en barbotina — arcilla en estado coloidal habitualmente utilizada en artesanía e industria para producciones seriadas efectuadas con moldes— que luego de tal instancia no fueron horneadas. Esta instalación resultó revolucionaria en nuestro medio, pues rompía con preceptos generales de la disciplina: solo existe cerámica luego de la transformación que ejerce el fuego sobre la arcilla. La instalación generó en su momento muchas críticas, pero abrió un debate. Años

más tarde, en 2000, la cuestión sigue siendo retomada por obras como *Purification room* [Sala de depuración] del artista chino Chen Zhen, una habitación de seis metros por ocho y tres metros y medio de altura



Zhen, Ch. (2000) Purification Room. [Instalación] Recuperado de <https://cfileonline.org/chen-zhen-contemporary-ceramic-art/>

íntegramente recubierta por una delgada capa de barro rojo seco, repleta de objetos encontrados sumergidos en el mismo material: bicicletas, camisas colgadas en clavos de la pared, sillones, botines, etc. Estos objetos varían en las distintas presentaciones de la obra, si bien ella siempre mantiene una atmósfera postindustrial, próxima como está a una especie de altar o una ruina.

Otro modo muy sutil y bello de trabajar con arcilla cruda nos lo muestra la serie *Drawings* (2008) de David Cushway, en la que el artista apoya arcilla húmeda sobre papel —en general arcillas rojas—, la que, naturalmente, luego de su contacto, deja su huella sobre el



Cushway, D. (2008) Drawings [Dibujos] Recuperado de <https://www.davidcushway.com/drawings/>

blanco soporte; el artista realiza sus dibujos continuando con trazos de lápiz estas marcas. La obra de Cushway es extremadamente sensible y reflexiona acerca de la vulnerabilidad del cuerpo.

Entendiendo la *materialidad* en sentido amplio se desarrolla la cerámica del expresionismo a principios del siglo XX. Este proceso de apertura en la concepción de la materialidad se puede observar en la cerámicas de Gaugin. En principio el artista, había comenzado a pintar motivos rurales —con un tipo de representación que podemos vincular a la estampa japonesa que circulaba en la época — sobre vasijas elaboradas para él en el torno. Pero rápidamente tuvo la necesidad de actuar él mismo sobre la arcilla, de transmitir su emocionalidad construyendo con un ritmo casi compulsivo, objetos cerámicos con métodos manuales. Las cerámicas de Gaugin, se expusieron en Bruselas en 1896 y en 1900 y 1906 en París. A partir de allí se produjeron múltiples perspectivas de acercamiento al material, entre las cuales podemos mencionar las cerámicas de Emil Nolde dentro del grupo expresionista alemán *die Brücke*. Gaugin ocupó un tutelar para el grupo, ya que su visión del trabajo directo con materiales estaba en consonancia con el manejo emocionalmente cargado de la materia que caracterizó a los expresionistas.

En ese sentido amplio de la materialidad — que incluye e unifica a la arcilla con la tierra y el suelo que habitamos— se desarrolló la cerámica del grupo *Sodeisha*.



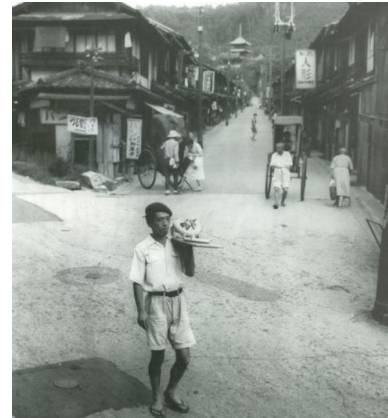
Miembros del grupo Sodeisha (1952) (de izquierda a derecha) De pie: Kansaki Kenzo; Yagi Kazuo; Susuki Osamu. Delante: Nakajima Kiyoshi y Yamada Hikaru. Recuperado de www.studiopotter.org

Un movimiento artístico nacido en 1948 en el Japón de posguerra que toma su nombre de una suerte de lombriz que vive en la tierra; formado en oposición a *Mingei*, movimiento dominante liderado por Shoji Hamada, y a la estética de la rusticidad asociada con el té; de allí sus formas geométricas, biomórficas, construidas en lozas, enfáticamente escultóricas para esconder su funcionalidad. Para algunos, el uso de

la arcilla se convirtió en la recuperación de una materialidad no-mediada. El poderoso sentido de la arcilla como tierra, como la gran carencia de forma les

permitió un tipo de expresión que no podían alcanzar a través de otros materiales. Volver a la tierra trae consigo el sentido casi visceral de haber sido separado, alienado o desconectado de la tierra, del territorio y de la cultura.

La preocupación de los movimientos ambientalistas de los años 1970 por la degradación de naturaleza —y, en consecuencia, del paisaje— a causa de la polución y del indiscriminado uso de los recursos



Yagi, K. (1954) Goyozaka. The walk of Mr. Samsa [Performance] Recuperado de <http://mondo-blogo.blogspot.com/2011/03/more-amazing-japanese-modernist.html>

naturales acentuó particularmente el valor de la arcilla como material crudo, como *tierra*. La imagen de este elemento resulta potente. Una exposición clave en este sentido fue la de Robert Smithson de 1968 en Nueva York, titulada *Earthworks*;



Smithson, R. (1970) Spiral Jetty. [instalación] Recuperado de <https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty>

basándose en la novela de Brian Aldiss, cita un futuro en el que el suelo mismo se ha vuelto precioso. Varios artistas se deslizaron desde la práctica escultórica a experiencias vinculadas con enormes desplazamientos de tierra, ya *in situ* — ejemplo paradigmático es el *Double Negative* de Michael Heizer, realizado en el Moapa Valley de Mormon Mesa, Nevada, en 1970— ya transportados a y expuestos en las galerías de arte —por caso, la *Earth Room* de Walter de María, con versiones efímeras en Munich en 1968, en Darmstadt en 1974 y una instalación permanente en



Heizer, M. (1970) Double negative. [instalación] Recuperado de <http://doublenegative.tarasen.net/double-negative>

Nueva York desde 1977, donde se sitúan 197 metros cúbicos de tierra, a los que el espectador no tiene acceso, ocluidos por vidrio transparente, marca objetual la enajenación y separación de la naturaleza. Estas prácticas, a partir de fines de los años sesenta, son fuertes instancias de crítica a los límites de las



De María, W. (1977) Earth Room. [instalación] Recuperado de <https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations/sites/walter-de-maria-the-new-york-earth-room-new-york-united-states>

condiciones de exposición de museos y galerías que movimientos muy próximos de ese mismo tiempo, como el *Land Art*, compartieron más allá de explotar también la iconografía de lo térreo. En estas nuevas propuestas, los artistas hacen “trabajar” a la audiencia por su experiencia, sea teniendo que trasladarse a lugares lejanos y ajenos al tradicional circuito del arte, sea participando de la construcción de la obra: el por entonces incipiente campo de los “estudios de la performance” apuntará a la experiencia interdisciplinaria, defendiendo ferozmente la movilidad de fronteras del conocimiento sobre la la idea de que es precisamente en los cruces y las intersecciones donde los campos se fertilizan (Schechner 1977 [2000:11-20]). Se problematiza la noción de objeto artístico único, económicamente valioso y coleccionable. En los casos en que las obras se realizan en desiertos o terrenos comprados a tal fin, las galerías presentan documentación que refiere la realización:

registros gráficos, fotográficos y fílmicos de la construcción o deconstrucción de los objetos, de la recepción de los mismos por el público o de la historia de vida de estos objetos. El objeto de arte comienza de este modo a desmaterializarse y de tal suerte ganan protagonismo las prácticas performáticas que incluyen tierra, barro, arcilla o cerámica. Lo refrendan dos importantes trabajos acaecidos en nuestro medio. Uno, en 1972, el *Horno de pan* realizado en la plaza Roberto Arlt por Jorge Gamarra y Víctor Grippo —auxiliados por entendidos en la realización— para *Arte de Sistemas II. Arte e Ideología. CAyC al aire libre*. El otro, la exposición *Comunicando con Tierra* también organizada por el CAyC en 1976 para la que Marta Minujín realizó un *Nido de hornero gigante* dentro del cual se podía acceder a materiales de registro de la performance por la que la artista removi6 treinta kilos de tierra del Machu Pichu, los traslad6 hasta Buenos Aires; junto al nido se expusieron 25 bolsas conteniendo un kilo esa tierra —los cinco kilos restantes fueron mezclados con tierra local para la construcción del nido—, las que, al concluir la muestra, serían enviadas a diversos artistas de América Latina. Un mapa realizado en papel vegetal señalaba los destinos de cada envío, sitios donde la tierra de Machu Pichu sería esparcida por el artista



Grippo, V. y Gamarra, J. (1972) Horno de pan. [performance, instalación] Recuperado de <http://www.vivodito.org.ar/node/114>

destinatario, el que, a su vez, enviaría un kilo de tierra de su locación para reemplazar la tierra sustraída de Machu Pichu en una posterior ceremonia de restitución de la que no han quedado registros.

Este ejemplo muestra cómo un gran número de experimentaciones surgieron también en torno a las performances. La expresión *arte de acción* es un término amplio que incluye un conjunto de prácticas artísticas basadas en el desarrollo de alguna actividad individual o colectiva, momentánea o durable, que involucra elementos más o menos físicos, o que es completamente inmaterial. Sus antecedentes se remontan a las veladas futuristas y dadaístas de la década de 1910. Los artistas futuristas presentan sus múltiples manifiestos en sesiones públicas, increpando a los espectadores con el fin de sacudir sus gustos y hábitos estéticos; declaman, arrojan panfletos y fundamentalmente rompen la barrera entre el disertante y el público. Los dadaístas se aproximan aún más a lo que posteriormente se conoce como *performance*, esto es, un acto de presentación pública con una estructura previa repetible, a cargo de un artista o grupo, y de un alto grado de espontaneidad, diferente de la representación teatral. Hacia finales de la década de 1950, los artistas retomaron prácticas de la vanguardia histórica, en el marco de un nuevo intento por expandir los límites del arte, conectar a éste con la vida y desestimar su producción tradicional. En ese contexto nace el término *performance* tal como lo entendemos actualmente. Según Allan Kaprow, la performance es la consecuencia directa de la *action painting*; en Argentina, muchos de los primeros performers provienen igualmente de la pintura informal, como la recién mencionada Minujin o Alberto Greco. Existen, no obstante, otras fuentes del arte de acción, como los tajos reali-



Minujin, M. (1976) Comunicando con tierra [performance, instalación] Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/comunicando-tierra>



Fontana, L. (1949-1968) | Buchi. [objeto] Recuperado de <https://www.fondazioneeluciofontana.it/index.php/i-buchi>

zados por Lucio Fontana sobre la superficie pictórica, los conciertos de John Cage, que incluyen diferentes tipos de acciones simultáneas o la espectacularización de la práctica pictórica de Shôzô Shimamoto (Schimmel, 1998 [1999: 2]). El arte de acción se encuentra implicado también en producciones efímeras como las intervenciones urbanas y en la naturaleza.



Shimamoto, Sh. (2006) Bottle crash [performance] Recuperado de: <https://cardigallery.com/magazine/painting-in-action/>

Observada desde cierta distancia, es decir, cuando uno mismo no está directamente involucrado en el hacer, la práctica cerámica en general, y la del alfarero y el torno en particular, son actividades performáticas.

Contemplar a un buen alfarero durante su trabajo tiene para la gran mayoría de los individuos un carácter lindante con lo hipnótico. Observar al alfarero trabajando suele involucrar asombro y deleite, lo que muestra hasta qué punto este hacer se inviste de un cierto ocultamiento. La actividad es actualmente tan específica como en sus orígenes: los primeros tornos para alfarería se utilizaron en



Shimamoto, Sh. (1954) Holes [performance, objeto] Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art-works/shimamoto-holes-t07898>

Mesopotamia, entre el 4000 y el 3000 a C., al principio como ruedas lentas, es decir, una piedra chata sobre la que se ubicaba la pieza, se hacía girar encima de otra; poco más adelante, sus diversas versiones más veloces no distan demasiado de los principios de los tornos actuales. No obstante, la práctica de la alfarería en torno no es contemplable en todo momento ni en cualquier lugar al punto de naturalizarse y pasar desapercibida. Existen secuencias ordenadas que el alfarero ha de repetir constantemente en su hacer, nunca igual. La conexión de su cuerpo y las condiciones de la pasta, las características del clima, el aquí y ahora lo hacen siempre una instancia otra que jamás deja de producir fascinación. Baste pensar en el modo en que, para una audiencia global, se ha vuelto emblema de erotismo romántico la escena del filme *Ghost* (Jerry Zucker, 1990) en la que la “escultora en cerámica” Molly Jensen (Demi Moore) intenta enseñar a su pareja (Patrick Swayze) a levantar una pieza de alfarería sentada entre sus brazos ante el torno: esta imagen —para siempre encadenada a la *Unchained Melody* de *The Righteous Brothers* (1965)— ha quedado inscripta en el imaginario del *gran público* al punto de que, cuando un ceramista manifiesta

su ocupación fuera de su círculo de pertenencia, habitualmente recibe como réplica una pregunta: “Cerámica... ¿cómo en *Ghost*?”

Por cierto, es que la ductilidad y la carga simbólica de la materialidad cerámica la convierten en un elemento con alto grado de representatividad dentro de las prácticas performáticas. La arcilla puede ser usada en diversos estados: húmeda, seca, cruda, horneada, en polvo, líquida, se puede apretar, retorcer, romper, tiene olor, tiene distintos colores, deja manchas en todo lo que toca, toma la forma que uno le dé, copia y conserva la huella de todo cuanto entra en contacto con ella.

Artistas y no artistas experimentan con libertad dentro de las múltiples posibilidades que esta materialidad inspira. Consideramos los conceptos de fenomenología de Maurice Merleau-Ponty como sustento de la diversidad en la que se desarrollan las prácticas. En primer lugar, el autor presenta la idea de *fe perceptiva*. Con ella describe la convicción instintiva que tenemos los humanos de ser una realidad física, que forma parte de otra más amplia: Naturaleza, Cosmos, Universo. Lo que experimentamos como real, lo fenoménico es lo tangible, lo que captamos a través de la configuración sensible: el sujeto de la percepción es el cuerpo, un cuerpo consciente que habla, se percibe a sí mismo y percibe a los otros cuerpos. La percepción es una experiencia corporal, que necesita de la presencia tanto del que percibe como de lo percibido. En función de la experiencia del cuerpo somos capaces de entender el presente: el cuerpo, como estructura dinámica que se configura en relación a su entorno, se experimenta a sí mismo en una realidad que es proceso. El cuerpo es una estructura dinámica que se configura en relación con su entorno. La conciencia nos permite separarnos, mantener una distancia entre nuestro cuerpo y el no-cuerpo. El cuerpo es sujeto y también objeto en la medida en que lo percibimos, y no solamente como imagen. El hombre pasa a ser un animal simbólico en la medida que a través de la lengua da una significación a las cosas. El trabajo fenomenológico, dice Merleau-Ponty, es la voluntad de describir la esencia a partir de la existencia, es decir de la experiencia. Pero la percepción no es solamente lo visible, es también la mirada metafísica detrás de la mirada sensorial: mirar más allá pero sin separarnos de lo sensible, mirar lo que emerge de la materia sin ser material. El arte constituye la capacidad de expresar lo que

emerge del fondo primordial de la materia: las formas de lo vivo y de lo espiritual, que cada vez se van singularizando más. Desde nuestro cuerpo, materia viva finita capaz de percibir no solo lo visible sino también lo invisible, nos orientamos hacia lo invisible de la materia que no es nunca otro mundo. La percepción sensorial, corporal es el único punto de partida posible, pero hay que ir lo más lejos posible. Lo hace el filósofo y también el artista (Garcés 2015). Veamos algunas realizaciones que podrían aproximarse a estas ideas.

Katzuo Shiraga, pintor japonés perteneciente al origen del grupo Gutai (“Gu” – herramienta, medida, manera de hacer algo – “tai” – cuerpo), realizó la performance *Challenging mud* (1955) en la que lucha intensamente contra el barro, hasta quedar exhausto, y declarar así que el barro ganó.



Shiraga, K. (1955) Challenging Mud [performance] Recuperado de https://erguismccaffrey.com/wp-content/uploads/2015/01/Shiraga_ModPainters_4-10.pdf

A partir de 1970 Charles Simonds comenzó a realizar una serie de performances —*Birth* (1970), *Landscape-body-dwelling* (1973) y *Body-earth* (1974)— en las que cubrió su cuerpo desnudo con barro y colocó sobre él pequeñas casitas de abobe, transformándose a sí mismo en paisaje.



Simonds, Ch. (1971) Birth [performance] Recuperado de: <https://www.moma.org/collection/works/56186>

El 22 de agosto de 1972, el artista Jim Melchert realizó en Amsterdam su performance *Changes*, en la que colocó un recipiente lleno de barbotina para, en primer lugar, arrodilarse frente al mismo, y luego sumergir su cabeza en él, extraerle toda cubierta de barbotina, acomodarse sus anteojos y ser ayudado



Melchert, J. (1963) Changes [performance] Recuperado de <http://jimmelchert.com/portfolio-items/changes/>

a dirigirse a un banco largo sobre el cual se sentó. La misma acción fue repetida por otras nueve personas, que siempre concluyen sentados unos junto a otros en el banco de madera, en una habitación que en un extremo estaba calefaccionada y en el otro refrigerada. Mientras el tiempo pasa, el video registra los cambios que se producen sobre los rostros con la arcilla que se seca y se agrieta sobre ellos. En una entrevista, Melchert explica que la obturación del exterior que se produce por la capa de arcilla que lo recubre en el tiempo en que se producen los cambios, pone al cuerpo mismo en términos de vasija. Solo se

escuchan los sonidos interiores: de la respiración, del latido del corazón y del sistema nervioso.

Entre 1977 y 1986, Yeni & Nan (Jennifer Hackshaw y María Luisa González), artistas venezolanas, utilizaban su propio cuerpo para realizar acciones que interrogaban su identidad, la naturaleza, los ciclos de la vida. En la obra *Transfiguración. Elemento tierra* (1983) presentan sus rostros, cubiertos de tierra húmeda, en el proceso de secado. Se van agrietando conforme pierden agua hasta transformarse en puras grietas.



Yeni & Nan (1983) *Transfiguration Element Earth* [performance] Recuperado de <http://www.reactfeminism.org/entry.php?l=fb&id=255&e=at>

En 1976, Ana Mendieta realizó *The tree of life* cubriendo su cuerpo de barro para fotografiarse con los brazos en alto delante de un árbol, casi desapareciendo camuflada con el paisaje. Trabajar con tierra o cerámica desde el cuerpo, supone cuestionar la naturalización de hábitos aprendidos y miméticos. Si esto además ocurre en un espacio natural —como sucede en los trabajos de Ana Mendieta—, también se desmarcan las relaciones entre la naturaleza y lo femenino.



Mendieta, A. (1976) *Tree of life*. [performance. foto] Recuperado de <https://collections.mfa.org/objects/55360>

Pere Noguera es un artista nacido en La Bisbal, Girona, un sitio de gran tradición alfarera y cerámica. A partir de los años 1980 comenzó a realizar distintas instalaciones con objetos cotidianos —un auto, una silla, una cama— que se conocieron bajo el título de



Noguera, P. (1999) *Prémer amb le dents* [performance] Recuperado de <https://vimeo.com/453110876>

Prof. de la Tierra, y constituyen sus primeras acciones con barro, a las que luego siguieron sus performances. Su obra también se extiende sobre otros materiales y disciplinas: realiza experiencias de construcción y deconstrucción en sus series de floreros de arcilla cruda llenos de flores, a los que va agregando agua hasta que por acción de la misma se desintegran.

En 1991 la holandesa Alexandra Engelfriet comenzó con su obra *Clay*, una serie investigativa con la que continua hasta nuestros días. Sus obras son difíciles de

posicionar en la clasificación que aquí presentamos, ya que pertenecen al mismo tiempo al uso de arcilla cruda, a la instalación de sitio específico en un paisaje, y está fuertemente ligada a la cuestión performática. En la mencionada obra trabaja con su cuerpo sobre una tonelada de arcilla durante todo un año; retoma la idea de lucha del cuerpo con la arcilla de Katzuo Shiraga, pero a diferencia de éste, Engelfriet presenta la huella de su cuerpo sobre la arcilla como parte constitutiva de la obra. A partir de su *Trench-kiln* (2010-2013), realizado en St. Martin de Salencey, la artista comienza a hornear sus obras *in situ* e incorporar a su concepción la dimensión aportada por el fuego.

Valerie de la Rue realizó en 2010 en Sèvres sus series de performance *au travail, la chambre d'argile*, en las que enfrentó su cuerpo desnudo a una habitación tapizada de gres, desnudo y crudo, sobre el cual la artista fue dejando huellas de su movimiento y trabajo corporal.



De la Rue, V. (2010) Corps au travail. La Chambre d'argile. [performance, instalación] Recuperado de <https://www.valeriedelarue.com/corps-au-travail/>

Dentro de esta línea de trabajos performáticos, en 1993 el artista argentino Ricardo Taka Oliva realizó una serie de performances con barbotina y engobes; una de ellas ha quedado registrada en *Cerámica des-ocultación del vacío*, video producido por el equipo de investigación dirigido por Alicia Romero en el Instituto Nacional de Cerámica.



Oliva, R. (1993) Acción [performance] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=3Tm0Xkord0Q>

El escultor congoleño Olivier de Sagazan efectúa desde 2001 su performance *Transfiguration*, en la que se cubre la cara de arcilla, para pintarla, cortarla y trabajar denodadamente por conseguir la expresión viva de la obra.



De Sagazan, O. (2001) Transfiguration [performance] Recuperado de <https://olivierdesagazan.com/performancestransfiguration>

La coreógrafa, bailarina y ceramista Allison Fall concretó en 2010 una performance titulada *To dust* en la que se presenta con un vestido blanco y botas negras, copias vaciadas de bronce de las originales de goma pertenecientes al

jefe del taller de cerámica de la School of the Art Institute of Chicago. En el lugar hay una instalación de pequeños objetos de porcelana horneados y sin hornear, millones de conos que están dispuestos saliendo de las paredes, cuencos, pequeños platos. Los conos, que la artista fue construyendo a lo largo de dos años, llevaban inscripciones talladas sobre la pasta, a manera de una bitácora que la acompañó durante ese tiempo. Fall comienza entonces a moverse en ese entorno con sus botas, a zapatear rítmicamente y va poco a poco aplastando todos los objetos, hasta que al final lo único que queda son los cuencos llenos de polvo. También en otras obras, la artista genera un recorrido en el que explora la arcilla líquida, en polvo, horneada y en estado plástico en estrecha relación con lo corporal, lo sensual.



Fall, A. (2010) To dust. [performance, instalación] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=MEvAxar-f2M>

En el año 2011 el colectivo de artistas *The brick factory* situó en el centro de arte cerámico de Watershed, en Maine, la performance *Changes*, citando la mencionada obra de Melchert en la que los cuatro integrantes del colectivo realizan la



The brick factory (2011) Changes. [performance] Recuperado de <http://www.erikscollon.com/projects#/the-brick-factory/>

misma operación de sumergir su cabezas en contenedores con barbotina al ritmo de *Changes* de David Bowie, y cantando el estribillo de dicha canción: “time may change me, but I can’t trace time” [“el tiempo me puede cambiar, pero no puedo rastrear al tiempo (trad. nuestra). Ese mismo año, el colectivo cita la pieza de John Cage 4’ 33”, en la que sobre un torno alfarero en movimiento se apoya sobre la platina una botella de arcilla cruda, en dureza de cuero; la botella inmediatamente se cae hacia un costado, por la rotación de la platina y se la ve girar caída y los movimientos que hace el torno cuando esta se atora a un costado y empieza a girar todo por idéntico lapso de tiempo que el que dura la composición silenciosa de Cage. También de ese año es *Semiotics of the studio after Rosler*, en ostensible referencia a la videoperformance *Semiótica de la cocina* de Martha Rosler (1975); en ella, dos de las artistas del colectivo toman una a una las herramientas del estudio de cerámica en sus manos, las levantan, las nombran y las vuelven a depositar en su lugar.

Becoming an Image, Performance Still No. 4, de Heather Cassils (National Theater Studio, SPILL Festival, London, 2013), es una performance en la que la artista, frente a la audiencia, en un cuarto completamente oscuro, lucha durante 27 minutos contra 700 kilos de arcilla, mientras es



Cassils, H. (2013) *Becoming an image* [performance] Recuperado de <https://www.cassils.net/>

constantemente fotografiada. La única forma de visualización son las luces del flash, que brindan un instante de imagen, que inmediatamente vuelve a desaparecer. La obra pone en cuestión la validez de lo que se cree haber visto, y lo que realmente se ve.

Relación de dependencia (2017) es una instalación/performance de Andrés Aizicovich en colaboración con la ceramista Cecilia Ojeda, por la que le fuera otorgado el premio Braque 2017; consta de una bicicleta fija conectada por poleas



Aizicovich, A. (2017) *Relación de dependencia* [performance, instalación] Recuperado de <https://andresaizicovich.com/Relacion-de-dependencia>

a un torno alfarero y se activa de a dos: el pedaleo del ciclista hace girar la rueda del torno que, a su vez, transmite el movimiento a la platina y permite al alfarero trabajar la arcilla.

Un elemento recurrente de las prácticas artísticas actuales que incluyen cerámica es, al interior de lo performático, aquello relacionado con el fuego y el proceso cerámico. La cuestión de la reconexión con la tierra inspira todas las técnicas de horneado que no pueden ser completamente controladas. Las horneadas de leña y el raku, ambas técnicas ancestrales, reviven en el mundo actual de la cerámica y constituyen una nueva búsqueda. El poeta francés Paul Valery escribió en su ensayo *Sobre la eminente dignidad de las artes del fuego*:

Pero toda la vigilancia del noble trabajador del Fuego, todo lo que su experiencia, su ciencia del calor, de los estados críticos de las temperaturas de fusión y de reacción le hacen prever, dejan subsistir en medida muy grande la noble incertidumbre. (Valery 1931 [1999]: 34)

Una presencia emblemática en este panorama lo constituye el *corpus* de la obra de Nina Hole



Hole, N. (2009) *Fire sculpture*: [performance, instalación] Recuperado de <http://www.ninahole.com/fire.html>

(1941-2016), ceramista danesa cuya práctica se centró en sus *esculturas de fuego*. En sus obras monumentales la artista construye con ladrillos refractarios formas cercanas a la arquitectura y a los grandes hornos cerámicos, llenos de materia orgánica que enciende en cuanto se va la luz del día. La arquitectura arde. Høle estaba interesada en crear una tensión en la experiencia de asombro, temor y reverencia, recrear el momento de la salida del sol a través del color del fuego de alta temperatura que se deja ver en sus construcciones de ladrillos refractarios. Lo que se expone es una gran masa incandescente, cuya luz colorea de naranja radiante los rostros de los observadores.



Schrammel, I. (1980) Object. [objeto] Recuperado de <https://auctionet.com/en/218921-imre-schrammel-object>.

A este respecto, valga señalar que a principios del siglo XXI se define un período de desvío del posmodernismo al metamodernismo: Vermeulen y van den Akker plantean la urgente necesidad de repensar el mundo y actuar sobre él, el correlato de la inestabilidad generalizada. Se intenta buscar un horizonte que está permanentemente alejándose, se intenta el retorno a lo sublime. El concepto de *sublime tecnológico* sirve para dar cuenta del desplazamiento del poder de la naturaleza al poder de las nuevas tecnologías, como puede verse en ciertas obras de artistas como Olafur Eliasson o Anish Kapoor. Van den Akker se especializa en el espacio suburbano, urbano y la cultura digital y Vermeulen plantea reestetizar las artes, revalorizar la materialidad, la manualidad y la percepción sensorial sumada a la importancia del concepto (Oliveras 2018: 379)



Tobin, S. (2003) Naked earth. [objeto] Recuperado de <http://stevetobin.com/works/exploded-earth/>



Glass, A. (2003) Lines of inquiry. [objeto] Recuperado de <http://www.andyglassphoto.com/work-portfolio>

Siguiendo los pasos de Schrammel, que en la Hungría de los años 1980 disparaba con armas de fuego a bloques de arcilla, Juan Manuel Llácer trabajó con piezas perforadas con petardos, Steve Tobin compuso obras con arcilla, fuegos artificiales y pólvora, Andy Glass generó sus lines of inquiry [líneas de inquisición] en las que conectaba con detonadores y fuego enormes esculturas que iba



Llacer, J. (2017) Objeto escultórico. [objeto] Recuperado de <http://www.favieraguado.com/arte/exposiciones/artistas/joan-llacer/>

deconstruyendo. En 2012 Carlos Llavata en la Feria Cerco de Zaragoza hizo explotar el material en el marco de sus performances, disparó con escopeta e instaló fuegos artificiales en sus obras de arcilla fresca y las denominó “restos”.



Tarela, M. (2017) Un horno de 600 botellas. [performance, instalación] Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/64727>

En Argentina, el ceramista Guillermo Mañé ha incursionado en este tipo de producciones, con un original horno de botellas que permitía, a través de las mirillas en las que se transforman tales contenedores, un contacto visual constante con el fuego. También el ceramista Nicolás Rendtorff en este tipo de propuestas, dónde lo que se desea transmitir es la vivencia y contagiar la pasión por el fuego.



Llavata, C. (2012) Restos. [performance, instalación] Recuperado de <http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/01-cuerpo/artistas/materiaCuerpo/llavata/llavata.htm>

En todas estas obras la relación con el fuego, el alcance simbólico, el valor poético y no-discursivo del arte cerámico, así como la intención de cambiar el foco de importancia, de socializar procedimientos, conocimientos y acciones que quedaban relegadas en el pasado a la práctica solitaria del ceramista, constituyen los elementos esenciales que las posicionan dentro del contexto de las artes contemporáneas. Fabricar hornos y hacerlos transi-tables al público representó probablemente una de las facetas de mayor apertura de estas prácticas en la actualidad.



Mañé, G. (2011) Un horno en el campo. [performance, instalación] Recuperado de <http://ceramicaenelcampo2011.blogspot.com/2011/>

¿Qué vínculos han establecido la cerámica y las instalaciones? La instalación se suele caracterizar por la ubicación de objetos en un contexto fijo, estable y cerrado, circunscriptos en un “aquí y ahora” topológicamente diferenciado. Estos objetos se estatuyen como originales, incluso si circulan serialmente fuera de sus límites. Esta característica define al arte contemporáneo por el hecho de que ubica a la originalidad de una pieza en un determinado contexto, en una ubicación específica por medio de su inscripción topológica. Una instalación se caracteriza, entonces, como una presentación del tiempo presente, una decisión que tiene lugar aquí y ahora. Boris Groys sentencia que el arte contemporáneo puede ser entendido, fundamentalmente, como una práctica de exhibición. De acuerdo con este postulado, advierte que esto podría significar, entre otras

cosas, que en la actualidad se torne confuso diferenciar entre las figuras del artista y el curador. “Hoy ya no existe una diferencia ‘ontológica’ entre hacer arte y exponer arte”, sostiene, y ahonda en la problemática acentuando que hacer arte significa exponerlo como tal –, la instalación presenta dinámicas diferentes. No circula sino que, como bien se señala, instala, y modifica el papel y la función del espacio de exhibición. Esto se debe a que opera a través de la privatización simbólica del espacio público de exposición, ya que está diseñada de acuerdo a la soberanía del artista, que no necesariamente tiene que justificar públicamente la selección de objetos o la organización espacial de su pieza. El material de apoyo de una instalación es el espacio mismo. Invita al visitante a experimentar ese espacio como un espacio holístico, totalizador. Así, lo fundamental aquí es la distinción entre el espacio que la instalación demarca y, en contrapartida, el espacio público sin demarcar (Groys 2009).

Los desplazamientos en los dispositivos de exhibición constituyen otra de las características de las prácticas artísticas de la cerámica contemporánea. Al hacer instalaciones, sean naturaleza muerta, agrupaciones de objetos o cubrir el piso de una galería con barbotina líquida, los ceramistas ganan el control de enmarcar sus obras como obras de arte. A través de una re-localización topológica, la instalación nos hace ver que una obra no termina nunca, revelando puntos de contacto con el ensayo, género caracterizado por la ausencia de una última palabra, conforme a un pensamiento no taxativo (Oliveras 2018: 435)

La preocupación por el territorio también se ve reflejada en su contrapartida, lo desterritorializado como temática de lo contemporáneo, *The Dinner Party* (1979) es una conocida instalación Judy Chicago, artista que en 1970 dicta un curso feminista en la universidad de Fresno (Fresno State College);



Chicago, J. (1979) *The Dinner Party*. [instalación] Recuperado de https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party

acuña entonces el término “arte feminista” y crea el primer programa de arte feminista de los Estados Unidos. (Giunta 2014: 84). *The Dinner Party* se presentó por primera vez en 1979, pero estuvo en preparación desde 1974. Para ello Chicago contó con la colaboración de cientos de artesanas y artesanos. Desde 2007 puede visitarse como instalación estable del Centro de Arte Feminista

Elizabeth A. Sackler del Museo de Brooklyn, Nueva York; representa simbólicamente la historia de las mujeres pioneras en distintos campos del saber en la civilización occidental. Sobre una mesa de banquete de forma triangular se presentan treinta y nueve lugares dispuestos para mujeres célebres. Cada puesto consta de cubiertos hechos de cerámica, una copa y un plato de porcelana, pintados a mano e individualmente diseñado. Cada uno de los platos está modelado con inspiración anatómica en la vulva femenina y sus variaciones poéticas de representaciones florales adecuadas a la particularidad de cada una de las mujeres invitadas. Por debajo manteles e individuales bordados a mano, con diversas técnicas, donde pueden leerse los nombres rodeados de un marco dorado. El espacio interno triangular del suelo, está cubierto por más de 2000 azulejos triangulares, esmaltados de blanco sobre los cuales están escritos con letras doradas los 999 nombres de mujeres que han dejado su marca en la historia. Toda la instalación hace referencia no solo a las mujeres que nombra, sino a las labores *femeninas* representadas por los bordados y la pintura sobre porcelana, que han sido menospreciadas a lo largo de la historia.

Relacionada con el erotismo de los platos de Chicago, podemos mencionar las flores y cactus de Marcia Schvarts, modelados y policromados, repletos de texturas y formas vigorosas.



Schwartz, M. (1997) Vasija. [objeto] Recuperado de <https://www.marciaschwartz.com/ceramica>

Rammed Earth fue una instalación de George Geyer y Tom Mac Millan con la que causaron sensación en 1975, en la que el mar, interactuando con la obra, iba comiéndose lentamente el barro del que estaba compuesta.

El ceramista japonés- americano Jun



Kaneko, J. (2004) Dangos. [instalación] Recuperado de <http://www.junkaneko.com/artwork/public-art-detail/channel/C65/#/1>

Kaneko realizó en 1982-83 su primera instalación permanente de *Dangos* en el marco del proyecto *Omaha*, en Nebraska. *Dango* significa forma cerrada en japonés, y la obra consta de un gran número de formas monumentales de más

de tres metros de altura, que semejan vasijas verticales sin abertura superior. El parque de Omaha es una zona ladrillera, con lo cual se puso a disposición de Kaneko un horno industrial de ladrillos para la realización de sus obras. El tratamiento de superficie de las esculturas es pictórico, el artista trabaja con técnicas de enmascarado produciendo rayas, que rápidamente se convierten en un sello característico de sus obras. Posteriormente Kaneko instaló sus *dangos* y cabezas monumentales en numerosos proyectos a nivel global.

En 1986, luego de que una avalancha destruyera su taller, el ceramista Hoshino Satoru cambió radicalmente su forma de trabajo, y comenzó a realizar instalaciones monumentales de barro crudo que todo lo cubre, donde se puede apreciar la fuerza arrasadora de la tierra.

La obra *Trophy* fue una instalación de Clare Twomey de 2006 compuesta por cientos de pajaritos en miniatura realizados con la histórica pasta *jasper blue* de Staffordshire; el público podía interactuar con el trabajo y llevarse parte de él a casa. Además de efímera, fue una instalación interactiva centrada en el sentido del tacto por encima de la relación visual con la obra. Este tipo de propuestas se enmarcan en el rechazo a la cultura visual dominante, cuestionan la unicidad de la obra y su lugar privilegiado en el espacio de arte.



Twomey, C. (2006) Trophy [instalación] Recuperado de http://www.claretwomey.com/projects_-_trophy.html

El corpus de la obra cerámica de Edmund de Waal está compuesto completamente por instalaciones. Sus obras son interminables series de cilindros de porcelana que el artista personalmente levanta en el torno alfarero y luego presenta en diversos dispositivos de exposición. Para la obra de Waal es trascendente el tema de las colecciones, del modo de atesorar lo diverso, la percepción sutil de las diferencias de lo semejante. En su obra *Signs and Wonders* [señales y maravillas] (2009) el artista instala un aro de aluminio pintado de rojo en el lado interno de la cúpula del Victoria and Albert Museum de Londres, sobre el que dispone



De Waal, E. (2009) Sign and Wonder [instalación] Recuperado de <https://westminsterresearch.westminster.ac.uk/item/510qw/signs-and-wonders>

425 piezas de porcelana. De Waal relaciona esta obra con sus incontables visitas a las colecciones del museo, donde en cada visita descubría piezas que aún no había percibido. Su monumental obra permanece así semiculta en las alturas.

En 2013 Fuwei Meng realiza grandes instalaciones con acumulación de múltiples representaciones naturalistas de objetos y figuras humanas de porcelana que reflejan la vida campesina china —*Spring follows winter*—, o el rescate de las víctimas luego de una catástrofe natural en 2009 —*Speed of life and death*.

En 2014 Paul Cummins y Tom Piper presentan la obra *Blood swept lands and seas of red*, [la sangre barrió tierras y mares de rojo] una instalación de 888.246 amapolas de cerámica en memoria de tantos soldados muertos en la primera guerra mundial. La



Cummings, P. y Piper, T.(2014) The Blood Swept Lands and Seas of Red [instalación] Recuperado de <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/mar/05/how-we-made-tower-of-london-poppies-paul-cummins-tom-piper>

obra obtuvo tanto masiva atención del público y los medios, así como severas críticas por entenderla como un homenaje cursi y ultra patriótico.

Lo que distingue al arte contemporáneo del de momentos anteriores es sólo el hecho de que la originalidad de una obra de nuestro tiempo no se establece de acuerdo con su propia forma, sino a través de su inclusión en un determinado contexto, en una determinada instalación, por medio de su inscripción topológica (Groys 2008: 5). A través de una inscripción topológica, la obra reproducible se rodea de aura. Al ser instalados, tanto la foto como el film, obtienen su *aquí y ahora*, eso que de acuerdo con Benjamin hace a la originalidad y es un prerequisite de la autenticidad. Lo que él no vio, según Groys, es la posibilidad de cualquier obra reproducible de conquistar su aura al ser parte de una instalación. Mientras que el espacio de circulación masiva de la copia- el que vio Benjamin- es un espacio anónimo, abierto y sin marcas, el espacio de la instalación tiene la particularidad de ser fijo, finito y cerrado; crea por lo tanto un contexto diferenciado del afuera, un aquí y ahora topológicamente definido (Oliveras 2018: 433)

En otros casos, la materialidad cerámica se aborda aludiendo a su fragilidad y retomando los momentos de destrucción como parte de la cultura material, que no obedece a los ritmos de la vida biológica. Los objetos no se desintegran desde

dentro como un cuerpo humano. En estas obras los artistas reflexionan acerca de las historias de las cosas, que siguen un curso diferente en el que la importancia del papel de la metamorfosis y la adaptación crece a través de generaciones humanas. (Sennet, 2009). Dentro de este grupo de obras se encuentran las de la ceramista británica Clare Twomey, que trabaja con arcilla en instalaciones de gran tamaño, esculturas y trabajos de sitio específico. En todas estas producciones se refleja su preocupación por la materialidad, la práctica del quehacer cerámico y el contexto histórico y social.

Entre sus proyectos con arcilla cruda nos interesa presentar *Blossom* (2007), conformado por 10.000 flores de porcelana cruda instaladas en Eden Project, un enorme jardín que se construye sobre una cantera de arcilla. Con el paso del tiempo y las inclemencias del clima las flores se van deteriorando y vuelven a mezclarse y ser una con la arcilla que estaba en el suelo. Para este proyecto la artista contrató una veintena de mujeres ceramistas de Stoke-on-Trent para que



Twomey, C. (2007) Blossom [instalación] recuperado de http://www.claretwomey.com/projects/_blossom.html

modelen 10.000 flores de las más variadas, pero especialmente rosas por su valor simbólico para Inglaterra. La intención radicaba en hacer visible una habilidad que está perdiéndose en las industrias de Staffordshire. Las ceramistas construyeron las 10.000 flores en cinco semanas. La instalación permaneció por el lapso de un mes hasta que se desintegró.

También en su instalación *Consciousness/Conscience*, efectuada en 2001 en Gran Bretaña y en 2004 en Corea, la artista dispone unos cuantos miles de ladrillos de porcelana hueca y cruda. Los ladrillos están dispuestos en el piso por lo cual los visitantes para acceder a contemplar otras obras destruyen el piso por el que caminan y van dejando marcas. La instalación focaliza en la creación y destrucción de la obra. Hecha de porcelana, como materialpreciado, está concebida



Twomey, C. (2001-2004) Consciousness/Conscience [instalación] Recuperado de http://www.claretwomey.com/projects/_consciousnessconscience.html

para ser destruida. Las marcas de los ladrillos rotos crean el plano de la actividad

de los visitantes. Se utilizaron 7000 ladrillos crudos, que fueron producidos por una empresa, y que la artista reponía de tanto en tanto mientras estuvo abierta la exposición. Se hace presente además, el tema de las cooperaciones con la industria cerámica.

Otra obra significativa de Twomey en el plano de la utilización de la arcilla sin hornear es la instalación *Witness* (2008), una pared pintada de dorado, cubierta por fina porcelana en polvo sin hornear, asociando el valor histórico de la porcelana al valor del oro. La pared va guardando, atesora, las marcas de los primeros gestos accidentales de los visitantes y luego las experiencias de estos, ya animados a activar la obra.



Twomey, C. (2008) *Witness* [instalación] Recuperado de http://www.claretwomey.com/projects_-_witness.html

Otro grupo sin duda identitario lo constituyen las obras cerámicas cuyo significado yace en la cita cultural, cuestionan no solamente la carga histórica de la tradición, sino los valores simbólicos a los que están fuertemente ligados. Son muy numerosos los artistas que se ocupan con temas de arraigo profundo en el imaginario colectivo, que están directamente asociados a la cerámica y a los contenidos que simboliza, la selección de la materialidad cerámica es profundamente ideológica y resulta clave para completar y comprender el sentido de las obras. Se producen a menudo a instancias de sinergia: la vanguardia florece en el centro de actividades tradicionales.

Uno de estos casos paradigmáticos lo constituye el artista chino Ai Wei Wei, que trabaja intensamente con cerámica en constelaciones más que polémicas, que son además reproducidas a través de medios digitales. En una primera y



Wei Wei, A. (1995) *Dropping a Han Dynasty Urn*. [performance] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=CbHRU9K2zNA>

escandalosa fase, el artista trabaja con cerámicas de la Dinastía Han, a las que destruye en tanto documenta tal acto, *Dropping a Han Dynasty Urn* (1995) [tirando una urna de la dinastía Han]. La obra consta de un tríptico fotográfico, donde se ve al artista impasible, mirando a la cámara mientras deja caer una vasija prehistórica, que se había conservado perfectamente desde hace más de

dos mil años, para señalar la destrucción que produce la política sobre la tradición y la cultura chinas. Ya a partir de los años noventa, el artista comienza a trabajar con réplicas de cerámica antigua, con el mismo trasfondo ideológico, pero sumando a su problemática la cuestión de los procesos de producción y del desprecio de la mano de obra característica de la China actual. Como ejemplo podemos mencionar su obra *Coloured vases* (2007- 2010), en la que trabaja con la descontextualización, sumerge réplicas de urnas Tang en barnices industriales; también su obra *Coca- Cola Vase*, del año 2004.

Otra de sus etapas de producción cerámica está delimitada por su obra *Sunflowers seeds* (2010) una instalación en la que tapiza el suelo de la Sala de las Turbinas de la Tate Modern con más de cien millones de semillas de girasol realizadas en



Wei Wei, A. (2010) Sunflowers seeds. [instalación] Recuperado de <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds>

porcelana. Cada semilla de girasol que compone el paisaje, que uno puede pisar mientras escucha el ruido que generan sus pisadas, está fabricada con porcelana de la máxima calidad y pintada pacientemente a mano por un artesano sin que haya dos iguales. Todas han sido producidas según los métodos tradicionales en la antigua ciudad de Jingdezhen, famosa por su producción de porcelana para la corte imperial. En dos años los 1600 artesanos contratados para el proyecto produjeron más de cien millones de pipas, que forman una masa de unos diez centímetros de espesor, que cubre una superficie de un millar de metros cuadrados y pesa más de 150 toneladas. La instalación confronta al público en primer lugar con la irritación de que lo que ven los ojos no es lo que perciben los demás sentidos, al tocar las semillas o escuchar el ruido al pisarlas se advierte que la materialidad no es la que indicaba la vista. Por otra parte, como ya mencionáramos, cada una de las semillas es por su forma de producción única, aunque el conjunto parezca una masa uniforme. Las semillas de girasol simbolizan en China la amistad y de remiten además a la época de la revolución cultural.

Ai Wei Wei ha utilizado el ready-made desde el inicio de su producción. Según Dickie, lo que el ready-made pone de manifiesto es que el artista ya no necesita

pintar o trabajar la materia, que la obra de arte no requiere necesariamente de trabajo manual; puede tenerlo, pero no es esto esencial (Oliveras, 2018: 355) En estas obras en particular, resulta trascendente el concepto de lo indiscernible: así descubrimos que dos obras perceptivamente indiscernibles no son iguales. No lo son porque toda obra es sobre algo, y ese *algo* varía de obra en obra debiendo ser actualizado en todo momento por el receptor. De este modo, para discernir entre obras perceptivamente indiscernibles o entre obras de arte y sus símiles no artísticos, es fundamental considerar la *referencia*, la condición alegórica, el decir otro de la obra, que ya había sido destacado por Heidegger. En suma, una obra de arte se diferencia de los demás objetos (banales) cuando a pesar de tener las mismas características físicas, resulta transfigurada. Y esto supone actualización semántica, pensamiento e interpretación (Oliveras 2018: 344-346).

Otro modo de trabajo a partir de la re-significación de la tradición es el de la ceramista coreana Yee Sookyoung. Su *Translated vase* (2009) se compone de fragmentos históricos de celadón, el más tradicional y bello esmalte cerámico coreano, que también se empleó en China y Japón, cuya coloración va de un celeste pálido al verdoso y se obtiene por efecto de la reducción de óxido de hierro presente en el esmalte sometido a altas temperaturas. La artista recoge estos fragmentos por



Harrison, J. (2018) Painted lady 27. [objeto] Recuperado de <https://jessicaharrison.studio/painted-lady-27>

toda Corea, como restos y descartes de los más afamados artesanos de su país; y luego los ensambla en obras escultóricas, a través de la técnica *Kintsugi*, consistente en pegar los trozos rotos entre sí con barniz de resina o laca mezclada con oro o plata en polvo, y limar la superficie hasta alisarla y convertir el arreglo en vetas de metales preciosos incorporadas a la pieza; esta técnica es apreciada por entender que consigue darle una segunda vida a la cerámica, enriqueciéndola y confiriéndole un carácter propio en esas cicatrices que, como las humanas, marcan y significan el transcurso de una vida, solo que esta vez de oro para entenderlas como algo bello. No se trata solo de hacerla estéticamente más bonita: se trata de impregnarla de un mensaje inspirador. La pieza se rompió, pero fue reparada, y ese episodio es una parte de su historia

que la hace más valiosa por su capacidad de resiliencia. De hecho, los ejemplares antiguos de cerámica que fueron reparados usando esta técnica son más valorados que los que se han conservado intactos, sin haberse roto nunca. Un particular recorte dentro de las prácticas artísticas que se fundan en la cita cultural, lo constituyen las obras en que los artistas trabajan a partir de re-significaciones de vajillas y figuras de porcelana. Tal es el caso de Lucio Fontana con su apasionada producción entre las vajillas de todos los reyes de Francia en la manufactura Sèvres; o de la artista israelí Ronit Baranga, que trabaja en inquietantes combinaciones de tazas y platos con dedos y bocas de porcelana, o de Jessica Harrison y sus *Painted ladies*, figurillas de porcelana atravesadas por la estética *gore* representando mujeres tatuadas, o del colectivo de artistas rusos AES+F que trabaja las miserias de la vida contemporánea con la delicadeza de las figurillas de porcelana destinadas a la decoración de las mesas.



Baranga, R. (2018) Wild things. [objeto] Recuperado de <https://www.artellimite.com/2019/12/23/ronit-baranga/>



Harrison, J. (2018) Painted lady 27. [objeto] Recuperado de <https://jessicaharrison.studio/painted-lady-27>



AES+F (2019) Choreographies of salvation. [objeto] Recuperado de <http://lebastart.com/en/2019/03/aesf-choreographies-of-salvation-in-fine-porcelain/>

No es una coincidencia que la escuela líder en cerámica contemporánea de China esté ubicada en Jingdezhen, el centro tradicional de producción de porcelana. Las tradiciones no son inertes: a lo largo de los seis hornos antiguos de Japón, los principales centros de producción de la cerámica para la ceremonia del té, hay ceramistas de vanguardia trabajando sobre la misma imaginería icónica.

El fenómeno de la globalización alcanza desde luego a las prácticas artísticas que incluyen cerámica. Desde 1952 se creó, con sede en Ginebra en el museo Ariadna de cerámica y vidrio, la Academia Internacional de Cerámica (AIC /IAC) con el objetivo de estimular el contacto y la amistad entre los profesionales de la cerámica de todos los países; para apoyar todo tipo de cooperaciones internacionales destinadas a promover la cerámica y mantener los más altos niveles de calidad de producción en todas las culturas. Desde 1958 la AIC estuvo

ligada a la UNESCO, en un primer momento como ente consultivo y a partir de 2001 como partner oficial en el sector de cultura. Al momento cuenta con 696 miembros que representan a 67 países, entre los que se cuentan ceramistas, alfareros, artistas, conservadores, restauradores, curadores e instituciones. El consejo directivo está integrado por 14 miembros de 13 países. La academia organiza con sede itinerante congresos bienales incluida una conferencia que focaliza en un tema específico del hacer cerámico.

Desde comienzos del siglo XXI se han organizado megaexhibiciones colectivas de cerámica con el objetivo de presentar la gran actividad que se desarrolla en una disciplina que en el pasado no tenía un alto grado de difusión. En 2004 se realizó en la galería Tate de Liverpool la exposición *A secret history of clay from Gaugin to Gormley*, con curaduría de Simon Groom y Edmund de Waal. El concepto curatorial consistía en presentar una gran diversidad de obras cerámicas creadas por reconocidos artistas del siglo XX, en las que se podía vislumbrar múltiples niveles de experimentación estética, conceptual y material; en gran medida se observa en los ceramistas, cuando ofician de jurados y curadores, la expresa intención de dar a ver la pluralidad de los modos de hacer que conviven respetuosamente dentro de las prácticas cerámicas. En el otoño de 2013 el centro de escultura Nasher presentó una exposición titulada *Return to Earth: Ceramic Sculpture of Fontana, Melotti, Miró, Noguchi, and Picasso 1943-1963*, muestra que se focalizaba el creciente interés por la cerámica por artistas de la vanguardia durante ese período. Respondiendo a una variedad de impulsos personales y circunstancias históricas este quinteto produjo significativos *corpus* de trabajo en cerámica que involucraban el material de una manera novedosa, inventiva e incluso radical, ya que desafiaban los límites entre las disciplinas. Las obras de la exposición pueden considerarse ejemplos radicales del potencial expresivo de la arcilla cocida y allanaron el camino para el resurgimiento de la cerámica en el arte contemporáneo de hoy. En una misma línea, entre el 24 de septiembre de 2016 y el 19 de febrero de 2017, tuvo lugar en la Kunsthaus Graz la exposición *Geknetetes Wissen. Die Sprache der Keramik* [Conocimiento amasado. El lenguaje de la cerámica] bajo la curaduría de Peter Pakesch, Ai Wei Wei y Edmund de Waal. En la muestra podían verse las primeras producciones de la manufactura de porcelana de Meissen, obras

históricas de porcelana y gres de china y un extenso recorrido de obras cerámicas de artistas del siglo XX.

Entre los impulsos más destacados para los nuevos horizontes de la cerámica se pueden mencionar las obras para el espacio público de Richard Serra, que hacen foco en la percepción del material. Serra, egresado antes de su formación en artes visuales de la carrera de literatura inglesa, es autor de una lista verbos que identifican más de cincuenta acciones generadoras de formas como: doblar, curvar, retorcer, enrollar, arrugar, dividir, marcar, etc. Gran parte de ellas responden a modos de interactuar con la arcilla.

Finalmente, no puede dejar de mencionarse el modo en que las redes digitales, los festivales, las bienales y fundamentalmente las residencias facilitan el conocimiento y el contacto entre artistas de muy diversas latitudes, lo que constituye un aporte interesante para la cerámica actual, si estamos atentos a que esta circulación es solo una muy pequeña parcialidad frente al plural desarrollo de estas prácticas que no circula por estos medios.

. 2. Entramados de significación del hacer cerámico

El recurso de la humanidad a la tierra y al fuego, componentes esenciales del hacer cerámico, es tan antiguo como la cultura. Experiencias sensoriales tan simples como hundir los dedos en la arcilla o acercar las manos a una fogata tienen la capacidad de despertar emociones que se hacen presentes de modo inmediato en cada sujeto. Lo frío y lo cálido, lo seco y lo húmedo —cualidades que, en sus alianzas diversas, marcan nuestros cuatro elementos “occidentales”— pueden promover, en el encuentro con cada quien, sensaciones atractivas y placenteras o repelentes y desapacibles. De allí, en parte, la pluralidad y diversidad de estratos de significación que tierra y fuego entraman.

Podríamos decir que todo hacer —todo “arte”— es imponer una forma a una materia: de hecho, podríamos sintetizar las dos acepciones iniciales que el verbo *hacer* tiene en nuestro idioma como *dar el primer ser a algo proporcionándole forma* (RAE). Entre nuestros haceres más ancestrales, la alfarería es probablemente aquél en que esta definición del hacer se cumple de modo más leal, dadas la inmediatez que el procedimiento de modelado de la materia prima puede tener y las pocas etapas necesarias a posteriori para concluir la realización de un objeto cerámico. El material —la arcilla— sale de las manos de su hacedor —el alfarero— prácticamente transformado en objeto —la vasija—; sólo resta la etapa final que supone el paso por el fuego que habrá de otorgarle mayor resistencia y, entonces, perdurabilidad. Lejos ha quedado esa materia prima extraída del suelo como el más “bruto” de los materiales que el hombre conoce y puede utilizar con cierta facilidad sin otras herramientas más que sus manos para someterla a su voluntad de darle forma. Como ha señalado Claude Lévi-Strauss, *el aspecto grosero de la arcilla y su falta total de organización confrontan la vista, el tacto, el entendimiento incluso de la presencia masiva de lo informe y su primacía* (1985 [2008]: 175).

. 2.1. La arcilla como material de lo humano

Recorrer sólo algunos de los muchísimos mitos cosmogónicos en los que la arcilla encuentra un lugar nos permite destacar que, en síntesis, la tarea de modelar la tierra convoca muchos más sentidos que aquel que se orienta hacia *dar forma a la materia informe*, así como también excede las cuestiones vinculadas a la habilidad manual del

hacedor. Desde tiempos inmemoriales, *modelar la tierra* es una actividad ligada a cuestiones espirituales y creencias profundamente arraigadas en toda cultura.

“Todo mito plantea un problema y lo trata mostrando que es análogo a otros problemas; o bien el mito trata simultáneamente varios problemas mostrando que son análogos entre sí” (Lévi-Strauss 1985 [2008]: 169). Dado su lugar en el desarrollo de la humanidad, la alfarería se encuentra presente en numerosos relatos míticos que en cada cultura explican los orígenes del mundo, de la vida, de la humanidad. Muchas son las historias que presentan la creación del mundo a través del “ordenamiento” —*κόσμος*, “cosmos”— de un “desorden” —*Χάος*, “caos”— primigenio, preexistente. El mundo es una forma “ordenada” que viene a transformar un previo “estado amorfo e indefinido” (el “caos” según la RAE). Y si atendemos al origen etimológico de estos términos, la raíz indoeuropea **ǵhēu-* que yace en el *caos* lo hace un *vacío que ocupa un hueco*.

En los mitos de la Creación de la tribu *gondi* —un pueblo dravídico antiguamente afincado en los bosques y las selvas de la India central— en el inicio era el vacío. Entonces vino el agua, sobre la que el creador derramó el soplo de la vida. Enseguida surgió el barro, revuelto por la lombriz, alfarera escondida en el mundo subterráneo. Sin el barro no puede haber vida. Él es más precioso que el oro. Y dio origen a siete tipos de tierra: arena, arcilla, fango, roca, greda, limo y lodo. El creador nos ofreció el don de la tierra no sólo para vivir sino también para crear. Del barro creamos formas: casas, ollas y chimeneas. Y tal es el nacimiento del arte (Giménez 2017: 2).

Por su lado, los relatos antropogónicos han vuelto un *topos* la voluntad de un creador —divino o humano— que, con tierra y agua, y tal vez algunos otros aditamentos, prepara la arcilla y modela así a la humanidad. El documento más antiguo que nos ha llegado con el registro de un relato de este tipo es el poema babilónico titulado *Enūma eliš* (“Cuando en lo alto”, tales sus dos primeras palabras); es el principal, el más largo y completo de los mitos mesopotámicos sobre la creación del universo. El poema, constituido por unos mil cien versos, está redactado en lengua acadia y ha sido registrado en caracteres cuneiformes sobre tablillas de arcilla. Reconstruido a partir del hallazgo de numerosos fragmentos —unos sesenta, aparecidos en Kish, Assur, Sippar y especialmente los de una versión del siglo VII a.C. hallada en las ruinas de la biblioteca de Asurbanipal en Nínive—, fue traducido por el asiriólogo británico George Smith y publicado en *Los registros caldeos del Génesis* (1876). La composición del texto probablemente se remonta a finales del segundo milenio antes de Cristo o incluso antes, a la época de Hammurabi durante el Antiguo Período Babilónico (1900-1600 a. C.); algunos elementos del mito están atestiguados por ilustraciones que datan, al menos,

de la era casita (aproximadamente, entre los siglos XVIII al XVI a. C.). Según esta cosmogonía, antes de que el cielo y la tierra *tuviesen nombre* —esto es, antes de que existiesen—, de la fusión de los diferentes caos iniciales —Apsu, el agua dulce, principio masculino, y Tiamat, el agua salada, principio femenino— se produjo la segregación de las fuerzas primigenias de la naturaleza. A partir de ese momento, los dioses se vuelven identificables mediante nombres propios y engendraron una familia; Marduk, uno de sus descendientes divinos que representaba la racionalidad ordenadora frente al caos primigenio, construyó su morada en el centro del mundo, Babilonia, y encargó a su padre, Ea, la creación de seres que se encargaran de proporcionarles el alimento. La sangre de otra deidad, Quingu, sirvió para dar forma a la arcilla con la que fueron moldeados los primeros humanos: “Amasaré la sangre y haré que haya huesos. Crearé una criatura salvaje, 'hombre' se llamará. Tendrá que estar al servicio de los dioses, para que ellos vivan sin cuidado” (*Enûma Elis*, Tablilla VI, Lara Peinado 2008).

Los relatos míticos protagonizados por figuras de barro son más antiguos aún: una conocida creación sumero-acadia refiere que, hacia 2650 a.C., cansados de la forma de gobernar de Gilgamesh, los habitantes de Uruk rogaron a los dioses que los librara de su despótico rey. Anu, deidad encargada de escuchar las quejas del pueblo pidió a Aruru que creara un ser tan fuerte como Gilgamesh. Aruru entonces, tomó barro y con tan sólo sus manos humedecidas, creó al hombre:

Tras tanto oír sus quejas Anu, convocaron los dioses a la Gran Aruru: * “Aruru, creaste tú a [ese] hombre. Haz ahora otra criatura — tormenta sea su corazón— que se le oponga, y recobre así la paz Uruk.” Al oír esto, Aruru concibió en su corazón la criatura de Anu. Se lavó las manos Aruru. Tomó un poco de barro y lo arrojó a la estepa. En la estepa fue creado Enkidú el Héroe, engendro de la soledad, concreción de Ninurta. Cubierto de pelo su cuerpo todo. Como de mujer el cabello, hirsuto como [haces de cebada,] de Nisaba. No sabe de gente, ni de países. No lleva por vestido [sino su piel,] cual Sumuqán (Poema de Gilgamesh, Tablilla I, columna II, Silva Castillo 1994: 49-50)

Entre los egipcios, Jnum, *el que modela*, representado como hombre con cabeza de carnero, era una de las divinidades creadoras: con su torno de alfarero modeló un huevo de donde surgió la luz solar que dio vida a la humanidad. Considerado asimismo creador de los humanos, más tarde rompió la rueda de su torno y colocó en cada mujer una parte de ella, para que la humanidad se reprodujese sin su intervención (Beltz 1982: 34-36).

La mitología griega nos ha legado diversos relatos en los que el fuego y la tierra son elementos protagónicos en el acto creativo. Zeus escondió el conocimiento del fuego a los humanos hasta que el astuto Prometeo, hijo del titán Jepeto, lo roba y lo lleva a la

tierra para entregarlo a la humanidad en un tallo de hinojo (Frazer 1986:180). Por este acto, fue severamente castigado, pero previamente,

Prometeo, según se dice, creó los primeros hombres modelándolos con arcilla, pero esta leyenda no aparece en la *Teogonía*, donde Prometeo es simplemente el bienhechor de la humanidad, no su creador. Si engañó a Zeus, fue por amor a los hombres [...] Para castigarlos [Zeus] decidió no volverles a enviar el fuego. Entonces Prometeo acudió en auxilio por segunda vez; robó semillas de fuego en la rueda del sol y las llevó a la tierra, ocultas en un tallo de férula. Otra tradición pretende que sustrajo el fuego de la fragua de Hefesto. Zeus castigó a los mortales y a su bienhechor” (Grimal 1951 [1989: 455]).

En la versión platónica de este mito (Protágoras, II, p 320 D-321 E), Prometeo no obtuvo el fuego directamente de Zeus, sino del taller de Hefesto —dios del fuego— y de Atenea —diosa de las artes— quienes, en el inframundo, habían modelado todas las criaturas mortales, incluso los hombres, formando sus cuerpos con tierra y fuego. Cuando llegó el momento de transportar a la superficie de la tierra a las criaturas recién modeladas, los dioses asignaron a Prometeo —“el que piensa antes”— y a su hermano Epimeteo — “el que piensa después; el torpe por excelencia”— la tarea de equipar a hombres y animales, asignando a cada especie sus funciones y poderes propios. Epimeteo, tras convencer a su hermano para realizar solo dicho mandato, dotó a las bestias con los más preciados dones que Zeus les había asignado para tal fin —piel, garras, alas, aletas—, dejando a los hombres desnudos e indefensos. Para remediar de algún modo la imprudencia de su hermano, Prometeo penetró en secreto al taller donde trabajaban Hefesto y Atenea y robó a los dioses el fuego y la habilidad mecánica, estimables posesiones que concedió a la humanidad (Frazer 1930 [1986:181])

Por su parte, las *Fábulas* de Higino refieren cómo la diosa Inquietud, a la orilla de un río, modeló figuras de arcilla de extrema belleza; conmovido, Zeus les dio vida con el calor de sus manos (Higino [2009: 302]).

Es posible observar muchas analogías entre componentes de estos relatos y otros pertenecientes a culturas judeo-cristianas. Sin embargo, “en el período cristiano se produjo un cambio fundamental: la expresión *creatio* llegó a designar el acto que Dios realiza creando a partir de la nada. (Tatarkiewicz 1987 [2001]: 287) La noción de “creación” en las religiones judeo-cristianas pertenece al lenguaje de la Revelación bíblica. Su originalidad en el contexto de la religión, de la filosofía y de las ciencias, viene de explicitar la especificación *ex nihilo*, creación a partir de la nada, la que no está presente en el uso de otros verbos que podrían parecer análogos al verbo “crear, como hacer, configurar, fundar, instituir, realizar, etc. La teología cristiana, basándose sobre el dato bíblico y sobre la comprensión realizada por la exégesis patristica, identifica la

acción de “crear” con una acción propia de Dios, que llama a la existencia las cosas que no son (Gen 1,1; Rm 4,17). Un primer modo de entender el término *creación* corresponde a su significado “activo”, como acción que tiene sólo a Dios como sujeto, acción potente y radical, que indica el poner algo en el ser a partir de la nada, esto es, a partir de lo que aún no existe; o en general, dar origen a algo esencialmente nuevo. Tal acción viene expresada en hebreo por el verbo *bara´* y pasa al griego generalmente con el verbo *kútzlein*, y más raramente como *poieîn* —hacer, producir, que indican acción divina o humana en general—. Es la acción con la cual Dios crea al principio el cielo y la tierra (Gen 1,1), el hombre y la mujer como varón y hembra (Gen 1,27) (Tanzella-Nitti 2016).

En el segundo capítulo del *Génesis* —referido al Paraíso— se describe la creación por Dios de Adán, el primer hombre, modelado a su semejanza e infundido de vida a través de un soplo; luego de su costilla Dios formará a Eva, la primera mujer, para que sea su compañera:

"no había aún en la tierra arbusto alguno del campo, y ninguna hierba del campo había germinado todavía, pues Yahveh Dios no había hecho llover sobre la tierra, ni había hombre que labrara el suelo. Pero un manantial brotaba de la tierra, y regaba toda la superficie del suelo. Entonces Yahveh Dios formó al hombre con polvo del suelo, e insufló en sus narices aliento de vida, y resultó el hombre un ser viviente." (*Gn* 2,5-7, École Biblique de Jérusalem 1955 [2009])

Más tarde, en proximidad a este relato, la Cábala situará en la Praga de mediados del siglo XVI la leyenda del Golem, un ser modelado con barro y luego animado mágicamente por el rabino Yehuda Löw ben Becalel gracias a una palabra secreta (Idel 2008: 43); lo mismo sucede con el Corán, que relata el modo en que Alá sopló aliento de vida en el hombre y lo formó del polvo de la tierra: “He creado al ser humano de arcilla, un barro maleable”, dice el Corán en su capítulo 15, versículo 26. No obstante, Isa García ha señalado que, si bien el libro sagrado refiere en distintas circunstancias la creación del ser humano a partir “de arcilla (*tin* طين)”, “de tierra (*turab* تُراب)” o “de barro (*hama* هَامِح)” entendido como mezcla de tierra y agua, “modelado” o “maleable” (*masnún* مَسْنُون); en unos pocos casos, como el referido, el término utilizado es *salsal* سَلْسَال, un vocablo al que únicamente se acude en vínculo a la creación del ser humano a partir de “arcilla seca que produce sonido” (al ser golpeada), quizá para aludir a su capacidad lingüística (2014: 253).

En la mitología china, la diosa Nüwa, cansada de estar sola en el mundo, modeló animales y humanos recurriendo a la arcilla del río Amarillo: el primer día creó el gallo; el segundo, el perro; el tercero, la oveja; el cuarto, el cerdo; el quinto, la vaca; el sexto,

el caballo y el séptimo comenzó a crear a la humanidad. Si bien se tomó a sí misma como modelo, mutó la parte inferior de su cuerpo, que era de dragón, y dotó a sus figuras con piernas que les permitiesen caminar erguidos (Birrell 1868 [1993: 33-35]).

En la región oceánica, los Māori creen que Tāne Mahuta, el dios del bosque, modeló de arcilla la primera mujer y sopló vida en ella (Best 1941: 265), en tanto en el continente africano, la cultura Yoruba hace de Obatala el creador de los humanos con arcilla: serpenteando alrededor del mundo, utilizó materiales de diferentes colores de las diversas áreas que visitó y, al llamar a los diferentes atributos que deseaba ver, moldeó a los hombres como seres perfectos. Por su parte, los Shilluk creen que los colores de las diversas etnias se atribuyen a los tipos de arena y arcilla que la deidad usó para moldear a la humanidad. Mawu, una diosa creativa, fue encomendada con la tarea de configurar todas las otras formas de vida en la Tierra; con la ayuda de Aido Hwedo, una serpiente primitiva, y Awe, un mono divino, modelaron con arcilla todas las criaturas vivientes del mundo (Feraudy Espino 1994 [2006:17]).

Entre las culturas mesoamericanas, los mitos mayas de la creación relatan —en el segundo capítulo del Libro del Consejo *Popol Vuh*— diversos intentos de los dioses para constituir criaturas que los veneraran. En primer lugar crearon a los animales, mas como no podían hablar, no sirvieron a sus propósitos. Usaron entonces barro para modelar al primer hombre, que se deformaba pues no resistía la lluvia —de lo que podemos inferir la situación del relato en una etapa precerámica—, por lo que continuaron efectuados ensayos sucesivos, como lo fue la talla en madera. Finalmente, los hombres fueron hechos con maíz (González Torres 1999: 22-25).

En América del Norte, el mito de origen diegueño afirma que Tuchaipa, el demiurgo, excavó la tierra y extrajo de ella el barro, con el cuál formó los indios; por su parte, el mito cahuilla afirma que el demiurgo Mukat creó los primeros varones “trabajando lenta y cuidadosamente la arcilla para modelar el bello cuerpo que los hombres tienen hoy” (Lévi-Strauss 1985 [2008: 141]).

En América del Sur, los creadores de los hombres fueron, para los relatos chibchas, Iraca y su sobrino Ramiriquí, que vivían como únicos habitantes en un imperio notable por su riqueza natural. Un día decidieron hacer cuerpos humanos: uno tomó barro y modeló el cuerpo de un hombre, el otro tomó juncos e hizo el cuerpo de una mujer. Cuando hubo bastantes hombres y mujeres, les dieron vida y así poblaron el imperio, pero aún no estaban contentos, pues vivían en un mundo de tinieblas... (Castillo 2009: 165-166). En la mitología guaraní fue Tupá, el dios supremo, quien, con un poco de

arcilla mezclada con sangre del ave nocturna, yerba fabulosa y hojas de plantas del lugar remojadas en aguas del manantial, hizo una pasta y modeló a su semejanza la primera pareja humana; secadas al sol, quedaron dotadas de vida (NayA 2020)

Si el recurso al barro como material de lo humano se verifica mayoritariamente protagónico en los relatos ancestrales, aquellos otros que buscan explicar el dominio del fuego y la invención del arte alfarero advendrán sin duda emparentados a ellos. Sea bajo la forma de deidades rebeldes, de humanos heroicos, de espíritus benéficos o de animales de gran astucia, cada cultura ha ideado su Loki o su Maui como ladrón del fuego divino para provecho de los humanos. Y la invariable descripción del suceso como un acontecimiento de carácter único sintetiza la conciencia de una profunda transformación cuyo fundamento no es sino la incorporación del fuego a la sociedad humana.

Lévi Strauss, al indagar ciertos pueblos de los bosques y las sabanas de América tropical en los que no se encuentra presente el desarrollo de la metalistería, se enfocó en la cocina y la alfarería como sus artes del fuego. Advirtió entonces que, en ellos, el fuego de la cocina encarna un *combate cósmico entre el pueblo de abajo y el pueblo de arriba*: los humanos tuvieron que conquistar el fuego de cocina obteniéndolo de animales (*lo terrestre, lo natural*) o del pueblo de arriba (*lo celeste, lo sobrenatural*). En cambio, cuando está en juego el barro de la alfarería, el combate por el fuego enfrenta a un pueblo celeste —o acuático— y otro subterráneo: los humanos se colocan entre las aves y las serpientes para atestiguar el combate entre ellos, ya no actores responsables y dotados de iniciativa, sino beneficiarios pasivos o víctimas (1985 [2008]: 49; 55-56).

En cuanto a las piezas de alfarería:

Por su capacidad de guarda, la oquedad ha engendrado en cada cultura poseedora del saber cerámico algunas de sus imágenes cardinales. Por caso, jíbaros y chinos atribuyen la creación del mundo a un trabajo de alfarería: sus cosmogonías figuran el cielo como una gran copa esmaltada de azul que cubre la tierra. [...] Y tal vez porque el inicio de la vida acontece al amparo de una oquedad, muchas culturas han dado y dan a sus cuerpos un contenedor cerámico cuando sus días culminan (Giménez 2017:5).

Este sucinto recorrido nos permite acercarnos a las consideraciones de Lévi-Strauss acerca del pensamiento mítico: arduo es poder establecerlos como una etapa superada dentro de la práctica intelectual en tanto se activa toda vez que indagamos los orígenes de la significación de las cosas del mundo. Despreocupado por encontrar un anclaje en el exterior, el pensamiento mítico no se opone por ello a la razón analítica; surgido de lo

más profundo de los tiempos, tutor irrecusable, él siempre nos extiende un espejo de aumento donde, de forma concreta y eficaz se perfilan algunos de los mecanismos a los que se halla sujeto el pensamiento (Lévi-Strauss 1985 [2008: 199])

. 2.2. El dominio del fuego, singularidad humana

A lo largo de la historia, desde distintos enfoques, con perspectivas diversas e intereses varios, y sin duda con mayor ahínco desde la aparición en la Modernidad del conjunto de disciplinas que Michel Foucault ha denominado “ciencias humanas”, la humanidad ha buscado delimitar alguna característica suya del orden de lo definitorio. Así, se han pensado como distintivos suyos el raciocinio, el lenguaje, la comunicación, el juego... Finalmente, se ha constatado que gran parte de estas capacidades también las comparte con otros seres vivos. No obstante, hay un logro que no se ha estimado lo suficiente: si no es prerrogativa del humano la facultad de idear y construir herramientas, sí es el único ser capaz de producir, controlar y usufructuar el fuego. No existen sobre la faz de la tierra una cultura que no haya conocido el dominio del fuego.

A la fecha hay evidencias de que el *homo erectus* descubrió y utilizó los beneficios del fuego natural hace unos 1,7 millones de años (James 1989), con lo que pasa de ser una especie ecológicamente secundaria a convertirse en una especie dominante. Los homínidos aprendieron a recurrir al fuego “caído del cielo” para abastecerse de alimentos abrasados, para reconfortarse con su calor, para favorecer su capacidad visual nocturna: así, en lugar de huir del fuego, los homínidos descubrieron en él un poderoso aliado: la sabana calcinada les proporcionaba alimentos ya cocinados y les descubría las huellas de los animales.

...pero es evidente que no sólo se trataba de caminar erecto y tener las manos libres para poder transportar algo. Cortar ramas para un fuego supone que el individuo del caso sabía lo que estaba haciendo y por qué lo hacía. Mantener encendido el fuego implica previsión y cuidado. Había que reunir madera. Quizás almacenarla durante períodos de humedad. Estas actividades no se produjeron naturalmente en los homínidos, requieren de aprendizaje y control. [...] No obstante, ni las cualidades físicas ni las mentales hubieran servido de mucho a ningún ser humano individual, si no se hubiera desarrollado en compañía de otros seres humanos. Ser capaz de aprender de los mayores y estar preparado para obedecerlos fueron prerequisites para adquirir un control del fuego, que no se perdiera en las sucesivas generaciones (Goudsblom 1992 [1995: 34-35]).

Con el tiempo, la humanidad aprendió a generar por sí misma el fuego: recientemente, en la cueva Wonderwerk de Sudáfrica, se han hallado vestigios que han sido

interpretados como huellas de fuego intencionalmente provocado hace ya un millón de años (Berna et al. 2012). Poco a poco, la humanidad se fue transformando a partir de una dependencia del fuego —alimentaria, defensiva, etc.— que determinó el incremento de sus capacidades cerebrales a partir de un cambio en su dieta. Por ello, al revisar los diversos procesos de civilización en sus vínculos con el fuego, Johan Goudsblom ha periodizado la relación entre el humano y tal elemento estableciendo una primera etapa de uso pasivo u oportunista, seguida por el tránsito hacia un uso activo, con mayor dominio, que fue lo que originó el monopolio de la especie. El dominio del fuego transformó a la humanidad, pues de este logro depende en gran medida todo un ulterior desarrollo tecnológico: a partir del fuego hemos podido cocinar alimentos, y es a través de la eficiencia alimentaria que se fueron originando cambios anatómicos destacables como, por caso, la pérdida de gran parte del pelaje corporal. De allí que para este autor la domesticación del fuego constituye la primera gran transición ecológica que produjeron los humanos; y si la agrarización sería inconcebible sin el control del fuego, la industrialización, como otra transformación ecológica sin precedentes provocada por la humanidad, tiene nuevamente en el fuego un actor protagónico (1992 [1995: 22-23]). De tal manera, podría decirse que

las *artes del fuego*, en su acepción más amplia —esto es la capacidad, ya entre los homo sapiens, de mantener ardiendo un fuego natural, controlar su duración, ubicación y expansión espacio-temporal, finalmente producirlo para obtener de su dominio réditos como la atracción y el cercamiento de presas de caza, la cocción de alimentos, el incremento de la capacidad productiva del suelo y de las especies vegetales—, se remontan sin discusión a casi 200.000 años antes de hoy. (Giménez 2017: 3)

Si el monopolio humano del fuego contribuyó a aumentar la distancia entre los humanos y los demás animales en los que atañe a sus modos de comportamiento y sus relaciones de poder (Goudsblom 1992 [1995: 40]) es fácilmente comprensible que el uso del fuego, más allá de circunstancias festivas o ceremoniales, fuesen deviniendo poco a poco rutinarios y parte de las habilidades cuyo aprendizaje comienza a volverse necesario desde muy temprana edad (Goudsblom 1992 [1995: 40, 85]). La familiaridad y el conocimiento precoces de las cualidades del fuego, sus efectos, sus beneficios y sus peligros, permitieron con facilidad que él tuviese un rol preponderante en relatos mitológicos, creencias religiosas, rituales y ceremonias de todo orden y valor entre extremos como los que podrían marcar los beneficios y deleites de la cocina o el infinito tormento de un Infierno abrasador.

A través de sus *Mitológicas*, Claude Lévi-Strauss ha efectuado uno de los aportes más remarcables al conocimiento no de los modos de alimentarse de la humanidad sino

cómo a partir de ellos es posible comprender su modo de pensar, imaginar, relatar. *Lo crudo y lo cocido* (1964) inician el recorrido por la idea que opone el estado salvaje al civilizado, lo natural a lo cultural considerando una alimentación afectada o indemne de todo proceso de transformación —lo que habilita el ingreso de un tercer término que viene a desbaratar el binarismo, lo *podrido*, como proceso de mutación *natural* del alimento—. Y si el alimento cocido adviene a tal estado por acción del fuego, Lévi-Strauss ingresará otro nivel de problematización que pone en la palestra el fuego y la alfarería al advertir —en *El origen de las maneras de mesa* (1968)— que lo cocido subsume la oposición *asado/hervido*: prácticas culinarias básicas en gran cantidad de culturas, *asar*, en tanto exposición directa al fuego para la transformación del alimento, queda del lado de lo “primitivo”, en tanto *hervir* aparece como un proceso de doble intermediación toda vez que requiere el concurso de un objeto tan “cultural” como el cocinar: el recipiente.

Dos artes del fuego —efímero uno, perdurable el otro— entran sus orígenes cuando enfocamos el conjunto de los haceres más antiguos de la humanidad. Así, si la cocina proporciona importantes datos sobre una cultura, el análisis de su alfarería arroja luz sobre datos igualmente relevantes, como su estadio tecnológico o sus necesidades estéticas (Cooper 2000: 7). El conocimiento cerámico, sus metodologías, sus procesos productivos, los objetos resultantes de ellos, develan cuestiones fundamentales tanto de carácter material como simbólico en relación a los modos en que una cultura percibe y conceptualiza el mundo y la realidad (Lemonnier 1986). “Al definir la tecnología incluimos en sus alcances a la interacción social, la división del trabajo, los sistemas de creencias relacionados con ella y el conocimiento práctico de técnicas y del ambiente” (Dobres y Hoffman 1994).

Pesados y frágiles para ser transportados, los objetos de arcilla cocida devinieron especialmente necesarios con la sedentarización al favorecer las necesidades de almacenamiento por otras cualidades como la dureza y la perdurabilidad. Se ha pensado que durante el desarrollo inicial del quehacer podrían haber tenido lugar desplazamientos de alfareros itinerantes que llegaban a las aldeas o poblaciones con sus herramientas para elaborar las piezas *in situ* y cocerlas en fogatas al aire libre; posteriormente, en los casos de poblaciones ya largamente asentadas, la permanencia de los individuos calificados habría llevado a la elaboración de hornos que permitieron aprender a controlar el fuego más eficazmente que al aire libre, luego intensificarlo e ir perfeccionando los resultados del hacer: el mejor control del fuego y el alcance de mayores temperaturas permitieron el desarrollo de técnicas más complejas y materiales

más duros que, entonces, resultaban más duraderos. Por otro lado, si la construcción de un horno expresa un importante alcance en el registro de lo técnico, supone igualmente una gran inversión de esfuerzo y un costo material que llevó a estos tempranos alfareros asentados a asegurarse las posibilidades de abastecimiento de arcilla y combustible adecuados (Goudsblom 1992 [1995: 87-89]).

. 2.3. La irreversibilidad de la acción del fuego y la pertinaz plasticidad de la arcilla

Nuestra imaginación del fuego es aún deudora en gran medida de la filosofía presocrática: Empédocles consideró el fuego como una de las cuatro raíces del mundo que, posteriormente, Aristóteles denominó *elementos*.

El fuego, forma parangónica de un estado de la materia—el plasmático—, figura heraclitana del origen, del movimiento constante y, entonces, del cambio incesante de los seres y las cosas del mundo, encuentra singularidad en su eficacia transformadora. Todo aquello que pasa por el fuego muda su condición primera; ya de modo lento, ya vertiginosamente, el fuego lo desliza hacia una identidad diversa de aquella de su origen. Y esa metamorfosis que él opera sobre lo que contacta —sea real, imaginaria o simbólica—, tiene una cualidad fundamental: su irreversibilidad. Más allá de la vida, incluso más allá de la muerte, los objetos que el fuego nos da ostentan, de alguna manera, un pasado sin retorno. (Giménez 2017:3)

Luego la ciencia moderna establecerá que la combustión es un proceso de transformación de la materia que se inicia con un aporte de energía y que, en presencia de oxígeno, da lugar a la formación de nuevas sustancias y a la liberación de energía en forma de calor y luz (Echenique, Bracciaforte 2014: 28).

Goudsblom se refiere a la combustión que llamamos *fuego* como un proceso natural “ciego” es decir un proceso complejo que no tiene objetivos definidos ni dirección predefinida.

Solemos calificarlo de destructivo porque reduce la materia organizada a un estado inferior de organización o integración y lo hace de un modo irreversible. En algunas ocasiones, sin embargo, los efectos primordialmente destructores del fuego conducen a procesos de reorganización y de reintegración en un nivel superior. Esto sucede en sistemas ecológicos cuando el fuego elimina materia muerta y hongos y así permite mejor vida a las plantas y animales. Esto es también lo que ha acontecido en el proceso de domesticación, en el curso del cual los humanos han conseguido, hasta cierto punto, controlar las energías que libera la combustión y utilizarlas en la organización de su vida social (Goudsblom 1992 [1995: 54])

El paulatino establecimiento de un tipo de conocimiento “científico” en la cultura occidental no alejó al fuego de una cierta consideración del orden de lo fantástico; recién a partir del surgimiento de otro campo disciplinar como el psicoanálisis comenzó una revisión de las convicciones subjetivas relativas al conocimiento de los fenómenos del fuego. Notable objeto inmediato, objeto que se impone a una selección primitiva, suplantando ampliamente a otros fenómenos, no abre ya ninguna perspectiva para un estudio científico. El fuego es un fenómeno privilegiado que puede explicarlo todo. Si todo aquello que cambia lentamente se explica por la vida, lo que cambia velozmente se explica por el fuego. (Bachelard 1988 [1992: 9-17])

Fenomenólogo de la imaginación creadora, Gaston Bachelard elaboró una hermenéutica de la dinámica imaginativa de los cuatro elementos a través de obras como Psicoanálisis del fuego (1938), El agua y los sueños: ensayos sobre la imaginación de la materia (1942), El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento (1943), La tierra y las ensoñaciones del reposo (1946) y La tierra y los ensueños de la voluntad (1948), entre otras.

El fuego y el calor suministran explicaciones en los campos más variados porque ambos son para nosotros fuente de recuerdos imperecederos de experiencias personales simples y decisivas. El fuego es lo ultra-vivo. El fuego es íntimo y universal. Vive en nuestro corazón, vive en el cielo. Sube desde las intimidades de la sustancia y se ofrece como amor. Desciende en la materia y se oculta, latente, contenido como odio y venganza. Puede suponer dos valoraciones contrarias, el bien y el mal. Brilla en el Paraíso. Abraza en el infierno. Dulzor y tortura. Cocina y Apocalipsis. El fuego es placer para el niño, prudentemente sentado cerca del hogar; y, sin embargo, castiga toda desobediencia cuando se quiere jugar demasiado cerca son sus llamas. El fuego es bienestar y es respeto. Es un dios tutelar y terrible, bondadoso y malvado. Puede contradecirse; por eso es uno de los principios de explicación universal (Bachelard, 1988 [1992: 18]).

Las figuras y vasijas más antiguas construidas solo con las manos y ornadas con algunas impresiones de sogas u otros textiles, las formas de revolución obtenidas con los avances del torno alfarero, los ladrillos y tejas de las líneas de producción de las fábricas, las pormenorizadas piezas de las manufacturas de porcelana... todos estos objetos nacieron de la materia maleable. La arcilla y la cerámica son estados polarizados de la materia: el movimiento y lo estático. El fuego es el elemento que consuma esta transformación irreversible.

Pero imponer una forma a la materia no consiste solo en disciplinarla. Al arrancarla del campo ilimitado de los posibles se la reduce, por el hecho de que solo algunos posibles van a verse realizados: desde Prometeo hasta Mukat, todo demiurgo manifiesta un temperamento celoso [...] Demiurgo a pequeña escala, la alfarera, ella también celosa, ejerce una presión sobre la materia en libertad. Trabajada por el modelado y fijada por la cocción en una forma inmutable, esa materia impone a su vez, al “culturarlas”, un cambio en las sustancias vegetales y animales aún en estado natural (Lévi-Strauss, 1985 [2008: 175]).

La arcilla tiene la cualidad de copiar fielmente todo lo que entra en contacto con ella; transformada en cerámica por el fuego, se convierte en testigo de nuestro breve paso por la vida.

. 3. El hacer cerámico como arte

. 3.1. Artes no bellas en el sistema de las Bellas Artes

Para referirnos a los desplazamientos de las prácticas cerámicas en la contemporaneidad presentaremos sucintamente encadenamientos históricos que delimitan los rasgos específicos de dichas prácticas en el pasado, vale decir, problematizaciones acerca del concepto *Arte* a cuyo interior se define el arte cerámico. La cerámica es un hacer ancestral relacionado, desde el origen de toda cultura, con funciones fundamentales: utilitarias, simbólicas y estéticas. Con una marcada perspectiva dialógica entre el pasado y el presente, e indisolublemente vinculado con nuestra cotidianeidad en muy diversos ámbitos. Probablemente la omnipresencia de la arcilla en nuestro entorno cotidiano —el suelo que nos soporta, los ladrillos que nos permiten construir un hábitat, los utensilios que necesitamos para nuestros rituales de alimentación e higiene, etc.— la convierten en una cuestión constitutiva de nuestra existencia, muchas veces imperceptible como material del arte. La escasa visibilidad de la cerámica dentro del campo de la historia del arte resulta aún más paradójica si, dejando de lado veinte milenios de historia cultural, simplemente atendemos a la vastedad y variedad de prácticas que incursionan en el territorio cerámico en el último siglo. No existe una sola historia de la cerámica, sino múltiples, y ellas dan cuenta de lo plural de este hacer.

En cada época, dada su situación específica, cada cultura ha entablado relaciones sensibles con cosas muy diversas, a las que la perspectiva occidental asimiló a la noción de *Arte* advenida con la Modernidad:

Hay muchos relatos posibles. [...] El moderno sistema del arte no es una esencia o un destino, sino algo que nosotros mismos hemos hecho. El arte entendido de manera general es una invención europea que apenas tiene doscientos años de edad. Con anterioridad a ella teníamos un sistema del arte más utilitario, que duró unos dos mil años, y cuándo esa invención desaparezca, con toda seguridad le seguirá un tercer sistema de las artes (Shiner 2001 [2004:15-21]).

Larry Shiner plantea en *La invención del Arte* que desde la antigüedad clásica hasta finales del siglo XVII el concepto de arte, entendido como *ars* o *techné*, se extendía a cualquier habilidad humana por la cual a través de la producción se creará una realidad que antes no existía, vale decir que, dentro de este pensamiento, lo opuesto al arte no era la artesanía sino la naturaleza (Shiner 2001 [2004: 46]). El concepto de *téchne*, de uso generalizado en la Hélade hacia el siglo VI a. C., cubría un campo de objetos mucho más vasto que nuestra palabra “arte”, por la que generalmente es traducido. No hay en él nada que recuerde la restricción de un sistema de objetos “artísticos” (Oliveras 2018:

70). De allí que Shiner señale que la historia del arte que naturalizamos como universal es apenas una creación occidental del siglo XVIII. Ni en la Antigüedad ni en la Edad Media hubo algo así como “arte bello” por un lado y “artesanías” por otro: sólo había “artes” (*théchnai*), de la misma manera en que tampoco existía una distinción entre artesanos y artistas sino que sólo había artesanos/artistas cuya labor rendía tributo a la habilidad y a la imaginación, a la tradición y a la invención. Se entiende entonces que los antiguos griegos careciesen de un término para denominar al arte “bello”. La palabra que a menudo se traduce como arte —*téchne*—, lo mismo que sucede con su versión romana —*ars*—, incluía las muchas cosas que actualmente denominaríamos “oficio”. *Téchne/ars* no referían a una clase de objetos determinada, sino a la capacidad humana para crearlos o ejecutarlos, la habilidad productiva, una destreza tanto manual como mental. De allí que Wladyslaw Tartakiewicz concluya que “maestría” o “técnica” son términos que servirían mejor que “arte” para traducir la palabra *téchne* (Oliveras 2018: 71).

Todo esto también permite comprender que las artes estaban entonces entramadas a sus respectivos contextos funcionales: la arquitectura dependía de la solidez, la utilidad y la belleza; la escultura y la pintura eran objetos de uso cotidiano y cultural... Todo arte poseía una función y los artistas eran proveedores de objetos de uso. Por ello, como ha señalado Marta Nussbaum, la poesía, el arte “visual” y la música cumplían con una función ética tanto por su forma como por su contenido (Shiner 2010: 54).

No es sino hasta la Edad Media en que un nuevo término — *artifex* — advenga para designar a quienes producían o ejecutaban algunas de las múltiples artes “mecánicas” —esto es, aquellas si exigen el empleo de prácticas manuales, a diferencia de la intelección que requieren las artes “liberales”. El pintor medieval era el artífice de la decoración de una iglesia, de un edificio público, de la morada de un rico burgués; podía pintar por encargo estandartes, banderas o demás objetos de uso cotidiano requeridos por su patrón, y mayormente según el diseño, los materiales y los contenidos que éste estipulase para su encargo.

Para argumentar que el sistema de las *Bellas Artes* es una invención moderna que genera la separación entre arte y artesanía en virtud de cruciales transformaciones sociales ocurridas en Europa desde finales del siglo XVII, Shiner retoma las posiciones de pensadores como William Hogarth, Jean-Jacques Rousseau, Mary Wollstonecraft, Ralph Waldo Emerson, Karl Marx y Walter Benjamin, entre otros. Ello le permite observar y señalar el modo en que ese sistema de las Bellas Artes asimila, neutraliza y desactiva producciones que ofrezcan resistencia a su hegemonía, así como invisibiliza otras, trazando fronteras infranqueables entre artista y artesano, arte culto y artesanía, en pos

de sustentar una idea: las artes “bellas” no producen objetos útiles sino objetos dados a la contemplación. En este horizonte, el quehacer cerámico, orientado a producir objetos funcionales, será clasificado como artesanía o formará parte del segmento “decorativo” del arte y, posteriormente, del “aplicado” a la industria. Así, el pensamiento ilustrado primero, el ideario romántico después, incluso la ideología de las vanguardias en algunos de sus aspectos (Hadjinicolaou 1978 [1980: 44]), irán forjando el ideario de este sistema, uno de los obstáculos más grandes para la concreción de un pensamiento respetuoso de la diversidad sensible, algo asentado en el cuerpo material, que va tomando formas histórico culturales situadas (Shiner 2001 [2004: 23]).

El concepto de artesanía como área definida o como tipo de trabajo más que como una habilidad aplicable a muchas áreas de desempeño se constituye en el curso del siglo XIX. Los artesanos, desde siempre comprometidos con el mundo de los objetos cotidianos, actúan sobre los materiales a través de la técnica y, en base a la repetición de procesos preestablecidos, adquieren el oficio. Sus productos reflejan dominio del hacer, identidad e individualidad. La Revolución Industrial y la mecanización de los procesos de producción en el mundo occidental provocaron una crisis en el mundo de lo artesanal.

Numerosos intentos a lo largo de la historia buscaron superar la división entre arte y artesanía. Uno de ellos lo constituyó el llamado movimiento de *Arts and Crafts*, una vertiente de pensamiento acerca del arte y particularmente del diseño de productos que tuvo lugar en Gran Bretaña durante el último tercio del siglo XIX y que perduró hasta alrededor de 1920. Se gestó alrededor de figuras como lo fueron William Morris (Walthamstow, Essex, 1834-Hammersmith, Middlesex, 1896) y John Ruskin (London, 1819-Brantwood, Coniston, Lancashire, 1900), y tomó su nombre de la *Arts and Crafts Exhibition Society* creada en Londres en 1887. El movimiento se vio interpelado por los resultados de la producción industrial que se venía desarrollado en Inglaterra a lo largo de la centuria, disconformes con una pérdida de habilidades manuales tradicionales que entendían iba acompañada de pobreza material e indefectiblemente de una degradación espiritual tanto de los productores como de los consumidores de los objetos elaborados industrialmente. Además de asombrarse por los avances técnicos, los visitantes de la Feria Universal de 1851 en el Palacio de cristal de Londres, se sorprendían por el “mal gusto” de todo lo que se fabricaba industrialmente. De manera que la idea de progreso industrial comenzó a mezclarse con la intuición de que era necesaria una acción que devolviera a los objetos de la vida cotidiana una cierta dimensión estética que acompañase a las funciones prácticas para cuyo cumplimiento eran fabricados. Así, los partícipes del movimiento de *Arts and Crafts* pretendieron elevar la dignidad social y

estética de las artes aplicadas a la industria aproximándolas a los valores estéticos, materiales, técnicos, etc. propios de las artes decorativas, integrándolas en un entorno arquitectónico armonioso y bello. La revalorización de los oficios medievales en plena época victoriana vino a reivindicar la primacía del ser humano por sobre la máquina, junto con el pensamiento orientado a considerar el uso de la tecnología industrial al servicio del hombre, potenciando su creatividad en el seno de la producción serializada: un idealizado punto medio entre los “horrores” de la industria y el “elitismo” de las Bellas Artes (Cooper 1972 [2000: 250-253]). Este ideario encontró su nicho en una época en que el pensamiento socialista utópico proponía trabajar en un lugar feliz y sano para generar objetos útiles, bien hechos y bellos, y donde movimientos como *Arts & Crafts* podían poner en práctica su voluntad de *educación estética*.

En lo que atañe puntualmente al registro cerámico, los ejemplos de piezas provenientes de Corea y Japón —entornos culturales librados de la antinomia occidental entre lo artístico y lo artesanal— presentados en las Exposiciones Internacionales de París de 1878 y 1889, fueron movilizados. Así fue posible poner a la práctica de la cerámica en un lugar de creciente paridad con las artes, hasta el punto de este su aceptación en la sección de Artes Decorativas en el Salón de París en el Champ de Mars en 1891. En ese contexto, ya desde 1887 un escultor como Ernst Chaplet (Sèvres, 1835-Choisy-le-Roi, 1909) trabajaba en investigaciones de esmaltes sobre porcelana y distintos tipos de hornos. A diferencia de los trabajos que hacía en gres, que siempre eran productos de colaboraciones, Chaplet operaba él mismo sobre la forma, la formulación y el esmaltado y luego el horneado de sus porcelanas. Estos modos de hacer solitarios con el material en el estudio, se contraponían con la producción de las manufacturas —por caso paradigmático allí en Francia, la de Sèvres—, en la que cada objeto circulaba entre una multitud de manos. Con actitudes como ésta ante el hacer cerámico y la aparición de una “cerámica artística” habrá que filiar, más adelante, el movimiento de la cerámica “de estudio”.

La expansión de la burguesía industrial y con ella la del moderno mercado del arte llevó al surgimiento de casi todas las instituciones que aún rigen el funcionamiento de su sistema. La división entre artes y artesanía avizoraba también la apropiación del arte de otras culturas y funcionó además como divisoria dentro de los oficios: el deseo de acabar con los oficios separados del arte legó una nueva división entre oficios “artísticos” y oficios “artesanales”. Así, es posible atestiguar aproximaciones al hacer cerámico diversas y poco estudiadas en el período. Por mencionar sólo un caso: los inicios de Auguste Renoir en la pintura, a los 13 años, como aprendiz de decorador en la empresa porcelanera *Lévy Frères & Compagnie* —en tanto asistía a los cursos nocturnos de la

École de dessin et d'arts décoratifs—, lo que no sorprende si se recuerda su nacimiento en una familia trabajadora en la localidad de Limoges, capital histórica de la antigua región del Lemosín, aún hoy mundialmente conocida por su producción porcelanera. El paso del siglo XIX al XX será testigo de la existencia de otros emprendimientos que, como *The Arts and Crafts Exhibition Society* han sido cruciales para la estima de las artes “no bellas”; su registro, ignorado por la historia del arte —o sesgadamente avizorado cuando se entramaba sin ambages con las artes “bellas”—, ha venido siendo lentamente recuperado por la necesidad de historiar lo que posteriormente ha venido a conformar un nuevo campo disciplinar: el diseño. También en este juego de poder debe considerarse la locación del emprendimiento, también débilmente registrado toda vez que él situase por fuera del territorio de la Europa Occidental. Dos casos paradigmáticos de esta circunstancia —entre muchos otros— son la colonia artística de Gödöllő, una localidad del reino de Hungría, y los *VKhuTeMas*, acrónimo con que se denominaba a los Talleres Estatales de Enseñanza Superior del Arte y de la Técnica —Высшие художественно - технические мастерские, “Вхутемác”—, fundados en 1920 en Moscú por el nuevo estado soviético, poco después de la creación de la Bauhaus en Weimar en 1919.

Gödöllő pertenece al condado de Pest, emplazado a unos treinta kilómetros al este de la capital húngara, Budapest; allí se encuentra el castillo homónimo, considerado el *Versailles* húngaro. Construido por el conde Antal Grassalkovich I, es el castillo más grande de Hungría y tras pasar por diversas manos, fue el regalo del pueblo húngaro a su rey, el emperador Francisco José I de Austria y su esposa, la duquesa Isabel de Baviera en su coronación. Gödöllő fue la residencia preferida de la emperatriz *Sissi*, donde residía en la temporada estival. Por vía de la creación en Budapest de una Escuela y Museo de Artes Aplicadas (1893-1896) las propuestas modernistas de Europa Occidental ingresan al Reino de Hungría. Ödön Lechner (Pest, 1845-Budapest, 1914) trató de implementar un *estilo húngaro* en arquitectura, mixturando elementos ornamentales propios del lugar con otros de origen hindú y persa, en un claro intento de instaurar un *estilo nacional* que diese a percibir el origen *oriental* del pueblo magiar. Los vitrales del taller de Róth Miksa (Pest, 1865-Budapest, 1944) y las esculturas de Géza Rintel Maróti (Červený Hrádok, Eslovaquia, 1875-Budapest, 1941) aplicadas a la arquitectura son algunas de las producciones destacables de entonces.

La producción de cerámica en la Hungría de mediados del siglo XIX seguía las modas de la Europa Occidental —y en particular los gustos instaurados en el siglo precedente desde Dresde por la destacadísima Manufactura Real de Meissen—, tal como puede verse en las piezas de *Herend*, la porcelanera más antigua y más grande del reino,

fundada en 1826. Pero en 1853, la manufactura de Zsolnay, fundada en Pécs, apostó a la Modernidad y encontró allí la clave de su enorme éxito, llegando a ser la mayor compañía de todo el Imperio Austrohúngaro en 1914. Sus propuestas destacaron particularmente por su colorida presencia, la que se desplegó por tejados y coronamientos arquitectónicos. Una de sus innovaciones fue el pirogranito, una cerámica altamente resistente para su uso en arquitectura, y la cerámica iridiscente esmaltada con eosina, celebrada como innovación europea, si bien su efecto metalizado ya era conocido por la cultura chorrera que habitó la sierra ecuatoriana entre 1300 y 300 a. C. Este tipo de acabado se obtenía por la aplicación, antes de la cocción, de una capa de engobe formulado con una base de arcilla de grano muy fino y un alto contenido de óxido de hierro; tras la primera cocción, la pieza se devolvía al fuego, a baja temperatura, para el ahumado. Las pequeñísimas partículas minerales del engobe producen el efecto iridiscente y el óxido de hierro origina el característico color rosáceo de la superficie; el brillo se hacía más perceptible cuando las piezas ya listas eran humedecidas. Estas producciones fueron aplicadas en el interior y el exterior de edificios modernistas de toda Europa. La gran demanda de tejas de cerámica de pirogranito motivó la creación de una nueva fábrica de la familia Zsolnay en Budapest. Un ejemplo que muestra la entidad identitaria de este desarrollo estilístico es su elección para concretar, en 1909, a partir de un proyecto de Géza Rintel Maróti, el Pabellón de Hungría para la Biennale di Venezia en los Giardini Napoleonici dei Castello, uno de los más antiguos del conjunto. Como en otros lugares de Europa, hacia fines del siglo XIX Hungría se vio también afectada por una idea: la de trabajar en una “hermandad” creativa. Hermann Bahr (Linz, 1863-München, 1934), quien introdujo el término *colonia de artistas* (Bahr 1901[2009: 163–169]) vio en ellas una moderna forma de comunidad que no se basaba en la estructura familiar, sino en una afinidad electiva: precisamente, la mayoría de las colonias fueron creadas por iniciativa de artistas, en busca de nuevos motivos, condiciones de vida favorables y el retiro a un lugar apacible; otras, debieron su fundación a los esfuerzos de la clase alta en el gobierno, como es el caso, en 1898, de la colonia de artistas fundada en Darmstadt (Hessen) por el Gran Duque Ernst Ludwig, con la intención de desarrollar las artes de su tiempo, el diseño y las manufacturas de productos de calidad en su región; con su financiamiento buscó que los artistas más destacados, arquitectos y diseñadores se uniesen a la colonia a partir de contratos que les aseguraban tres años de trabajo. Allí, la producción cerámica estuvo a cargo de Ernst Riegl (Münnerstadt, 1871-Köln, 1939), también orfebre, desarrollada fundamentalmente como arte aplicada a la arquitectura modernista. Activa hasta 1914, no hubo en esta colonia participación de mujer alguna (Hill 2017: 89-91).

En Hungría la propuesta surgió del pintor Aladár Kriesch-Körösfői (Buda, 1863-Budakeszi, 1920) quien, a su regreso de una temporada en Transilvania, discutió con sus amigos y pares las propuestas de Ruskin y Morris y su compromiso con el mejoramiento de la sociedad, su interés en la reunificación del arte y la vida, y de los efectos, en su entorno, del embellecimiento de los objetos cotidianos. Una atmósfera mística y devota se fue generando alrededor de estos grupos de artistas a la búsqueda de nuevos principios de la vida y de nuevas fuentes de arte. En 1901, Kriesch-Körösfői efectivizó el establecimiento de una colonia de artistas en Gödöllő a la que se unieron pintores, escultores, arquitectos y todo tipo de artífices, trabajando conjuntamente. Vivían cerca unos de otros y, a menudo, trabajaban en un mismo proyecto en sus calidades de artistas gráficos dibujantes para la industria, pintores, escultores, ceramistas, textilistas, ebanistas, orfebres, etc. Los talleres de tapicería y quehaceres textiles se encuentran entre los emprendimientos más destacados de la colonia; también los hubo de escultura y de cerámica, bajo la dirección de Körösfői-Kriesch y Ferenc Sidló (Budapest, 1882-1954). De Ödön Moiret (Budapest, 1893-Wien, 1966), que residió en Gödöllő por un tiempo relativamente corto, su escultura de mayólica esmaltada *El misterio de la vida* (1925), si bien no fue producida allí, se corresponde con el tipo de propuestas temáticas y estilísticas de la colonia; por el contrario, las esculturas esmaltadas de Rezső Mihály (Budapest, 1889- Felsőörs, 1972) se ejecutaron en la fábrica de cerámica Zsolnay. La importancia del taller también se ve confirmada por las primeras láminas gráficas de Jenő Remsey (Nagykőrös, Hungría, 1885- Szentendre, Hungría, 1980) mostrando *el pintor y el ceramista*; también debe destacarse la producción de Emil Fischer (Pécs, Hungría 1863-1937), que aplicaba a sus vasijas los diseños de las denominadas “hojas de patrones” de libre circulación dentro de la colonia. El estilo de vida de la colonia, con su vegetarianismo, su vestimenta reformada, sus cabellos y barbas largas, durmiendo o bañándose al aire libre, ciertamente eran excéntricas para su momento, pero nunca fueron auténticamente ajenos a la sociedad urbana de clase media. Alrededor de 1907 establecieron una escuela textil, dirigida por Sándor Nagy (Németbánya, 1869-Gödöllő, 1950), amigo y cuñado de Körösfői-Kriesch; su esposa, la pintora y diseñadora Laura Kriesch ((Budapest 1879-Gödöllo, 1966) —hermana de Aladár—, Mariska Undi (Győr, 1877-Budapest, 1959) y Vilma Frey (Für, 1886- Gödöllő, 1973) —esposa de Jenő Remsey— fueron alumnas de la institución que, una vez egresadas, también formaron parte de la vida creativa de la colonia. No obstante, si bien la igualdad entre hombres y mujeres prevaleció en Gödöllő mucho más de lo que era habitual en aquellos días, no debe apercibirse el protagonismo de los

varones: la única mujer que dedicó su vida completamente al arte fue Mariska Undi, efectivizando de algún modo la idea de que la educación de las mujeres debía prepararlas para vivir independientemente de la tutela de un hombre e incluso en pos de disminuir su posibilidad de caer en la pobreza. Las otras mujeres artistas residentes en la colonia se casaron, tuvieron hijos e incluso firmaron sus obras con sus apellidos maritales; de hecho, la presencia de los muchos niños que allí residían, hijos de los matrimonios de artistas, siempre fue especialmente atendida en relaciones a las distintas actividades de la comunidad

Entre sus propósitos, los artista de la colonia de Gödöllő perseguían el fuerte objetivo social de ayudar a los campesinos húngaros a no perder —o incluso volver a aprender— los oficios tradicionales en proceso de desaparición como herramienta para escapar de la pobreza del sistema feudal que aún operaba en gran parte del reino de Hungría; entre tanto, los artistas acudieron a estos elementos autóctonos —materiales, técnicos, estilísticos, iconográficos— para incluirlos en su propio hacer, creando así un “moderno” estilo húngaro basado en las tradiciones artesanales del país, tal como sucedió con otros movimientos en lugares tan disímiles como Finlandia, Polonia, Rusia, Checoslovaquia o Irlanda, que de modo similar buscaron enfatizar su identidad nacional a partir de la incorporación de rasgos y características reconocidos como propiamente regionales. Los artistas de Gödöllő investigaron los trabajos artesanales de sus antepasados, particularmente los de Transilvania, donde ellos se habían mantenido con mayor calidad que en cualquier otro lugar del país. Así, algunos miembros del grupo estuvieron fuertemente involucrados en la producción de *A Magyar Nép Művészete* [El arte del pueblo húngaro] (1907-1922), una enorme obra de cinco volúmenes supervisada por Dezső Malonyay (Pest, 1866-Budapest, 1916), que examinó todos los aspectos del arte “popular” en todo el territorio de Hungría, bellamente ilustrado con cientos de ejemplos. Esta producción muestra de alguna manera la conciencia de estar efectuando una tarea relevante; de hecho, la profusa circulación de publicaciones especializadas que existía por entonces —*The Studio* en Inglaterra, *Art et Décoration* en Francia, *Deutsche Kunst und Decoration e Innen-Dekoration* en Alemania, y la propia *Magyar Iparművészet* en Hungría— permitió a los miembros de la colonia mantener una serie de contactos con sus pares de toda Europa y una red de amistad labrada en sus diversos viajes al extranjero, convocados por el interés que su labor despertó en otros artistas y pensadores con ideas y aspiraciones similares; baste recordar que algunos de sus propósitos dialogan con los de otros emprendimientos coetáneos más conocidos, como los Wiener Werkstätte, Produktiv-Gemeinschaft von Kunsthandwerkern in Wien —Talleres Vieneses, Producción Cooperativa de Artesanos Artistas en Viena, establecida

en 1903—, o la Deutsche Werkbund —la Liga Laboral Alemana, fundada en 1907—. Recíprocamente, la colonia era visitada por muchas personalidades de la cultura —escritores, poetas y compositores contemporáneos— que asistían a sus veladas musicales, sus recitales literarios y sus fiestas de disfraces; en las reuniones celebradas dos veces por semana se leyeron extractos de obras de Maksim Gorky, Maurice Maeterlinck, Anatole France. Si la actividad de la colonia se interrumpió con la Primera Guerra Mundial y culminó definitivamente con la muerte de Kriesch-Körösfői, su dimensión ética la convierte en un caso ejemplar del punto al que llegaron ciertas propuestas utópicas sobre la sociedad y el arte modernos.

Nuestro segundo caso, los *VKhuTeMas*, constituyen un emprendimiento pedagógico que fue de algún modo modélico tras su implementación. Impulsados por el Estado —a través de un decreto de Vladímir Lenin— con el objetivo de elevar el hacer de los oficios a una calidad “artística”. La creación de los talleres fue el último paso de una reorganización de la enseñanza artística que se inició con la supresión de la Academia Imperial y la completa transformación de las viejas escuelas de artes aplicadas, fusionando la escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú y la escuela de Artes Aplicadas Stroganov. El propósito de esta acción se orientó a la formación de artistas como trabajadores calificados para el desarrollo de la industria, toda vez que uno de los objetivos del nuevo régimen era el aprovechamiento del arte y la arquitectura para crear *el hombre nuevo* y concretar una renovación revolucionaria de la relación entre arte y sociedad. Así, los objetos cotidianos fueron considerados un material adecuado para, más allá de cumplir con sus requerimientos funcionales, desempeñar también la función social de concientización revolucionaria en cada instante de la vida cotidiana.

Los *VKhuTeMas* se organizaron contemplando ocho facultades divididas en talleres de producción —madera, metal, textil, grabado, cerámica— y talleres de arte —pintura, escultura, arquitectura— para formar un alumnado de 2.500 estudiantes. Un curso introductorio con un programa artístico y científico completamente nuevo era seguido por un curso de grado que duraba varios años. La planta docente estaba constituida por aproximadamente un centenar de docentes de ambos sexos, entre los que se contaron aquellos que la historia del arte guardó en vínculo a las vanguardias rusas: El Lissitzky (Pochinok, Smolensk, 1890-Moscú, 1941), Naum Gabo (Bryansk, 1890-Waterbury, Connecticut, 1977), Vasily Kandinsky (Moscú, 1866-Neuill-sur-Seine, 1944), Kazimir Malevich (Kie, 1878-Leningrado, 1935), Konstantin Melnikov (Moscú, 1890-Moscú, 1974), Lyubov Popova (Ivánovskoie, Moscú, 1889-Moscú, 1924), Aleksandr Rodchenko (San Petersburgo, 1891-Moscú, 1956), Varvara Stepanova (Kaunas, 1894-Moscú,

1958), Vladimir Tatlin (Moscú, 1885-Moscú, 1953), entre otros. Así, podría decirse que los *VKhuTeMas* no han sido sino la usina de sus tres principales propuestas: la suprematista, la constructivista y la racionalista. En sus talleres se desarrollaron algunas de las teorías más importantes sobre los objetivos del diseño y sobre las metodologías didácticas, también experiencias didácticas.

La sobria blancura de la porcelana fue vista como un material ideal para experimentar la economía geométrica que propugnaba el suprematismo, propiciando formas que, a través de un balance de masas y una articulación del volumen, buscaban quedar exentas de toda referencia histórica y estilística. El blanco simbolizaba la ingravidez y aportaba un sentido de lo absoluto, lo que permitió a Malevich concretar en la tridimensión del objeto cerámico bocetos oportunamente desarrollados como idealidades arquitectónicas. En los diseños que efectuó junto a Nikolai Suetin para la Manufactura Estatal de Porcelana entre 1922 y 1923 recurrió a motivos suprematistas para la ornamentación de piezas diversas de vajilla. En su trabajo pionero sobre la porcelana soviética de la primera década post-revolucionaria, Nina Lobanov-Rosotovsky registra piezas con la marca de los *VKhuTeMas* en piezas de Oganés K. Tatevosyan con ornamentos conmemorativos del Congreso de los Pueblos de Oriente celebrado en Baku en 1920, o del III Congreso de la Internacional Comunista, realizadas en la manufacura de Dulevo próxima a Moscú y luego ornamentadas según diseños de Aleksandr Vesnin en los *VKhuTeMas* (1990: 63, 65).

Los productos diseñados en los *VKhuTeMas*, como los de otros emprendimientos de entonces con los que se emparenta, nunca salvaron la brecha existente entre la producción a pequeña escala propia de un taller y la gran escala requerida por la serialización industrial. Esta consideración se aplica asimismo a la Bauhaus, muchas de cuyas características comunes con los *VKhuTeMas* no pueden dejar de observarse sino en vínculo al arribo, en 1922, de Vasily Kandisky y, un año después, el ingreso de la vertiente constructivista por vía de la incorporación de László Moholy-Nagy (Bácsborsód, 1895-Chicago, 1946). Es precisamente en este período fundacional de Weimar cuando la Bauhaus lleva adelante su taller de cerámica, que en sólo un lustro efectuó aportes fundamentales para posicionarla como un material capaz de expresar modernidad y funcionalidad, esenciales para distanciarla de la unicidad del objeto artesanal y alentar el vínculo no sólo con la producción industrial sino también con la actividad proyectiva del diseño en pos de una inmejorable adaptación de la forma a la función (Julier 1993).

También hay que recordar el impacto de las propuestas soviéticas en las megamuestras de entonces: por caso, los estudiantes de los *VKhuTeMas* participaron en la muy

incidente *Exposition Internationale des arts et Decorativas industriels modernes* celebrada en París en 1925, junto a Konstantin Melnikov y Aleksandr Rodchenko, sus profesores.

En 1927, la voluntad de poner en destaque el aspecto científico de la propuesta pedagógica y productiva, llevó a reemplazar en su denominación el concepto de taller —asociable a la actividad artesanal y artística— rebautizándose Instituto Superior de Arte y Técnica —Вхутеин, Высший художественно-технический институт (*Vkhutein*, acrónimo de *Vysshiiye Khudozhestvenno-Tekhnicheskii Institut*), más propio de una orientación interesada por los vínculos con la manufactura y la industria. Esta transformación, junto a presiones políticas vinculadas a la viabilidad y eficacia del trabajo de los egresados en los registros de lo industrial y lo comercial, precipitó el cierre del nuevo Instituto en 1930 en favor de otras instituciones formativas alineadas con las propuestas stalinistas

. 3.2. La cerámica “artística”

Muchos de los debates acerca del valor de la cerámica en el cambio del siglo XIX al XX se centran en la relación de las técnicas de elaboración empleadas en las grandes fábricas europeas y americanas de cerámica frente a la producción “artística”.

Así como la cerámica inglesa de la Revolución Industrial tuvo en Josiah Wedgwood (Burslem, 1730-Etruria, 1795) su innovador paladín estético y técnico, en los últimos treinta años del siglo XIX, Sèvres fue para Francia uno de los centros de experimentación en técnica cerámica de mayor destaque. El lenguaje utilizado para describir esas cerámicas era el de los arcanos, el de los secretos de los alfareros, el del conocimiento omitido. Una leyenda popular en el siglo XIX era la del alfarero chino que se metió dentro de un horno para lograr un esmalte trascendente y particular, cuya vida se transformó en parte del esmalte (De Waal 2003: 13).

Podría decirse que la alfarería artística era un escenario propicio para demostrar las habilidades técnicas; así, muchas de estas piezas creadas desde el último cuarto del siglo XIX hasta los años 1930 por un importante número de manufacturas estaban destinadas casi exclusivamente a su contemplación. El autor de la obra era el diseñador, quien estaba a cargo de dirigir a la cantidad de trabajadores excelentemente calificados de la fábrica y, finalmente, firmaba la pieza en su base. De tal manera, ya tempranamente en el siglo XX, *a contrario* de tradiciones ancestrales, emergió la idea de que una única persona podía/debía poseer todas las habilidades para realizar

cerámica, dando lugar al nacimiento de la denominada “cerámica de estudio” (*studio pottery*).

El lugar relativo de la cerámica artística dentro del campo de las artes “plásticas” fue cambiando: mientras algunas tradiciones locales o regionales desaparecían, otras se fueron transformando en portadoras de potentes significados y nichos para la continuidad cultural. Algunas escuelas de arte británicas habían comenzado a organizar pequeños departamentos de cerámica en los que contrataban a torneros de la desarrollada industria en Stocke-on-Trent para enseñar las habilidades básicas de alfarería. Podemos mencionar en esos años a Richard Lunn (Bromley, Kent, 1840-London, 1915) en el Royal College of Art de Londres; a Dora Billington (Tunstall, Stoke-on-Trent, 1890-London, 1968), su alumna, que como egresada se desempeñó en la Escuela Central de Artes y Oficios de la misma capital; a Reginald Wells (Rio de Janeiro, 1877-Littlehampton, West Sussex, 1951) o Charles Vyse (Staffordshire, 1882-Deal, Kent, 1971) y su esposa Nell (1892-1967) en la Escuela de Artes de Camberwell... Por cierto, para 1920 todos ellos ya trabajaban en cerámica de estudio, momento en que el destacado alfarero Bernard Leach (Hong Kong, 1887-St. Yves, 1979) regresa de Japón (Cooper 2000: 280-282). Un objetivo británico de entonces era la formación de diseñadores para la industria, con especial atención al diseño sobre papel, pero también hábiles para la creación de modelos, prototipos y moldes para colada. En todos los casos se requería que los estudiantes pudieran producir por sí mismos, lo que incluía el hecho de que, no existiendo en esos tiempos pequeños hornos comercialmente adquiribles que se adecuaban a la reducida producción cerámica independiente, era necesario a cualquier ceramista conseguir un buen diseño de un horno y, a partir de ello, construirlo.

El interés por este tipo de producción cerámica puede retrotraerse a 1913, con la fundación de los *Omega Workshop* en Bloomsbury, Londres, por la asociación del artista Roger Fry (London, 1866-London, 1934) con sus colegas Duncan Grant (Rothiemurchus, Escocia, 1885-Aldermaston, 1978), Vanessa Bell (London, 1879-Surrey, 1961) y Wyndham Lewis (Amherst, Nova Scotia, Canada, 1882-London, 1957). La figura de Fry resultaba bastante heterodoxa dentro de la vida artística de la época: formado como pintor, y luego de haber aprendido el oficio de alfarero con un fabricante tradicional en Mitcham, estudió cerámica en la escuela de artes de Camberwell y, a partir de 1880, comenzó paralelamente a escribir críticas acerca del arte de su tiempo. Fundador de la renombrada publicación periódica *The Burlington Magazine* en 1907, Fry fue el responsable de las primeras exhibiciones de pinturas y cerámicas postimpresionistas en Inglaterra. El taller *Omega* producía artefactos para la casa *moderna* en casi todas las

áreas del diseño decorativo, más particularmente en aquellas en las que el artista puede comprometer su potencial expresivo sin un entrenamiento especializado en el oficio, interesados en los aspectos que se abrían al trabajar en sus producciones con lo no representativo, permitiéndoles el libre juego de las emociones. La estética propuesta por el Taller Omega se deslizaba en la conexión de *lo nuevo* del impresionismo con las artes anteriores que compartieran sus principios, esto es, en relación a la teoría de rescatar al arte del día de su *irrealidad* a partir de un prolongado contacto con las artesanías (De Waal 2003:45). Específicamente dentro de lo cerámico, *Omega* fusiona de este modo formas y valores de la cerámica medieval tradicional inglesa y de las producciones chinas de la dinastía Sung; si sus cerámicas no muestran destreza en el oficio, sí destacan por los aspectos modernos de su diseño: los colores plenos y planos de los esmaltes sobre formas simples pronto devinieron sinónimo de diseño cerámico del futuro. Como ha sucedido a tantos otros emprendimiento en la esfera del arte, con la Primera Guerra Mundial el taller llega a su fin.

La cerámica de entreguerras puede categorizarse por su pertenencia a una era de manifiestos y nuevas reagrupaciones. Ya lo hemos visto en relación a la Rusia soviética y la Alemania ya no monárquica, donde los *VKhuTeMás* y la Bauhaus se inscriben en un mismo estrato que el movimiento japonés *Mingei* —"artesanía del pueblo"— o el movimiento sueco por un arte social. En todos ellos, los objetos cotidianos adquieren un rol radical en la organización de una *nueva vida*. Sus medios de producción también se radicalizaron para adaptarse de modo inequívoco a la Modernidad. Así, la ya escrutada relación entre el arte y la industria ahora será politizada (De Waal 2003: 59).

Desde luego, la modernidad podía expresarse de modos muy diversos. En las décadas de 1920 y 1930 la cerámica se expresaba en lazo con el funcionalismo, a través de la representación de la vida en grandes metrópolis y de mensajes políticos declarados. Pero paralelamente, y en contraposición con estos desarrollos tecnocráticos se produce un renacimiento vernáculo, que podía reconocerse por formas emblemáticas, esmaltes ancestrales, imágenes nacionalistas. Ellos responden a la certeza de que las sociedades urbanas, crecientemente industrializadas, iban perdiendo un poderoso sistema de valores que aún pervivían en la artesanía: tradición, continuidad y cercanía con un orden de lo natural. Lo encontramos en el objeto hecho a mano de la *studio pottery* desde una postura conscientemente anti-industrial, tendiente a pensar la práctica de la alfarería como *artística*, donde diseñador y hacedor quedan subsumidos en un mismo sujeto: el *autor*.

La cerámica de estudio fue creciendo constantemente en las siguientes décadas, incluyendo no solamente cada vez más personas trabajando en esa dirección y,

entonces, un mayor rango de estilos, objetivos e ideales. No obstante, podría decirse que la tradición ética de la cerámica de estudio acentúa la funcionalidad como base de todo buen trabajo: la práctica cerámica debe estar enraizada en la producción de objetos de uso. Y si bien existe un continuo debate entre los artistas-ceramistas-alfareros con sus historiadores, y sus críticos acerca de qué exactamente define la práctica y delimita los alcances de la cerámica de estudio, su comienzo histórico se relaciona en todos los casos con la ya mencionada figura de Bernard Leach, quien fue construyendo una imagen que, con mucho de mito, lo consagra como uno de los más grandes ceramistas de su tiempo, puente vivo entre Oriente y Occidente, cuya incidencia sobre las generaciones siguientes de ceramistas es sin dudas sustancial.

Bernard Leach había nacido en Hong- Kong en 1887, hijo de padres británicos; luego de pasar parte de su niñez en Japón, a los diez años de edad su educación continuó en Gran Bretaña. Estudió grabado y dibujo en la London School of Arts y, una vez graduado, en 1909 decidió regresar a Japón. Allí se integró rápidamente a grupos de artistas e intelectuales; sus amigos más cercanos fueron Kenkichi Tomimoto (NDO, 1886-Kyoto, 1963) y Soetsu Yanagi (Tokio, 1889-Tokio, 1961), más tarde figuras centrales del mencionado movimiento *Mingei* y todos ellos interesados en el movimiento de *Arts & Crafts*.

En 1911 se produce lo que sus biógrafos suelen presentar como “primer contacto con la cerámica”; entendemos que de ningún modo pudo haber sido éste un encuentro inicial sino, tal vez, uno lo suficientemente significativo como para aglutinar todas las experiencias con lo cerámico de dos años tras su retorno a Japón como para generar el deseo de aprender y comprometerse con este hacer. Así fue como se convirtió en discípulo del alfarero Urano Shigekichi (1851-1923) conocido como Ōgata Kenzan VI, el último descendiente de una dinastía de alfareros célebres por su uso de caligrafía y pintura sobre cerámica, un anciano pobre y bondadoso. La mencionada experiencia es descrita con lujo de detalles por Leach en su libro *A potter's book* (1940). Invitado a una fiesta al aire libre en casa de un artista en el Tokio de 1911 junto a una treintena de personas, era uno más entre otros pintores, actores y escritores sentados en el suelo de una sala de té. Por todos lados había pinceles y pequeños contenedores con colores, en tanto les fueron acercadas unas mesas con cuencos de cerámica sin esmaltar para ser pintados, habilidad usual entonces entre los japoneses educados. Cuando los invitados hubieron terminado la tarea, sus cuencos fueron sumergidos en un esmalte blanco de plomo y, tras dejarlos unos minutos secándose sobre unos pequeños hornos portátiles, fueron introducidos en ellos; al cabo de una hora, retirados del horno en estado incandescente con ayuda de pinzas, se los dejó enfriar al aire libre sobre una

baldosa ante la mirada maravillada de los invitados, que iban descubriendo los colores que el concierto de esmaltes hacía centellear a medida que las piezas se iban enfriando. Poco después, todos tomaron té en tales cuencos (Leach 1940 [1981: 51]). Este procedimiento, que a través del relato de Leach se hace ampliamente conocido para los ceramistas de Occidente, es la denominada cerámica *raku*.

Leach permaneció nueve años en Japón y en China dedicado a aprender de su maestro no solamente la técnica del *raku* japonés sino también a trabajar en gres. Sus primeras vasijas eran copias de cerámicas chinas, pero rápidamente fue creando su propio repertorio de motivos, el que le dio la oportunidad de desarrollar en sus cerámicas sus inquietudes plásticas. Estableció su taller en Abiko, una aldea cercana a Tokio, dónde reconstruyó el viejo horno de Kenzan, y allí comenzó a imitar la tradicional cerámica inglesa de engobe en *raku*; también es allí donde Leach reconoce la oportunidad que significa para un artista formado trabajar sobre el potencial de los valores tradicionales de los objetos cotidianos. En 1920, habiendo regresado a Gran Bretaña, gracias al aporte económico de una beca otorgada por una dama que quería incentivar las artes regionales y fundamentalmente favorecer el empleo local, Leach funda con su amigo el ceramista Shoji Hamada (Kawasaki, 1894-Mashiko, 1978) un estudio de cerámica en St. Ives, Cornwall; allí promovieron la alfarería como una combinación de arte, oficio, diseño y filosofía de Oriente y Occidente, atrayendo a un gran número de estudiantes que recibieron entrenamiento en todas las fases de este hacer: en la búsqueda, extracción y preparación de la arcilla, en la preparación de esmaltes, en los procesos de horneado. El taller de Leach era, en ese momento, el único lugar dónde jóvenes de clase media con inquietudes artísticas podían aprender esos saberes específicos frente a la opción de ingresar como aprendices en la industria. En St. Ives se realizaron tres tipos de productos: *raku*, cerámica de engobe —realizada a mano con las conocidas arcillas locales de Cornualles— y gres —emulando las producciones chinas de la dinastía Sung—; en cualquiera de los tres las piezas eran proyectadas bajo la idea de continuidad de una tradición. Tal vez sea ese uno de los mayores aportes de Leach a la historia de la disciplina: la dedicación que inspiró a sus discípulos y estudiantes de modo directo y, a través de sus escritos, a los ceramistas en general, por su fervorosa prédica de una *ética* cerámica.

Por tratarse de una locación pequeña con pocos pobladores, situada a 456 km al sur de Londres, St. Ives sólo contaba con unas seis semanas de fluido turismo veraniego para que el taller pudiese obtener rédito del comercio de sus piezas; de allí las serias dificultades que sufría el emprendimiento pues, si bien las piezas eran muy requeridas, no bastaban para proveer de recursos el resto del año entero y los altos costos que

originaban las exposiciones de Leach en Londres. Manteniendo claras sus convicciones, siempre en contra de una producción industrializada, Leach incorporó al taller estudiantes que, durante su formación, también se desempeñaron como asistentes. Entre los más destacados se cuentan Katherine Pleydell- Bouverie (Berkshire, 1895-Wiltshire, 1985), Norah Braden (Margate, 1901-2001) y Michael Cardew (Wimbledon, 1901-Truro, Cornwall 1983).

Shoji Hamada regresó a Japón en 1923, luego de haber pasado tres años con Leach en St. Ives; instaló su taller en Mashiko, un pueblo rural alfarero, el que devino lugar de peregrinaje para ceramistas orientales y occidentales y donde permaneció hasta su muerte en 1973. Leach le sobrevivió seis años más, llegando a la larga edad de 92 años; su estudio en St. Ives —a cargo de sus descendientes y discípulos— continúa funcionando en la actualidad.

Otro importante aporte al desarrollo de la cerámica de carácter artístico fue el desempeño de William Staite Murray (Deptford, London, 1881-Rodesia, 1962), director del departamento de Cerámica del Royal College of Art de Londres entre 1925 y 1939, toda vez que su concepción de la cerámica la hacía una disciplina de igual valía que la escultura y la pintura que, justamente, refiere a la conexión entre ambas. Staite Murray era la figura más destacada de la escena cerámica británica de las décadas de 1920 y 1930; su cargo institucional lo situaba en una posición notablemente más reconocida que la de Leach. Desdeñaba las producciones de alfarería artística que se exhibían en las galerías más renombradas en la época; tampoco apreciaba las producciones del movimiento de *Arts & Craft* ni sus ideales de la artesanía como motor del cambio social. Por el contrario, Staite Murray buscaba hacerse un espacio como artista contemporáneo: vivía en Londres y exponía sus piezas en las galerías de la ciudad junto al trabajo de pintores y escultores, lo que acentuaba la posibilidad de que no fuesen percibidas como objetos *funcionales*. Si bien gran parte de su trabajo lo constituyen *chawan*es para la ceremonia del té, estos eran asociados con una forma de expresión japonesa y no con piezas utilitarias (Watson 1994: 23). Sus propias ideas a este respecto habían ido desarrollándose entre 1910 y 1920, cuando vivió en Japón, a través de las discusiones con sus colegas nipones, para quienes el estado del arte contemporáneo era prueba del efecto degradante y debilitante de la separación de los aspectos intelectuales, espirituales y prácticos de la vida que en la sociedad industrial moderna habían escindido los vínculos entre la cabeza, el corazón y la mano; peleaban contra el individualismo del arte occidental, seguros de que un camino hacia la verdad podía encontrarse en una actitud humilde y contemplativa, que era en sí misma ya una forma de profundo conocimiento. En 1939, Staite Murray viaja a la colonia británica de Rodesia

y, en parte a causa de la guerra, decide establecerse allí. No sólo no regresa a Europa: tampoco vuelve a hacer cerámica en las restantes dos décadas de su vida.

No es necesario decir que, como para Staite Murray, la Segunda Guerra Mundial significó un momento de horror y discontinuidad para toda la sociedad. Los ceramistas varones fueron llamados para unirse a los ejércitos —circunstancia que, en la Primera Guerra sesgó tempranamente la vida de muchos artistas—, en tanto las mujeres debían trabajar para sostener las estructuras familiares y sociales que la guerra destrozaba. Algunas pocas ceramistas seguían trabajando con enormes dificultades, entre otras cosas, por falta de combustible para los hornos.

En los años inmediatamente posteriores a la guerra, la situación cambió radicalmente. Una concepción completamente nueva de la arcilla y un sentido de su diferente naturaleza material y de sus posibilidades se hicieron evidentes. Muchas escuelas de arte reforzaron la formación en artes y oficios, y se dictaron muchos cursos para formar docentes de artes. Las escuelas comenzaron a enseñar alfarería como una actividad en sí misma y no, como anteriormente, en tanto soporte para la industria. El número de ceramistas creció muy velozmente: comenzaron a montarse grandes cantidades de pequeños talleres privados que producían objetos utilitarios, utilizando pasta de gres y esmaltes de cenizas y *tenmoku* —evocando la cerámica Jian de la dinastía Sung— así como loza, por su economía productiva. Por su parte, las instituciones formadoras de ceramistas comenzaron a implementar un elevado nivel de exigencias técnicas para el aprendizaje del oficio, brindando una educación superior que facilitaba y propiciaba el contacto e intercambio con artistas de otras disciplinas, posibilitando relaciones transversales con otras prácticas artísticas que redituaba aportes enriquecedores a todos sus partícipes. En ese contexto, la cerámica de estudio británica se fortalece y, para entonces, era posible distinguir claramente dos grupos: por un lado, los llamados *orientalistas*, reconocidos como la *escuela ética* de la cerámica —representada por Leach y sus seguidores— y un segundo grupo, el de los *modernistas*, identificado por el trabajo de Lucie Rie (Wien, 1902-London, 1995) y Hans Coper (Chemnitz, 1920-Frome, Somerset. 1981).

Rie arribó al Reino Unido en 1939 huyendo del antisemitismo nacional socialista; egresada de la *Wiener Kunstgewerbeschule* [Escuela de Artes Aplicadas de Viena] dirigida por Michael Povolni, instaló su estudio en Paddington, en el municipio londinense de Westminster. Sus obras, de gran sencillez y sensibilidad, materializan la creencia de que para ser bello y bien diseñado el objeto utilitario no necesita forzosamente remitirse a las tradiciones inglesas u orientales. De este modo Rie estrechó vínculos con el diseño moderno, aportando una nueva perspectiva a la

cerámica de estudio británica.

Coper, un estudiante alemán de ingeniería, llegó a Inglaterra el mismo año que Rie, a causa de su prosapia judía. En 1946 la asistió con la producción de botones para la industria de la moda y se quedó compartiendo su taller hasta 1958. Aprendió rápidamente a torneear con maestría y extendió su asistencia a la realización de piezas de vajilla. Paralelamente comenzó a producir otro tipo de objetos, marcados por diversas singularidades: por un lado, recurría únicamente a dos colores —uno oscuro, el otro claro—, ambos casi completamente mates y aplicados como engobes; por otro, torneaba un pequeño número de formas y luego las ensamblaba. Sus piezas son abstracciones con reminiscencias arcaicas, por lo que se inscriben en un interés por el primitivismo que, para entonces, había atravesado ya de diversos modos todo el arte europeo moderno que buscaba desmarcarse de los fundamentos grecolatinos sobre los que se buscaba fundamentar la supuesta superioridad de Occidente. El descubrimiento, en 1940, de las pinturas rupestres de las cuevas de Lascaux provocó nuevas reflexiones acerca de los orígenes del arte y su posible entidad ritual como centro de la vida humana en tanto expresión inmediata de sus anhelos y sus temores; como otros artistas de entonces, los alfareros también consideraron que la cerámica era poseedora de estos valores. Ser un alfarero contemporáneo en los años 1950 implicaba ser capaz de hacer objetos que tuvieran un inmediato e identificable sentido de comienzo cultural (De Waal 2003: 121). Como tantos otros artistas modernos, Rie y Coper estaban convencidos que toda su propuesta era eficazmente transmitida por sus piezas, por lo que, en una postura antagónica a la de Leach, no sintieron necesidad de declarar públicamente sus ideas o dejarlas volcadas por escrito. Por entonces, la actitud de total implicancia con el proceso de torneear era sentida como una retirada casi cinestésica de las minucias del mundo en un acto de creación original. Esa identificación del alfarero con la vasija, esa pérdida de uno mismo en el hacer arte, lleva a convertirse en uno con la obra. Para muchos de los ceramistas de estudio de los años cincuenta que continuaban abrazando los lineamientos estéticos y filosóficos de Leach, torneear era un acto de recuperación y estaba altamente enlazado con la vida interior. De este modo, la tarea de torneado pasa de ser una actividad menor a convertirse casi en un ejercicio con resonancia espiritual. La creación de arte cerámico supondría en estos términos una creciente preocupación por mantener viva la pasión y resistir frente a las tensiones y exigencias del mercado del arte, y mostrar la insatisfacción con el sistema era asociado con el no producir objetos que resultaran funcionales a éste. Todo esto constituyó un desafío a la forma tradicional en la que se vendía, se exhibía y se pesaba el arte en un momento en que, no lo olvidemos, la industria cerámica también marca rumbos en esta escena donde,

por caso, la cerámica escandinava había logrado posicionarse en el imaginario internacional como un diseño característico de los hogares *modernos*.

En la persona de Peter Voulkos (Bozeman, Montana, 1924-Bowling Green, Ohio, 2002) se aglutinan muchas de las ideas innovadoras de la época en lo que concierne a la cerámica como arte. Antes que aprender a usar el torno, Voulkos se había formado como pintor. Resultó un talento inigualable en esta práctica, destacándose por creaciones de gran tamaño, mucha precisión y decoraciones que se acercaban a la imagen de Joan Miró. Voulkos era muy ecléctico, lo que le permitió incorporar a su labor ideas no sólo propiamente cerámicas sino provenientes de muchas otras disciplinas. En 1954 fue invitado a formar el Departamento de Cerámica del Los Ángeles County Art Institute, que más tarde se denominó Instituto Otis. Los cinco años que estuvo allí han sido no sólo muy celebrados sino considerados casi *míticos*: allí no había programa de estudios que seguir, poco equipamiento; al principio, Paul Soldner (Summerfiel, Illinois, 1921-Claremont, California, 2011) era el único estudiante de Voulkos. El ámbito de clase era el taller, y se abolía la relación formal entre docente y estudiantes. Esto se adaptaba al temperamento de Voulkos, que había negociado que el taller estuviera abierto las veinticuatro horas de los siete días de la semana. Así, muchos eventos tenían lugar allí de noche: fiestas, recitales musicales, quemas, todo destinado a liberar una ambiciosa atmósfera de trabajo (De Waal 2003: 156- 158).

Las obras de Kenneth Price (Los Ángeles, 1935-Arroyo Hondo, New Mexico, 2012), también formado como pintor antes de estudiar cerámica en el Instituto Otis son parte de las producciones más destacadas del proyecto pedagógico. Price muchas veces utilizaba acrílicos en lugar de esmaltes cerámicos, que realzaban aún más la sensación de estar viendo objetos metálicos o de acrílico antes que cerámicos. El uso del color como elemento integral en sus cerámicas las coloca en un lugar en tensión entre la escultura y la pintura. Lo más inquietante no es el color estridente, sino la aplicación de esa paleta a formas naturales. Price está interesado en el efecto disruptivo de las formas específicas cerámicas como vehículo de sus ideas (De Waal 2003:167).

La contracara de este tipo de cerámica tan inscripta en las propuestas del pop estadounidense fue la cerámica *Funk*, cuya figura más relevante fue Robert Arneson (Benicia, California, 1930-Benicia, 1992), un alfarero consumado, estudiante de la California College of Arts and Crafts, brevemente orientado hacia el expresionismo identitario de Voulkos, que finalmente ofreció al público una imagen opuesta a la asepsia industrial del pop replicando los objetos de una sociedad de consumo: ya en 1963 presentaba sus series de inodoros sobre cuyas superficies se desarrollaban toda tipo de posibilidades escatológicas; a ellas siguieron otras con despliegues de asas y tubos

fálcos, excrementos hechos de cerámica y piedras. Su trabajo se alimenta de un descaro que hace de sus objetos una suerte de amenaza de contraataque del mundo material que acude a un humor ácido a través de juegos verbales y visuales que representan manifestaciones de deseos reprimidos. La exposición *Funk*, celebrada en 1967 en el Museo de Arte de la Universidad de Berkeley, California, reunió el trabajo de otros artistas cultores de esta vertiente como David Gilhooly (Auburn, California, 1943-Newport, Oregon, 2013) o Jim Melchert (Ohio, 1930).

No obstante propuestas tan provocativamente innovadoras como la *Funk*, tal vez por tratarse de uno de los haceres primeros de la humanidad, es claro que la tradición ha ocupado y aún ocupa un lugar muy importante dentro de los valores con los que se mide el arte cerámico, insustituible también a la hora de generar cambios, de tener límites claros para desplazar y transgredir. En los 1970 el espectro de las prácticas cerámicas se abre rotundamente, resurgiendo un interés por los hornos de leña y el raku. Es el momento en que se gradúa el grupo de estudiantes a cargo de Coper en el London School of Arts: artistas ceramistas como Elizabeth Fritsch (Shrophire, 1940), Alison Britton (Harrow, 1948), Jill Crowley (County Cork, Irlanda, 194), Carol McNicoll (Birmingham, 1943), Glenys Barton (Stoke-on-Trent, 1944) y Jacqueline Poncelet (Liee, 1947), cuyas obras marcan el comienzo de diversos temas de interés que recorren la década y se van a sostener en la siguiente. Los tratamientos de superficie o los juegos de múltiples perspectivas refuerzan la carga histórica y simbólica de la vasija como tema. Una visión más y más reductiva de los significados posibles de la representación en cerámica llegó con lo que el historiador Garth Clark llamó el súper-objeto: una representación de detalles obsesivamente elaborada y en *tromp l'oeil* que logró un gran éxito a mediados de los años 1970 (De Waal 2003: 172). Los ensamblados y las naturalezas muertas de Richard Shaw (Hollywood, 1941) constituyen claros ejemplos del *súper-objeto*: su perfección e hiperrealismo es tal que no se llega a reconocer que todos los objetos están hechos de cerámica. Para ello Shaw hace uso de todos los avances tecnológicos de pastas, esmaltes, lustres, impresiones de transfer, etc. En esta misma línea de trabajo se ubica la obra de Marilyn Levine (Medicine Hat, Alberta, 1935-Oakland, California, 2005), donde la arcilla e mezcla con fibra de vidrio, nylon y diversos otros materiales para reproducir meticulosas versiones cerámicas de zapatos viejos de cuero, morrales y chaquetas gastados, en el interés de la artista por los objetos que tienen marcas, huellas de su uso, en fin, cierta humanidad impresa en ellos. Tanto Shaw como Levine fueron enormemente populares en la década de 70 y sus obras dan cuenta de la importancia central del oficio en la creación de objetos de arte, aun cuando se trata de una propuesta con una importante impronta conceptual.

3.3. Cerámica de pintores y escultores

La plasticidad de la arcilla siempre ha atrapado el interés de los artistas de todas las disciplinas, si bien, al buscar establecer su estatuto como material, tal inclinación siempre se ha visto atravesada por la concepción moderna que ha escindido lo artístico de lo artesanal, lo “culto” de lo “popular”. Nos preguntamos, entonces: ¿no será, precisamente, la percepción de la arcilla como material poco costoso lo que ha permitido a tantos artistas utilizarla libremente como vehículo para exploraciones y digresiones formales? También: ¿no resultará esta liberación de las expectativas materiales y técnicas lo que ha hecho que estos trabajos hayan sido efectivamente tan innovadores? El descubrimiento en Occidente de las cerámicas orientales, así como el triunfo de la pintura impresionista, que cuestionaba las tradiciones de la pintura, fueron factores que movilizaron el interés y la curiosidad de muchos pintores por la cerámica.

Paul Gauguin (París, 1848 - Atuona, 1903) comenzó a hacer vasijas y esculturas de arcilla en la década de 1880 junto a Ernst Chaplet (Sèvres, 1835 -Choisy-le-Roi, 1909). Al comienzo trabajaba sobre formas ya torneadas para él, sobre las que pintaba escenas de la vida campesina y paisajes; rápidamente prefirió construir él mismo sus piezas, a mano, sin apelar al uso del torno alfarero. Encontraba que era a través de los movimientos *inteligentes* de sus manos, en oposición al trabajo repetitivo del alfarero, el modo en que se comunicaba vida a una figura (De Waal 2003: 37). Entendía decisiva la transmisión directa de la idea sobre la arcilla para que no perdiese su espontaneidad. A través de esta forma de trabajo, que podría pensarse arcaica o primitiva, el artista buscaba reforzar su concepción acerca de la cerámica como un arte central más que un apéndice decorativo de otras artes mayores, una suerte de otro modo de aproximación a lo escultórico. Gauguin escribió: “No hace falta decir que Sèvres ha matado la cerámica...Con los indios americanos era un arte central. Dios le dio al hombre un poco de barro, con un poco de barro que hizo metal y piedras preciosas, con un poco de barro y un poquito de genio (Bodelsen 1967: 219). En 1887 Gauguin produjo más de setenta piezas cerámicas de formas extrañas, antropomorfas, con abundancia de asas y aberturas que no respondían a función alguna, muchas de ellas parecían tener conexión con cerámicas precolombinas, las que Gauguin conocía por haber vivido parte de su infancia en Perú. Fueron exhibidas por Chaplet en la exposición de Bruselas de 1886, en París en 1900 y en la retrospectiva de Gauguin en 1906, entendiendo a la cerámica como un arte en sí mismo, y no como material para la escultura.

Para algunos expresionistas alemanes miembros de *die Brücke*, la figura de Gauguin, autodefiniéndose como un *salvaje de Perú* y proponiendo el trabajo directo con los materiales, coincidía en el tratamiento cargado de emocionalidad que ellos querían transmitir con sus prácticas. Emil Nolde (Nolde, 1876-Seebüll, 1956) realizó series de figuras que surgían a partir del contacto con la arcilla, sin boceto previo, únicamente presionando el material blando entre los dedos. La informidad de la arcilla y la velocidad con que se puede trabajar fue valorada contra la resistencia de la piedra, lo que también podía implicar su descripción como un material falaz. Sucede que la relación entre cerámica y escultura ha sido particularmente compleja durante el siglo XX y continúa complejizándose en lo que va del corriente siglo. La pregunta por la entidad de la escultura en material cerámico emerge de los debates de las dos primeras décadas del siglo XX acerca de las virtudes de modelar en arcilla frente a esculpir piedra, toda vez que en el seno de la Modernidad misma, cuando la escultura hacía del mármol el único material apropiado para la práctica y escultores como Étienne-Maurice Falconet (Paris, 1716-Paris, 1791), Augustine Pajou (Paris, 1730-1809) y Jean-Antoine Houdon (Versailles, 1741-Paris, 1828) han realizado modelados en terracota en calidad de modelos posteriormente valorados como “obras de arte” (Draper y Scherf 2003: 14 *et seq.*).

Aunque gran parte de la escultura expresionista alemana se desarrolló en madera tallada —por el interés de sus artistas interés en el arte africano y oceánico—, también recurrió a la arcilla por sus posibilidades expresivas. Muchos escultores, como Ernst Barlach (Wedel, 1870-Rostock, 1938) o Paul Rudolf Henning (Berlín, 1886-Berlín, 1986) hicieron hincapié en ella como material primario escultórico, argumentando que los escultores han estado ciegos frente a la arcilla, siempre usada para modelar y, una vez obtenido el molde de la pieza para su vaciado, devaluada, ella es destruida. Ambos señalan que la arcilla tiene características particulares y que, horneada, conserva una espontaneidad que es única. Para Barlach era fundamental el trabajo directo sobre la arcilla, como modo de no perder espontaneidad; de allí las vigorosas cabezas de gárgolas que adhería a los cuerpos de sus vasijas. Sus trabajos en colaboración con el ceramista Richard Mutz (Altona, 1845-Alt Ruppín, 1931) le permitieron desarrollar cerámicas escultóricas con esmaltes orientalistas, que conferían a sus obras apariencia de piezas medievales. El arquitecto y escultor Paul Rudolf Henning escribió *Ton, ein Aufruf* [“Arcilla, un manifiesto”], publicado en Zurich en 1917 como parte de un trabajo mayor sobre arte moderno, en el que defendía apasionadamente las cualidades del mencionado material, señalando que los artistas contemporáneos que trabajaban diariamente con arcilla habían perdido la verdadera conexión con la naturaleza de este material y, por lo tanto, desatendían sus características específicas. Un pellizco es capaz

de conectar interior y exterior y hacer visible el vacío; a través del ritmo y el color se puede llegar a niveles insospechados de expresión. Barlach y Henning hicieron notables esfuerzos para articular una racionalidad otra en el uso de la arcilla como material escultórico, brindando un marco a algunas de las más interesantes obras figurativas de los años 1920 y 1930 como las de Alekandr Archipenko (Kiev, 1887-New York, 1964) e Isamu Noguchi (Los Angeles, 1904-New York, 1988), las que reclaman un lugar central para el uso de la arcilla en relación con la figura.

Otra relación que no debería desestimarse es la presencia de las cerámicas realizadas por los artistas en sus propias pinturas. Tanto Paul Gauguin, como Henri Matisse y Ernst Ludwig Kirchner (Aschaffenburg 1880-Davos Frauenkirch, 1938) las incluyeron en sus interiores, naturalezas muertas e incluso retratos, las que en varias ocasiones, entre 1907 y 1910, fueron expuestas junto a las pinturas. Algunos críticos de la época que rechazaban la abstracción pictórica, encontraron que ella funcionaba en las piezas cerámicas, vale decir, entendían aceptable que la construcción de patrones, previamente tildada de “decorativa”, incluyese necesariamente cierto grado de abstracción. En Francia la cerámica de cuño fauvista tuvo muchos admiradores, como lo prueba la aceptación de trabajos como los de Georges Rouault (Paris, 1871-Paris, 1958).

En el encuentro de los movimientos de vanguardia con la cerámica, un lugar especial le cabe al Futurismo. En 1930, el ceramista Tullio d'Albisola (Albisola Superiore, 1899-Albissola Marina, 1971) y el poeta Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) escriben el manifiesto *Cerámica y Aerocerámica*, donde dejan registrada su concepción de la cerámica futurista como *superior* a todas las demás producciones cerámicas. Como las demás manifestaciones artísticas del movimiento, la cerámica futurista estuvo ligada a representaciones de la modernidad de la vida urbana, el progreso metaforizado en la máquina y la industria, la velocidad encarnadas en los medios de locomoción modernos y la práctica de deportes. Orientada hacia la cerámica suprematista, pretendía que la futurista era más provocativa, más próxima al mobiliario racionalista que las “afectadas” cerámicas de los talleres vieneses (De Waal 2003:76). Así, dentro de las producciones futuristas más extravagantes se encuentra una máscara de gas dorada y una vajilla representando la vida de Marinetti desde el Manifiesto futurista de 1909 hasta el Manifiesto de Aerocerámica en 1930. Colores lujosos, nombres y fechas en los tratamientos de superficie con claras referencias propagandísticas; platos triangulares, asas como cañerías, una jarra con tapa en forma de bomba cayendo: *una cerámica enamorada de su propia modernidad que se sorprende a sí misma*, como expresa el Manifiesto (De Waal 2003: 78).

En el período entre 1945 y 1960, reconocidos *maestros* de la pintura entre los que se cuentan Fernand Léger (Argentan, 1881-Gif-sur-Yvette, 1955), Pablo Picasso (Málaga, 1881-Mougins, 1973), Georges Braque (Argenteuil, 1882-Paris, 1963), Marc Chagall (Liozna, 1887-St. Paul-de-Vence, 1985) y Joan Miró (Barcelona, 1893-Palma de Mallorca, 1983) se involucraron con la cerámica. La crítica evaluó estas prácticas como digresiones, diversiones o decadencia de todos ellos. La decoración era percibida por los críticos formalistas como Clement Greenberg en tanto actividad secundaria que disfrazaba en lugar de revelar la forma. La defensa de Greenberg de una escultura óptica, que apelara directamente al intelecto y no al acto se convirtió rápidamente en los años 1950 en lo más ortodoxo. La arcilla, desordenada, rudimentaria, sensual, no posee nada de la supuesta claridad del acero (De Waal 2003: 132-133). Sin embargo, el corpus de obra cerámica creado por estos artistas —a los que se sumaron paulatinamente otros, como Lucio Fontana (Rosario, 1899-Varese, 1968)— fue cada vez mayor, sugiriendo que trabajar con cerámica constituía una liberación de las expectativas propias de convenciones modernas. Había un elemento lúdico en las obras cerámicas de estos artistas que no podía ser articulado con la normativa del discurso crítico y que no podía ser siempre comprendido por los críticos contemporáneos. La técnica desempeñaba un rol significativo en las obras de estos artistas; en cada caso trabajaron conjuntamente con un colaborador que desplegaba su hacer en el marco de la tradición. La relación entre esos artistas y sus colaboradores ceramistas siempre estuvo desatendida, lo que ha devengado en la invisibilización de los conocimientos técnicos de los segundos en favor de la actividad creativa de los primeros, volviendo asimétrica una labor colaborativa, como la que establecieron, por caso, Joan Miró y Josep Llorens i Artigas (Barcelona, 1892-Barcelona, 1980) o Pablo Picasso con el matrimonio constituido por Suzanne Douly (Lyon, 1905-Vallauris, 1974) y Georges Ramié (1901-1976), quizá uno de los episodios en la historia de la cerámica que más ha colaborado en su consideración por parte de la historia del arte y del público interesado puntualmente en el “gran” arte; tampoco las exploraciones de Lucio Fontana y Asger Jorn (Vejrum, 1914-Aarhus, 1973) podrían haberse desarrollado sin la atenta colaboración de Tullio d'Albisola, o las de Isamu Noguchi sin la colaboración del ceramista Kitaōji Rosanjin (Kioto, 1883-Yokohama, 1959). Desde Henri Matisse (Le Cateau-Cambrésis, 1869-Nice, 1954) a Roy Lichtenstein (New York, 1923-New York, 1997), muchos pintores y escultores han partido de la vasija cerámica en sus obras, y otros tantos han específicamente tratado de distanciarse de la noción de vasija, por tratarse de un lugar común que contamina las aspiraciones de que su trabajo sea visto

como escultórico. Una cuestión de estatus entre escultores, con más y mejores posibilidades de exponer que los ceramistas.

La cerámica vino a ofrecer un medio ideal para todos aquellos artistas que buscaban liberarse de las imposiciones del sistema de la Bellas Artes, como por caso los artistas del grupo CoBrA [Copenhage, Bruselas, Amsterdam], conformado en 1948, interesados en una aproximación a los materiales no condicionada por la ansiedad de las técnicas, así como la que podrían tener niños, enfermos mentales o sociedades “primitivas”; con estas premisas no solamente no resulta sorprendente, sino que era casi programático que en algún momento arribasen a la cerámica, más aún conociendo el trabajo que con ella habían efectuado artistas como Picasso y Miró.

Una mención aparte merece la taxonomía de la pintura sobre cerámica: ella encierra distintos grados de complejidad. Los pintores de las grandes manufacturas como Meissen o Sèvres, si bien dentro de ellas gozaban de una posición de privilegio —en las más antiguas incluso tenían y siguen teniendo un ingreso a las instalaciones separado de aquél por el que accede el resto de los trabajadores—, eran mayormente anónimos; ellos solo pintaban parcialidades de las piezas: algunos estaban especializados en flores o follajes, otros en las orlas de las piezas de vajilla; también había los que realizaban asuntos más complejos, como paisajes o retratos. Recién para finales del siglo XIX se le permitiría a un pintor, si es que era lo suficientemente conocido, escribir su nombre en la base de la pieza, pero la idea de que aportaran sus contenidos temáticos y motivos propios era altamente novedosa. La controversia acerca de la pintura sobre cerámica como meramente ornamental ponía a la luz la disputa de la disminución de las artes del pintor o la elevación de las artes del ceramista que se desplegó de un modo u otro a lo largo de todo el siglo XX. Una de las técnicas más empleadas por los pintores fue la *faïence* o *maiolica* —la cerámica con esmalte de estaño— por ofrecer a los artistas enormes posibilidades de crear un arte *nuevo*, alejados del historicismo de las *mayólicas* tal como se desarrollaron entre el Renacimiento y el siglo XVIII: las vasijas pasan a ser para los artistas pinturas tridimensionales como, por caso, muestra el trabajo de Maurice de Vlaminck (Paris, 1876- Rueil-la-Gadelière 1958), quien realizó más de trescientas piezas utilizando ritmos y trazos del pincel, retomando por momentos las convenciones decorativas de guardas y bordes pero, las más de las veces, haciendo libre uso libre de las tradiciones ornamentales.

La colaboración entre pintores y escultores por un lado y ceramistas por otro llevó a que, posteriormente, grandes manufacturas como Sèvres y Rosenthal abrieran sus puertas a los artistas para que trabajaran en sus talleres. A quienes ya habían efectuado este tipo de experiencias se sumaron en la dimensión de taller otros artistas como Hans Arp

(Strasbourg, 1887-Basel, 1966), Alexander Calder (Lawnton, Pensilvania, 1898-New York, 1976), Salvador Dalí (Figueras, 1904-Figueras, 1989), Louise Bourgeois (París, 1911-New York, 2010), Jackson Pollock (Cody, Wyoming, 1912-Srping, New York, 1956), Enrico Baj (Milano, 1924-Vergiate, 2003), entre tantísimos otros que también crearon obra cerámica (Cooper, 2000: 314-321).

Habiendo mencionado el rol jugado por la industria en el encuentro entre artistas y cerámica, no queremos cerrar este capítulo sin hacer mención a otro factor como puede ser la elaboración teórica, histórica y crítica que atiende y acompaña a la producción artística. Lo haremos a partir de un ejemplo que nos ha resultado de especial interés, vinculada a la figura de Rose Slivka (New York, 1919-Southampton, 2004). La repercusión obtenida por la presentación de los ceramistas estadounidenses en la Segunda Exhibición Internacional de Cerámica celebrada en Oostende en 1959, motivó a Slivka a escribir en 1961 el artículo “The New Ceramic Presence”. Publicado en *Craft Horizons* —revista del American Craft Council en la que por entonces Slivka se desempeñaba como jefa de redacción— es considerado un aporte señero (Zoellner 2011) en el que analiza el entramado filosófico e ideológico que diera origen a obras tan exuberantes como controvertidas; y desde esta óptica las características comunes entre pintura y cerámica. El artículo destacó el movimiento de artistas de la cerámica hacia lo abstracto: cómo la arcilla podía ser empleada para el trabajo escultórico, tal como hemos visto fue la singularidad que se halló en el trabajo de ceramistas como Peter Voukos, Paul Soldner o John Mason (Madrid, Nebraska, 1927-Carlsbad, California, 2019), quienes usaron el medio para crear un trabajo muy desafiante. Los colores, las formas, las texturas y el tamaño se yuxtapusieron en el trabajo escultórico contra las formas funcionales clásicas. La clave del artículo de Slivka es su reconocimiento de lo que la arcilla *hace* con el espectador: genera acción y reacción. La unión del expresionismo abstracto y la arcilla dio lugar a un gran cambio, y el artículo de Slivka, al señalar su novedad ubica estas obras en una indiscutida posición de neovanguardia, a expensas de algunas contextualizaciones de otras clases de abstracción en cerámica, entre las más importantes las de los japoneses que tomaron a la vasija como punto de partida. Este escrito motivó tanto grandes reconocimientos como mucha indignación. Generó un furor que permaneció por varias de las siguientes ediciones de la revista, pero la validación de este movimiento que suponía su encomio público resultaba para muchos una afrenta a la artesanía, al valor de la introspección que suponía para muchos la práctica, y a los roles utilitarios y funcionales de la cerámica. Y, más allá de los aplausos o los rechazos, la cerámica ganaba un invaluable rasgo de contemporaneidad: ponía ante el mundo la evidencia de una pluralidad de sensibilidades, todas ellas de igual valía.

. 4. Elementos para la construcción de una noción de arte cerámico argentino

. 4.1 Fernando Arranz y la enseñanza de la cerámica en nuestro país

La actuación del ceramista español Fernando Arranz en nuestro país ha sido de especial relevancia para el desarrollo de la disciplina cerámica aquí, no sólo por el aporte de su obra artística sino, fundamentalmente, por su desempeño como gestor de la mayor parte de las instituciones formadoras de ceramistas que aún hoy perduran en nuestro país.

Fernando Arranz López nació en 1898, en la casa número 4 de la Costanilla de los Ángeles, en el Barrio de Santo Domingo, en esa época, los arrabales de Madrid (Díaz Pardo 1964: 15). En su niñez la familia se trasladó a Segovia, donde entre los catorce y los veintiún años el joven Arranz se introduce en la alfarería trabajando en el taller del maestro Daniel Zuloaga Boneta (Díaz Pardo 1964: 15)¹

En 1919 Arranz decidió independizarse; recorrió y visitó las fábricas de Talavera de la Reina y, al año siguiente, retornó a Segovia, donde instaló su propio taller en una capilla antigua del Paseo de Don Juan II, al pie de la muralla, frente al Alcázar segoviano, el que rápidamente se convirtió en centro de reunión de pintores y escritores de la época². Allí comenzó a colaborar con varios arquitectos en el área de la decoración. Junto con

¹ La actividad ceramista de la familia Zuloaga abarca varias generaciones, desde los años setenta del siglo XIX hasta todo el siglo XX, un largo período de tiempo que se puede secuenciar por épocas: una primera etapa, que comienza en 1877, cuando el rey Alfonso XII cede a los hijos de Eusebio Zuloaga unos terrenos en la antigua fábrica de cerámica de la Moncloa. Allí trabajan los tres hermanos Zuloaga: Guillermo, Germán y Daniel, a los que su padre Eusebio, arcabucero de Isabel II y director de la Real Armería, mandó a estudiar a la escuela de cerámica de Sèvres. La segunda etapa da comienzo en 1893 cuando Daniel Zuloaga Boneta (Madrid, 1852-Segovia, 1921) se traslada a Segovia, en la antigua fábrica de cerámica de Vargas, hasta 1906. En 1907 trabaja por un año en la fábrica de porcelana de Pasajes de San Juan, cerca de San Sebastián. A mediados de 1907 se instala definitivamente en un taller en la antigua iglesia románica de San Juan de los Caballeros. Desde allí sus obras recorrieron toda España y Europa. Su trabajo se incluye en la época de mayor esplendor de la azulejería urbana de Madrid: recuperó el recurso a técnicas tradicionales como la cuerda seca, el *cloisonné* y los lustres metálicos. Su nombre aparece entre los responsables de la introducción en España de los estilos por entonces de moda en Europa: el neorrenacimiento y el modernismo (Rubio Celada 2007: 295-317).

² Componían la tertulia —presidida por el escritor sevillano Antonio Machado— el escultor Emiliano Barral —quien contrajo enlace con Elvira, hermana del ceramista—, el pintor Eugenio de la Torre, los escritores Blas Zambrano, Julián Otero, Ignacio Carral, Mariano Quintanilla, Mariano Grau, el catedrático Agustín Moreno y Martínez Cerón. Hay una fotografía tomada por Fernando Arranz que lo confirma. Los artistas no segovianos fueron acogidos con especial deferencia; entre ellos se cuentan dos pintores: el vallisoletano Aureliano García Lesmes y Cristóbal Ruiz, andaluz de Villacarrillo, provincia de Jaén, ambos precursores de lo que se entiende por “paisaje de Castilla” (Díaz Pardo 1964: 16).

el escultor Emilio Barral realizó una serie de cerámicas modeladas que tuvieron gran reconocimiento.

A lo largo de su carrera, Arranz expuso el resultado de su labor en muy diversas instancias: locales —como la Exposición de Artistas Segovianos, en 1921—, nacionales —por caso, con la Sociedad de Artistas Ibéricos, en 1925, el Salón Nacional de Bellas Artes de Madrid, en 1926, o en el Salón Nacional de Artistas Decoradores de nuestro país, en 1943—, e internacionales —como la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París, en 1925, o la Exposición Internacional de Cerámica en Ostende, en 1959—; exhibió su trabajo también en muestras individuales, por caso, la del Ateneo de Valladolid en 1923, o en la Sala Nancy de Madrid, en 1925.

En 1927 Arranz se desempeñaba como profesor de la Universidad Popular de Segovia y, ante la repercusión de su muestra en la Sala Espasa Calpe de Madrid, la II República Española le otorgó una beca destinada a "Expositores y Conferenciantes" con el fin de dar a conocer su labor en América Latina. En el marco de dicha distinción expuso su trabajo primeramente en Río de Janeiro y Montevideo para luego arribar a nuestro país, del cual nunca se marchó. Habitualmente Arranz refería con humor a esta radicación definitiva en Argentina, adjudicándola a una simple causa: no haber recibido nunca del ministerio español el pasaje de regreso a su país (Díaz Pardo 1964: 8).

En 1927, tras su llegada a la capital argentina, mostró su obra en el Salón de Amigos del Arte, posteriormente Galería Van Riel. A partir de esta primera presentación, su muy personal estilo —signado por un dibujo vivaz y una paleta singular— recibió un gran reconocimiento en nuestro medio. A partir de entonces, y tras haber establecido su taller —primero en la calle General Domínguez 757 de la localidad de Avellaneda, y luego, junto a Pedro Zuro de la Fuente, en la calle Rivadavia, en la ciudad de Buenos Aires— se le encomendaron diversas producciones para el espacio público, como varias fuentes capitalinas y los bancos del Jardín Zoológico de la ciudad de Córdoba (Zamora Canellada y Rubio Celada 2009: 22). Así se ve desde España al maestro y a su obra:

Podríamos acaso estar en Toledo, en Segovia, en Valencia. Pero Arranz está anclado en Buenos Aires, en ese Buenos Aires triturador y digestor de las culturas de todos los vientos, que algunas veces nos parece una continuación de una ciudad española y otras algo que sería imposible concebir en España. [...] Colabora con los mejores artistas argentinos, o radicados allí, nutriendo recíprocamente lo aportado por cada uno en la obra y realiza grandes murales de cerámica. Pero, sobre todo, sea el cacharro, el mural o la figura por él realizados, Arranz lleva a ellos un nuevo concepto de la cerámica por él creado. [...] En contraste con su sabiduría artística está su humanidad, su modestia, su sencillez, su carácter señorial de buen castellano que le lleva a reaccionar con elegancia frente a

cualquier contingencia que pueda rodearle. Constantemente está disimulando y sacando importancia, a la virtud de su obra (Díaz Pardo 1964: 9, 20, 8)

Encargos como el último mencionado seguramente motivaron que Arranz comenzase a recorrer nuestro país. En 1931 realiza la Fuente que se encuentra frente a la iglesia de San Ponciano en la ciudad de La Plata. En 1932 expuso sus piezas en la ciudad de Rosario, y en ese año el Ministerio de Educación y Justicia de la Nación le encomendó la creación de una escuela de cerámica, la que finalmente se inauguró en 1940 como Escuela Nacional Industrial de Cerámica (Decreto N° 59539 del 9 de abril de 1940) junto al domicilio de Arranz en el número 45 de la calle Bulnes, en la ciudad de Buenos Aires (Díaz Pardo 1964: 18). A ella consagró sus principales esfuerzos como director, desde ese momento hasta su fallecimiento en 1967, cuando aún residía en aquel domicilio. Entre tanto, expuso su producción en la ciudad de Córdoba, donde residió para desempeñarse como docente en la Escuela de Artes y Oficios. Allí también el gobernador provincial le confió la creación de una escuela de cerámica, la que fundó en 1933, antes de su radicación definitiva en Buenos Aires (Díaz Pardo 1964: 18). Por resolución provincial, desde el mes de mayo de 1968, ese establecimiento educativo lleva su nombre.

En 1941 creó en la ciudad de Mendoza un Taller de Cerámica para la Universidad Nacional de Cuyo y, un año después, en 1942, creó una Escuela de Cerámica dentro de la Universidad Nacional de Tucumán (Díaz Pardo 1964: 19).

A estos emprendimientos le siguieron otros de similar carácter: la implementación de la Escuela de Cerámica de Balcarce en 1943 —que luego fue trasladada a Mar del Plata— y la fundación del Taller de Cerámica en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata en 1946. También difundió sus conocimientos a partir de la tarea docente en la ciudad de Chilecito, en la provincia de La Rioja, y en la ciudad de San Salvador de Jujuy, en la provincia de Jujuy (1943), así como colaboró por entonces con la instalación de la Escuela de Cerámica de Santiago del Estero y la Escuela de Cerámica de Catamarca. La relevancia de su tarea se refrenda en un hecho significativo: la mayor parte de las instituciones de nuestro país destinadas a la formación de ceramistas llevan el nombre de Fernando Arranz, con la curiosa excepción de la Escuela de Cerámica N°1 de Bs As —institución de orden municipal que funciona en el solar histórico donde el maestro vivió y abrió en 1940 la Escuela Nacional Industrial de Cerámica.

En sus reflexiones acerca de la sobreabundancia de conocimientos técnicos de su época y la sostenida carencia de discusión crítica acerca de la cerámica y sus más profundos significados para los humanos, Isaac Díaz Pardo puso de manifiesto el valor

de la actuación de Fernando Arranz, no solamente por sus aportes a la creación de esta gran cantidad de instituciones educativas específicas de cerámica, sino por haberse “defendido” de todos los artificios técnicos de los últimos siglos, logrando así el equilibrio (Díaz Pardo 1964: 21-23).

Las instituciones educativas fundadas por Arranz contaron con equipamiento moderno y tuvieron la impronta de una marcada formación técnica combinada con una estética que, podría decirse, abrevaba tanto en la cerámica tradicional española como en el modernismo.

Díaz Pardo percibió la proliferación de avances técnicos no enraizados en cuestiones esenciales dentro de la reflexión del desarrollo de la cerámica, como factores que entorpecían, destruían o desorientaban este arte (1964: 21):

Arranz nace artísticamente al lado de lo que hay en España, en una de las épocas más impuras de nuestro arte, pero rápidamente se pone en contacto con las ramas que aún conservan alguna vida, muy poca, del que fue el gran árbol de la cerámica española y aprovecha de ella las condiciones mínimas para que su arte no salga de madre. Esta conducta bastaría para poner de manifiesto su autenticidad. No nos vale todo lo nuevo si además de nuevo no es nuestro. Es una satisfacción ver que encuadrado en el modernismo de Arranz hay un río que pasa por Toledo y Talavera y que viene de nuestra gran cerámica hispano-árabe (Díaz Pardo 1964:24).

El proyecto de Arranz arraigado en las tradiciones españolas incluía, desde los comienzos, la creación de una manufactura nacional. Numerosas fuentes dan cuenta de ello, como por ejemplo la propia organización de los talleres de la escuela, el programa de estudios, el método de enseñanza-aprendizaje, la recepción de pedidos provenientes de la comunidad, la temprana solicitud a los artistas plásticos más destacados del país de temas y motivos para ser ejecutados en cerámica; la realización habitual de muestras nacionales e internacionales de los productos elaborados por profesores y alumnos de la escuela (Romero 1997:1).

La Escuela tuvo desde sus comienzos un objetivo claramente técnico: formar ceramistas desde el oficio, técnicos en decoración que, una vez egresados, pudieran realizar una producción cerámica de carácter industrial (Villaverde 2014:18).

El método didáctico que en todas las escuelas creadas por Arranz se aplicó estaba signado por la consigna de enseñar trabajando: se trataba de escuelas-taller en las que se aprendía dibujo, decoración, escultura, alfarería, moldería, historia de la cerámica y química aplicada. Un importante aporte de estos establecimientos —de los que egresaban profesionales con títulos habilitantes oficiales, capaces de incorporarse en la floreciente industria cerámica nacional— fue la circulación y visibilidad que dio a la cerámica, entre otras acciones, a través de las numerosas muestras de sus diversos

tipos de producción —utilitaria, decorativa y escultórica—, los que eran puestos a consideración de un público que no sólo podía contemplarlos sino asimismo adquirirlos o encomendarlos. A través de la formación de personal idóneo, Arranz buscó contribuir a la creación, sostenimiento técnico y asesoramiento artístico de una gran manufactura nacional así como de manufacturas regionales, promoviendo, apoyando o aún implementado acciones tendientes a la ansiada creación de museos especializados en las Artes del Fuego (Romero 1997:3).

Fernando Arranz quiso, con preclara intención, complementar su labor pedagógica e institucionalmente precursora con la creación de un Museo de la Cerámica que, pensado en la década de 1940 ha tenido recién a partir de 1990 una concreción parcial a través de emprendimientos diversos que siguen su senda preservando repositorios exclusivos de piezas de este arte —el MICOM, Museo Nacional e Internacional de Cerámica de Oberá, o el MICC, Museo Internacional de Cerámica Contemporánea de San Nicolás, Buenos Aires, o los patrimonios preservados por el Centro Argentino de Arte Cerámico o la Escuela Municipal de Cerámica de Avellaneda “Emilio Villafañe”, por mencionar algunos—, que habitualmente se dispersa entre las piezas escultóricas de colecciones de arte o de reservorios arqueológicos e históricos. La inexistencia de un Museo de la Cerámica en el registro de lo nacional desprotege un vasto patrimonio e impide la sensibilización del público en general hacia disciplinas de este tipo y la educación sistemática de los expertos con un sentido de democratización (Romero 1997:2).

Poco antes de su fallecimiento, en 1965, la labor de Arranz en nuestro país se vio reconocida por una gran muestra en homenaje al maestro celebrada en el Museo Nacional de Bellas Artes. En su libro *El ceramista Arranz y su Escuela*, Isaac Díaz Pardo, amigo personal de Arranz, recuerda la respuesta del ceramista cuando, desde España, se cuestionaba su permanencia en Argentina: “Yo me hallo en esta ciudad muy admitido y estimado y pagadas mis obras a toda satisfacción mía, y así seguiré el adagio de mi tierra ‘*Qui be estiga que no’s moga*’ [el que esté bien, que no se mueva]” (Díaz Pardo 1964: 10). No obstante, la muestra con que en 2009 se le rindió homenaje en el Museo de Segovia —al cuidado de la ceramista Tove Johansen, una de sus discípulas más destacadas³—, dio con justicia un lugar protagónico a la tarea del maestro en nuestro

³ Respetuoso de la singularidad de sus alumnos, cabe destacar la fuerte impronta que Arranz dejó sobre sus discípulos, de lo que es ejemplo la remarcable artista Tove Johansen. Nacida y formada hasta la adolescencia en Dinamarca, luego radicada en Buenos Aires, fue entusiasta alumna de Arranz y, como señala Díaz Pardo, sin declinar una estética identitaria de la modernidad escandinava, la “inscribe deliberadamente en la gran lección cerámica de Arranz, y consigue un resultado sorprendente en esa conjunción” (1964: 25).

país.⁴

4.2. La creación del Centro Argentino de Arte Cerámico

La organización, en Buenos Aires a fines de los años cincuenta, de un centro privado sin fines de lucro que nucleara a todos los ceramistas del país con el objetivo *de elevar el nivel artístico* del quehacer⁵ responde a un conjunto de otros acontecimientos de orden similar: a inicios de esa década, en 1952, Henry Jean Reynaud, director del Musée Ariana, Musée suisse de la céramique et du verre, fundaba la Académie Internationales de la Céramique, con sede en Ginebra y, desde 1958, ligada a las actividades de la UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization) en calidad de consultora (AIC-IAC 2019); en 1954, el ceramista Peter Voulkos instituía el legendario Ceramic Studio del Otis College of Art and Design de Los Ángeles⁶, y en 1959 elaboraba el programa de Cerámica para lo que en ese entonces era el Department of Design de la University of California, en Berkeley. Otis se convertía de ese modo en el hogar de la revolución cerámica de California: Voulkos ya era legendario cuando llegó a Otis, a partir de sus experiencias en el Black Mountain College —donde tuvo contacto directo con artistas como John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg y pintores expresionistas abstractos—; así,

⁴ Para la muestra se seleccionaron 1.571 objetos, 1.441 dibujos y grabados y 49 fotografías. La obra expuesta fue organizada según cinco períodos: la época de su labor relacionada con Zuloaga, de estilo historicista, marcada por la reproducción de paisajes reconocibles de Segovia utilizando esmaltes, cuerda seca y lustres metálicos; una segunda etapa, en la prosperidad segoviana previa a la guerra civil, cuando produce conjuntamente con Emiliano Barral; su trabajo en Argentina, signado por rasgos *art déco* atravesados por otros de culturas americanas y los segovianos que aún perviven; la producción inscrita en el cubismo y el constructivismo de Joaquín Torres García; su etapa final, en la que pueden reconocerse tipologías indígenas de estatuillas y máscaras y una producción más internacional, abstracta, que recurre a técnicas de vanguardia (Zamora Canellada y Rubio Celada, 2009: 7)

⁵ El ceramista José María Lanús efectuó una breve reseña de lo actuado en la primera asamblea celebrada por el Centro Argentino de Arte Cerámico, en la que consignó: “nuestro objetivo es elevar el nivel artístico de la cerámica, pero con principios claros y definidos” (de Carli 1998: 5).

⁶ A partir del legado de Harrison Gray Otis, fundador del periódico *Los Angeles Times*, se fundó en 1918 el *Otis Art Institute*, primera escuela profesional pública del sur de California, la que brindaba cursos trienales de dibujo y pintura, así como cursos bienales de ilustración y de diseño y artes aplicadas. Ligada al Los Angeles Museum of History, Science & Art, ambas instituciones se desvincularon en 1936; en 1947 —etapa de la intervención de Voulkos— se denominaba Los Angeles County Art Institute y en 1961 se convirtió en The Otis Art Institute of Los Angeles County. En 1978, el condado retiró su aporte por lo cual la institución estableció una asociación con Parsons School of Design de New York hasta 1992. Desde el año siguiente se la conoce como Otis College of Art and Design, en el que actualmente la enseñanza de la cerámica está comprendida en el área de Diseño de Productos del Departamento de Práctica Artística.

introdujo en Otis ideas de la vanguardia artística de entonces y se rodeó rápidamente de un grupo vigoroso de estudiantes, atraídos por trabajar con él. El interés que suscitaba el aprendizaje del hacer cerámico en el país del norte promovió la creación de una serie de instituciones aglutinantes de la que finalmente resultó, en 1966, The National Council on Education for the Ceramic Arts.

Según consta en el documento más antiguo perteneciente al Centro de Arte Cerámico —un fragmento de su libro de actas fechado el 12 de mayo de 1958—, ese día se llevó a cabo una reunión con vistas a establecer un salón de cerámica de régimen anual y carácter nacional; y crear un centro que nucleara a los numerosos ceramistas activos en la época y los representase frente a la Federación de Artes Visuales. De tal suerte, respondiendo al llamado público a Asamblea General Extraordinaria, el 13 de junio de 1958 a las 19:00 horas, en la sala Argentina del Teatro Nacional Cervantes, se creó el Centro de Arte Cerámico. Se dio inicio al acto con la lectura a la Declaración de Principios del Centro —tarea asumida por Leo Tavella—, que enunciaba:

El Centro de Arte Cerámico fue creado por el impulso inicial de artistas argentinos ante la necesidad viva de aunar voluntades para luchar por el logro de los ideales de esta antigua artesanía. Es nuestro deseo agrupar en el Centro todos los artistas ceramistas profesionales dispuestos a defender las verdades esenciales del oficio, además de los derechos que este concede para obtener los beneficios que la realización otorga. Herederos de una notable tradición americana, sin desconocer las corrientes culturales universales, ya que nuestra actividad se desarrolla en una época de extraordinaria información y vínculo, fomentamos el desenvolvimiento integral del arte cerámico (de Carli 1998: 3).

Se procedió también a la lectura y aprobación de los estatutos del Centro. Luego se eligieron siete titulares y cuatro suplentes para formar su Consejo Directivo. Por mayoría de votos, el primer Consejo Directivo estuvo conformado por José María Lanús, Leo Tavella, Ana Mercedes Burnichón, Aída Carballo, Marciano Longarini, Roberto Obarrio y Juan Antonio Vázquez como titulares, y por Rosa Esther Gerchunoff, Carlos Carlé, Louise Furth y Marcelo Zimmermann en calidad de suplentes.⁷ También en ese encuentro se trató el tema del ansiado Salón Nacional de Cerámica y se procedió a

⁷ En el proceso de votación secreta para elegir los miembros del Consejo Directivo obtuvieron igual número de votos Marcelo Zimmermann, Louise Furth y Fernando Arranz para cubrir los dos últimos lugares, ante lo que se decidió echar a la suerte quién no formaría parte del mismo. Quiso el destino que fuese el último de los mencionados, a partir de lo cual su relación con el Centro fue esporádica, por ejemplo, como invitado especial para formar parte de algún jurado (Villaverde, 2014: 17). Fuera de esta cuestión anecdótica, cabe destacar que los claros propósitos del modelo pedagógico propuesto por los establecimientos educativos fundados por Arranz —comprometidos con la formación de técnicos ceramistas, capaces de insertarse laboralmente en una por entonces floreciente industria cerámica nacional—, de algún modo señalaba una orientación divergente con los propósitos de “elevar el nivel artístico” de la disciplina que motivaron la creación el Centro.

inscribir a los socios de la naciente institución. Entre los fundadores se encontraban tanto ceramistas como artistas plásticos.

Después de muchas negociaciones, avances, retrocesos, renunciaciones y discusiones, entre el 1° y el 18 de diciembre de 1958 se realizó en las salas del subsuelo del Honorable Concejo Deliberante de Buenos Aires, organizado por el Centro de Arte Cerámico y auspiciado por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, el Primer Salón Anual de Arte Cerámico. Se recibieron para el certamen 371 piezas de 102 ceramistas de diversos puntos de país; el Jurado, constituido por Leo Tavella —designado por unanimidad por el consejo directivo del Centro de Arte Cerámico—, Julio Payró —nombrado por la Municipalidad— y Fernando Arranz —elegido por los expositores, de una nómina en la que aparecían otros reconocidos ceramistas—, aceptó 123 de ellas. *Cacharro*, de Carlos Bartolini, obtuvo el Primer Premio Adquisición Municipalidad de Buenos Aires; *Forma oval*, de Martín Echeverría, ganó el Primer Premio del Honorable Concejo Deliberante, y *Panel*, de Šime Pelicarić, logró el Primer Premio del Centro de Arte Cerámico. Tales fueron los galardones más altos entregados por el mismo jurado de selección.

Una vez puesto en funcionamiento, el Salón Anual continuó efectuándose, con diversas modificaciones, hasta nuestros días. En principio, para su quinta edición, en 1962, se hizo Internacional, acogiendo, entonces, participaciones provenientes del extranjero. En tiempos más próximos, aviniéndose a la actualidad de las prácticas artísticas en general y las del hacer específico en particular, el consejo directivo del bienio 2008- 2009⁸ propuso una revisión del reglamento histórico del Salón Anual del Centro, que hasta entonces convocaba la presentación de *piezas de autor* y admitía un *apartado* para recibir piezas de carácter *funcional*. Así, en 2010 se votó y aprobó un nuevo reglamento que contempla cuatro secciones: “*Arte cerámico*”, “*Cerámica y multiplicidad*”, “*Cerámica y arte*” —que, desde 2015 se conoce como “*Otras disciplinas en diálogo con la cerámica*”— y, fuera de competencia, “*Ceramistas distinguidos*”. Así, la 51° edición del Salón Anual —celebrada en 2011— fue convocada en estos términos, que buscaron expresar la convicción de una absoluta paridad entre las diversas modalidades del hacer

⁸ 2008 marca un momento de crisis de la institución: dada la inexistencia de candidaturas a ser votadas en las inminentes elecciones de un nuevo plantel directivo, se planteó la disolución del Centro. Finalmente, pudo establecerse una lista constituida por Alejandra De Stefano como Presidente y Ricardo De Castro como Vicepresidente, Eva Hernández como Secretaria y Beba von Zabel como Prosecretaria, Graciela San Martín como Tesorera, Dora Abadi como Protesorera, Julieta Mastruzzo, Carlos Jordán, Sebastián Hernández y Anita Bado como Vocales Titulares, y María Belén Alonso, Adriana Schmied, Aída Beck, Marcelo Giménez y María Laura Onofrio como Vocales Suplentes, en tanto Analía Schvartz y Edit González como titulares y Ana María Fazzio como suplente conformaron la Comisión Revisora de Cuentas.

cerámico. En consecuencia, cada una de las tres primeras secciones del certamen tiene su propia evaluación y su propio orden de distinciones, por lo cual se otorgan desde entonces tres Grandes Premios de Honor nombrados en memoria de quienes obtuvieron los máximos reconocimientos en anteriores ediciones del evento —en la ocasión se les dio el nombre de los vencedores de la edición inaugural de 1958, Echeverría, Bartolini y Pelicarić— dando cuenta así de una voluntad de valorar la propia historia institucional. Si bien los primeros salones implementados tras la reformulación del reglamento mostraron una muy desigual participación en cada sección —pues “Arte cerámico”, la sección más próxima al reglamento original, presentaba una avasallante diferencia de presentaciones respecto de las otras dos secciones—, paulatinamente se han ido equilibrando las postulaciones en los diversos segmentos que el Salón ofrece desde entonces. En estos términos, el Salón Anual Internacional del CAAC alcanzó en 2019 su sexagésima edición, sostenido por una continuada trayectoria que lo llevó a ser considerado, desde hace tiempo, el acontecimiento de mayor relevancia en su género al interior de la comunidad cerámica de nuestro país.

La organización de muestras y certámenes ha sido, desde sus inicios, un componente protagónico de las actividades del Centro, y algunos de ellos continúan hasta la actualidad como *el Salón de Otoño* —que se conoce hoy con el nombre de Salón de Nuevos Artistas de las Artes del Fuego—, y el Salón de Pequeño Formato, creado en 1988 y sobre el que actualmente recae la importante empresa de una cabal actuación del Centro a nivel nacional toda vez que, desde 2001, se viene celebrando de modo sostenido, en diversas localidades de nuestro país.⁹

A este respecto, el Centro siempre tuvo una vocación de convocatoria federal y, si bien su presencia más allá de la ciudad de Buenos Aires no era desconocida —entre otras actuaciones, por ejemplo, a partir de la realización de exposiciones itinerantes que llegaban a diversas localidades de nuestras provincias—, su composición siempre fue inminentemente local. De hecho, cuando en 1973 la institución cambia su apelativo inicial por el de *Centro Argentino de Arte Cerámico*, la acción estuvo movilizadora por las múltiples actividades en las que participaba la institución —o, de modo individual, sus socios— en el ámbito internacional. Así lo corrobora el Libro de Actas N° 1, fs. 48- 49,

⁹ A la fecha han sido sedes del evento las ciudades de Viedma (Chubut, 14° Salón, 2001), Bahía Blanca (Buenos Aires, 15° Salón, 2002), Pinamar (Buenos Aires, 16° Salón, 2003), Trelew (Chubut, 17° y 25° Salones, 2004 y 2013), Mar del Plata (Buenos Aires, 18° Salón, 2005), Chacabuco (Buenos Aires, 19° Salón, 2007), Villa Gesell (Buenos Aires, 20° Salón, 2008), Oberá (Misiones, 21° Salón, 2009), Lago Puelo (Chubut, 22° Salón, 2010), San Martín de los Andes (Neuquén, 23° y 29° Salones, 2011 y 2017), Concepción del Uruguay (Entre Ríos, 24° Salón, 2012), Yerba Buena (Tucumán, 28° Salón, 2016) y Rosario (Santa Fe, 30° Salón, 2018). En 2020 se convocó la 31° edición, a celebrarse en Chascomús en el mes de abril y suspendido a causa de la pandemia de COVID-19.

que registra lo actuado en la Asamblea General Ordinaria del 30 de octubre de 1973, celebrada en Libertad 545 (local alquilado, que había sido inaugurado el 11 octubre de 1972 y funcionó como cede del Centro hasta julio de 1977). Allí, por unanimidad, se aprobó por la modificación del Artículo 1° del Estatuto del Centro de Arte Cerámico, pues “Los miembros de la Comisión Directiva ven como una necesidad la inserción del término *Argentino* en el nombre de la Institución, debido a las diversas actividades, concursos y exposiciones a nivel internacional que el Centro realiza.” (de Carli 1998: 91).

En sus inicios, las reuniones del CAAC se llevaban a cabo en lugares públicos cedidos de modo eventual para alguna ocasión específica —lo mismo se aplica a sus exposiciones— o en las casas y talleres de los integrantes del consejo directivo o de los socios. De tal modo, otro de los objetivos explícitos del Centro desde su constitución ha sido la búsqueda y obtención de una locación destinada no sólo a operar como sede para facilitar su labor, sino también a concretar un ambicioso proyecto: la conformación de un Museo de la Cerámica. Tras seis décadas de existencia, el Centro aún boga por la conquista de un espacio para ambas funciones.

4.3. La presencia de la cerámica en los Salones Nacionales de Artes

Entre fines del siglo XIX y comienzos del XX se vive en Buenos Aires una atmósfera que oscila entre satisfacciones e ilusiones frente a las perspectivas de un progreso indefinido y la preocupación a partir de numerosos cambios en la realidad sociocultural. Estrategias de toda índole fueron implementadas por los gobiernos de esas épocas para neutralizar la heterogeneidad social y cultural planteada a partir de la afluencia masiva de inmigrantes durante este período. Las propuestas educativas, y la elaboración de versiones de nuestra historia fueron concebidas para constituir a través de diferentes recursos —la política, la literatura, las artes— una identidad nacional. La voluntad de orientar, regular y controlar una sociedad muy diversa se reconoce en las gestiones de los diferentes gobiernos que instauraron para ello instituciones específicas de formación pública. En el campo de las artes plásticas se destacan la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes en 1895, la nacionalización de la Academia de Bellas Artes entre 1905 y 1907, el establecimiento de la Comisión Nacional de Bellas Artes en 1907 y la creación del Salón Nacional de Bellas Artes (1911) (Zarlenga 2014). En nuestro medio, estas instituciones oficiales establecidas según modelos europeos cumplieron un papel

central en la tarea de imponer valores dentro del campo (Wechsler 2011: 18); atendiendo la acción de los Salones de Pintura y Escultura ofrecidos en París por la Real Academia de Bellas Artes desde 1725, las muestras anuales de la Real Academia británica cada verano desde 1769 en Londres, y las posteriores Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando iniciadas en Madrid en 1856, se pretendía que estas instituciones llegaran a ser en nuestras latitudes lo que representaban para Europa: “modeladoras del gusto”, en verdad, un único gusto establecido, detentado e impuesto por la clase dominante; asimismo, el establecimiento de un certamen anual era percibido como la posibilidad de implantar un espacio que garantizaba, junto con la Academia y el Museo, la formación de un “ambiente” para las artes en la Argentina (Wechsler 2011: 21). Así, en manos de unos pocos hombres enérgicos que miraban el futuro de la patria como resultado de la preparación en el presente, confiados en las fuerzas creadoras del pueblo, el Estado instituyó la más vital, fecunda y elevada de las emulaciones, resorte vital de la “producción artística: las exhibiciones anuales de pintura, escultura y arquitectura [...] Se abre desde hoy un nuevo campo a la iniciativa personal, se proporcionan nuevas comparaciones, se vigorizan las esperanzas y se reúnen las fuerzas dispersas para que en la unidad representen y precisen con el roce mutuo la tendencia definitiva del arte nacional”, escribía José Ojeda en en la revista *Nosotros* en 1911 (Wechsler 2011: 17). Así, a partir de las imágenes de los centenares de obras que, desde ese 1911, se ofrecieron a los diferentes públicos en cada edición del Salón se buscó definir un arte propio, de delinear una identidad, de “formar” el gusto del público y de los artistas tanto como de contribuir a la constitución de colecciones públicas con la incorporación de piezas de arte argentino, y estimular desde esta misma práctica el ejercicio de un coleccionismo privado que se orientara a las producciones de nuestros artistas.

El Salón Anual establecido en 1911 por la Comisión Nacional de Bellas Artes estaba destinado a la presentación de Pintura, Escultura, Arquitectura y Arte Decorativo; su sede fue el edificio que había sido erigido casi al pie de la Tour Eiffel como Pabellón Argentino en la Exposition Universelle de París de 1889, en ese momento reensamblado en el solar que actualmente ocupa la Plaza San Martín de Buenos Aires. No constituía una ocasión abierta a la recepción de experimentaciones o novedades, sino un lugar de visibilidad y legitimación para la consagración de autores y obras. Es por ello que muchas de las piezas seleccionadas y premiadas solían reflejar una posición conservadora más que vanguardista. En su derrotero, una actitud inclusiva de las sucesivas ediciones del Salón hizo que, desde distintas posiciones estéticas y con diferentes técnicas, se fuera consolidando como uno de los sitios a los que había que

mirar y en los que, eventualmente, valía la pena ser mirado. (Wechsler, 2011: 13-17). Da cuenta de ella su presencia reiterada y remarcada en la prensa diaria y en las publicaciones periódicas, tanto de interés general como especializadas, las que solían dedicarle si no números enteros al menos una cantidad de artículos a un mismo Salón: así, aunque se lo criticase, se lo apoyaba, con la convicción de que era una importante vía para la constitución de un arte nacional sólido; de este modo, en muy poco tiempo el Salón se hizo de una imagen lo suficientemente consolidada como para generar a su alrededor un movimiento artístico que se iba expandiendo año a año, favoreciendo asimismo la emergencia de otros espacios que buscaban discutir y de algún modo competir con el instituido (Wechsler 2011: 35).

El salón, como lugar de legitimación y estímulo a la producción de un arte nacional, delimitaba un espacio *oficial* para el arte que por contraste contribuía a la visibilidad de las nuevas propuestas que operaban más allá de sus límites.

“Confirman al Salón como lugar de producción y reproducción de una tendencia artística a la vez que como constructor de una tradición. [...] El Salón ha sido responsable —junto a la Academia, a la Comisión Nacional de Bellas Artes y la crítica de arte instituida— de la construcción de una cultura artística dominante.” (Wechsler 2011:38)

Más allá de la propia historia institucional, más allá también de las tramas socio-histórico-artísticas que la atraviesan, o, mejor dicho, con ellas como escenarios, los Salones ofrecen un vastísimo repertorio de imágenes generalmente desatendidas. Estas imágenes son los referentes visuales de las políticas de selección y reelección que se fueron dando en el tiempo, señalan continuidades y rupturas, muestran aspectos persistentes dentro de la práctica artística, así como exhiben la emergencia de variaciones, filtraciones, quiebres y nuevas presencias: desde las iconografías hasta las técnicas, desde los formatos a los modos de presentación elegidos (Wechsler 2011: 13). Estos son los inicios de lo que hoy, en medio de enormes controversias¹⁰, continúa

¹⁰ En 2018 la Secretaría de Cultura de la Nación modificó el reglamento del Salón Nacional a partir de una serie de medidas desfavorables para con los artistas participantes en cada una de las ocho disciplinas evaluadas —cerámica, dibujo, escultura, fotografía, grabado, instalaciones y medios alternativos, pintura y textil—: la supresión de la pensión vitalicia al artista ganador del Gran Premio de Honor de cada disciplina —la que pasó a ser otorgada como Premio a la Trayectoria en un nuevo certamen separado, dependiente del Museo Nacional de Bellas Artes, y del que sólo pueden participar artistas institucionalmente postulados—, la sustitución de jurados especializados en cada disciplina a ser valorada por un jurado único, la disminución a minoría del número de miembros del jurado democráticamente escogidos por votación de los artistas participantes —antes 4 de 5, ahora 2 de 7—, la reducción de los reconocimientos otorgados —que podía llegar a 64, a razón de Gran Premio de Honor, Primer, Segundo y Tercer Premios, tres Menciones y una Mención Especial en cada una de las ocho disciplinas, reducidos a la mitad, con tres premios y una mención para cada disciplina—, la disminución del número de premios adquisición para la conformación de un patrimonio artístico nacional, previamente dieciséis —el gran Premio de Honor y el Primer Premio de cada disciplina—, ahora sólo tres, escogidos entre

denominándose Salón Nacional de Artes Visuales, y que, sin interrupciones, concretó su 108° edición en 2019.

La disciplina cerámica en Argentina reconocía en sí una faceta “artística” aún antes de la creación de las Escuelas creadas por Fernando Arranz. Los ceramistas locales en actividad en los albores del siglo XX presentaban sus obras en principio en las secciones destinadas a “arte decorativo” y a partir de su instauración, en 1918, en el Salón Anual Nacional de Arte Decorativo. Exposiciones en galerías que usualmente presentaban otras disciplinas y críticas en la prensa escrita a la obra de artistas que utilizaban cerámica van delineando paulatinamente este perfil.

Hasta sus características un tanto primitivas de dibujo convienen perfectamente al género. Su exposición actual, realizada en la Galería Müller comprende cuatro secciones: motivos vascos, motivos religiosos, escudos heráldicos, y motivos varios. [...] Junto a la rancia habilidad técnica que revelan, estas piezas esmaltadas son, en cierto sentido, modernas y originales. [...] Su concepto es que la cerámica lo admite todo siempre que este todo resulte después de la prueba del fuego (Lusarreta 1935: 63, en Scocco 2012: 278).

Desde mitad del siglo XX —enunciados como los que registran las actas fundacionales del Centro Argentino de Arte Cerámico son prueba de ello—, recién alcanzó la posibilidad de parangonarse con las otras artes en el ámbito oficial que instituía el Salón en 1976, cuando se implementó el Salón Nacional de Cerámica, en parte gracias a las gestiones del Centro Argentino de Arte Cerámico.¹¹

cualquiera de las ocho disciplinas; la selección numéricamente equivalente de participantes, evaluadores y premiados según su género en detrimento de sus competencias. Estas y otras cuestiones dieron pie a la campaña denominada *No avalamos*, impulsada por un número de asociaciones que nuclean a los diversos artistas de nuestro país (AAIA —Asociación Argentina de Artistas del Interior—, AAVRA —Asociación de Artistas Visuales de la República Argentina—, AEBA —Asociación Estímulo de Bellas Artes—, APA —Artistas Premiados Argentinos—, AVSM —Artistas Visuales de San Martín—, CAAC —Centro Argentino de Arte Cerámico, CAAT —Centro Argentino de Arte Textil—, MEEBA —Asociación de Estudiantes y Egresados de Bellas Artes—, SAAP —Sociedad Argentina de Artistas Plásticos—, SAVA —Sociedad de Artistas Visuales Argentinos—, UNAV —Unión Nacional de Artistas Visuales— y Xylon Argentina, Sociedad de Grabadores) y suscripta no sólo por sus miembros sino también por gran número de artistas independientes y otros actores de la cultura en general y de las artes en particular. Sus diversas acciones lograron para la siguiente emisión del premio —el 108° Salón de 2019— un primer cambio en favor de los artistas: la posibilidad de escoger por votación 4 de los 7 miembros del jurado; quedando los 3 restantes a elección de Secretaría de Cultura de la Nación, el organismo convocó a Nancy Rojas —designada para cumplir paralelamente la función de curadora de la exposición de las piezas seleccionadas en la Casa Nacional de Bicentenario—, y como sus otros dos jurados a los dos candidatos propuestos por las asociaciones que quedaron en quinto y sexto lugar en la votación de los participantes. De tal manera, en la oportunidad, seis de los siete miembros del jurado fueron elegidos democrática y mayoritariamente por los participantes del certamen, restituyéndose la situación previa: cuatro miembros del jurado votados por los participantes, y el quinto nombrado por Secretaría de Cultura de la Nación.

¹¹ “Tomado del libro de Actas Nro. 2 de la sesión del 29/04/76 fs.12: ‘Después de muchos esfuerzos y con mucha alegría, informamos a nuestros socios que el Salón de Cerámica correspondiente a 1976, tendrá carácter Nacional, como lo confirma la Resolución Ministerial Nro. 309 del 5/03/76.’ El primer Salón Nacional de Arte Cerámico, organizado por el Ministerio de Cultura y Educación, Secretaría de Estado de Cultura se realizó en las Salas Nacionales de Exposición. En él se llevó a cabo una muestra homenaje a Fernando Arranz, exhibiéndose veinte obras del maestro. [...] En total se recibieron 484 obras. Se aceptaron 218. Según el artículo 7

Lo propio sucedió prontamente con la implementación un Salón Nacional de Tapices en 1978—, si bien los reconocimientos económicos otorgados a estas disciplinas “incipientes” eran menores que los que se entregaban en las artes “plásticas” que formaban parte del Salón Nacional. Luego de cuatro sucesivas ediciones anuales, el Salón Nacional de Cerámica pasó a celebrarse bienalmente desde 1981 hasta 1999 — esto es, desde entre sus ediciones 5° y 14°—, a posteriori de lo cual, en 2000, pasó a formar parte del Salón Nacional de Artes Visuales como una nueva sección incorporada en su 89° edición. Si bien esta decisión de la Secretaría de Cultura signa un reconocimiento del quehacer cerámico en paridad con las disciplinas artísticas “consagradas” que históricamente conformaban el Salón Nacional, la exposición de las presentaciones cerámicas seleccionadas y premiadas quedaba relegada al período del calendario con menor afluencia de público —entre los días previos a las festividades de Fin de Año y durante los meses de receso estival—, en tanto las presentaciones de las disciplinas “destacadas” acontecían inmediatamente después de la inauguración y entrega de premios del evento, efectuadas por lo usual el 21 de septiembre, fecha en que tradicionalmente nuestro país ha celebrado el Día del Artista Plástico.¹²

del Reglamento, cada concursante podía presentar dos obras como mínimo y cinco como máximo en cada sección.” (De Carli, 1998: 111-112).

¹² Actualmente se suele referir el 3 de noviembre como “Día del Artista Plástico” en recuerdo del deceso de Prilidiano Pueyrredón (1870) o “Día del Artista Argentino”, por ser fecha de la defunción del reconocido arquitecto Alejandro Bustillo (1982).

. **5. Arte cerámico y ensamblado: una técnica protagónica en el ámbito local**

. **5.1. Ensamblados: definiciones y tipos**

El diccionario de la Real Academia Española incluye el término *ensamble* como sinónimo de ensambladura. Ambos conceptos se refieren al proceso y la consecuencia de ensamblar, un verbo que alude a ajustar, coordinar o acoplar algo. De allí que el vocablo *ensamblado* tiene múltiples usos: en el terreno de la informática, un ensamblado es un conjunto de archivos que se agrupan para el desarrollo de una unidad lógica; la lingüística recurre a él para hacer mención a una operación sintáctica que permite la construcción de los vínculos jerárquicos subyacentes a la estructura de una oración; el físico Josiah Willard Gibbs lo propuso para nombrar a un grupo hipotético de sistemas termodinámicos que presentan características semejantes, de modo tal que el conjunto sirva para el desarrollo de un análisis estadístico; en carpintería, nombra el procedimiento utilizado para unir maderas recurriendo a clavos, pegamento, grapas u otros elementos con el propósito de producir un mueble —distinto del *entallado*, tarea que, dentro del gremio de carpinteros, refería al dar forma, despiezar y encajar las diferentes partes que conforman un retablo y que, por las competencias requeridas, habilitaba a la elaboración de dibujos y croquis necesarios para efectuar ensamblados (Terán Bonilla 2018: 94).

El ensamblado también se utilizó en la realización de imaginería religiosa colonial. Inicialmente, se recurría a diversas materialidades; así, por ejemplo, las figuras de madera no sólo llevaban vestiduras efectivas, sino que también eran provistas con ojos de vidrio, cabello natural o dientes reales para incrementar su efecto mimético y estimular una actitud piadosa en los fieles. Los ensambladores debían conocer, consultar y manejar perfectamente tratados de arquitectura y otros escritos instructivos que les servían como fuente de conocimiento y de consulta para solucionar cualquier problema a la hora de diseñar y elaborar un retablo o una figura, o para su uso didáctico, pues el maestro que poseía en su biblioteca libros vinculados de un modo u otro con su arte podía recurrir a ellos para ilustrar a los aprendices durante el aprendizaje del oficio (Terán Bonilla 2018: 97).

Dentro de los procedimientos artísticos, el ensamblado es una técnica emparentada con el *collage*, en la que se suelen utilizar distintos materiales u objetos para, a través de

una operación de montaje, crear una obra tridimensional. La particularidad de los ensamblados es que la obra artística queda entonces conformada por diferentes componentes no artísticos, materiales y objetos comunes que pueden ser orgánicos o manufacturados, completos o fragmentos, cuya identidad —material, formal, funcional— puede ser reconocible; todo califica para ser incluido en un ensamblado: pedazos de madera, piedras, zapatos viejos, latas, llantas de coche, partes de muebles, fotografías, etcétera. Cada objeto aporta su entidad por separado, pero el conjunto resulta ser más que la suma de las partes.

El recurso a la palabra *ensamblado*—*en francés, assemblage*—, tal como se utiliza para designar un tipo de trabajo artístico tridimensional, parece haber tenido lugar en agosto de 1953, cuando Jean Dubuffet creó una serie de *collages* con alas de mariposa a los que tituló *assemblages d'empreintes*. El artista siguió aplicando el término, en noviembre del mismo año, para otras obras en las que experimenta con recortes de papel especial, sobre los que crea texturas con tinta litográfica, que transfiere a la piedra litográfica y luego imprime. En diciembre vuelve hacer el proceso de cortar y pegar, pero esta vez con un papel ordinario y tinta china (Seitz 1961: 93).

Así, el arte del ensamblado combinaba objetos mundanos de maneras nuevas y sorprendentes, lo que implicaba enfrentar al espectador con otros modos de cuestionar su relación con el mundo de los objetos a su alrededor. A veces utilizado como crítica social o como una exploración de mundos fantásticos y oníricos, el arte del ensamblado otorgó a los objetos nuevos significados, estableciendo conexiones creativas entre elementos dispares y “elevando” los materiales no artísticos al ámbito del arte.

Aun cuando la utilización del término se habría registrado recién en 1953, este desarrollo vanguardista del ensamblado se basó en tendencias culturales y artísticas de larga data, que podrían remontarse a los gabinetes de curiosidades del Renacimiento, que habían sido divulgados y valorados entre la clase aristocrática. Una colección que se preciara debía incluir —a juzgar por el consejo de Gabriel Kaltemarckt a Christian I de Sajonia— “artículos curiosos del hogar o del extranjero” y “astas, cuernos, garras, plumas... pertenecientes a extraños y curiosos animales” (Gutfleisch, 1989:4). Algunos coleccionistas llegaron a combinar partes de animales embalsamados para crear criaturas fantásticas. Tales colecciones, que esencialmente contenían objetos provenientes de los más disímiles hallazgos, se convirtieron en riguroso símbolo de distinción intelectual y cultural. Los gabinetes de curiosidades, en una escala más íntima, se hicieron populares entre la clase media posteriormente y a menudo se encontraban en hogares victorianos.

En 1482, por señalar otros ejemplos que fueron signando la necesidad de incluir objetos

en obras bidimensionales, previos a la denominación de ensamblados de Dubuffet, Carlo Crivelli recurrió en su *Trittico di San Domenico* (1482) a inserciones extraordinarias, ya que al observar el tríptico no vemos un par de llaves pintadas, sino “llaves reales” realizadas según técnicas artesanales de *pastiglia* y luego aplicadas al trabajo bidimensional. Si bien la inclusión de Crivelli era algo novedosa, a menudo se usaban objetos pequeños y preciosos para realzar objetos religiosos o seculares. (Giannini 2018)

También a fines de la década de 1890, en 1899 el pintor Antonio Mancini (Roma 1852-1930), que llegó a ser más conocido por sus obras impresionistas de empaste, expuso en Venecia un lienzo en el que las teclas metálicas de un clarinete estaban incrustadas en una representación pintada del mismo que también tenía incorporados trozos de vidrio, papel de aluminio y otras sustancias extrañas para obtener ricos efectos de textura en su superficie de pintura. (Seitz 1961:26)

Según el historiador de arte William C. Seitz, el futurista italiano Gino Severini comenzó a usar materiales encontrados en su pintura, a partir de un contacto con el crítico francés Guillaume Apollinaire, quien lo introdujera en métodos similares utilizados en las pinturas italianas del siglo XV (Seitz 1961:14).

Debido a que generalmente se incorporaban artículos fabricados y materiales no artísticos, gran parte del arte de ensamblado tuvo como objetivo cuestionar las nociones inherentes a la autoría y la originalidad tal y como estaban arraigadas en los conceptos tradicionales de las artes y en el pensamiento de los artistas. Al elegir objetos en lugar de representarlos, haciéndolos a mano, el artista subvertía su estatuto tradicional de “creador”, produciendo un deslizamiento en su rol. Su hacer implicaba nuevas operaciones y estrategias creativas: *redescubrir* estos objetos *ya hechos*, agruparlos de tal modo que generaran potenciales planos de significación. A través de sus elecciones, el artista sacralizaba determinados objetos que, por su accionar, se investían con un nuevo valor: el de *lo artístico*. Ya lo señalaba Apollinaire:

El objeto real o *trompe-l'oeil*, sin duda, está llamado a desempeñar un papel cada vez más importante. Es el marco interior de la pintura y marca sus límites profundos, al igual que el marco marca los límites exteriores (Nadeau 1958: 50-51).

Cierto es que la emergencia del término *assemblage* de Dubuffet en 1953 estaba dando cuenta del apogeo que este proceso artístico tuvo en los años 1950. Su potencial se desarrolló intensamente en las producciones de artistas internacionales líderes en varios movimientos. Artistas inscriptos en corrientes como el Neo-Dada, el Arte Povera, el Nouveau Réalisme el Pop Art explotaron la potencia artística del ensamblado, ampliando su escala y sus propósitos. Nos interesa destacar la significación del

ensamblado como estrategia orientada a introducir componentes disruptivos —entre otros, en lo atinente a los objetivos *re-presentativos* del arte— en la deriva de la práctica escultórica. Así, a inicios de la década de 1970, Simón Marchán Fiz, retomándolo como antecedente de su preocupación por los “nuevos comportamientos artísticos”, refiere al *assemblage* como una composición realizada a partir de materiales o fragmentos de objetos diferentes desprovistos de sus determinaciones utilitarias y no configurados obedeciendo a unas reglas compositivas preestablecidas, sino agrupados de un modo casual o aparentemente al azar (Marchán Fiz 1972 [2001:164]). Si los ensamblados son objetos hechos con otros objetos —donde las cosas no simulan ser lo que no son, aunque sí funcionan de otra manera, en un contexto (el de la obra de arte) diferente al originario (Ramírez 2009:111)—, ellos son “declaraciones artísticas de realidades extraartísticas, así como la problemática epistemológica básica de la apropiación crítica y consciente de la realidad” (Marchán Fiz 1972 [2001:161]).

. 5.2. El lugar de los ensamblados en el arte moderno

Entre el 4 de octubre y el 12 de noviembre de 1961, el Museo de Arte Moderno de New York ofreció una gran exposición titulada *The Art of Assemblage* para la que el historiador del arte William C. Seitz, curador asociado de las exhibiciones de Pintura y Escultura de la institución, seleccionó doscientos cincuenta trabajos de ciento treinta artistas de la primera mitad del siglo, en reconocimiento de que

El ensamblado, un método iniciado a principios del siglo por destacados artistas [...] ha sido practicado cada vez más por los artistas jóvenes aquí y en el extranjero a partir de la Segunda Guerra Mundial... (MoMa 1961: 1)

Esta muestra señera consideró el término *assemblage* como uno *más inclusivo* que aquel otro más familiar, *collage*; así, *assemblage* es utilizado en este contexto para designar “una obra de arte elaborada por la reunión y fijación de piezas de papel cortado o rasgado, recortes de periódicos, fotografías, pedazos de tela, fragmentos de madera, metal u otros materiales semejantes, conchas o piedras, o incluso objetos tales como cuchillos y tenedores, sillas y mesas, partes de muñecas y maniqués y paragolpes de automóviles.” (Ib.); esto habilitó a elaborar un *corpus* conformado por collages cubistas, futuristas y dadaístas —tan diversos como podrían serlo las piezas pioneras de Pablo Picasso, Georges Braque y Juan Gris, las obras tipográficas de Gino Severini y Carlo Carrà, o las imágenes de Max Ernst, Georg Grosz o Kurt Schwitters—; *readymades* de Marcel Duchamp, objetos surrealistas de Joan Miró e Yves Tanguy, las cajas de Joseph

Cornell, libros intervenidos por John Latham, las mesas de Daniel Spoerri, las máquinas inútiles de Jean Tinguely, los *décollages* de Jacques de la Villeglé... *The Art of Assemblage* afianzó su consideración acerca de esta técnica por su posterior itinerancia, durante la primera mitad de 1962, al Museo de Arte Contemporáneo de Dallas y al Museo de Arte de San Francisco.

No fue Dubuffet, entonces, un artista pionero en el arte del ensamblado: las piezas seleccionadas por Seitz para la muestra del MoMA ponían en evidencia las primeras incursiones de una gran variedad de artistas de los primeros movimientos de vanguardia del siglo XX en la inclusión de materiales y objetos *extra-artísticos* en sus producciones, y las posibles filiaciones con ellas de todo otro conjunto de trabajos artísticos de neovanguardias posteriores a la Segunda Guerra Mundial. El *Nouveau Réalisme* aparece como un movimiento en que el arte de ensamblar ocupó un lugar de gran destaque.

En las artes modernas fue constante el desafío a las tradiciones —o, al menos, una incondicional adhesión a ellas—; el cuestionamiento y rechazo del pasado equivalieron a una verdadera revolución militante, que se expresó de manera conveniente en su caracterización como vanguardia. En cuanto al uso indiscriminado de la denominación de “vanguardia” hasta hoy en día es importante señalar que las vanguardias históricas fueron explosivas, expansivas y transgresoras: cada límite era una frontera que había que cruzar, una barrera que había que destrozar, una prohibición que había que quebrantar. De aquí su exigencia de destruir el marco... Las vanguardias históricas pidieron la disolución de las artes como institución —en lo que hace a su constitución como una esfera de actividad separada, su autonomía— y la reintegración de lo artístico como práctica social (Stangos1994: 6-11). El crítico alemán Peter Bürger destaca una acción para definir a las obras de arte de vanguardia y su función principal: el ataque a la institución arte, en un contexto histórico caracterizado por el establecimiento y despliegue de una economía liberal, que tuvo la tarea de subsumir toda arista de la realidad a la producción, para su posterior consumo. Así, la vanguardia surge como expresión de angustia ante una técnica y una estructura social que restringen gravemente las posibilidades de acción de los individuos (Bürger 1974: 135).

Cuando **Pablo Picasso** añadió en una de sus pinturas un fragmento de tela encerada estampada con un esterillado como parte de los elementos compositivos de una de sus más conocidas naturalezas muertas —*Nature morte à la chaise cannée* [Naturaleza muerta con silla esterillada], 1912— desencadenó una reacción que proliferó y fue configurando nuevas perspectivas artísticas que rechazaban sistemáticamente el anquilosamiento poético, basado en la técnica y la superficie, de los anteriores modos

de hacer y consumir arte. La dualidad estaba servida: por un lado, las cosas mismas servían para sustituir la realidad, y por otro, ayudaban a forjar otras versiones de ella, lo que nos llevaba a un mundo imaginario sin bordes limitantes de cualquier pensamiento conclusivo. Entonces, ¿no se debe el *assemblage* a esta consciente anulación de la representación ingenua del mundo?

El *colleur* revoluciona las formas de la representación y, consciente o fortuitamente, altera la realidad con ensamblajes, en apariencia incompatibles, hechos en un plano claramente antiestético que convierte la significación inicial –funcional o anecdótica– en valor onírico o pictórico [...] *La colle ne fait pas le collage*. Aunque tomen objetos extraños, éstos pierden su identidad al fundirse estéticamente con el todo. Su valor cromático es igual, y no superior, a la materia untuosa que sale de un tubo de pintura (Villeglé 2007: 98).

Reiteradamente, la *Nature morte à la chaise cannée* se ha acreditado como el primer *collage* y precursora del *assemblage*, ya que incorporaba hule y un trozo de cuerda común a guisa de marco en la composición de la pintura. Sin embargo, también debe tenerse en cuenta que para 1911 los futuristas italianos ya habían estado explorando ensamblajes, creando lo que llamaron "esculturas de objetos". Entre ellos, Boccioni, que originariamente era pintor, destaca como uno de los máximos innovadores de la escultura en la primera vanguardia, y como un adelantado en la militancia en contra de la tradición histórica del arte. Su obra de ensamblado *Fusione di una testa e di una finestra* [Fusión de una cabeza y una ventana], de 1912, hizo ver una voluntad rupturista y audaz que carece de equivalentes en la preguerra. Como señaló William C. Seitz, *Fusión de cabeza y ventana*, "que incluía un marco de madera real y un cierre se realizó en 1911 o tal vez en 1912, el año de los primeros collages de Picasso y Braque" (Seitz 1961:26). Autor del manifiesto *La escultura futurista*, publicado el 11 de abril de 1912, Boccioni allí afirmaba sin fisuras: "En la escultura de todos los países domina la imitación ciega y burda de las fórmulas heredadas del pasado, imitación que se nutre de la doble bellaquería de la facilidad" (Boccioni 1912:1). Y del mismo modo en el Manifiesto abogó por la abolición de las jerarquías de los materiales y la inclusión sorprendente de los objetos encontrados, la caligrafía, "incluso veinte materiales diferentes pueden competir en una sola obra para producir emoción plástica. Enumeremos algunos: vidrio, madera, cartón, hierro, cemento, crin, cuero, telas, espejos, luces eléctricas, etc., etc." (Boccioni 1912:4). Puesto que las obras futuristas de *assemblage* se perdieron o se destruyeron posteriormente, su impacto quedó eclipsado por el trabajo de Picasso en el género, si bien las piezas futuristas tuvieron gran incidencia sobre los constructivistas rusos, incluido Vladimir Tatlin. (Seitz 1961:26).

En 1913, Apollinaire publicó imágenes de varias de las construcciones de Picasso en su diario *Les Soirées de Paris*. Estas obras

provocaron alboroto... La crítica se basó en el acabado deslumbrante, el uso de materiales ignorables y en la percepción inapropiada del tema. Esta respuesta hostil puede haber expresado la sensación de que el canon de la escultura estaba siendo subvertido por la cultura popular (Heuman 2009).

Cuando se le preguntó si las construcciones eran esculturas o pinturas, Picasso respondió: "Ahora estamos liberados de la Pintura y la Escultura, ellas mismas ya se han liberado de la tiranía imbécil de los géneros. No es ni una cosa ni otra" (Richardson 1996: 254). Este desenfoque de géneros se convirtió en fundamental en la práctica y la teoría del ensamblado. En 1914 Picasso realizó *Naturaleza muerta*, un relieve construido con elementos de madera en parte reciclados y en parte tallados con la adición de una pieza textil.

La admisión en la obra misma de fragmentos seleccionados pero no transformados del mundo real significaba que el arte no solo abordaba lo cotidiano sino que lo invadía visiblemente, desafiando el concepto de arte como algo precioso y valioso (Heuman 2009).

Como muchos de sus collages y construcciones cubistas, esta obra retoma su tema del café y la vida cotidiana. Introducir el almuerzo de un trabajador en una obra de arte estaba en consonancia con la subversión de Picasso del "arte puro" y con su identificación con la vida y el trabajo de los artesanos parisinos comunes. La mayoría de las esculturas producidas en los siglos XIX y XX idealizaron la condición humana, y la habilidad del escultor era claramente evidente. Para Picasso, junto con el cambio de tema, surgió el deseo de revelar el proceso creativo o, al menos, no ocultarlo (Heuman 2009)

Otro aspecto a destacar es el espíritu de la época en que Picasso comienza con los ensamblados. A partir de la conquista colonial, muchas esculturas y máscaras africanas se importaron a Europa en el siglo XIX. Vistos como artefactos en lugar de obras de arte, algunos objetos se exhibieron en varios museos, incluido el Musée d'Ethnographie du Trocadéro en París, mientras que otros, a menudo, se vendían como artículos de poco valor. Estas obras fueron de gran interés en los artistas y movimientos de vanguardia de principios del siglo XX movidos por algún tipo de interés primitivista. En 1906, Henri Matisse compró una pequeña figura de Vili y se la mostró a Picasso, lo que motivó numerosas visitas del español a la colección de arte africano en el Trocadéro. El arte africano, si bien exhibía una amplia gama de variables formales y compositivas por tener origen en culturas tribales diversas, a menudo incorporaba distintos materiales, incluyendo caracoles, pezuñas de cabra, cuero, plumas, clavos, rafia y otras fibras vegetales, y trozos de vidrio o metal:

Las construcciones de Picasso se lanzaron en un momento en que él se había interesado profundamente en el arte tribal. Los artefactos etnográficos usan una mezcla de materiales, incluidos objetos encontrados, y su presencia indudablemente tuvo una profunda influencia en él (Heuman 2009).

Es ampliamente reconocido que estas construcciones fueron aportes significativos para cambiar el curso de la escultura moderna. Picasso rompió las reglas al usar materiales encontrados para hacer elementos individuales, cada uno con su propia forma identificable.

Entre otras producciones destacadas, en relación con la ruptura de reglas que modificó el concepto de escultura imperante se encontraban los Угловой контр-рельеф [contra-relieves de esquina] realizados en 1914 por **Vladimir Tatlin**. Dichas obras fueron una parte vital de sus ideas en desarrollo, entre las inscripciones del cubismo en su concepción y el nacimiento del constructivismo. Los *Contra-relieves de esquina* no se ajustaban al formato convencional de pintura o escultura, ya que el constructivismo aspiró a señalar a estas, como formas perimidas. Sin embargo, su ubicación en la esquina de una habitación se hizo eco del sitio tradicional de íconos religiosos en una piadosa casa rusa; por lo tanto, Tatlin sugirió que la modernidad y el experimento deberían ser los nuevos dioses de Rusia. La idea de la serie parece haber surgido del llamado a los escultores en el manifiesto de Boccioni: "Abramos nuestras figuras y coloquemos el ambiente dentro de ellas" (Boccioni 1912:3) La forma en que el objeto se extiende por la esquina cambia el espacio de la habitación y establece una relación única con el entorno. Los cables diagonales son evocadores de un instrumento musical, y han sido vinculados con la experiencia previa de Tatlin como fabricante de instrumentos musicales. Uno de los últimos, *Letatlin* (1929-1932), muestra su interés en el movimiento, las formas y la armonía de la naturaleza: tras observar la forma elegante y eficaz en que las aves viajan largas distancias sin gastar demasiada energía, y mientras permanecía aparentemente inmóvil, Tatlin buscó recrear este método mediante la construcción de un mecanismo alado impulsado por humanos. Para este proyecto, reunió a investigadores para estudiar las alas de las aves, a veces incluso diseccionándolas para comprender mejor su estructura. A través de sus persistentes experimentos con materiales, Tatlin había logrado comprender y apreciar las estructuras naturales, y trató de emularlas. Aunque en general no tuvo éxito, lo fundamental de esta construcción es su concepción, diseñada para una forma de vida más eficiente en la nueva sociedad. Más que arte para ser mostrado en una galería burguesa, el constructivismo hizo arte para el pueblo mezclando todas las artes en combinación utópica de diseño, ingeniería, arquitectura, pintura y escultura. El *assemblage* era un

retorno al objeto y su tridimensionalidad, pero no de una forma tradicional –y representativa–, sino a través de construcciones de significados que se edifican a través de deslizamientos semióticos. Recordemos que éste “podía incluir ropas, partes de máquinas, fotografías, palabras impresas, etc., cargadas de gran dosis de significados asociativos” (Marchán Fiz 1972 [2001: 36]).

Mientras Picasso y Braque “inventaron” el collage incorporando objetos reales en sus pinturas, **Marcel Duchamp** hizo lo propio con el readymade. Ya en 1910 obsequió a su amigo alemán Max Bergmann un balero de madera, en cuya bola inscribió estas palabras: "Bilboquet / Souvenir de Paris / À mon ami M. Bergmann / Duchamp primavera 1910". Este objeto está en una colección privada en Alemania y fue descrito por el experto en la obra de Duchamp, Francis Naumann, como un "Pre-Ready-made", porque es un objeto ready-made "firmado" por Duchamp. A diferencia de aquellos objetos a los que el propio Duchamp se refería como Ready-mades a partir de 1916 (Naumann 2012: 59).

En 1913 el artista combinó una rueda de bicicleta y un taburete común de cuatro patas para crear *Bicycle Wheel*, que citó con posterioridad como su primer readymade, en una carta enviada a su hermana Suzanne Duchamp el 15 de enero de 1916, dónde relataba, en tonos cariñosos pero decididos, que la *Rueda de Bicicleta* y otra obra, *Bottle Rack*, fechada en 1914, eran "readymades":

Querida Suzanne... si has subido a mi casa, habrás visto en mi taller una rueda de bicicleta y un portabotellas —lo había comprado como una escultura terminada. Y tengo una idea a propósito de ese portabotellas. Escucha: Aquí en Nueva York he comprado objetos del mismo estilo y los califico de readymade, tú sabes suficiente inglés para comprender el sentido de 'ya hecho' que doy a esos objetos, los firmo y les doy un título en inglés. Te doy algunos ejemplos: Tengo, por ejemplo, una gran pala de quitar la nieve, en la que he inscrito abajo: In advance of the broken arm. Traducción: En anticipación del brazo roto — no te esfuerces por comprenderlo en ningún sentido romántico, o impresionista o cubista, no tiene nada que ver. Otro readymade se llama Emergency in favor of twice. Traducción posible: Peligro / Crisis/ a favor de dos veces. Todo este preámbulo para decirte: Quédate con ese portabotellas. Lo convierto en un readymade a distancia. Le escribirás abajo y en el interior del círculo inferior, con letras pequeñas pintadas con un pincel al óleo en color blanco de plata, la inscripción que voy a darte a continuación, y firmarás con el mismo tipo de letra como sigue: (según) Marcel Duchamp (Duchamp 1916).

Esta carta es el primer registro que tenemos en el que Duchamp conceptualiza el Readymade. Una vez nominado su concepto, definió a *Bicycle Wheel* como un "readymade asistido", que indicaba la alteración o combinación de varios objetos encontrados, una técnica que conformó en gran medida el desarrollo del *assemblage* como un género distintivo (Elderfield 1992: 135). Si bien ambos elementos, rueda taburete, son inmediatamente reconocibles, se transforman en algo nuevo a medida que

sus funciones cotidianas se ven interrumpidas. En lugar de toparse con el suelo, la rueda de bicicleta gira libremente y continuamente a través del aire, su forma circular y sus rayos crean un contraste geométrico con el taburete —que remeda una pirámide truncada de base cuadrada—, y con el asiento del taburete ocupado, ya no está disponible para sentarse y tomar un descanso, y en cambio se convierte en un pedestal improvisado. La obra también se considera un ejemplar pionero del arte cinético. Aún cuando en los dichos y escritos del artista, queda claro que la elección de los objetos nunca fue dictada por una intención estética, el potencial de movimiento de la rueda de bicicleta atrajo a Duchamp, como él dijo: "Hacer girar la rueda era muy relajante, muy reconfortante, una especie de apertura de avenidas en otras cosas además de la vida material de cada día" (Duchamp 1975:141).

Posteriormente el uso extendido de readymades, objetos ordinarios que se producían en masa, también cuestionaba la tradición de la escultura occidental al poner en duda la insistencia en la originalidad y la naturaleza de la autoría. En muchos sentidos Duchamp postuló que ni el artista, ni el crítico ni el curador, eran quiénes tenían la responsabilidad de definir qué arte abría la puerta para expandir las nociones del mismo más allá de lo que se había imaginado anteriormente, y señala tempranamente la importancia del observador:

Supongamos que el artista más grande del mundo estuviera en un desierto o en una tierra sin habitantes: no habría arte, porque no habría nadie para mirarlo. Una obra de arte debe ser mirada para ser reconocida como tal. Entonces quién observa, el espectador, es tan importante como el artista en el fenómeno del arte". (Charbonnier et Duchamp 1960 [1999:83]).

Desde el principio, el ensamblado funcionó como un constante cuestionamiento de los cánones establecidos, entre otros por críticos e historiadores del arte. Desarrollados después de la Primera Guerra Mundial, los ensamblados tuvieron un lugar de importancia en el dadaísmo; su rechazo de las estructuras políticas y sociales tradicionales como absurdos que habían llevado a la contienda bélica, Dada enfatizó un enfoque "antiarte" o antiestético del arte abrazando ardientemente experimentaciones entre las que se cuentan los ensamblados de **Raoul Hausmann**, **Max Ernst** y **Hans Arp** y el modo en que involucraron ideas de azar en ellos. Como señaló William C. Seitz, "la mezcla de Dada en el ensamblaje no debe ser simplemente otorgada, sino que debe insistirse en ella" (Seitz 1961:32). Raoul Hausmann, uno de los líderes de Dada en Berlín, presentó en 1920 su obra *Mechanischer Kopf (Der Geist unserer Zeit)* [cabeza mecánica (el espíritu de nuestro tiempo)]; el uso innovador que el artista hizo del ensamblado le permitió crear una escultura que, incluyendo objetos tan diversos como

una regla de madera, una cinta métrica, un mecanismo de reloj, una copa de lata, todo ello unido a un modelo de madera de una cabeza producido originalmente para la confección de pelucas, representa una especie de muñeco robótico sin expresividad en la cara. Este único *assemblage* conocido de Hausmann, alude con ironía en su subtítulo al filósofo alemán Friedrich Hegel, quien postuló que todo era mental. El trabajo habla de la fragmentación de la identidad y la vida que el artista y otras personas experimentaron tras la Primera Guerra Mundial. Si bien Hausmann era conocido por sus innovadores fotomontajes, *Mechanischer Kopf* se ha convertido en su trabajo más famoso y es una filiación importante para el discurso contemporáneo sobre el *cyborg*. El método del ensamblado se hizo fuerte en el negativismo dadaísta, toda vez que la condición previa de la yuxtaposición de sus componentes es un estado de aleatoriedad y disociación total. Como un coleccionista o un carroñero vagando entre ruinas, el ensamblador seguía el llamado y descubría los materiales por accidente —al menos, en un principio—; ésta era una atmósfera sin condiciones, una corriente alterna en la que las jerarquías de grande y pequeño, orden y desorden, bueno y malo, bello y feo, se transformaban en reversiones de lo visible o inexistente. Así, para 1918, **Kurt Schwitters** buscaba materiales de desecho y basura para incorporarlos a sus obras. Ensamblaba restos de cartones con anuncios del *Kommerz Bank*, lo que motivó la denominación de Merz para sus obras, un término que explicó como una palabra aparentemente sin sentido, derivada de la segunda sílaba de la palabra alemana "comercio" [*Kommerz*]. Sus *Merzbauten* se propusieron como una nueva forma de arte que abarcaba todos los géneros en un entorno inmersivo. El inicial, efectuado entre 1923 y 1937 en su casa paterna en los suburbios de Hannover, creció orgánica y aleatoriamente; lo denominó *Merzbau* y fue destruido por un bombardeo en 1943 (se lo conoce, entre otros documentos, por tres fotografías tomadas en 1933 por Wilhelm Redemann de lo que podría denominarse el espacio central de la obra, en el estado en que se encontraba entonces). La profusión de formas rechazaba una lectura racional del espacio arquitectónico —antecedente de lo que en poco tiempo sería denominado "ambiente" (*environment*)— que, además, incluía obras de otros dadaístas: Raoul Hausmann, Hannah Hoch, Hans Richter y Sophie Taeuber-Arp contribuyeron con piezas para la que Schwitters llamó "Catedral de la Miseria Erótica". En 1934 Schwitters vacacionó con su familia en una cabaña de la isla noruega de Hjertoya, donde comenzó a trabajar en la que se conoce como Hjertoya Merzbau, de la cual aún pervive una parte importante. Tras huir de Hannover a principios de 1937 comenzó a realizar la hoy llamada *Lysaker Merzbau* en el jardín de la vivienda que alquiló en la localidad homónima cerca de Oslo, a la que llamaba *Haus am Bakken* (Casa de la Cuesta); no

quedan registros visuales de este trabajo que continuó hasta 1940 y ocupaba dos plantas hasta que Schwitters tuvo que abandonarla por la invasión de tropas nacionalsocialistas a Noruega en 1940, y finalmente pereció en un incendio en 1951. Por último, en 1947 comenzó en el Reino Unido un cuarto proyecto conocido como Merz Barn con un subsidio de The Museum of Modern Art.

En la estética de Walter Benjamin, la utilización de restos, desechos, ruinas, así como el de objetos que han sido arrancados de su propia función tiene un significado central, y espera de estas incorporaciones la clave de ingreso a conocimientos ocultos. Trabajar con desechos señala a la vida misma, y su complementaria, la muerte, como residuos para una mentalidad en la que todo producto de la sociedad de consumo es desechable (Rautmann, 1998: 659). Es por ello que Schwitters se convirtió en fundamental para movimientos y artistas posteriores preocupados por estas cuestiones a partir de la década de 1950.

Pero antes de ese momento, el ensamblado dadaísta tuvo continuidad en el de los surrealistas, quienes hacen de él un importante recurso para la creación de objetos “extraños”, en gran medida inspirados por los escritos de Sigmund Freud, quien en 1912 escribía:

Denominaremos “inconsciente” a aquellas representaciones latentes de las que tenemos algún fundamento para sospechar que se hallan contenidas en la vida anímica. [...] Una representación inconsciente será entonces una representación que no percibimos, pero cuya existencia estamos, sin embargo, prontos a afirmar (1912 [1987: 24 *et seqq.*]).

Podremos deliberadamente pasarlo por alto, pero siempre, de alguna manera, sabemos o intuimos de qué están hechas las cosas. Los materiales entran inmediatamente en comunicación con nuestros sentidos: ellos expresan un sentido y son portadores de significación. Del mismo modo, los objetos como tales desencadenan múltiples asociaciones. Podríamos por ejemplo preguntarnos: ¿qué valoramos de los objetos surrealistas? ¿Que reciclan artículos obsoletos? ¿Que su imaginería y sus desconcertantes yuxtaposiciones develan deseos y angustias inconscientes de sus creadores? (Bishop 2005:1). Los artistas surrealistas a menudo ensayaban combinaciones poco probables de objetos encontrados para crear ensamblados sorprendentes e inquietantes: **Man Ray** —quien formó parte de ambos movimientos— pegó clavos a la base de una plancha para crear su alarmante *Cadeau* (1921). Otra pieza surrealista icónica es el *Object*, — como originalmente lo tituló— creado en 1936 por **Meret Oppenheim**: una taza con su platillo y su cuchara totalmente forrados en piel de gacela china; sugerente en muy diversos sentidos, ella oscila entre el placer sensual y la repulsión, ya que la naturaleza táctil del pelaje atrae el toque de la mano, pero repele

la boca, el placer de beber del recipiente se ve obstaculizado, estimulando la creación de imágenes y deseos subconscientes. Presentada por primera vez en la *Exposición surréaliste d'objets* de 1936; luego André Breton, organizador de la muestra, la renombró *Le Déjeuner en fourrure* en referencia a la pintura de Manet *Le Déjeuner sur l'herbe*, celebrándola como ejemplo de un objetivo surrealista: "perseguir a la bestia de la función" (MoMa 2019: 23). Posteriormente exhibida en Londres, allí Alfred H. Barr Jr., director de The Museum of Modern Art de New York, la eligió para integrar la exposición *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (Art, 9.12.1936-17.01.1937): "Pocas obras de arte en los últimos años han capturado de tal manera la imaginación popular... El 'juego de té forrado de piel' hace concretamente real la improbabilidad más extrema, más extraña" (MoMa 2019: 23). Cuando una década después la institución la ingresó a su colección adquiría por primera vez obra de una mujer, por lo que *Object* también devino un hito en el estudio del arte desde una perspectiva feminista.

Con sus "cajas de sombras", **Joseph Cornell** fue, a mediados de la década de 1930, un pionero del ensamblado en los Estados Unidos. Si bien participó de la muestra *Surréalisme* (New York, Julian Levy Gallery, 1932) y de la ya mencionada *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (New York, MoMA, 1936), tomó distancia de la vinculación surrealista con el concepto de inconsciente: si su trabajo niega los estados programados del mundo, apuntan su rebeldía hacia la naturaleza construida de las cosas para dominarla o, al menos, no estar sometido a ella (Méndez Llopis 2017:53). Como ha puntualizado William Seitz (1961:68) *las cajas serenas y exquisitas de Joseph Cornell son viajes a un universo encantado que también tiene la realidad de este mundo; la poesía sugerente y misteriosa que surge de un severo equilibrio entre tales componentes resulta del maravilloso trabajo con la paradoja y el enigma, con las preguntas sin respuestas y con las respuestas sin preguntas. Las cajas no son colecciones de fetiches, sino tesoros. Contienen el secreto hermético —disfrazado de juego, lleno de humor encantador e ironía juguetona— de un mago silencioso y discreto. Alegorías autónomas que proporcionan un descubrimiento del pasado, del presente y del futuro como complejo interminable de ideas y asociaciones.* Una de sus cajas más temprana combina un huevo de pájaro, una cabeza de muñeca, un vidrio estriado, un tubo de pompas de jabón y cuatro tazas, exhibidas contra una impresión de la geografía de la luna; los planos de madera y vidrio que dividen la caja crean una sensación de orden geométrico, enmarcando el tubo de burbujas de jabón y la luna, imágenes de elevación y vuelo, dentro del espacio confinado de la caja. Para Simón Marchán Fiz, con Cornell se inaugura la problemática relación entre la representación y lo reproducido por el restablecimiento de la identidad entre ambos niveles (1972 [2001:160]); Esto ha

permitido a Jonathan Jones señalarlas como "un nuevo tipo de arte" (2015), en el que el collage deviene tridimensional: a sus cajas remiten tanto los conjuntos de cosas cotidianas de Robert Rauschenberg como ciertas "acumulaciones" de Arman; también muchas "narraciones visuales" de la afroamericana Betye Saar (Los Ángeles, 1926) o, entre nosotros, las cajas de Rosa Mercedes González (Córdoba, 1955).

Tras la Segunda Guerra Mundial, el arte del ensamblado incrementó notablemente su visibilidad, desarrollado en la década de 1950 por artistas internacionales que entonces lideraban distintos movimientos y, desde perspectivas diversas, retoman de modos diversos las sendas que había comenzado a trazar Schwitters ya llevando el ensamblado al registro de su espacialización, ya recuperando aquello que, ostensiblemente, forma parte del orden de lo descartado.

A inicio de la década de 1950, un conjunto de pintores, escultores, arquitectos, escritores y críticos de arte, nucleados en torno al Institute of Contemporary Arts de Londres, buscaban desafiar al enfoque modernista de la cultura que primaba en la época. En 1952, dándose el nombre de *The Independent Group*, se centraron especialmente en un debate que por entonces resonaba en algunos círculos académicos del Reino Unido y que pronto alcanzaría enormes proporciones: la oposición *alta cultura/cultura popular*. En breve el grupo se involucró en la realización de *This is Tomorrow*, una exposición finalmente celebrada en agosto de 1956 en la Whitechapel Art Gallery, habitualmente considerada el arranque del **Pop Art**. La concepción de la muestra —inscripta en preocupaciones próximas a las teorías de Marshall McLuhan acerca de los medios masivos de comunicación que para el momento estaban en pleno auge— amalgamó conjuntamente doce exhibiciones, cada una de ellas elaborada por un "grupo" de artistas. El célebre fotocollage que **Richard Hamilton** realizó para los carteles promocionales de la exposición —*Just What Is It that Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* [¿Qué es exactamente eso que hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos?], un living colmado de modernos objetos de deseo—, preanuncia el carácter de "ensamblado" de la propia muestra; el mismo Hamilton, parte del "Grupo 2", realizó junto al arquitecto John Voelcker y otros artistas *Fun House*, una provocativa experiencia inmersiva que involucraba todos los sentidos a partir de ensamblar estímulos tan dispares como fragmentos de filmes, cómics o afiche publicitarios: así, la icónica imagen de Marilyn Monroe sobre la salida de ventilación del subterráneo (*The Seventh Year Itch*, Billy Wilder, 1955) montada sobre una monumental imagen de *Robby the Robot* (*Forbidden Planet*, Fred M. Wilcox, 1956) entre una botella gigante de cerveza *Guinness* y una reproducción de *Los Girasoles* de Vincent van Gogh, frente a una rocola emitiendo música *pop* bajo una afiche plagado de estrellas de la

MGM comandada por Marlon Brando como Marco Antonio (*Julius Caesar*, Joseph L. Mankiewicz, 1953), todo ello entre panelerías decorativas *op* sobre esponjosas alfombras con aroma a frutilla y el propio Robby recibiendo al público. En la senda abierta por las Merzbauten de Schwitters, la británica *This is Tomorrow* antecede significativas creaciones estadounidenses de un futuro próximo, como *The Store*, de **Claes Oldenburg** (1961) o *The Beanery*, de **Edward Kienholz** (1965).

A estos trabajos se arriba a través de aquellos artistas que en los Estados Unidos de América tomaron distancia de aspectos técnicos preciosistas, y se interesaron por la vinculación del espacio interior y privado del taller con aquel otro, exterior y público que ofrecía la calle. Esto puede verse en la poética de los trabajos de artistas como Jasper Johns y Robert Rauschenberg, quienes mixturaron una pintura “desordenada” con materiales deteriorados, lo que permitió entonces proponer la reemergencia de ciertas propuestas dadaístas en la corriente a la que se denominó, entonces, **Neo-Dada**.

Podría decirse que en los Estados Unidos de América el *assemblage* se filia con los experimentos de Marcel Duchamp a inicios de siglo en tanto el ready-made, según Marchan Fiz, parece alejarse de la negación dadaísta del arte para ofrecer un elemento morfológico que sirve como punto de partida para un nuevo repertorio (1972 [2001:166]). Esto puede verse en los ensamblados que **Robert Rauschenberg** denominó *Combines*; realizados entre 1953 y 1960, afirmaban el deseo de caracterizar sus obras por “la realidad”: para el artista, la pintura se encontraba en la encrucijada entre el arte y la vida, y con su trabajo intentaba cerrar la brecha que la separaba. Rauschenberg trabajó amistad con Cornell hacia 1953, y de él tomó su interés por los objetos encontrados. Su *combine* titulado *Monogram* (1955-1959) está compuesto por una pintura abstracta que incluye piezas de madera una pelota de tenis, dispuesta horizontalmente casi a ras del piso para esconder unas ruedas, sobre la que ensambla una cabra de angora embalsamada, con su rostro pintarrajeado y con un neumático ubicado alrededor de su sección media a manera de salvavidas. El ensamblado fue impulsado por el hallazgo de la cabra en una tienda de muebles usados; luego vinieron cuatro años de trabajo con posibles combinaciones, agregando elementos fuertemente vinculados a sí —por lo que se ha querido ver en *Monogram* una suerte de autorretrato, afirmado por la relación de su nombre con la idea de “rúbrica”— hasta decidir disponer la cabra sobre la pintura horizontal como si se tratase de una tarima o una alfombra. Aún hoy la primera vista de esta famosa obra provoca por su sorprendente “incongruencia”.

Por entonces **Louise Nevelson** presentaba su *Sky Cathedral* (1958), un ensamblado de cajas y piezas tridimensionales de madera, erigido como un gran retablo contra una pared y pintado uniformemente de negro, lo que minimiza la profundidad de sus

componentes y acentúa la bidimensionalidad del conjunto, en el que constantemente se rehúnde y avanza por fuera del plano constructivo general. Nevelson rescató estas cajas y las diversas piezas —fragmentos de molduras ornamentales, cuñas, patas torneadas, restos de mobiliario, recortes remanentes— de varios sitios de construcción en la ciudad de Nueva York antes de pegarlas y clavarlas juntas, creando en cada una de las cajas más pequeñas creando composiciones intuitivas y sugerentes, así como homogeneizando todos sus componentes al pintarlos y, así, atenuar cualquier huella de su pasado. Si bien este ensamblado refería a la arquitectura neoyorquina, también convoca una cierta religiosidad. Inicialmente la composición no estaba determinada, lo que permitía la variabilidad compositiva en cada nueva presentación, pero finalmente la artista consideró importante mantener ciertas disposiciones fijas, fijando entonces el ensamblado. Si bien Nevelson posteriormente evitó las etiquetas feministas entonces en ciernes, su trabajo ha sido una referencia constante en el trabajo de artistas más jóvenes cuya labor asume problemas de género, como, por caso, el de **Eva Hesse**.

De aquí en más, pegar, atar, soldar devinieron técnicas constructivas perfectamente lícitas en el registro de la tridimensión al que pertenecen la escultura y el ensamblado, habilitando el uso de componentes tan heterogéneos como materias orgánicas, materiales efímeros, objetos fácilmente deteriorables cuando no ellos mismos un desecho obtenido, incluso, a partir de acciones destructivas. Todas estas cuestiones se encuentran en los horizontes trazados por el **Nouveau Realisme**, **Fluxus** o el **arte povera**.

Fundada por el artista lituano-estadounidense George Maciunas en 1960, **Fluxus** fue, en sus orígenes, una red pequeña pero internacional de artistas y compositores, más caracterizada por una actitud compartida que como un movimiento. Creadores clave para el arte del siglo XX tan disímiles como Joseph Beuys, Georges Brecht, Öyvind Fahlström, Robert Filliou, Simone Forti, Allan Kaprow, Jonas Mekas, Gustav Metzger, Charlotte Moorman, Yoko Ono, Nam June Paik, Benjamin Patterson, Carolee Schneemann, Daniel Spoerri, Ben Vautier, Wolf Vostell o La Monte Young formaron parte de ella participando de sus actividades en centros neurálgicos del arte de la década de 1960 como Alemania, los Estados Unidos, Francia o Japón. Su primera presentación notable tuvo lugar en la AG Gallery de New York en 1961, a la que pronto siguió la participación en varios eventos europeos. Con fuertes bases en la música experimental, llevó el nombre de una revista que presentaba el trabajo de músicos y artistas interesados en los planteos y reflexiones de John Cage. Según Maciunas, el propósito de *Fluxus* era "promover una inundación revolucionaria en el arte, promover el arte vivo, anti-arte" (Maciunas, 1963). *Fluxus* fue uno de los primeros grupos que inició su labor

como un colectivo, dedicándose controversialmente a explorar los límites del arte, intentando identificar sus aspectos absurdos y/o no convencionales; así, fue pionero en la consideración de la cotidianidad como arte, lo que expresaron a través de conciertos, happenings, esculturas, filmes experimentales, poesías y pinturas estilísticamente plurales y disímiles. La adopción del “do-it- yourself” [hágalo usted mismo] como procedimiento de la actividad creativa a menudo llevó a sus artistas al uso de cualquier material disponible y hacia la escenificación de performances aleatorias, valorando el azar, el accidente, el humor, la simplicidad, el anticomercialismo como principales herramientas para pronunciarse contra un arte de élite; a partir de una noción de arte nueva, en la que cada individuo constituía una obra *per se* y su propia vida devenía una composición artística, el colectivo defendió una forma democrática de creatividad abierta a cualquiera, fomentó la tarea colaborativa entre sujetos y prácticas, buscó borrar la separación entre artista y espectadores con propuestas participativas. Ejemplo de esto es gran parte del trabajo de **Allan Kaprow**, que impulsó la noción de *happening* y el deseo de interacción con la audiencia: *Yard* consistió en una dispersión aleatoria de llantas azarosamente apiladas sobre el piso que invitaba a los visitantes a transitarla; así, como otros trabajos suyos, ensambla “materiales de la vida cotidiana”, como las llantas y las personas. En *Assemblage, Environments & Happenings* (1966), un libro de su autoría, fundamental para comprender los desarrollos de su presente, el artista dice: La línea entre el arte y la vida debe mantenerse tan fluida y tal vez tan poco clara como sea posible. La reciprocidad entre lo que uno ha hecho y el ready-made estará en su máximo potencial de esta manera. Siempre ocurrirá algo en esta coyuntura...” (1966: 260).

Con experiencia de este orden —ya distantes de la “serendipia alegórica” del objet trouvé, la propuesta metafórica del poema objetual o la alteración estética del ready-made, para entonces ya totalmente incorporadas al decurso del arte— la producción artística no sólo se aproximaba más y más a la realidad: desbordó los límites de su objetualidad, lo que permitió ensamblar a gran escala los componentes más diversos para generar producciones tan innovadoras como pudieron serlo en el momento un *happening* o un *environment* (Méndez Llopis, 2017: 52). Recorrer el trabajo de muchos de los artistas que participaron de Fluxus permitiría registrar el constante recurso al ensamblado de elementos diversos; recordemos aquí sólo algunas tan importantes como *Das Rudel* de **Joseph Beuys** (1969), en la que una “manada” de veinticuatro trineos deportivos importados de la RDA parece haberse arrojado desde una furgoneta *Volkswagen* modelo 1961 por su abierta puerta trasera, portando cada uno de ellos un “paquete” que contiene un *kit* de supervivencia —una manta de fieltro enrollada para proveer calor, un trozo de grasa animal para otorgar energía y una linterna para proveer

luz— sujetado con varias correas; o lo varios ensamblados de televisores de **Nam June Paik**, entre ellos los emblemáticos *TV Bra for Living Sculpture* (1969) y *TV cello* (1971), respectivamente lucido y ejecutado por **Charlotte Moorman**.

Por su parte, el **Nouveau Réalisme** implementó intensamente la técnica de ensamblado en sus producciones ya metaforizando o usufructuando la tecnología industrial, replicando o apropiándose de imágenes mediáticas triviales, representando o utilizando objetos de la cotidianidad urbana, reciclando y transformando deshechos de la sociedad de consumo. Surgido de la coordinación del crítico Pierre Restany (Montalba d'Arles, 1930-Paris, 2003), el movimiento tuvo su fogueo en la muestra celebrada en la galería *Apollinaire* de Milán en mayo de 1960 de la que participaron Yves Klein, Arman, Daniel Spoerri y Jean Tinguely, y cuyo texto de catálogo —*Les Nouveaux Réalistes*, escrito por Restany y considerado primer manifiesto del movimiento— lo define como un "reciclaje poético de lo real urbano, industrial, publicitario" (Restany 1995:76). Poco después, en octubre de ese año, un "acta" fundacional fue firmada por el crítico y los cuatro artistas, a los que se suma la rúbrica de Jacques de la Villeglé, François Dufrêne, Raymond Hains, Martial Raysse y, al año siguiente, las de César, Mimmo Rotella, Niki de Saint Phalle y Gérard Deschamps. Los nuevos realistas afirmaban haberse reunido sobre la base de la conciencia de su "singularidad colectiva". De hecho, en la diversidad de su lenguaje plástico, percibieron un lugar común a su trabajo, que entendieron equivalente, a saber, su método de apropiación directa de la realidad. Sus obras aportaron visiones significativas para los sucesivos tratamientos de los objetos, como podría afirmarse de las *accumulations* de **Arman**, ensamblados de un mismo tipo de objetos diverso orden: tornillos, lápices, cepillos de dientes, llaves, pomos de pintura, lápices, anteojos, cucharillas, batidoras, relojes, máscaras antigás, manómetros, afeitadoras eléctricas...

Jean Tinguely creó ensamblados mecánicos y motorizados que fueron pioneros del arte cinético. En *Homage to New York* (1960) el artista compuso con varios objetos encontrados —un piano, un carrito, una bañera—, junto con motores autónomos, chatarra y ruedas mecánicas, una escultura monumental de casi nueve metros de altura; pintada de blanco, estaba destinada a efectuar un movimiento angular estrepitoso, proporcionando un espectáculo para el público antes de autodestruirse en una explosión activada por un botón de control cuyos restos los miembros de la audiencia podrían recoger como *souvenirs* de la acción:

Durante su breve operación, se infló y explotó un globo meteorológico de prueba, se descargó humo de colores, se hicieron y destruyeron pinturas, y las botellas se estrellaron contra el suelo. Un piano, un tambor de metal, una transmisión de radio, una grabación del artista explicando su trabajo, y una voz aguda y competitiva que lo corrigió proporcionó la

pista de sonido cacofónica a la autodestrucción de la máquina, hasta que el departamento de bomberos la detuvo (Seitz 1961: 92)

Una falla en el encendido mecánico provocó, 27 minutos después de la actuación, un incendio que destruyó la máquina a excepción de un fragmento, el que ha permanecido en la colección del Museo de Arte Moderno. De modo innovador, el trabajo de Tinguely enfatizaba también el ensamblado de colaboraciones interdisciplinarias, ya que para realizar obras de este orden trabajó junto con técnicos e ingenieros —especialmente con Billy Klüver—, así como con otros artistas: por ejemplo, Robert Rauschenberg contribuyó con *Hommage to New York* realizando su *Money Thrower*, un artefacto que, en un determinado momento de la presentación, arrojaba dólares a la multitud. Con estos experimentos se filian los trabajos de artistas contemporáneos como Joep van Lieshout (Ravenstein, 1963) y Jordan Wolfson (New York, 1980) o proyectos como los del grupo *SRL-Survival Research Laboratories* (San Francisco, 1979).

De modo similar, **Niki de Saint Phalle** desarrolló un mundo inmensamente personal ensamblando objetos domésticos o juguetes de plástico incrustados en relieves de yeso; entre 1959-1960 recurrió a objetos como cuchillos, clavos, hachuela de carnicero o pistolas por los que reflexionar acerca de la agresión y la violencia —de las que ella misma fue víctima—, el hastío provocado por las limitaciones de su entorno social, su educación burguesa, sus sentimientos de encierro. Así, *Le Hachoir* y *La Paysage de la Mort* (*Collage de la Mort*), ambas de 1960, evocan la desolación y la oscuridad que atraviesa por entonces. La “profanación” que supone este tipo de descontextualizaciones deliberadas en las que el objeto es arrancado de su contexto y anulada su función han sido interpretadas por Giorgio Agamben como una acción política: ellas ponen en juego la libre elección, por parte del sujeto, de objetos en los que se refleja una particular herencia simbólica a los que, no obstante, logran investir de un nuevo estatuto (Oliveras 2018: 406). Tras conocer a Jean Tinguely —con quien pronto entabló una relación amorosa que duró el resto de sus vidas— realizó obras como *Queen of Hearts* (1960–1961), un ensamblado en el que incluyó cables unidos directamente a la superficie de soporte y mecanismos de movimiento. La inclusión de su trabajo en la muestra *Art of Assemblage* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1961 incrementó su notoriedad y, a posteriori, Saint Phalle comenzó a encarar proyectos de mayor envergadura donde la escultura, la pintura, la arquitectura y el paisajismo se ensamblan en resultados complejos, como su muy conocido *Giardino dei Tarocchi* (Garavicchio, Pescia Fiorentina, Capalbio, 1978-1998).

A este momento histórico pertenece la publicación de *El pensamiento salvaje*, de **Claude Lévi-Strauss** y sus reflexiones acerca de una posible “ciencia de lo concreto”, una ciencia “primera” —no “primitiva”— propia de las aún mal llamadas culturas “primitivas”, que desbarata la imaginada superioridad del pensamiento abstracto (1962 [1964: 11 *et seqq.*]). En estas páginas siempre releídas, el antropólogo compara este modo de pensar con la técnica del *bricolage*, en la que el *bricoleur* recurre a medios incidentales, “desviados” de la “regla” atenta y rigurosamente observada por el artesano que domina su *téchne*:

Como el *bricolage* en el plano técnico, la reflexión mítica puede alcanzar, en el plano intelectual, resultados brillantes e imprevistos. [...] El *bricoleur* es capaz de ejecutar un gran número de tareas diversificadas, pero [...] la regla de su juego es siempre la de arreglárselas con “lo que uno tenga”, es decir, un conjunto, a cada instante finito, de instrumentos y de materiales, heteróclitos además, porque la composición del conjunto no está en relación con el proyecto del momento, ni, por lo demás, con ningún proyecto particular, sino que es el resultado contingente de todas las ocasiones que se le han ofrecido de renovar o enriquecer sus existencias, o de conservarlas con los residuos de construcciones o de destrucciones anteriores. El conjunto de los medios del *bricoleur* [...] se define solamente por su instrumentalidad, o dicho de otra manera, y para emplear el lenguaje del *bricoleur*, porque los elementos se recogen o conservan en razón del principio de que “de algo habrán de servir” (1962 [1964: 36-37]).

Así, para Lévi-Strauss, el arte se ubica “a mitad de camino entre el conocimiento científico y el pensamiento mítico o mágico; pues todo el mundo sabe que el artista, a la vez, tiene algo del sabio y del *bricoleur*: con medios artesanales, confecciona un objeto material que es al mismo tiempo objeto de conocimiento” (1962 [1964: 40]). Es el modo de pensamiento del *bricoleur* el que permite al artista *utilizar el juego para poder comprender, a través de la actividad creativa, comprender el mundo, la materia que lo conforma, sus formas* (Martínez 2011:177). Es tarea del artista, en potestad de su sensibilidad, fragmentar su realidad para extraer de ella cuanto tenga a su alcance —herramientas, materiales, objetos, sucesos— para construir, deconstruir y reconstruir el mundo que comparte con otros. Dar a ver el mundo a través de ensamblar accidentes propios de su heterogeneidad no es una cuestión casual: constituyó un particular modo de regreso a “lo real” frente al consumismo y la irresistible atracción tecnológica y científica de los años 60. La materialidad de una imagen guardaba en sí misma las señas y las marcas —a veces residuales— de intencionalidades y significaciones atribuidas a ella en un tiempo pasado por las voluntades de muchas personas que intervinieron directa o indirectamente en su realización: aquella que la imaginó, la encargó o la modificó, hasta las que obligaron a surcar caminos para proveer tal o cual sustancia, o simplemente ofrecieron consejos, por escrito o en voz baja, sobre su tratamiento. Cuando hablamos de la materialidad de una imagen no sólo exhibe la

presencia y combinación de diversos elementos que juntos la constituyen como tal; de allí que Gabriela Siracusano e haya ocupado en señalar que la atención que la historiografía del arte ha puesto en ella ha sido escasa (2009: 156-157).

La heterogeneidad constitutiva del ensamblado se percibe ampliamente toda vez que se recurre en simultáneo —como referimos más arriba— a materias orgánicas —tierra, frutas y verduras, leños y ramas, incluso animales vivos—, materiales efímeros u objetos fácilmente deteriorables —papel, fragmentos textiles, prendas de vestir—, cuando no ellos mismos un desecho —alambres, bolsas de arpillera, muebles viejos—; tal como sucede en las obras tal vez más recordadas de la corriente que Germano Celant (Genoa, 1940- Milano, 2020) identificó bajo el rasgo de “pobreza” que señaló en **Arte Povera. Appunti per una guerriglia** (1967). El puñado de artistas italianos que el crítico reunía bajo este rótulo —entre los que destacan Alighiero Boetti, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis, Giovanni Anselmo, Gilberto Zorio, Pier Paolo Calzolari, Mario Merz, Luciano Fabro— tenían como rasgo compartido más sobresaliente el uso de materiales comunes que evocaban una era preindustrial: piedras, cuerda, telas... Con procedimientos de este orden llega a un punto extremo la “inorganicidad” que para Peter Bürger caracteriza a las obras de arte de vanguardia que no niega la unidad general sino un determinado tipo de unidad: la conexión entre la parte y el todo” y que han hecho posible la posterior aplicación, con fines artísticos, de aquellos procedimientos polémicos que la vanguardia ideó con propósitos antiartísticos (Bürger 1974: 112-113). Como otras vertientes “conceptuales” de la década de 1960, el *arte povera* se orientaba a desafiar e interrumpir la mercantilización del trabajo artístico como mero valor de cambio, así como criticar conceptos como los de *propiedad, industrialización o mecanización*. Más interesados en la materialidad y la presencia física de las formas, los ensamblados y las instalaciones del *arte povera* —las que podrían entenderse como una expansión de los primeros— se mostraban a 180 grados de la pintura abstracta que había dominado el arte europeo hasta la década de 1950, para muchos demasiado limitada por las propias tradiciones de la pintura como expresión individual de estados emocionales; también del minimalismo estadounidense, su entusiasmo tecnológico, su racionalismo científico y su dominio intelectual de lo artístico; conjurando a través de su pobreza material un mundo de mitos cuyos misterios no admiten explicaciones simples al entramar cuestiones como las memorias del pasado y la singularidad de las tradiciones locales, los materiales no procesados y la cultura del consumo. Sus frecuentes yuxtaposiciones lo nuevo y lo viejo o lo altamente procesado y lo preindustrial —absurdas, discordantes, cómicas— a menudo evocan los aspectos negativos de la fe moderna en el progreso y su

sobrevaloración del futuro. A través de sus escritos, Celant puso sostenidamente al *arte povera* en diálogo con otros movimientos afines como *Fluxus* y el *Nouveau Réalisme*. El artista no elige cualquier objeto, de forma fortuita, y aún en las decisiones en apariencia azarosas se puede rastrear al sujeto y vestigios de su espacio biográfico. Relatando sus modos de hacer, el ceramista Rafael Martín (Bahía Blanca, 1935- 2018) ha expresado: “Me maravilla encontrar un objeto, es como encontrar a una persona” (Romero 2000). Esta comparación hecha luz sobre los modos de selección e incorporación de los *objetos encontrados* dentro de la composición de un ensamblado, sobre afinidades y afectos que harán brillar a los elegidos y dejarán en penumbras los desestimados. Lo que conforma el aspecto subjetivo: el conjunto actúa como una persona que conmemora su identidad utilizando los objetos de su narrativa personal, que revela sus gustos, pasatiempos, búsquedas intelectuales, hábitos buenos y malos, obsesiones, etc. El ensamblado resulta un espacio de hospitalidad donde conviven elementos disímiles. Una vez que está ahí, si sigue siendo extranjero, y mientras siga siéndolo, en lugar de simplemente “naturalizarse”, su llegada no cesa: será por siempre un intruso eterno que carece de derecho de familiaridad, de acostumbramiento. Pues, como ha dicho Jean-Luc Nancy, *recibir al extranjero también debe ser, por cierto, experimentar su intrusión* (2007: 9).

. 5.3. Leo Tavella, figura tutelar

Este panorama, a pesar de su parcialidad —pues, como cualquier otro, forzosamente implica escoger un punto de vista y, entonces, renunciar a la extensión y, desde ya, a la exhaustividad—, deja ver el lugar que, a partir de prácticas novedosas como los *collages*, los *ready-mades*, los *objects trouvés*, los *assemblages* ocuparon y el modo en que ellos mismos propiciaron el surgimiento de nuevo modos de la práctica artística como los *combines*, las *accumulations*, los *environments*... Deberíamos ingresar a ese listado los ensamblados cerámicos que surgieron durante los años cincuenta en Buenos Aires y preguntarnos de qué modos, y de acuerdo con la perspectiva desde la cual fueron concebidas, ellos se vinculan con aquel escenario de lo “internacional” para el que la América Latina “tiene artistas pero no tiene arte”, como afirmó Dale McConnathy en 1978, durante un encuentro de críticos de arte acontecido en Caracas (Morais 1997). El final de la Modernidad artística está marcado, entre otros rasgos de relevancia, por la emergencia de todo un conjunto de oposiciones que animaron, *grosso modo*, el decurso de la primera mitad del siglo XX: entre la emergencia de un arte *objetual* y la aparición

de un arte *conceptual* —que permite a Simón Marchán Fiz referir la presencia de “nuevos comportamientos artísticos” (1972: 179)—, el enfrentamiento de un arte *destrutivo* a las previas propuestas *constructivistas*, o —tal vez antagonismo protagónico—, los movimientos de vanguardia que abrazaron la *abstracción* como alternativa a un arte ocupado en la realización de imágenes de carácter *representativo*. Así, la oposición *figurativo/abstracto* dominó la escena artística hasta la aparición de una nueva idea: la posibilidad de existencia de un arte *concreto* que, en nuestro medio, ha tenido un importante desarrollo a través de movimientos como *Madí*, la *Asociación Arte Concreto-Invencción* y el *Perceptismo*.

Luego de la fuerte impronta que produjeron las propuestas concretas y geométricas en auge durante las décadas de 1940 y 1950 en nuestra región —perceptibles, por ejemplo, en derivas posteriores como el arte neoconcreto brasileño, o el cinetismo argentino-venezolano, o en el grupo *Artistas Modernos de la Argentina* (1952-1954) y más tarde la Asociación Arte Nuevo (1955), liderados por el crítico Aldo Pellegrini, que pautaron nuevos rumbos que adherían a la no figuración —, en el paso hacia una nueva década fueron emergiendo en lo local otras vertientes que dieron paso a propuestas alejadas de las inmediatamente antecedentes. Una Nueva Figuración o Neofiguración —surgida en la segunda mitad del siglo en Europa—volvía a la representación, al objeto cotidiano tratado de un modo expresivo e informal, con sentido de denuncia social, recurriendo a técnicas expresionistas y formas orgánicas deformadas o monstruosas en obras que daban a ver, por un lado, la realidad social y política contemporánea y, por otro, el análisis de la imagen y sus estructuras. A fines de la década del 50, como oposición a la orientación racionalista geométrica de sus antecesores, surgió en Buenos Aires el movimiento informalista. La inclusión de materiales pobres —como trapos, latas, chapas, cartones, maderas, entre otros—, la gestualidad del chorreado, el salpicado con pinceles, brochas, espátulas o las propias manos, plantea una nueva concepción estética en cuanto a la validación de los elementos e plásticos de composición que presentaba, desde la materialidad de los empastes hasta las paletas de color empleadas, muchas cercanías con lo cerámico.

El informalismo y la neofiguración encarnan cambios que, totalmente presentes ya en la década de 1960 tanto en la discusión internacional como local, fueron interpretados como un “fin del arte” (Pacheco 2007: 19), una suerte de cataclismo —como sugería en 1963 *Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis*, la muestra de Jorge de la Vega, Luis Felipe Noé, Ernesto Deira y Rómulo Macció en el Museo Nacional de Bellas Artes conducido por Jorge Romero Brest—, cuando no directamente como la “muerte”, en nuestro país, de la práctica artística moderna por antonomasia —la pintura—, tal como postulaba, con

ironía, la portada de la revista *Primera Plana* (Buenos Aires, Año VII, N° 333, 13 al 19 de mayo de 1969). Esta transformación de las prácticas artísticas aconteció no sólo de la mano de los teóricos que acompañaron tales desarrollos —por caso, Abraham Haber, Rafael Squirru, Jorge Romero Brest— a la par de la aparición de espacios que promovieron y subsidiaron el desarrollo del arte de vanguardia —el de Museo de Arte Moderno creado por Rafael Squirru (1956), el Instituto Di Tella (1958-1970), el Centro de Arte y Comunicación (1969-1994) son algunos de ellos—, así como aquellos otros que lo apoyaron desde el circuito comercial —galerías como *Lirio* (1960-1981), o Pizarro (1955-1961), o Van Riel (1924) o Bonino (1951-1979) entre otras—, abasteciendo a un coleccionismo interesado por el arte de actualidad — como por ejemplo Ignacio Pirovano, o Marion Helft (nacida Eppinger) y Jorge Helft—; a esto se suman distintas formas de convocatoria y formación de un nuevo público mediante la utilización, entre otros recursos, de los medios masivos de comunicación, revistas especializadas —como *Arturo* (1944) o *Ver y Estimar* (1948-1955), de eventos de magnitud internacional —como la Bienal de Arte Americano de Córdoba patrocinada por IKA, Industrias Kaiser Argentina entre 1962-1966 (Rocca y Panzetta 1998), “con el propósito de revitalizar la cultura americana y mostrar no solo las manifestaciones de arte académico, sino también las del ‘arte popular’ tales como cerámica, tejidos y otras muestras de tipo similar” (Beltramini Zubiri, 2001:5). Cuando se atiende a todas aquellas prácticas que se vinculan con la artística propiamente dicha, el período que rodea el final de la década de 1960, por su radicalidad, se vuelve altamente singular (Giunta 2014: 21).

Es en ese entonces —durante la década de 1960 y gran parte de la de 1970— que el quehacer cerámico y el mundo del arte se ven afectados por una suerte de redescubrimiento de las potencialidades expresivas de un material —la cerámica— utilizado desde las más antiguas culturas, básicamente, en tres sentidos: para elaborar utensilios de diverso orden —siendo los contenedores o recipientes los más habituales y cuantiosos—; para implementarlo como material constructivo de modos distintos —ladrillos, tejas y baldosas son algunos bien conocidos y aún de extenso uso—; y para realizar piezas que replicasen cosas presentes en su entorno con propósitos diversos: rituales, religiosos, decorativos...

Los motivos y temas de las producciones cerámicas artísticas del período, así como las vertientes estilísticas y los movimientos artísticos de neovanguardia con las que es posible vincularlas, dialogan con el contexto histórico en que tuvieron lugar. La adopción de los artistas de modelos estéticos externos y el problema de la identidad Latinoamericana fueron conceptos trabajados por Marta Traba en *Dos décadas*

vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970 (1973), donde despliega su teoría de las “zonas abiertas y cerradas” y su asimétrica aceptación de las propuestas vanguardistas provenientes los focos hegemónicos del arte y su proyecto imperialista, que buscaba la reproducción acrítica de sus propuestas estéticas.

Si Louis Sullivan rubricaba en 1896 la idea de que *la forma siempre sigue a la función* — axioma que durante mucho tiempo operó como principio rector para la creación cerámica, fuertemente asociada con esa área novedosa, “moderna”, que vino a constituir el diseño—, tal creencia comenzó a perder potencia cuando los ceramistas comienzan a considerar que tenían entre manos un material expresivo mucho más potente que aquél con el que contaban los artistas plásticos informalistas que, a partir de la inclusión de materiales “pobres” — como madera, hojas, ramas o rocas, vajilla, placas de plomo o cristal, vegetales, telas, carbón, arcilla o directamente tierra —, así como la gestualidad del chorreado y salpicado de los pigmentos a través de pinceles, brochas, espátulas o incluso las propias manos, planteaban una nueva concepción artística que ponía su acento valorativo sobre la materialidad. Rubén Santantonín y sus cosas es un buen ejemplo de ello. En ella, los empastes, la paleta y otras particularidades suyas se aproximan de modo notable a propiedades estéticas identitarias de una gran parte del arte cerámico. También pronto observaron que ciertas preocupaciones plásticas de entonces cercanas a las de la llamada *neofiguración*: nuevos modos de representación del cuerpo en la escultura; la imagen del hombre reaparece distorsionada, convertida en monstruo o reducida a sus fragmentos (que por tema y tratamiento tornaban indiscutible su pertenencia dentro de las artes), el uso del color en la escultura ya no como mera pátina o acabado sino como cualidad del material mismo, la mixtura experimental de materiales y objetos diversos, un recurso fuertemente expresivo a la forma y el color—. Es así como los ceramistas, asumiendo una nueva identidad, comienzan a utilizar el sintagma *cerámica artística* para denominar todo un segmento de su producción. En ese escenario y sus derivas, Leo Tavella aparece, sin dudas, como una figura tutelar.

Leo Tavella (Gálvez, Santa Fe, 23.09.1920-San Isidro, Buenos Aires, 30.07.2015) fue un artista que se ganó un gran reconocimiento, especialmente entre la comunidad conformada por los ceramistas, no sólo por su obra sino por la profunda impronta que ha dejado sobre un gran número de ellos, ya a través de su actividad como maestro o simplemente porque se han aproximado con interés al conocimiento de sus producciones.

Cuando contaba con 14 años, su familia se trasladó a San Francisco, en la provincia de Córdoba, dónde comenzó a los 16 años sus estudios en la Escuela Municipal de Bellas

Artes. Su primera formación fue pictórica, pero a los 18 años se inició en la escultura, como asistente de su profesor Miguel Pablo Borguello para la realización de monumentos en el espacio público del ámbito local. A partir de 1940 se desempeñó como profesor de dibujo en la Escuela Terminal del Estado. En 1942 estuvo detenido varios meses por sus convicciones políticas y, una vez liberado, se radicó en la zona norte del Gran Buenos Aires. Incursionó en la pintura y la escultura —desde 1946 participaba de los salones con sus pinturas y desde la década del 50 con esculturas— y recibió numerosos reconocimientos a su labor creativa. Sus primeras muestras individuales datan de 1954. Tavella se sintió atraído por la obra del pintor modernista Miguel Carlos Victorica, particularmente en la energía y libertad de este artista para la combinación de materiales como óleo, pastel o lápiz y no solamente sobre tela sino también cartón o arpillera, como es el caso de su obra *Hombre de pueblo* (1930) realizada con óleo sobre arpillera. De Roberto Aizemberg admiró su defensa de la creatividad, cuando éste postulaba que la esencia del arte moderno era la ausencia de un modelo para copiar o de una realidad exterior que debía ser imitada: fuera de la convención de la mirada se encuentran cosas sorprendentes. (Barbarito, 2001:12). Tavella se interesó por la fascinante construcción de espacialidad, las asociaciones aleatorias y la paleta tanto de la obra pictórica de Aizenberg, como por ejemplo en *Torre* (1950) óleo sobre tela; como de su obra escultórica y en los ensamblados propios de este artista como *Arlequín* (1979).

Su contacto con la cerámica se produjo en el taller que compartía con Nicasio Fernández Mar, profesor de la Escuela Nacional de Cerámica, y Carlos Aschero, profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes. Entre sus primeras obras cerámicas se cuentan *Madonna con niño I* (1952), *Figura y niño* (1952) y *Madonna* (1954). Más tarde continuó en la actividad junto a Carlos Bartolini, Rubén Vanz y Sergio Bravo.

Tavella desarrolló su obra en el contexto capitalino que atestiguó la explosión del informalismo en la segunda mitad de los años 1950 y el impacto del experimentalismo durante la década de 1960, transcurso en el que se operan cambios radicales en las formas de hacer arte. Los collages matéricos de Antonio Berni podrían ofrecer un ejemplo modélico de esta transición. Los enunciados que rodean a la práctica artística refieren un regreso al mundo real, un ingreso de la vida en el mundo del arte con pocas mediaciones, la participación como un fuerte objetivo orientado a transformar el concepto de espectador.

En 1955, Tavella realizó su primer ensamblado de cerámica y metal. La obra, titulada *Figura con caño* (1955) representa una figura femenina: su cabeza, el busto, sus redondeadas caderas y sus pequeños pies están confeccionados con cerámica

esmaltada, en tanto un largo de tubo de hierro conforma su talle y espirales de grueso alambre de hierro figuran la representación lineal de sus cabellos.

Posteriormente, no deja de trabajar con esta técnica y, afirmando que *utilizaba determinados objetos que están tirados o abandonados porque tienen una vivencia muy interesante*, comienza a hacer uso de todo lo que despierta su interés como material. Sus ensamblados apelan a latas y hierros combinados con arcilla muy texturada con chamote; sus obras se apropian de objetos que pueden haber sido olvidados, pero que actúan como depósitos, lugares en los que sedimentan sentidos, tramas de la historia que han perdido visibilidad, cotidianeidad, pero que siguen, sin embargo, activas. Así, podríamos decir que sus elecciones develan una valoración de la dimensión temporal que sus declaraciones reafirma:

Si se toma una silla vieja y se la pone en una obra, cobra otro sentido, algo dice. Es más interesante que un objeto recién hecho [...] Cuando las cosas envejecen en la naturaleza son siempre más hermosas. Un árbol joven no es tan hermoso como después, cuando tiene treinta años (Villaverde 2012: 52).

Tavella singularizó su trabajo por una búsqueda permanente y desprejuiciada de materiales con los que operar de modo creativo —la arcilla, la madera, la piedra—, experimentando con el ensamblado como técnica que le permitía otro modo de expresar situaciones cotidianas; utilizando objetos performativos —por ejemplo, una tetera y tazas sobre una mesa invocan diversas acciones culturalmente regladas— generó alteraciones del sentido que potenciaban un aspecto surreal presente en su obra. “Cuando uno usa el objeto encontrado— relataba Tavella en entrevista con Villaverde —, es el objeto el que transmite un poco la sensación de lo que va a continuar de ese objeto, pero no hay magia, es porque uno a veces siente tal cosa. Los objetos cotidianos pasan a enriquecerse, se gana con el contraste de una cosa simple con una parte elaborada y expresiva” (Villaverde 2012: 82). Así, sus trabajos podrían asimilarse a ese

concierto de voces [que] se eleva ni bien comenzamos a convertir estas presencias materiales en restos arqueológicos del “hacer”, en disposiciones efectivas de gestos e intencionalidades, en índices materiales de prácticas concretas e ideales, es decir, cuando convertimos la materia en “documento” (Siracusano 2009: 60).

Este derrotero artístico acontecía en un momento en que, como se suele señalar, la experimentación que llevaron a cabo con sus “lenguajes” los movimientos artísticos de vanguardia de principios del siglo XX se activa con la labor que desplegaron las neovanguardias entre fines de la década de 1950 y a lo largo del siguiente decenio (Giunta 2014: 22). Lo mismo aplica a una actitud antiinstitucionalista y, de hecho, los ensamblados de Tavella enfrentaban, de algún modo, una posición bastante generalizada: los reglamentos de los salones y otros certámenes que ofrecían nuestra

producción cerámica a la mirada del público mostraban un marcado rechazo por estas prácticas, limitando a un porcentaje muy exiguo la inclusión de materiales no cerámicos en la obra. De hecho, cuando en 1976 se instituye el Salón Nacional de Cerámica, su reglamento expresa que se aceptarían “obras de cerámica originales e inéditas, *cuyo proceso de realización sea exclusivamente cerámico*, no admitiéndose ninguna decoración en frío o esmaltes sintéticos.” En esa ocasión, el certamen comprendía tres categorías —Cacharros, Escultura y Murales—; el Jurado único de Selección y Premios —constituido por Alicia Sánchez Crexell, Hilda Hurvitz José Esteban por Secretaría de Estado de Cultura, y por Pablo Edelstein y Sime Pelicaric por votación de los participantes— otorgó por unanimidad el Gran Premio de Honor, medalla de plata, a la escultura *Figura en la mesa* de Leo Tavella (1976), un ensamblado que reúne piezas cerámicas modeladas con un esmaltado brillante que va del blanco a un gris cromático pálido, las que dan forma a una figura humana, y dos objetos: una silla negra y alta sobre la que se asienta la figura, y una mesa del mismo color, alta redonda, con un pie central, en la que se acoda. Por mencionar una obra que, por entonces, se inscribe en la misma voluntad de mixturar piezas cerámicas con otros materiales o incluso con otros objetos, baste con recordar *El día que encerraron al sol*, de Rafael Martín, con la que el artista obtuvo en 1974 el Primer Premio en la sección “Formas” del XVII Salón Anual del Centro Argentino de Arte Cerámico —y con la que aparece retratado en el catálogo del Tercer Salón Nacional de Arte Cerámico, cuando en 1978, se alzó con el Gran Premio de Honor; en tal pieza, un rostro cerámico similar al que ostenta el sol en los símbolos patrios se encuentra comprimido en una estructura metálica a la manera de una ventana en ojo de buey (De Carli 1998: 99).

No obstante la renuencia generalizada a las regulaciones que sobre el arte operan sus diversas instituciones —academias, museos, salones...—, en 1958, poco después de comenzar a explotar las posibilidades del ensamblado, su actividad cerámica ya era lo suficientemente destacada como para que el medio de referencia ponderara sus identitarios esmaltes blancos refiriéndose a ellos como “blancos Tavella”:

“Cuando entré al Salón Anual [de Cerámica] vi que casi todas las obras expuestas podrían haber estado hechas en cemento... y casi no se notaría la diferencia”

Fue entonces cuando tomó la decisión de hacer un cambio en su trabajo y profundizar en la utilización de los esmaltes.... que permitiera sentir que se estaba trabajando “con cerámica”.

Con esta impronta surgieron obras muy lisas, muy pulidas, con esmalte blanco transparente y brillante. Apenas coloreado con pigmentos, que con el paso del tiempo fue una característica en su obra (Villaverde 2011: 48-49)

No extraña que el artista se haya involucrado entonces en la creación de un Centro de Arte Cerámico, profundamente convencido de la necesidad de una institución que

nuclease a los ceramistas profesionales y permitiese fortalecer las capacidades artísticas del hacer cerámico. Si por entonces la cerámica y los ceramistas atravesaban un profundo proceso de transformación y cuestionamiento de las propias tradiciones disciplinares, existía una marcada distancia en relación a otros grupos artísticos preocupados no sólo por llevar adelante una producción “revolucionaria” sino también por sostenerla conceptualmente, vehiculizando su pensamiento a través de manifiestos, escritos en los catálogos de sus exposiciones o publicaciones especializadas, manifestándose en entrevistas con la prensa escrita y audiovisual... Así, junto con Ana Mercedes Burnichón, Aída Carballo, José María Lanús, Marciano Longarini y Roberto Obarrio, Tavella inició la empresa de instituir un Centro de Arte Cerámico en el curso de una Primera Asamblea General Extraordinaria, celebrada en la Sala Argentina del Teatro Nacional Cervantes; Tavella abrió el acto con la lectura de la Declaración de Principios que regiría la nueva institución y, en ese mismo acto, fue el segundo candidato más votado para conformar el primer Consejo Directivo del Centro y, rotativamente, su presidencia —la que ejerció en dos reuniones de ese mismo año y, muy posteriormente, durante dos períodos anuales, electo a fines de 1982 para suceder a José Fernández Mazza, y reelegido, concluyendo 1983.

En 1990 participa del LXXIX Salón Nacional de Artes Plásticas de la Ciudad de Buenos Aires con su obra *Figura* (1990), por la que recibe el Gran Premio Adquisición “Presidente de la Nación” en la sección Escultura; se trata de un ensamblado cerámico con madera y metal policromada con acrílico, lo que sin lugar a dudas iba contra todas las tradiciones de la aplicación del color en cerámica, que tenía que pasar por “la acción del fuego”. Y en ese mismo año se hace acreedor por su obra *Figura* (1990) al Primer Premio Adquisición del Salón Municipal *Manuel Belgrano* en el Museo Sívori de Buenos Aires, que al igual que los dos premios nacionales significaba una pensión vitalicia.

Además de los reconocimientos antes mencionados, Tavella ha sido siempre saludado como un gran maestro. A lo largo de su vida se desempeñó en contextos pedagógicos diversos —en Córdoba como profesor de dibujo en la Escuela Terminal del Estado; en la Universidad Nacional de San Juan, como responsable del taller de cerámica en el Instituto del Profesorado en Disciplinas Estéticas de la Facultad de Artes de Oberá, dependiente de la Universidad Nacional de Misiones; en su propio estudio—; gran número de testimonios refieren siempre con gran ponderación el modo en que ha transferido su pasión por el hacer cerámico. Entre los ceramistas que se han formado con Tavella es de modo indudable Vilma Villaverde su discípula más conocida y quien,

de múltiples formas, todas colmadas de un profundo reconocimiento a su maestro, se ha hecho cargo de mantener vivo el legado del artista. Si bien retomaremos el propio trabajo creativo de Villaverde en el capítulo siguiente, podemos adelantar que en ella se constata el fuerte impacto que el ensamblado practicado por Tavella produjo. *Corset* (1987) es el primer ensamblado realizado por Villaverde, a partir de un objeto encontrado. El hallazgo de un bidet antiguo, decorado con flores, marcó el comienzo de las series de ensamblados con sanitarios que se convirtieron en “la especialidad” a través de la que la artista fue conocida a nivel global. A partir de ese momento, y a pesar de que realizó otras obras que no incluían ensamblados con sanitarios, solo envió las de este tipo a las competencias y concursos en los que participó.

Fueron, además de Villaverde, una enorme cantidad de discípulos de Tavella los que siguieron los pasos del maestro utilizando ensamblados en sus obras, cada uno con su impronta propia. Entre el 2 de julio y el 9 de agosto de 2010, una importante muestra en homenaje a los 90 años de Tavella, fue organizada por el Centro Argentino de Arte Cerámico en el Museo *Luís Perlotti* de la ciudad de Buenos Aires. En la misma participaron solo algunos de sus muchos discípulos directos, y se exhibieron ensamblados de gran diversidad, entre los cuales cabe destacar los de Alejandrina Cappadoro, Luís Kazienko, Nélda Luciani, Roberto Marano, Mercedes Mouzet, Alicia Magdalena Rolfo y Leandro Niro. El conjunto no hacía sino evidenciar que el camino abierto por la obra de Tavella transformó a los ensamblados cerámicos en un rasgo distintivo de la cerámica local.

. **6. De celos y de alfareras**

. **6.1. Las neovanguardias en lo local como contexto de emergencia de una cerámica artística**

En la concepción de la historia sustentada en el pensamiento de Peter Bürger, entre los rasgos distintivos de las vanguardias artísticas se cuentan su radical oposición a la institución arte y su empeño en reconectar el arte con la vida. Por ello, una clave para definir los movimientos de vanguardia reside en que éstos "no se limitan a rechazar un determinado procedimiento artístico, sino el arte de su época en su totalidad, y por lo tanto, verifican una ruptura con la tradición" (Bürger 1974: 54).

De tal suerte, en la concepción de Bürger la vanguardia ocupaba el lugar del puro origen y la neovanguardia el de la espuria repetición. El prefijo "neo" con que Bürger se refiere a la vanguardia de posguerra tiene un valor peyorativo: el de reducirla a una mera cuestión imitativa que no solo cancelaba la crítica prebélica a la institución del arte autónomo, sino que la aplanaba hasta convertirla en una afirmación del mismo. De modo que, si los readymades y los collages tuvieron su potencia en desafiar los principios burgueses del artista expresivo y la obra de arte orgánica, los neoreadymades y los neocollages reinstauraban estos principios, los reintegraban mediante la repetición. Si lo rupturista de dadá se centraba en el ataque tanto al público como al mercado, los gestos neodadá se adaptaban a ellos, pues los espectadores no sólo estaban preparados para tal impacto, sino ansiosos de su estimulación. En la concepción de Bürger, la repetición de la vanguardia histórica por la neovanguardia no hace sino convertir lo antiestético en artístico, lo transgresor en institucional (Foster 2001: 12).

Observando esto, Hal Foster distingue como diferencia entre la vanguardia histórica y la neovanguardia, que la primera se centró en una negación de las convenciones y la segunda en la negación de las instituciones. Y a su vez divide a la neovanguardia en una primera y una segunda fases. De este modo, el llamado fracaso de la vanguardia histórica y de la primera neovanguardia en destruir la institución del arte ha capacitado a la segunda neovanguardia para someter a examen deconstructivo esta institución, un examen que, una vez más, se amplía hasta abarcar otras instituciones y discursos en el arte ambicioso del presente (Foster 2001: 27).

Sugerir un intercambio temporal entre las vanguardias históricas y las neovanguardias, afirma Foster, era una compleja reunión de anticipación y reconstrucción (Foster 2001:15) De tal suerte, al revisar retornos y repeticiones, buscar sus causas y fundamentalmente analizar las relaciones que planteaban entre los momentos históricos

en que aparecían y reaparecían, llega a cuestionarse si la función de la neovanguardia —que al abordar la institución del arte con un análisis creativo a la vez específico y deconstructivo y no con un ataque nihilista a la vez abstracto y anarquista, como a menudo sucedía con la vanguardia histórica— en lugar de cancelar la vanguardia histórica, ponía en obra su proyecto por primera vez: una primera vez que, de nuevo, era teóricamente infinita (Foster 2001: 22-23).

A finales de la década de 1950 era perceptible que en el mundo artístico porteño empezaba a emerger una nueva actitud creadora, diferenciada del purismo e intelectualismo que solían desestimar los remisos a la abstracción geométrica y del potencial deslizamiento hacia la banalidad de lo decorativo de que se acusaba a la abstracción lírica. En esos años nuestra cultura registraba una etapa de pujante extroversión; existía un apasionado y heterodoxo impulso del arte por la provocación radical, de inventivas momentáneas, de energías no contenidas, que se volcaban hacia la búsqueda de respuestas a inquietudes inciertas y contradictorias

El empleo de materiales de desecho o en descomposición se generalizó; ejemplo de ello es la muestra colectiva **Qué cosa es el coso**, ofrecida en 1958 en la Asociación Estímulo de Bellas Artes; en ella participaron Nicolás Rubiό, Jorge López Anaya, Jorge Martín, Mario Valencia y Vera Zilzer con obras realizadas a partir de materiales no tradicionales, pobres, o incluso desagradables: arpilleras, harina, alquitrán...

Sacamos plumas de un plumero y las colocamos en la cabeza de la figura, pegamos unas monedas como ojos, cortamos la tela en la boca y le pusimos un poco de tarlatán (...). Nos dimos cuenta de que habíamos hecho algo diferente y nos preguntamos qué era eso: pintura no es, es una cosa, es un coso" (Noé 1963).

En este entramado cultural, la experimentación buscaba incansablemente provocar una ruptura con lo establecido —en lo material, en lo procedimental, en lo discursivo—; de este vigoroso proceso creativo participaron múltiples actores, intelectuales y artistas a partir del intercambio, la polémica, la tensión y la confrontación.

Es en ese momento de la historia del arte de nuestro país que un grupo de artistas —Leo Tavella, Aída Carballo, Ana Mercedes Burnichón, Marciano Longarini, José María Lanús y Roberto Obarrio— crearon el **Centro de Arte Cerámico**; provenientes de diversas disciplinas, iban entonces en camino a convertirse, como Fernando Arranz, en grandes maestros pioneros de nuestra cerámica. Es por ello que 1958 es un punto de inflexión para la periodización de esta investigación.

Tanto desde lo formal como desde lo conceptual, las producciones cerámicas de entonces estaban muy lejos de percibirse como la directa transposición a la cerámica de las propuestas de la activa juventud que protagonizaba la escena de nuestra

vanguardia artística; sin embargo, no se puede dejar de reconocer que, desde lo ideológico, el impulso, la fuerza, el tesón y la unión que se necesitaron para proponer “romper con la tradición”, con el lugar que históricamente se le había sido asignado a la cerámica, y con las limitaciones impuestas a sus prácticas, fueron para el desarrollo posterior de la disciplina extremadamente significativos, y si hubiera habido una posibilidad de medir el coeficiente de *vanguardismo* de este acto fundacional, seguramente hubiera resultado muy alto. Por poner sólo un ejemplo en familiaridad, recordamos aquí que en esa década también grandes artistas plásticos de Cuba, como Amelia Peláez, Wilfredo Lam, René Portocarrero y Mariano Rodríguez, comienzan a incursionar en la cerámica artística (Rivas 2020).

Este primer momento de vanguardia de los 1960 irrumpió en la escena artística con desenfado e implicó una ruptura con ciertos valores del arte hegemónico —la buena terminación, el borramiento de las marcas de la acción del artista, los materiales nobles—, lo que se puede interpretar en términos de una revolución en el arte (Longoni 2014: 30). De tal suerte, durante la década se hallaba ya muy extendido este “arte nuevo” abierto a una experimentación con materiales y procedimientos que impulsaba y alentaba todo tipo de desbordes.

Para nuestro arte local de entonces resultaron significativas las becas otorgadas a artistas argentinos con residencias temporarias en el exterior: *Julio Le Parc* fue becado por el gobierno francés en 1958 y dos años después fundaba en París el **GRAV, Groupe de Recherche d'Art Visuel**; el **Premio Braque**, convocado por la Embajada Francesa para la promoción de tendencias experimentales, consistía en un proceso de presentación de proyectos y distintas etapas de selección que concluían con el otorgamiento de una beca para estudiar en Francia. Es sabido el efecto que tuvieron en su desarrollo artístico las becas que situaron en París a **Marta Minujin** en 1961 y 1963, pues le permitieron vincularse con el *Nouveau Réalisme* y concretar ese último año su primer *happening*, *La destrucción*, en el que colegas de Minujin despedazaron los trabajos de la artista.

Esos primeros años de la década fueron sin duda cruciales para nuestro arte, y 1961 fue un año de reiterados acontecimientos que permanecerían en la historia de las vanguardias argentinas. Ya mencionamos la *Nueva Figuración*, que se presentó como una alternativa respecto a las tendencias dominantes de abstracción y el nuevo realismo, agrupando artistas de tendencias muy diversas que participaban del subjetivismo y de cierto tratamiento informal, al tiempo que recurrían a la representación figurativa. Como puntualiza Andrea Giunta, la figuración elaborada desde 1961 hasta 1965 por los artistas argentinos **Ernesto Deira, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé,**

Jorge de la Vega —a los que se sumó fugazmente Enrique Sobisch— tuvo el valor y la fuerza de rechazar la doble utopía de creer que Argentina o era una sociedad europea exiliada, o que conservaba intacta una quimérica autenticidad americana, para afrontar las contradicciones de su identidad de argentinos de la segunda mitad del siglo XX (2014: 23). También en septiembre de 1961 **Rubén Santantonín** presenta sus ya mencionadas cosas, construcciones de cartón, alambre, tela, yeso, que el artista colgaba del techo con alambres o hilos, a las que no podía definir ni como escultura ni como pintura, sino claramente como una búsqueda sensible, una producción que ofrezca a la percepción una mayor cantidad de sensaciones diversas, donde toda significación o mimesis queda abolida; profundamente imbuido por la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty, en un nota mecanografiada en 1963 Santantonín deja consignado:

El arte-cosa no busca deslumbrarlo, mejorarlo, engañarlo. Busca por todos los medios tocar esa zona de nadie, de la que cada hombre dispone. Esa zona donde justamente las cosas se atrofian, esa zona de tedio [...]. El arte- cosa busca complicar esa parte suelta del hombre de hoy, su ego, pero complicarlo con la existencia poética (Giunta 2008: 133).

En noviembre se realizó la exposición **Arte destructivo** en la Galería Lirolay, para la que los artistas habían recogido objetos en la calle en el puerto, en las zonas en las que se quemaba la basura. Bocinas de barco, una bañera, cabezas de cera, ataúdes, botellas, todo se presentaban chorreado de pintura, con la evidencia de los rastros del tiempo; incluso uno de los ataúdes tenía la perforación de una bala haciendo de la violencia un material artístico más: este conjunto incluía los propios cuadros informalistas, también destruidos.

Tal como lo habían hecho desde las vanguardias, también en las neovanguardias los artistas no solo se preocuparon por una producción revolucionaria desde sus prácticas y procedimientos, sino también por legar su pensamiento a través de una profusa documentación escrita—por la vía de los manifiestos, a través de artículos aparecidos en publicaciones de diversa índole, o acompañando los catálogos de sus exposiciones—, por la cual es posible reivindicar el valor y la potencia de lo colectivo. Además de los antes mencionados, distintos espacios fueron difundiendo las prácticas artísticas innovadoras y alentando la formación de espectadores abiertos y reflexivos capaces de participar y especular acerca de ellas, fortaleciendo la concepción del arte como un valor público. Podemos citar como ejemplos las publicaciones del Centro Editor de América Latina (CEAL) fundado en 1966 por Boris Spivacow, y los nuevos géneros presentes en *cafés concert* memorables como *La Recova*, *La Fusa*, *La Gallina Embarazada*, *El Gallo Cojo* y *El Pollito Erótico*.

Dentro de estos agentes, entre otros, formadores y captadores del “nuevo público”, cabe destacar además la intensa actividad en espacios institucionales y la presencia visible de la crítica de arte. La incorporación del arte a la esfera de lo público devino común a través de demostraciones prácticas de técnicas y procedimientos en plazas y otros espacios alternativos al circuito artístico —como fábricas o centros barriales—, la exploración de circuitos de comunicación masiva —la televisión, los semanarios de actualidad, los soportes publicitarios—, o la expansión hacia áreas que respondían a otro concepto de arte, como las artes “gráficas” —como sucedió con el Grupo Buenos Aires de Arte Gráfico—. Cuando señala esto, Ana Longoni subraya:

No me refiero a la apropiación de la cultura de masas— operación que el arte pop claramente promueve— sino a la inscripción en circuitos masivos como única materialidad de la obra, usando recursos ajenos al circuito artístico e interpelando a audiencias amplias (no especializadas ni advertidas) que exceden largamente el restringido público de arte (2014: 39).

Podemos mencionar, como caso modélico, *¿Por qué son tan geniales?*, recordado trabajo de Dalila Puzzovio, Charlie Squirru y Edgardo Giménez. En 1965, los artistas alquilaron un cartel publicitario en pleno centro porteño —en lo alto de una fachada de la esquina de Florida y Viamonte— y allí hicieron colocar un cartel en el que aparecían retratados por un artista comercial junto con algunas de sus obras, y el enunciado inquisitivo que no permitía a los transeúntes discernir el objeto de la presupuesta imagen publicitaria.

Al año siguiente, en 1966, nació el grupo *Arte de los Medios* —integrado por Roberto Jacoby, Raúl Escari y Eduardo Costa—, cuya primera realización consistió en la difusión de un *happening* nunca acontecido a través de una serie de acciones como la publicación de una falsa gacetilla, fotos trucadas, testimonios fraguados y un juego de complicidades varias, con el propósito de generar la repercusión de la noticia en numerosos medios masivos para, más tarde, pasar a desmentirla. El objeto no era evidenciar la potencial falsedad de la información mediatizada, sino señalar que los medios masivos tienen la capacidad de “inventar” un acontecimiento, de “crear” una realidad inexistente. Indisolublemente vinculado al grupo *Arte de los Medios*, el teórico, animador de la vanguardia y realizador de *happenings* Oscar Masotta vuelve sobre *la unidad indisoluble de vanguardia y revolución* (Longoni 2014: 188).

A fines de la década de 1960 se hizo evidente que la exigencia de disolución de las artes como institución había sido, en el mejor de los casos, prematura, y que, en el peor, la práctica de la vanguardia había sido refrenada con demasiada facilidad. La política cultural de fines de la década de 1960 fue de contención cultural, o sea, la absorción y

la neutralización de la transgresión en un contexto cultural comercialmente dominado, que podía —como efectivamente lo hizo— transformarla en valor de mercancía (Stangos 1994: 6-11). No obstante, las vanguardias latinoamericanas tienen en común el haber producido itinerarios y trayectorias individuales de gran importancia que no pueden explicarse como particularidades dentro de la inconsistencia de toda cultura periférica; si, con Giunta, centramos nuestra definición de la vanguardia en la crítica de las instituciones del arte, probablemente no haya existido un momento más radical que aquel que toma visibilidad en torno al 68 (2014: 21).

Es en ese entonces y en gran parte de la de 1970 que el quehacer cerámico y el mundo del arte se ven afectados por una suerte de redescubrimiento de las potencialidades expresivas de un material utilizado desde las más antiguas culturas, básicamente, en tres sentidos: para elaborar utensilios de diverso orden —siendo los contenedores o recipientes los más habituales y cuantiosos—; para implementarlo como material constructivo de modos distintos —ladrillos, tejas y baldosas son algunos bien conocidos y aún de extenso uso—; y para realizar piezas que replicasen cosas presentes en su entorno con propósitos diversos: rituales, religiosos, decorativos...

Los motivos y temas de las producciones cerámicas artísticas del período, así como las vertientes estilísticas y los movimientos artísticos de neovanguardia con las que es posible vincularlas, dialogaban con el contexto histórico en que tuvieron lugar. En este sentido, es necesario señalar las convicciones de los intelectuales latinoamericanos de principios de la década de 1970, que proponían sacar al continente de la situación de subdesarrollo en el que se encontraba sumido, a través de programas de acción colectiva que primero permitiesen identificar a los enemigos para luego transformarse en herramienta de intervención, que permitiera llevar a la práctica las urgentes transformaciones sociales necesarias. Así, en el antes citado texto de Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, la crítica aporta su mirada sobre América Latina desde América Latina y engendra la noción de una “cultura de la resistencia” para designar al conjunto de estrategias creativas que artistas e intelectuales latinoamericanos esgrimen al problematizar cuestiones tan sensibles como la identidad y la dependencia a la hora de enfrentar la expansión del arte norteamericano. Del mismo modo que los mecanismos de consumo implantados por el imperialismo trascendían la cuestión del arte, la reacción necesaria desde la periferia debía integrar en acciones colectivas concebidas desde el interior del continente a las artes plásticas junto con la sociología, la literatura y la propia crítica. Traba analizó las neovanguardias a partir del diseño de su propia cartografía del continente: confrontando áreas abiertas, expuestas a influencias europeas —Buenos

Aires y Caracas— con áreas cerradas caracterizadas por el tiempo circular de sus tradiciones —Bogotá y Lima—; señaló también cuatro servidumbres de Buenos Aires, sometida a la moda, a la búsqueda de lo escandaloso o impactante, a las reducidas elites vanguardistas sostenidas por la frivolidad de los semanarios, y a la juventud (1973: 139). Traba expresó como conclusión, el rol que, a su juicio, debería adoptar el artista en la revolución: "Si la revolución futura, como asegura Marcuse, no será planteada por razones económicas sino por el surgimiento de una nueva sensibilidad que buscará nuevos objetivos y prioridades para el hombre, el artista tendrá mucho que ver con esa revolución. Y en Latinoamérica, si comprende a cabalidad su papel decisivo en el enfrentamiento de valores, no sólo en episodios políticos, será un revolucionario" (1973: 179).

6.2. El contexto de los ensamblados cerámicos en los años 1970 en Buenos Aires

Como señala Andrea Giunta, para América Latina, el fin de los años sesenta y el comienzo de los setenta estuvo marcado por el concepto de utopía (2014: 49). La idea de que era posible transformar la sociedad constituía, más que una hipótesis, una certeza: son los años en que se producen en nuestro país grandes transformaciones políticas y sociales en las que aún reverberan el triunfo de la revolución en Cuba y los más próximos ecos del mayo francés. La vida cotidiana se manifestaba profundamente política, el arte y la cultura estaban atravesados por este espíritu: las prácticas artísticas se sostenían entonces en una continua investigación experimental con el objetivo de expandir radicalmente todos sus haceres. En ese momento, ser contemporáneo era sinónimo de ser revolucionario, única forma posible de acción e integración al contexto, al propio tiempo. El arte no se mantuvo al margen de ello.

En 1962 Antonio Berni había logrado notoriedad internacional al obtener el Premio a la Gráfica en la XXXI Bienal de Venecia por la singularidad de un envío constituido por cinco dibujos a tinta, diez collages pictóricos y cinco xilcollages sobre el personaje Juanito Laguna. En la serie de xilcollages de su otro personaje famoso, la prostituta Ramona Montiel —que si bien e había anunciado con anterioridad, se desarrolló a partir de 1962 (Lauría 2003)—, Berni clavó sobre planos de madera de gran tamaño todo tipo de materiales encontrados en las calles y de este modo elaboró los tacos de impresión, compuestos por fragmentos. Luego entintaba y reproducía de forma económica las imágenes. La elección de su protagonista —un personaje a quién su vida y su actividad

laboral hacían marginal—, el modo material de reproducir los momentos de su vida con desechos, y la técnica empleada para reproducirlas forman un entramado inseparable que transmite gran parte del espíritu de la época. Como ha señalado Andrea Giunta, este tipo de operatoria se inscribe en un giro del oficio al enunciado que introdujo un cambio central en el arte del siglo XX a partir de la década de 1920 con Marcel Duchamp entre sus figuras señeras, y que en la década de 1960 se generalizó (2014 : 76), en tiempos en que, en todas partes la vanguardia artística estrechó sus lazos con la política y pasó de entender que el arte contribuiría a la revolución, en la certeza de que la revolución se hacía con las armas. Es también entonces cuando los artistas que radicalizaban la vanguardia artística desarrollando una conciencia crítica respecto de las instituciones del arte —crítica a las instituciones que involucraba una crítica del capitalismo y de sus valores, sostenidos por aquéllas— entendieron claramente, cuando no lo consideraban una certeza, que el arte dentro de las instituciones no transformaría la sociedad. El arte debía hacerse en las calles, vincularse a otras fuerzas sociales involucradas en el cambio político, social y económico (Giunta 2014: 62). De modo próximo lo entiende Benjamin Buhloch que, un cuarto de siglo después del desencanto de Peter Bürger, que solo veía en el arte neovanguardista el fracaso de la vanguardia, destacaba su capacidad de resistencia y su potencia crítica respecto de la espectacularización de la cultura en el capitalismo (2000: 25).

A fines de la década del 1960, las discusiones acerca de la función del arte y del artista en la revolución se vuelven cada vez más acuciantes en la medida en que la radicalización política se acrecienta y la violencia política deja de ser una apelación abstracta o distante, para convertirse en cruenta moneda corriente. En ese marco, el arte pasó a entenderse como fuerza activadora, detonante, un dispositivo capaz de contribuir al estallido de la revolución (Longoni 2014:17). Plenos de optimismo lo artistas desarrollaron todo tipo de experimentaciones, con lo que la producción artística estuvo profundamente ligada a la imaginación “revolucionaria” en lo político y en lo artístico. Así, a comienzos de los 1970 los artistas buscaron realizar acciones que tuvieran la eficacia de actos políticos: la violencia no sólo se manifestaba en la selección y el tratamiento de nuevos materiales, sino también en la apropiación artística de los modos de operar propios de otra esfera, de determinadas "formas políticas", y constituía una defensa de la especificidad artística. La práctica artística se condujo en parte al margen de las instituciones artísticas, con el fin de interpelar a sectores masivos y populares en eventos callejeros; y a la vez los artistas siguieron participando colectiva o individualmente de distintas convocatorias institucionales, presentando obras que alcanzaran un fuerte impacto en la esfera pública, aprovechando los intersticios que las

instituciones artísticas dejaban, para lograr instalar al interior de las mismas un acto político.

Llevar el arte a la calle no es un acto simple y voluntarista, sino que exige resolver problemas técnicos, replantearse la concepción estética, social y comunicacional de las obras en función del ámbito urbano y de la cultura popular (García Canclini 1973: 257-258).

A comienzos de los setenta el clima político en Argentina era turbulento: el regreso de Juan Domingo Perón entre dos dictaduras militares, movimientos políticos y organizaciones armadas que buscaban cambios sociales, por supuesto, el fin de los gobiernos de facto. Muchos intelectuales y artistas argentinos se exiliaron amenazados de muerte a causa de su ideología; otros lograron continuar su trabajo aquí de manera silenciosa, desde la resistencia de un exilio interno. Las mujeres participaron activamente de la vida política desde los distintos movimientos y organizaciones, toda vez que los proyectos revolucionarios de liberación tuvieron su modelo en la triunfante Revolución Cubana, postulando la necesidad de acción conjunta de militantes, intelectuales, estudiantes y trabajadores, lo que en toda América Latina adquirió formas particulares, haciendo posible por primera vez la elección democrática de un presidente socialista elegido por comicios generales en un Estado de derecho: Salvador Allende, en la República de Chile, a fines de 1970.

Es el mismo año en que, con el cierre de los centros de arte del Di Tella, los movimientos de vanguardia que emergieron en la década de 1960 se licúan y el inicio de la nueva década vio emerger un nuevo experimentalismo que, no obstante, continúa con la exploración de materiales —incluidos los "contenidos ideológico-políticos"— y los formatos no convencionales (Longoni 2014:124).

Las experiencias visuales en el plano conceptual-tecnológico se sucedieron a partir de la fundación en Buenos Aires del CAyC, Centro de Arte y Comunicación, una institución que a lo largo de 25 años se encargó de la proyección internacional de las vanguardias argentinas. Con las muestras *Arte y cibernética* y *Argentina Inter-medios* —ambas en 1969, año de su creación—el Centro se instaló como referente bajo la premisa de la búsqueda experimental e interdisciplinaria que, tal como lo había hecho el Di Tella en los '60, articulaba patrones estéticos normativos en concordancia con los modelos vigentes debatidos en las principales bienales y exposiciones internacionales. El programa de actividades en este sentido incluía la convocatoria a artistas "emergentes" que, con el tiempo, serían nombres destacados del arte argentino, el intercambio con artistas internacionales de relieve en exposiciones colectivas, la invitación a importantes teóricos y críticos a dictar seminarios y talleres u organizar exposiciones, la generación

de acciones tendientes a posicionar en el panorama internacional nuestro arte del día a través de la itinerancia de las muestras.

En 1971 se conformó en Buenos Aires el *Grupo de los Trece* integrado por Luí Fernando Bedit, Víctor Grippo, Alfredo Portillos, Jacques Bedel, Jorge Glusberg, Vicente Lucas Marotta, Juan Carlos Romero, Gregorio Dujovny, Carlos Ginzburg, Jorge González Mir, Luí Pazos, Julio Teich y Horacio Zabala. Ese mismo año se presentó en el Museo de Arte Moderno la exposición *Arte de sistemas*, con curaduría de Jorge Glusberg, de la que participaron importantes exponentes del conceptualismo a nivel local —como el Grupo de los Trece, David Lamelas, Lea Lublin, Juan Pablo Renzi, Edgardo Vigo, entre otros— y expositores internacionales —como Vito Acconci, Shūsaku Arakawa, Christian Boltanski, Christo, Gilbert & George, Hans Haacke, Allan Kaprow, On Kawara, Joseph Kosuth, Richard Long, Mario Merz, Dennis Oppenheim, Nam June Paik, Edward Ruscha, Bernar Venet, entre otros— formando parte de este colosal y paradigmático evento que reunió a 110 artistas de diversos países (Lauría, 2003).

En contraste y frente al impacto producido por lo que dio en llamarse “arte de sistemas”, se fue conformando, en las generaciones más jóvenes una necesidad de humanismo visual, de figuraciones claras, satíricas, paródicas, grotescas, políticas, de comunicación directa. En una situación periférica o subalterna se suceden entonces otras muestras, en otros circuitos menores o fuera del circuito de promoción, de artistas que participaron parcialmente o que se opusieron a las tendencias de moda, centrándose igualmente en modos de representación contemporánea.

Aldo Paparella (1920-1977) italiano residente en Argentina desde los años 1950, inició su celebrada serie de *Monumentos inútiles*, que fueron desarrollados entre 1971 y 1976. Presentó esta serie en 1972 en la Galería Van Riel, y fueron acogidos por la crítica y el público como las expresiones más maduras y definitivas de su producción. La “inutilidad” que se postulaba como calificativo de los objetos era su defensa contra la reducción del artista a un vendedor de mercancías; apuntaba al lugar poético, a la posición que a su juicio debía ocupar el artista con su obra frente al consumismo de la sociedad contemporánea. En 1972, el mismo Paparella señaló en su manifiesto *Proposición: la neoescultura en mi tiempo* —donde afirma la espiritualidad creadora por sobre el materialismo de la sociedad de consumo— cuál era el motivo de su ser escultor:

Mi enorme preocupación es ir al encuentro de una imagen mágica, fantástica, reveladora de un mundo subjetivo, en busca de lo oculto que al fin y al cabo es la poesía. Cuando se llega a esta conclusión no importa más nada, si las obras son de cartón, de yeso, de trapo, de madera, etc. El material está reducido a ser el medio y no el fin.

En 1970 Víctor Grippo comenzó con la primera de sus series de *Analogías* constituidas por conjunto de papas cableadas con electrodos conectados entre sí por cables y un voltímetro que registra la energía producida por el conjunto de tubérculos. La “analogía” que el título planea apuntaba al potencial de energía dentro de las conexiones humanas. En esa misma línea de preocupaciones, Grippo y Jorge Gamarra, con ayuda de unos artesanos especializados, concretaron la *Construcción de un horno popular para hacer pan* en la plaza *Roberto Arlt*; el trabajo quedó inaugurado el sábado 23 de septiembre de 1972, como parte de la muestra *Arte e ideología en CAyC al aire libre*. Tras la construcción del horno y luego la elaboración del pan, él fue compartido con los transeúntes y paseantes de la plaza. Como señala Ana Longoni, “Sobre un pedestal de ladrillos y en medio de una plaza ocupada por una exposición de arte contemporáneo, no dejaría de resultar insólita la aparición de un horno de barro rural donde se horneaba pan que luego se repartía entre los asistentes.” (2014: 125).

Ezeiza es Trelew fue un trabajo presentado por Juan Carlos Romero, Perla Benveniste, Edgardo Vigo y otros artistas en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, en relación a dos conocidos acontecimientos de nuestra historia política: la ejecución ilegal con que en 1972 se masacró a dieciséis guerrilleros y presos políticos detenidos en la ciudad mencionada, y a la matanza indiscriminada de una parte de la multitud reunida en el Aeropuerto Internacional *Ministro Pistarini* para recibir al General Perón en su retorno al país en 1973. El trabajo estaba constituido por un muro de ladrillos grises de aproximadamente siete metros de longitud y dos de altura que atravesaba una sala y fue cubierto con las consignas y los carteles con los que el ERP grafiteaba y empapelaba la ciudad, extrapolando en esa acción imágenes y técnicas de la práctica política inmediata; en el mismo sentido, Horacio Zabala deja una serie de botellas de vidrio vacías disponibles para distintos contenidos: una flor, vino o gasolina, en una alusión a la posibilidad de “ensamblarlas” en pos de obtener una bomba *Molotov*.

Finalmente, la toma del poder por los militares en 1976 para la imposición en nuestro país de un gobierno dictatorial desencadenó un grado de represión y violencia nunca antes visto en nuestra historia. Los estudiantes ocuparon las calles y el Estado castigó el descontento con acciones de impiadosa brutalidad. Al calor de la protesta, las artes gráficas —grabado, dibujo, fotografía— se transformaron en herramientas fundamentales de una necesidad: vehiculizar lo más ampliamente posible la circulación democrática de las ideas a través de un arte callejero a disposición de todos (Giunta, 2014: 60). Un apartado especial merece, en este rumbo, el trabajo de Edgardo Antonio Vigo y su rol para el arte-correo, al que se dedicó muy especialmente desde mediados de los setenta; junto a Horacio Zabala organizó en 1975 en la Galería Arte Nuevo de

Buenos Aires la *Última Exposición de Arte Correo* —en verdad, primera muestra internacional de ese arte en Argentina y segunda en Latinoamérica— y tras la desaparición de su hijo Abel Luis (“Palomo”) a manos de la dictadura, su accionar futuro en el arte está entramado a la historia política de nuestro país, como muestras obras como la estampilla *Set Free Palomo*, la acción *Siembra de 30.000 semillas de amor* (ambas de 1983) o el “opus visual” *Sembrar la memoria para que no crezca el olvido* (1996).

En ese infame momento de nuestra historia se logra la instauración —después de 18 años de sostenidos esfuerzos del Centro Argentino de Arte Cerámico por alcanzar este objetivo— del Primer Salón Nacional de Cerámica. Los largos derroteros y las diversas vicisitudes que demoraron su existencia hacen de este nacimiento una circunstancia de celebración en tiempos en que las libertades se avasallaron y las expresiones artísticas —como tantas otras— vieron amenazada su existencia más genuina, cuando no acallada y arrasada: como recuerda Ana Longoni, en un intento de actualización del Salón Nacional se creó la sección “Investigaciones Visuales” como parte de los Salones de 1968 y 1969, contexto en que, en 1971, se otorgó el Gran Premio de Honor a *Made in Argentina* de Ignacio Colombres y Hugo Pereira y el Primer Premio a *Celda* de Gabriela Bocchi y Jorge Santamaría, obras que denuncian de modo explícito las condiciones de detención y tortura a que eran sometidos entonces los presos políticos, por lo que posteriormente fueron declaradas “no aceptadas” por decreto N.º 5696/71 del Poder Ejecutivo Nacional en contra del acta labrada por los jurados, declarándose “desiertos” ambos galardones (2014:106-111); poco después, en un mismo orden de cosas, en marzo de 1976 la cátedra de Muralismo y Arte Público Monumental de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata fue cerrada y declarada extinta por la dictadura cívico-militar, en tanto carreras “peligrosas” como Mural y Cine, fueron cerradas —junto con otras—, en paralelo a la expulsión, detención, desaparición y asesinato de gran número de profesores y alumnos. Existiendo fehacientemente los mecanismos para la prohibición de una práctica —no sólo por la desarticulación de sus instituciones sin incluso por la destrucción de sus resultados o incluso la impune desaparición de sus practicantes, motiva pensar que la creación del Salón Nacional de Cerámica fue posible por percibirse este hacer como “inofensivo” o incapaz de materializar crítica o denuncia algunas sobre la situación en la que estaba sumido nuestro país. Nada más alejado de la realidad: basta nombrar como ejemplos otras obras del mismísimo Leo Tavella —quién en esa ocasión fundante, como mencionamos, se alzó con Gran Premio de Honor por su *Figura en la mesa*—, tales como *En la ventana* (1979) y *Torturado* (1980) o, por citar otro artista ya referido, las extensas series

Convulsiones (1983) y *Mutantes* (1983) de Rafael Martín. Todas ellas constatan lo desatinado de aquella apreciación de candidez y futilidad, por su cierta condición de conmemoración pública contraoficial, de silencioso memorial. Acodamos con Longoni cuando apunta que pareciera que la noción de “realidad” que subyace a estos planteos se concibe en oposición al arte, en relación de mutua exterioridad: el arte no es “real”, lo real es la calle, lo que ocurre en la calle. Contra esto no se apela a la concepción mimética del realismo artístico —la representación artística de lo real—, sino la proclama de que llegó al arte el momento de matar o morir: el arte “debe estar” inmerso en la realidad, pues es ella la que lo nutre. El procedimiento privilegiado es el de tomar fragmentos de lo real y señalarlos, dándoles estatuto artístico, llevar la calle al museo, presuponiendo inútil para hacer la revolución todo arte “tradicional” (2014: 402).

No deben olvidarse entonces obras como la serie de *Las tripas* de Norberto Gómez presentada en 1978 en la galería Arte Nuevo —anudadas, retorcidas, fragmentos en resina políéster de un cuerpo violentado—, u obras como *Icaro II* y *El rey y la reina II*, con las que Juan Carlos Distéfano, desde el exilio, encara en 1978 el tema de la opresión de la dictadura militar que se cierne sobre la Argentina. En la senda de *Los amordazamientos* que Alberto Heredia realizó entre 1972 y 1974, todos estos trabajos dan cuenta de una preocupación por la vulnerabilidad humana frente a la fuerza bruta. Por último, la emergencia del tan ansiado Salón Nacional de Cerámica junto con el arranque de nua última dictadura se imbrica con el hecho de que en ese período, como registra Longoni, se produjo un retorno de los artistas a las instituciones, en parte con tácticas de “copamiento” —ganar un jurado, aprovechar un reglamento ambiguo— que emulan de nuevo los procedimientos de la militancia, y buscan “infiltrarse” allí donde podían provocar un incidente, generar una denuncia, exacerbar una contradicción, interpelar a otros artistas o al público. La institución funciona también como un refugio ante la represión brutal instalada en la calle, que convierte a premios, museos y galerías en ámbitos en cierta medida preservados, ya no en sofocantes límites. Muchas de las obras entonces producidas aluden irremediabilmente a la violencia política no en términos abstractos, cuestión de principios o vaga estrategia futura sino en tanto contundente accionar estatal represivo, guerra, masacre, encarcelamiento y tortura; no la violencia invocada como apelación ético-estética, sino en toda su dimensión histórico-política. La violencia no es sólo parte de una expresión desiderativa: está instalada en la calle y encarnada por sujetos políticos concretos (2014: 407).

6.3. Consideraciones acerca de las relaciones entre lo cerámico, lo femenino y lo cotidiano

Resultaría si acaso no imposible, al menos muy forzado dentro de esta investigación ensayar una reflexión acerca de lo cerámico escindido de lo femenino y lo cotidiano, ya que estas tres nociones se encuentran fuertemente liadas. Comparten además un pasado común, en los modos en que han sido por lo menos hasta el fin de la modernidad soslayadas en la cultura occidental: en palabras de Jean-Luc Nancy, *tan ausentes como las plantas de los pies durante la marcha* (2007: 14).

En su conocido ensayo de 1984 "Mapping the Post-Modern", Andreas Huyssen identifica cuatro identidades (a las que llama "fenómenos") que "son y permanecerán constitutivas de la cultura postmoderna por algún tiempo venidero": las identidades nacionales, especialmente aquellas conformadas en respuesta al imperialismo; las identidades sexuales; una identidad ambientalista; y las identidades étnicas, especialmente no occidentales (Reed 1974 [2000:274])

El fin de la Modernidad también puede reconocerse en el cuestionamiento posmoderno a las creencias formalistas en un arte universal, como un lujo para los más privilegiados, como ironiza Christopher Reed, "que sólo parece haber sido creado abrumadoramente por y para un grupo demográfico específico: los hombres blancos, occidentales y aparentemente heterosexuales de la clase media alta". Es el momento en que comienza a señalarse — y en distintas escalas a tratar de revertirse— la cercana invisibilidad de las identidades no dominantes raciales, étnicas y de clase en el arte mundial, el que se mantiene por lejos menos diverso que la más amplia cultura. (Reed, 1974 [2000: 274-275])

Desde el comienzo, la postmodernidad desbarató la relación que la modernidad dominante había manejado entre arte y vida (Reed 1974 [2000:276]). Un interés creciente se focalizó en las prácticas y las identidades de mujeres—y otros grupos no dominantes— que, aun estando siempre presentes, habían sido ignoradas en función del ideario moderno. "Tal deslizamiento no es sino el retorno paulatino a una valoración paritaria entre todos los haceres humanos, imposible sin el reconocimiento pleno y la justa aceptación de que la sensibilidad —cualesquiera sean las sustancias en que encarna y las formas que tome— es una potestad común a todos y su expresión, un derecho inalienable" (Giménez 2017:1).

Refiriéndose a la cerámica guaraní como parte de lo que sería *La belleza de los otros*, Ticio Escobar destaca el lugar preponderante de esta práctica para la comunidad. Entre los guaraníes la realización cerámica siempre estuvo a cargo de mujeres.

El gran mito guaraní menciona a menudo la cerámica: según ciertas versiones, la primera mujer es encontrada bajo una vasija de barro; en otro episodio aquella es escondida en una pieza similar por la abuela de los Jaguares Demoníacos, que intenta protegerla de la ferocidad de sus nietos (Escobar 1993 [2015:97]).

Las vasijas eran modeladas a mano, por la técnica de rollos o chorizos —tiras de barro dispuestas desde la base en espiral, que superponiéndose hacia arriba iban formando las paredes— y una vez concluido el modelado eran horneadas al aire libre por fuego circundante. Las vasijas eran de uso cotidiano y se utilizaban tanto para cocinar, como para fines ceremoniales, como ritos funerarios enterratorios y antropofágicos, o para el consumo colectivo de chicha, acción en que las dimensiones utilitaria y simbólica muestran su complejo enlace, no la escisión a la que las ha querido someter el pensamiento occidental:

Durante la colonización misionera, en cuanto vinculada con usos condenados (antropofagia, chicha, sepultura no cristiana) la cerámica tradicional fue prudentemente dejada de lado. Los jesuitas implantaron una contraalfarería que, realizada por varones y mediante la técnica del torno se destinaba exclusivamente a la ornamentación de los templos; los franciscanos promovieron una cerámica utilitaria adecuada a los nuevos usos mestizos. Pero, de manera casi clandestina, las indígenas seguían manipulando el barro en sus casas y avivando en los hornos domésticos el recuerdo de las ya huérfanas formas paganas (Escobar 1993 [2015: 101])

Y concluye:

La abundancia de las vasijas destinadas al depósito de chicha era signo de prestigio chiriguano. Durante las grandes ceremonias del *Areté Guasu* los jinetes chiriguanos tenían que realizar el paso ritual de convite por sobre 400 o 500 tinajas grandes, provista cada cual de una capacidad de 100 litros (Escobar 1993 [2015:105]).

Claude Lévi-Strauss comienza su libro *La alfarera celosa* (1985) haciendo mención a la obra del etnólogo e investigador bretón Paul Sébillot (1843-1918) *Légendes et curiosités des métiers* (1895), obra en la que Sébillot había inventariado rasgos de la personalidad e indagado en sus correspondencias con los oficios desempeñados por los europeos: aspecto físico, pertenencia clánica, valoraciones de la moralidad, disposiciones psicológicas distintivas, para cada rasgo encontraba un oficio en el que preponderaba. Lévi-Strauss celebra el carácter de esta investigación de Sébillot y señala su propio foco de interés en procedimientos que asocian cosas de muy diversa índole, reconocen o inventan, analogías entre ellas, dado que son estas funciones constantes de nuestro pensamiento. Asimismo, indaga acerca de las razones por las cuales no se encuentran entre los cuidadosos relevamientos de Sébillot descripciones del alfarero, un oficio más antiguo que los demás y presente en la sociedad como tantos de los otros detallados en su libro.

...la alfarería es, junto con el tejido, una de las dos artes mayores de la civilización. Desde hace milenios la alfarería bajo una o varias formas —barros barnizados o no, gres, porcelana— figura en todas las viviendas, sean humildes o aristocráticas; hasta el punto que los antiguos egipcios decían “mi vasija” en lugar de “mi bien”, y que incluso nosotros cuando se trata de reparar daños de cualquier naturaleza hablamos de “pagar los platos rotos” (Lévi-Strauss 1985 [1986: 14]).

Encuentra, como elementos que motiven esta ausencia que

... la alfarería no era una actividad individual, sino colectiva. A veces un conjunto de talleres se instalaba cerca de los bancos de arcilla necesarios para la producción, en las afueras de las ciudades, los alfareros formaban parte de una pequeña sociedad distinta de la comunidad aldeana; pero no desempeñaban una función personalizada y bien caracterizada en el interior de esta comunidad. A diferencia del herrero, del zapatero, del guarnicionero, no se acudía al alfarero para reparar un utensilio o encargar uno nuevo. [...] Las ocupaciones regulares y la vida cotidiana no le permitían establecer una relación directa con el resto de los individuos [...] contrariamente a lo que sucedía en China, que situaban al herrero y al alfarero casi en la misma categoría, si no representaba en el pensamiento popular europeo una especie de réplica atenuada del trabajo de la forja (Lévi-Strauss 1985 [1986: 14]).

En este libro, Lévi-Strauss presenta mitos de los pueblos originarios de América del norte y del sur, a través de los cuáles puede afirmar que la creación mítica se apoya en el profundo conocimiento que estos pueblos tenían de sus plantas y animales, de la sociedad humana y sus emociones, del cuerpo humano y de los astros: *que las especulaciones míticas, aunque aparentemente extravagantes, descansan en conocimientos zoológicos y botánicos muy positivos* (Lévi-Strauss, 1985 [1986: 90]).

Los diferentes mitos de los habitantes de Amazonia explican el origen de la alfarería, del especial cuidado y celo requerido para su desarrollo; de la enorme cantidad de indicaciones y prescripciones a seguir para su conservación. Todas las informaciones sobre el arte de la alfarería en América del Sur destacan que este es objeto de cuidados y de prohibiciones múltiples (Lévi-Strauss 1985 [1986: 27]). Todos los cuidados y el especial “celo” de la alfarera, se enfocan no solamente en su relación con la arcilla, su cuidadosa preparación y la construcción a partir de ella de objetos diversos. La actividad de la alfarera entraña misterios y asombros porque estuvo desde siempre ligada a la transmutación — convertir lo informe en una forma deseada, en primer lugar— pero fundamentalmente y a partir del control del fuego la real conversión de una materia en otra. En consonancia, otros estudiosos también así lo han apuntado:

La característica fundamental del proceso cerámico es la transformación química del objeto posterior a su conformación, es decir la intervención del hombre para que esa roca [el silicato de aluminio que es una arcilla] funda como él quiere pero respetando luego el resultado, el estigma del agente transformador: el fuego (Díaz Pardo 1964: 23).

Así el fuego juega un papel esencial dentro de este hacer, no solamente desde lo material sino también desde lo simbólico. Conseguir el fuego, cuidar que no se apague

fueron tareas por demás significativas en los albores de la humanidad:

Así algunas tribus de Queensland refieren el modo como una tribu de negros accidentalmente adquirir el fuego por primera vez a partir del incendio provocado por un rayo; como este fuego le fue entregado para su custodia a una anciana, intimidándola con todo rigor a que no lo dejara apagarse; como la anciana lo mantuvo vivo durante años, pero acabó dejándolo morir en una noche lluviosa; y como se vio obligada a vagar en busca del fuego por la espesura, completamente en vano, hasta que un día, perdiendo la paciencia, partió dos palos de un árbol e intentó desahogar su rabia frotándolos violentamente entre sí, con la imprevista consecuencia de que se produjo fuego a partir de ese frotamiento (Frazer (1930) [1986: 189-190]).

La profusión de mitos surgidos en relación a los modos de conseguir, proteger y usar el fuego en gran cantidad de culturas del globo totalmente diversas da cuenta de la relevancia de estos procesos. Los mitos se nos brindan como clave para tratar de comprender la fascinación que aún ejerce el fuego hoy en nosotros.

Mientras en algunos mitos el fuego es presentado como la única posesión de ciertos animales que la guardan celosamente para sí, en muchas otras historias es un animal o un pájaro el agente a quién los humanos deben el conocimiento y el uso del fuego, habiendo dicha criatura robado, o sustraído de algún otro modo, el fuego a su original poseedor, ya fuera bestia, pájaro o ser sobrenatural, para luego otorgárselo a la humanidad, o en todo caso para hacer de él un uso que los hombres pudieran compartir (Frazer, 1930 [1986: 194]).

Como adelantamos, en el pasado la alfarería era habitualmente ejercida por mujeres, que eran las constructoras de objetos, cuya función era conectar y mediar entre el mundo celeste y un mundo del agua o subterráneo; por supuesto, lo mismo se podría sostener aún en el presente de muchas culturas. Los mitos abundan para dar cuenta de los especiales cuidados que requiere la fabricación de las vasijas, o para adornar con toda una imaginería mística las condiciones en que se desarrolla esta industria. Entre algunos pueblos de Asia septentrional el herrero y el alfarero que trabajan sustancias materiales, se oponen al chamán que manipula una sustancia espiritual (Lévi-Strauss, 1985 [1986: 15]). Para Lévi-Strauss el pensamiento mítico no representa una práctica superada de la actividad intelectual, sino que constituye el único medio de alcanzar con profundidad las estructuras de significación. Así, el surgimiento de toda producción cerámica se asocia con el uso y la utilidad en la satisfacción concreta de necesidades cotidianas de los humanos, tanto espirituales como materiales.

La referencia al uso de los objetos cerámicos no es en absoluto una cuestión superficial, dado que durante varios siglos esta relación con la funcionalidad es la que define la categorización de las producciones cerámicas en artesanías, artes aplicadas, diseño, etc. Pero, por otra parte, el concepto de uso hunde sus raíces en las formulaciones acerca de lo útil como proyección de lo humano propuesta por Martin Heidegger: el conocimiento que adquirimos del mundo circundante está determinado por nuestra

preocupación y nuestras múltiples formas de tratar y ocuparnos de las cosas, que son por ello consideradas como asuntos pragmáticos, es decir, como útiles. De esta forma, la comprensión fehaciente de un cuenco —por citar un ejemplo arquetípico en nuestra disciplina— recién se produce cuando lo empleamos para contener una comida caliente, y esto tiene significación cuando no se quiere morir de inanición y de frío. Es necesario distinguir cosa de útil. Heidegger señala que el útil es tanto más útil cuando desaparece, se oblitera en su función. Al útil sólo lo usamos: es en su funcionamiento que captamos lo que es (Oliveras 2008: 28-29). Como hemos dicho, el uso resulta un aspecto históricamente asociado a los objetos cerámicos, a partir del cual se da curso a asociaciones falaces, como que todos los ceramistas resultan productores de objetos utilitarios y que todo lo cerámico debe cubrir *per se* alguna función práctica de uso. En *Sociología de la vida cotidiana* (1967) Agnes Heller, define la noción de uso como rasgo configurador de lo cotidiano: cada individuo llega a un mundo concreto, previamente constituido, en el que se apropia de los usos de los objetos, los saberes, los lenguajes, las instituciones y las expectativas sobre ellos. Cuanto mayor es la complejidad de esa sociedad existente, mayor es el tiempo invertido en estas apropiaciones. El proceso complejo de las apropiaciones garantiza la continuidad, pero también mediante la objetivación de esos legados puede dar lugar a la transformación. El escenario de esta interiorización de lo cotidiano se produce en un ambiente inmediato, un mundo cercano que sirve de mediación con el continuo social (Baeza 2017: 36).

No es el objetivo de esta investigación adoptar una perspectiva de género; por ello, si indagaremos los trabajos de tres artistas de la cerámica de nuestro país de sexo femenino —Ingeborg Ringer, Vilma Villaverde, Carlota Petrolini— es con el propósito de dar a ver que aún hoy este arte requiere de un enorme *ceño* y que sigue siendo practicado en nuestro medio por un número mayor de mujeres que de varones, si es que aún hace algún sentido en el presente esta polaridad. Si la ONU reconoce por el acrónimo LGBTI cinco tipos de *identidad de género* —y sabemos que la realidad excede este modelo toda vez que otras versiones postulan más términos para matizar la categoría— la cuestión se complejiza si admitimos que tampoco el *sexo biológico* se reduce a un binarismo y que otra dimensión diferente a ser considerada de modo vincular es la *orientación sexual*.

En este sentido, no es de sorprenderse que en instituciones que han sido gestadas en la modernidad, sigan siendo hasta el momento *masculino / femenino* los parámetros utilizados para la clasificación de sus miembros —y desde muy recientemente, y en reconocimiento de la complejidad de la cuestión, aparece una tercera posibilidad de autodefinición en la no muy feliz *otredad* que habilita el casillero que supone la existencia

de algo diverso de lo masculino o lo femenino, sin atender si la diferencia es biológica, genérica o identitaria. De tal suerte podemos referir a la Academia Internacional de Cerámica que nuclea a un total de 806 miembros individuales provenientes de distintos países del mundo, de los cuales 410 son mujeres, 394 son varones y 2 son matrimonios heterosexuales que operan artísticamente como binomio. Esta leve mayoría de mujeres en la cifra final, configura al interior de cada representación nacional una interesante cartografía mundial que permite inferir diferencias del lugar de la cerámica y lo femenino en cada una de las naciones. Por citar algunos ejemplos: en la representación de Argentina son 10 mujeres y 3 varones; entre los representantes de Estados Unidos de América son 34 mujeres y 41 varones; en los Emiratos Árabes, en Jordania, en Kuwait, en Kirghizistan y en Uganda hay un varón por cada país y ninguna mujer. Comparemos: según los documentos que ha podido revisar Ernesto de Carli (1998: 8), en el Primer Salón Anual de Cerámica del Centro Argentino de Arte Cerámico de 1958 habrían sido aceptadas obras de 45 artistas, de los cuales 18 eran varones —desconocemos la identidad de Boske Haidu o Hajdu—, eso es aproximadamente un 40%; en el Primer Salón Nacional de Cerámica de 1976, de 71 artistas admitidos, 16 eran varones, lo cual arroja un porcentaje del 22%; en el apartado Arte Cerámico del Salón Nacional de Artes Visuales de 2019, de las nueve piezas seleccionadas, tres fueron realizada por artistas varones, o sea, el 33%...

A *contrario* de lo que ha señalado en 1970 Linda Nochlin para la Historia del Arte circunscripta desde el modelo moderno de las artes “bellas” —pintura y escultura—, al interior del hacer cerámico no se necesita mucho buscar para encontrar *grandes* mujeres ceramistas. Sin embargo, por constituirse este hacer, desde sus orígenes —al igual que el textil— como parte de un territorio eminentemente femenino y relativo a lo decorativo, ha sido como tal silenciado por la historiografía dominante. Los estudios de género, entre los que la publicación de Nochlin es considerada pionera, así como el psicoanálisis, han hecho aportes cruciales en lo referente a cuestionar tradiciones y discursos cristalizados al proponerse hablar de lo que durante mucho tiempo ha sido ocultado o invisibilizado, interdicto, menospreciado, postergado. A lo largo de treinta años —desde el inicio de la década de 1970 hasta fines de la de 1990— el abordaje del arte desde una perspectiva de género se ha configurado como una de las líneas teóricas más críticas de los relatos tradicionales —modernos— de la historia del arte, no limitándose al mero registro de mujeres artistas que existieron a lo largo de la historia sino proponiendo algo más osado: revisar el concepto mismo de subjetividad (Rosa, 2013: 153-154). En la esfera de la creación artística, en este período las problematizaciones de lo femenino toman distintas modalidades; entre los hechos

considerados pioneros y emblemáticos a este respecto se cuentan el curso sobre la cuestión dictado por la artista Judy Chicago en el Fresno State College en 1970, donde se habría dado nombre a un “arte feminista” junto con la creación de un primer programa de este arte en Estados Unidos, la radicación de dicho programa en CalArts (California Institute for the Arts) en 1972, liderado por Chicago y Miriam Schapiro; *Womenhouse*, primera exposición de obras de arte realizadas desde una perspectiva femenina, organizada por ambas artistas, y en 1973 la subsecuente creación, por la misma dupla, de *Woman’s House* un taller que hasta 1991 permitió a las mujeres explorar sus “lenguajes” y su condición, a partir de preguntarse qué es aquello que los parámetros existentes no (nos) han permitido valorar, o qué otras sensibilidades, distintas de aquellas que recoge el canon dominante, han sido negadas (Giunta 2014: 84).

En este punto de la investigación, nuestro enfoque se orienta a describir la particular situación del contexto histórico-artístico en que tienen lugar las prácticas de las tres remarcables ceramistas argentinas que constituyen nuestros casos de estudio: Ingeborg Ringer, Vilma Villaverde y Carlota Petrolini. Intentaremos contextualizar su hacer y sus resultados, los que han trascendido pese a la doble obturación que supone su género y la naturaleza de su arte. Dentro de ciertos parámetros del canon moderno, primordialmente patriarcal, el juicio dominante señala a la obra de artistas mujeres como ingenua, ornamental, cuando no recurre a adjetivaciones aún más descalificativas, como *kitsch*, frente a las obras buenas, profundas, serias —criterios cuyos presupuestos no se someten a crítica, sino que se enuncian como verdades— realizadas por varones. Es ocioso señalar las consecuencias de estas construcciones discursivas sobre la circulación y valoración de dichas obras.

Al elaborar el entramado a través del cual revisa las construcciones canónicas de la historia patriarcal del arte latinoamericano, Andrea Giunta efectúa una segmentación por la que reconoce el conjunto de artistas que denomina *activistas del feminismo*:

Entiendo esta relación no sólo a partir de aquella que efectivamente las mujeres artistas establecieron con formas de militancia feminista, integrando sus formaciones y planteando un arte de concienciación, sino también las poéticas del cuerpo que emprendieron distintas artistas mujeres que no necesariamente adherían a la militancia feminista o al discurso del feminismo. La hipótesis que planteo propone aproximarse a producciones específicas para observar qué sucede con esas imágenes sin suponer que sus autoras estaban públicamente involucradas en la lucha por los derechos de las mujeres. Lo que las imágenes hacen no necesariamente es lo que los o las artistas dicen que hacen (2014: 2).

No pretendemos clasificar de este modo las posiciones de las artistas que hemos escogido: simplemente es dado que sus puntos de vista son femeninos y, además, el centro de sus representaciones lo constituyen las mujeres. El tipo de prácticas que realizan estas autoras es relevante en el proceso de emancipación en el que participaron

las mujeres artistas entre los años 1960 y 1980, y han ido horadando los límites tradicionales de la cerámica artística para dar paso a una concepción plural del hacer cerámico.

La cultura grecolatina asentó un pensamiento binario en el que lo femenino aparece como opuesto a lo masculino; el devenir histórico de esta contrariedad ha encubierto las constantes y sucesivas violencias sufridas por las mujeres en pos de afianzar su sometimiento a los varones, por lo que *pensar lo femenino* constituye una práctica política. El pensamiento binario se fundamenta sobre la construcción de una escala de valores que pivota sobre la estima de un término del paradigma en detrimento del otro, descartando lo contradictorio, desconociendo lo mixto, rechazando lo ambiguo —*lo neutro*, tal como ha señalado Roland Barthes (2002 [2004: 51-52])— y estructura una realidad con límites claros y precisos.

Se suele señalar una conciencia feminista inicial durante el período ilustrado por la existencia de un discurso que defiende el derecho liberal sufragista, pero también el derecho a la educación, a los estudios, igualdad de derechos civiles, potestad sobre los hijos e igualdad de salarios. Esta “primera ola” de feminismo estuvo comprometida con la búsqueda de igualdad en pos de la superación de obstáculos legales —sufragio femenino, derechos de propiedad, etc.—pues hasta la revolución industrial, hombres y mujeres habían trabajado en el mismo lugar —en el campo, en los talleres artesanales, en los comercios familiares—en un cierto equilibrio de paridad. Con las migraciones del mundo rural al ámbito citadino, la brecha de una diferenciación entre hombres y mujeres en lo que atañe a esto se acrecentó: los hombres pasaron a trabajar en las fábricas y las mujeres a ocuparse del cuidado de la familia y del hogar, agudizándose la diferencia entre el trabajo dentro de casa, el doméstico y el de fuera, el fabril. En este contexto, el trabajo de las mujeres se consideró inferior, pues no producía dinero. Por supuesto, hay que tener en cuenta los posibles matices de esta situación: en las clases altas, la mujer ociosa, dedicada a la administración de la casa y dedicada por afición a las artes propias de su género, era signo del poder económico familiar; también encontraremos mujeres de clase acomodada, educadas, que deben trabajar porque, sin recursos económicos propios, han quedado absolutamente fuera de la tutela y amparo de algún hombre —marido, padre, hermano, hijo—; y entre las clases más bajas encontramos estratos más empobrecidos que demandarán el trabajo obrero no sólo de hombres sino también de mujeres y niños. El acceso de las mujeres al trabajo en las fábricas no constituyó una potencial mejora de su situación —como podría suceder con mujeres trabajadoras educadas liberadas de una tutela masculina—, sino que trajo aparejado lo que dio en llamarse doble jornada, toda vez que el trabajo en la fábrica, por el que

cobraban menos que los hombres, vino a sumarse al trabajo doméstico no reputado y mucho menos remunerado.

Tras la Segunda Guerra Mundial, mientras la situación de las mujeres de los países de Europa Occidental y de los Estados Unidos de América se caracteriza por el repliegue doméstico y el *baby boom*, en Argentina la “vuelta al hogar” de las mujeres coexiste con la obtención de su derecho al voto, asimetría que recién irá sorteando la llamada “segunda ola feminista” —en referencia al conjunto de estudios feministas anglosajones que abarca la época comprendida entre 1960 y 1980 y cuyas reivindicaciones se centraron en las desigualdades no oficiales o *de facto* vinculadas a cuestiones como la sexualidad, la familia, el trabajo y el derecho al aborto, entre otras. Los movimientos de mujeres en Argentina se recortan de sus equivalentes anglosajones porque estuvieron atravesados por procesos atinentes a las luchas sociales y políticas de su momento por parte de movimientos estudiantiles, obreros, campesinos y étnicos que cuestionaron los fundamentos de las desiguales sociedades latinoamericanas; de tal modo, la situación histórica que afectó al área denominada Cono Sur en ese período da cuenta de las particularidades del feminismo argentino al interior del latinoamericano. Por caso, en la década de 1960 se registra un notable incremento del acceso de las mujeres a los estudios universitarios, y la concreción de sus titulaciones incide en su subsecuente inserción en el mercado laboral. Se crean carreras nuevas —Psicología, Antropología, Sociología—, que concitan el interés de gran número de jóvenes de la clase media, de los que buena parte eran mujeres; también se va haciendo mayor la presencia femenina en el estudio formal de las Bellas Artes (Rosa, 2011: 17-18), cuya enseñanza hasta entonces era prioritariamente brindada a varones —a los que se destinaban los maestros y profesores de mayor calidad y renombre—, con turnos diferenciados para permitir la asistencia y participación de las jóvenes.

Las décadas de 1960 y 1970 configuran la época de un feminismo radical, de fuerte impulso anti jerárquico, anticapitalista, antirracista y, claro, en contra de la hegemonía masculina. Si bien las mujeres feministas provenían de diversos sectores, la participación de artistas plásticas fue minoritaria. Una gran porción de las que se preocuparon por los cambios sociales no actuaron dentro de los movimientos feministas de sus regiones ni desarrollaron un arte específicamente feminista, puesto que las urgencias de los procesos sociopolíticos de sus países eclipsan la cuestión de lo femenino (Rosa 2011:19): desde las mismas militantes de izquierda las feministas eran criticadas como “burguesas” por distraer su interés con la causa de la mujer en lugar de concentrarse en la más urgente lucha revolucionaria. No obstante, como ya señalamos,

en estos años se inicia la revisión de la historia del arte tradicional que, de forma constante, excluyó a la mujer de sus categorías de *artista* y de *genio*.

A fines de la década de 1960 comienza la investigación sistemática de nuevos repertorios iconográficos, generalmente ligados a experiencias que se asociaban a lo femenino —centralmente, la maternidad—, así como de lenguajes, materiales y formas de expresión que hasta entonces habían sido clasificados y relegados al registro de las artes calificadas como “menores”, sobre todo la cerámica y el textil. Es en este magma cuando comienza a operarse una crítica a los criterios patriarcales y también coloniales que han dominado en el canon estético que regula qué es la calidad artística por lo que, como sostiene Andrea Giunta, no se trata, entonces, de computar olvidos, sino de comprender cuál es la operación de disciplinamiento de las sensibilidades que ha permitido que la historia se organice de cierto modo, invisibilizando discursos *difíciles de domesticar* (2014: 84).

Recién durante los años setenta se forman los primeros grupos feministas del país, desarrollando reuniones de reflexión y discusión sobre problemáticas comunes a todas las mujeres. En 1969 se organiza en los salones del café Tortoni la Unión Feminista Argentina (UFA), de cuyos orígenes participan la cineasta María Luisa Bemberg y la escritora Leonor Calvera (Rosa 2011:21). Es por entonces que también se produjo un cuestionamiento de las iconografías de los cuerpos separados en categorías binarias como femeninos y masculinos, y un proceso de transformación/liberación en sus modos de representación. El interés por los cuerpos creció paralelamente al desarrollo de lo performático. Se representó el cuerpo fragmentado, se exploró todo lo hasta el momento oculto —sus cavidades, sus fluidos— incluso más allá de lo visualmente perceptible: los olores corporales, clasificados al interior de los sistemas de las diversas sociedades no como categorías sensoriales, sino como valores morales, cargados de significación otorgada por un grupo específico, fueron tema de interés y objeto de estudio —como tantos otros impensables hasta entonces— de una incipiente semiótica, eficaz herramienta para acceder a la descripción, el análisis y la valoración de todo tipo de fenómenos. Desbordado de los discursos del feminismo o de aquellos que pautaban las relaciones correctas entre el arte y la política, en la década de 1970 irrumpe paulatinamente un conjunto de representaciones que problematizan las posiciones esencialistas respecto de lo femenino y lo masculino que se inscriben en una política de los cuerpos que cuestiona el orden social heterosexual dominante. No existe un único discurso fundante de esta nueva visualidad. La reflexión sobre el lugar de la mujer, sobre el cuerpo femenino y el cuerpo masculino, sobre el cuerpo en general y la desmarcación respecto de los modelos de sexualidades correctas, expande el campo de reflexión

sobre sus potencialidades desde el territorio de las imágenes y las prácticas que las generan (Giunta 2014: 90).

El golpe militar del 24 de marzo de 1976 trunca todo el proceso que el feminismo había desarrollado durante la primera mitad de la década del '70. Recién la restauración de la democracia a fines de 1983 permite que emerja con fuerza todo el trabajo subterráneo del feminismo de la segunda mitad de los '70 cuando, entre otras cosas, las reivindicaciones cobran un nuevo impulso por el regreso al país de las mujeres exiliadas en el extranjero y el retorno a la vida pública de aquellas que optaron por el exilio interno. El campo artístico no es ajeno a esta situación ya que las artistas recobran una participación activa en el medio, comenzando a exponer problemas propios del género: se suele referir a un libro de 1980, *El género mujer* de Leonor Calvera —protagonista del feminismo de la segunda ola—, escrito en medio del silencio de la dictadura militar y dedicado a su amiga María Luisa Bemberg, como la más temprana publicación argentina que reflexiona sobre esta categoría en tanto construcción política, social e histórica (Rosa 2011: 16).

Como en otros lugares del mundo, la Argentina de los años ochenta, finalizada la dictadura que ha significado nuestro perversamente llamado “Proceso de Reorganización Nacional”, ofreció una escena de cuerpos expuestos y de sexualidades desclasificadas —homenajeadas en la muestra *Escenas de los 80, los primeros años*, ofrecida por la Fundación Proa (1.11.2003-4.02.2004)—; con ella se filia el foco artístico que significó desde 1989 la galería del Centro Cultural Rector Doctor Ricardo Rojas de la Secretaría de Extensión de la Universidad de Buenos Aires —“semillero de los noventa”— y, a posteriori, nuevas formas de intervención en el cambio de siglo (Herrera 2014, Giunta 2014: 93). Esto da pie a que, en los últimos años de la década del 1980, el concepto de género se haga presente en las instituciones académicas de nuestro país, comenzando a impregnar los discursos curatoriales y las investigaciones de muchos artistas en la década de 1990.

En el quehacer cerámico, si la creación del Centro de Arte Cerámico en 1958 es la antesala de una década de intensa actividad —especialmente visible en la cantidad de muestras que registra en relación a esta institución no sólo en la capital del país sino en diversas ciudades provinciales e incluso en el extranjero (De Carli 1998), los años 70 están marcados por su expansión más allá de lo percibido y estimado como “artístico”: también es notable la producción artesanal de todo tipo de objetos, utilitarios y decorativos, que se reconocen hoy como imagen de la estética reinante en esa época. Es en ese estado del arte que las aportaciones de estéticas feministas han encontrado en la cerámica, por su carácter simbólico y su calidad táctil, una especial aliada para la

expresión de sus críticas e inquietudes, entre otras, la exposición y denuncia de un sistema de poder que autorizaba ciertas representaciones mientras bloqueaba, censuraba, prohibía o invalidaba otras. Y es el proceso que se da en este momento en artes como la cerámica y la tapicería el que permitió al concepto de “manualidad” integrarse dentro de las artes como canal expresivo para sensibilidades desmarcadas del canon patriarcal y heterosexual que alcanzan su cenit en el momento posmoderno. Aquellos repertorios que investigó el feminismo de los años setenta dieron disponibilidad y legitimidad a materiales que antes habían sido expurgados del territorio del gran arte. Las manos inmersas en tareas de limpieza doméstica fotografiadas por la mexicana Ana Victoria Jiménez en la serie *Cuaderno de tareas* (1978-1981) son una de las tantas producciones artísticas de la antesala feminista que abre un espacio de posibilidad a las pinturas sobre frazadas, los bordados y tejidos de Feliciano Centurión y a la parafernalia de objetos ornamentales de Omar Schiliro que ensamblan la luz, el color y el brillo de los plásticos sintéticos, y todo ello es la familia hacia la que señala, en el siglo XXI, el conjunto de producciones textiles, cerámica y gráficas de Chiachio & Giannone. Todos ellos introducen elementos de domesticidad asociados culturalmente al universo de lo femenino; elementos disponibles hoy para desarrollar incluso versiones distantes de la representación social que amarra lo femenino a la delicadeza como, por caso, el primitivismo de las flores cerámicas de Marcia Schwartz (Giunta 2014: 90)

Sin lugar a dudas la cerámica está presente en nuestro entorno más próximo, por lo que el mundo del arte, por largos períodos, la ha mantenido, cuando menos, a una cierta distancia prudencial. Nos interesa ahora indagar qué corrimientos en la concepción de lo cotidiano han hecho posibles otras miradas y otros posicionamientos en relación a estas prácticas.

¿Cuáles son los contornos de ese continente que llamamos “cotidiano”? Sus perímetros no son tan claros. El término aquí no parece ajustarse fácilmente a una definición literal o etimológica, no es simplemente “lo que sucede todos los días”. La definición escapa, asimismo, de otras clasificaciones habituales: no se corresponde con el ámbito de la privacidad, de una domesticidad opuesta a una vida pública. Ni con la esfera de lo funcional, en contraposición a la gratuidad estética o a la experiencia vital del exceso. Tampoco se refiere a una escena de la inmediatez oral, reservorio de una cultura popular intacta. O a un espacio enteramente dominado por la “estetización”, entendida como el control social rutinario constituido en la producción y circulación hegemónica de las imágenes (Vidal Mackinson, Baeza 2014: 28). El divorcio que la Modernidad ha operado entre lo cotidiano y lo artístico queda muy claramente expresado en la distinción que Tzvetan Todorov ha puntualizado entre la aproximación occidental y la oriental a lo

artístico:

La tradición occidental mantiene una separación estanca entre arte y no arte —cuando como en la época contemporánea, no se pone en cuestión la idea misma del arte—. Me parece más fecunda la concepción que tuvo curso en Oriente durante siglos, según la cual todo gesto puede ser magnificado hasta convertirse en arte. Arte de componer un ramo. De envolver un paquete. De beber el té. De arreglar los musgos en un jardín. O incluso de contemplar como crecen los cerezos. El arte no suprime ni se opone al gesto cotidiano, ese gesto llevado a la perfección: un movimiento accesible a todos [...] al mantener su contacto con la vida cotidiana, los artistas y los pensadores enriquecen su creación. (2002 [2003: 210])

A partir del pensamiento hegeliano, la vida cotidiana queda expulsada del ámbito de la reflexión filosófica. Gyorgy Lukács conceptualiza el comportamiento cotidiano como los territorios de la estética y de la ciencia; en una perspectiva tal, la base ontológica de la actividad estética se aloja en la espontaneidad de la vida cotidiana. La experiencia cotidiana seguiría ofreciendo una vía privilegiada de conexión entre el hacer humano y los ciclos de la naturaleza. La mirada sobre la vida ordinaria, territorio inexplorado por la especulación filosófica, pone en cuestión precisamente sus objetos de reflexión y, a su vez, revela su tajante separación del consumo cotidiano (Baeza, 2017: 34-35). Lo cotidiano se hace legible como parte de un paisaje, porque hay espacio, distancia que permite la reflexión. La vida cotidiana se construye como un terreno de prácticas poéticas, movimientos de las personas con carácter indisciplinario constituyendo experiencias singulares, que, si bien se encarnan en alguien, no dejan de estar atravesadas por lo colectivo, aquello que Leonor Arfuch ha designado *espacio biográfico* (2002).

En las prácticas cotidianas se daría un comportamiento táctico que construye su propio lugar en el espacio conquistado por el otro. Su mirada se dirige al uso, como una operación central que no se encuentra enteramente cercada por los condicionamientos antes descritos; opera precisamente en sus resquicios, valiéndose de ellos. Su lugar es la antidisciplina, o la indisciplina. Entre la producción y el consumo, el ámbito del uso abre otro terreno; el hacer cotidiano se define en los perímetros de una zona de yuxtaposición: “la producción de los consumidores”, un espacio gestionado en la constante relectura de los dispositivos preestablecidos (Vidal Mackinson, Baeza, 2014: 30). El consumo no es entonces un modo de absorción pasivo, opuesto a la actividad sino, como ha señalado Jean Baudrillard, un modo activo de relación no solo con los objetos, sino con la colectividad y el mundo, un modo de actividad sistemática y de respuesta global en el cual se funda todo nuestro sistema cultural (1968: 223). A través del consumo —una actividad que tiene varios niveles de complejidad—, la función y el uso práctico quedan subsumidos en el consumo de signos, que aporta a los objetos un

carácter ideal, difícil de ser alcanzado, pero que se transforma en el sueño a perseguir. Cuando de tanto en tanto logramos atraparlo, el consumo articula lo cotidiano y lo no cotidiano.

Previamente hemos visto como aquello que es del orden de lo cotidiano se resignifica cuando pasa a formar parte de una entidad mayor —además, artística— a partir de la operación de montaje que, en la tridimensión, hace emerger un nuevo tipo artístico: el ensamblado. También observamos el interés que él genera en el medio cerámico cuando Leo Tavella comienza a practicarlo en la segunda mitad de 1950, tal como lo documentan *Figura con caño* de 1955 —su primer ensamblado de cerámica y objeto— o *Figura y balcón* de 1959 (Villaverde, 2011: 50 y 90). ¿Qué sucede cuando ese interés aparece en voluntades artísticas que insistentemente inquietan cuestiones propias de lo femenino?

. **6.4. Ingeborg Ringer**

. **1. Formación, entorno, modos de hacer**

. Ingeborg Ringer nació el 1° de julio de 1937 en la ciudad de Quilmes, Buenos Aires, Argentina. Su padre, el pintor Otton Ringer (Viena, 1906-Buenos Aires, 1991), arribó a nuestro país en 1932, se estableció en Buenos Aires y más tarde optó por la ciudadanía argentina. Durante largo tiempo pintó en el barrio de La Boca los paisajes urbanos de la Vuelta de Rocha, sus conventillos, patios y otros motivos “populares”, y sus marinas lo ubican entre los mejores intérpretes del paisaje del Riachuelo junto a artistas como Benito Quinquela Martín, Víctor Cúnsolo, Fortunato Lacamera y Osvaldo Imperiale. También pintó otras geografías argentinas: el Delta, San Isidro, las sierras de Córdoba, Bariloche, Misiones. Conviviente del arte desde su nacimiento, Ingeborg desde pequeña dibujó “mucho y bien”, lo que en su casa era considerado parte de la “normalidad”. Inició entonces una educación artística formal en la Escuela Nacional de Bellas Artes *Manuel Belgrano*, donde fue alumna de grabado de Aída Carballo; asistió asimismo al taller de pintura del maestro Víctor Chab.

. Ingeborg participó activamente de las acciones del Centro de Arte Cerámico desde el momento de su fundación, tanto en sus exposiciones como conformando diversas comisiones directivas o presentando conferencias y charlas tendientes a difundir la cerámica. A través de muestras individuales y colectivas tanto en Argentina como en el

exterior comenzó a exponer el resultado de su labor artística en 1958, lo que fue haciéndola primeramente conocida y luego galardonada con diversos premios y distinciones, como el Premio de la Ford Foundation of International Education en 1964, o el Premio Konex de Platino 1992 a la mejor artista de la década en su disciplina. Como ha declarado en el video-reportaje *Ingeborg Ringer. Mano a mano...*, Ringer siempre se vio seducida por la ductilidad de la arcilla, “*un material maravilloso y de una sensualidad que no tiene límites*” (Natan 2014).

. De los comienzos de su práctica artística con cerámica se encuentran como resultado predominante “cacharros escultóricos”, denominación que coincidía parcialmente con una u otra de las secciones habituales en los salones de cerámica de la época —“cacharros” y “esculturas”—, poniendo simultáneamente en tensión las nociones de alfarería— que dentro de una concepción moderna de las artes quedaba por fuera de estas— y de Bellas Artes —que ocupaban un lugar de privilegio al interior de este sistema—, y señalando asimismo el interés de Ringer por la abstracción y la pura forma a la que un cacharro permitía darle cuerpo.

. Por otra parte, en el hacer de la artista, los aspectos creativos se fundían con la voluntad de comercializar sus producciones. Así, a mediados de la década de 1960, Ringer produjo series de pequeñas figuras de gran atractivo que representan **jinetes** —reyes, cruzados, ángeles—, con texturas de impresión sobre la arcilla húmeda, lo que les otorga singulares calidades visuales y táctiles, sólo posibles de alcanzar dada su materialidad cerámica. Sus producciones permiten percibir con claridad que lo que define a la cerámica como disciplina artística es, en definitiva, su materialidad y procedimiento



Ringer, I. (1970) Jinete [escultura] Recuperado de https://articulo.mercadolibre.com.ar/MLA-744682797-escultura-original-artista-ingeborg-ringer-firmada-retro-_JM

técnico, los que le otorgan un rasgo distintivo imposible de lograr con otras técnicas. Abordemos como ejemplo de ello una de las tantas figuritas del caballo de ajedrez que realizaba en los años 70: en primer lugar, se trata una pequeña escultura de desarrollo vertical: un caballo sin patas con jinete, de aspecto medieval, que parece haber escapado de una decoración de mayólica otomana. El tratamiento de superficie es muy distinto a los que empleaba Ringer en sus esculturas de gran formato, y esto puede

justificarse en que, por una parte, se trataba de piezas de su producción temprana y, por otra, la artista preparaba estas piezas en pequeñas series para su comercialización. Con las únicas excepciones del cuello y cabeza del caballo y la chaquetita del jinete, todas las superficies son extremadamente texturadas, con impresiones realizadas en la arcilla fresca: el casco, el pantalón, el pectoral y la barba del jinete, la manta que cubre el cuerpo del caballo. Esta obra tiene ensamblada una lanza con cuentas de bronce, que el jinete sostiene en su mano derecha. Los colores aplicados son en parte pátinas y en parte esmaltes, en su mayoría satinados, y uno metalizado en el casco del jinete. El poco brillo de los esmaltes es atribuible a que además de ser de acabado satinado, estuvieran horneados en monococción: al aplicarse el esmalte sobre la pieza cruda para hornear simultáneamente la arcilla y su cubierta —lo que disminuye notablemente los gastos de energía cuando se producen pequeñas series de carácter artesanal—, la pasta absorbe un poco los esmaltes y entonces estos tienen un menor grado de brillo o incluso pierden esta cualidad por completo. En este caso, la paleta de esmaltes comprende gris, verde, rojizo, dorado. Resulta interesante observar estas figuras de factura rápida —pues se vendían “como pan caliente”, al punto de permitirle adquirir la casa que habita hasta el presente (Villaverde 2002: 2)— porque si bien Ringer las modelaba individualmente, y eran por tanto piezas “únicas”, el hecho de repetir las infinidad de veces y de realizarlas ya sabiendo que iban a ser fácilmente comercializadas habilitaron una soltura y libertad de resolución de cuestiones plásticas por la que ellas fueron una suerte de campo de ensayo para procedimientos, colores, recursos y modos de representación, que luego aplicaría en las esculturas que consideraba “serias”. Podría decirse que en piezas de este tipo se corrobora la idea moderna de que la práctica artística no se sostiene por el conocimiento del oficio sino a través de la capacidad creativa de quien, a partir de su dominio, logra transformarlo y, así, ofrecer algo del orden de lo innovador y *original*.

. Su destacada labor hasta entonces permitió que Ringer fuese aceptada como miembro de la Academia Internacional de Cerámica en 1971; un lustro después, en el Primer Salón Nacional de Cerámica —que, al uso de entonces, comprendía una sección para cacharros, otra para escultura y una tercera para murales—, Ringer obtuvo el Primer



Ringer, L. (1976) Primavera [ensamblado cerámico] Recuperado de archivo personal de la artista

Premio de la segunda de ellas por su obra *Primavera* (1976). Como primer guiño, la obra comienza por no encajar en las categorías definidas por la tradición escultórica: si se tratase de un busto “le sobran los brazos”, para ser un torso, éste a desaparecido y, con el recurso a la metonimia, ha sido reemplazado por dos pechos turgentes. La pieza de Ringer nos enfrenta con las formas globulares de senos y extremidades. El brazo izquierdo descansa sobre el plano de apoyo de la base, con la palma hacia abajo. La mano y el antebrazo derechos en alto, apoyan sobre el codo. La cabeza está de perfil, no nos mira: su mirada se dirige a su pequeña mano derecha que apenas sujeta con el índice y el pulgar un árbol de la vida que parece levitar.

. Constituyendo uno de sus primeros ensamblados, el tronco y las ramas del árbol son una cruz de hierro —con forma de “Y”, como una crucifixión barroca— sobre la que la artista ha dispuesto en una composición simétrica dos hojas de cerámica modeladas y esmaltadas en tonos que van del rosa al púrpura con las que señala el comienzo de la copa del árbol. En las ramas, que constituyen el eje menor de la cruz, dos formas de hojas dobles anteceden a dos pájaros enfrentados — con cuerpos de terracota sin esmaltar y colas esmaltadas con la misma paleta que las hojas—, muy similares entre sí pero no idénticos. Por debajo de cada uno de los pájaros Ringer ubica una flor de terracota sin esmaltar. El eje mayor de la cruz está coronado por tres hojas de cerámica modelada y esmaltadas con la misma paleta, que también va a repetirse con matices en el cuerpo y la cabellera de la figura.

. No solo por la temática sino precisamente por su factura, el árbol se conecta con las cerámicas populares; la decisión de dejar la terracota a la vista también da cuenta de este objetivo de la autora. Por otro lado, la composición simétrica del árbol a partir de un eje central, propone la reflexión de espejo, pero de un espejo inquietante que devuelve imágenes no idénticas. Nada es lo que parece a primera vista en una obra de

Ringer: siempre se necesita una segunda mirada.

. Con un volumen apenas menor que el de todo el torso, la cabeza ofrece un rostro de perfil delicadamente modelado y una cabellera exuberante y revolucionada, qué revela en sus texturas el pastillaje cerámico a través del cual fue conformada.

. Son muchas las asociaciones que esta obra de Ringer moviliza. En principio, el título pareciera conducirnos frívolamente a la estación de florecimiento en la naturaleza y en el amor, de la juventud y el renacer de la vida. Sin embargo, Ringer presenta esta figura femenina aparentemente ingenua sosteniendo la fragilidad de un árbol de la vida con solo dos dedos, y ese gesto, en el contexto político de la Argentina de 1976, resulta más un presagio de los devastadores años de dictadura cívico-militar que iba a atravesar nuestro país. Conformada por una irónica sumatoria de iconos de caracteres femeninos —los grandes pechos, el rostro fino, una cabellera sensual— la figura también ofrece, por la representación de manos pequeñas y cabeza grande, formas arquetípicas de las tensiones entre hacer y pensar que, en momentos en que se está jugando en nuestro medio la entidad de una “cerámica artística”, tampoco resultan anecdóticas.

. Es en esa década de 1970 cuando Ringer comienza a modelar figuras humanas en escala real, a las que combina con placas de madera sobre las que pinta al óleo figuraciones que continúan sobre el plano bidimensional la representación iniciada por un volumen escultórico que efectivamente ocupa un espacio; de este modo logra generar composiciones sorprendentes, en las que sus personajes adquieren una dimensión inquietante por su propia complejidad. El modelado se orienta en una dirección similar a la de la Nueva Figuración, por la que Ringer construye y deconstruye la figura humana, modela mujeres y hombres, siempre en tensión, envueltos en una atmósfera de suspenso que da a sus composiciones un cierto carácter alegórico. Como ejemplo podemos nombrar *Posando*, obra de 1991 en la que Ringer nos presenta una figura femenina desdoblada; sus piernas están pintadas sobre la base negra y el torso modelado con un hueco al medio, que funciona como contraespacio del negro de la base; la artista juega, va y viene entre los materiales y lo hace parecer sencillo. No lo es. Los brazos ausentes sostienen un marco, que rodea la cara de la figura; por encima del cuadro descansan las manos. Sabemos que faltan muchos elementos, pero la percibimos completa. Las superficies tienen el sello característico de Ringer, tanto lo pintado como lo fehacientemente modelado tienen una muy trabajada modulación.

. El fundamento de sus construcciones es un intenso estudio de la figura humana, en el más clásico de los sentidos; unido a su dominio del oficio, él le permite alcanzar modelados impecables y ensamblados sin fisuras. Es esta pericia la que tal vez hace que sus figuras nunca pierdan su condición humana, a pesar de que las fragmenta para

recomponerlas en ensamblados donde las piezas cerámicas que modela se encuentran con componentes tan diversos como pueden serlo maderas, pinturas, objetos. La libertad con que trabaja el espacio logra que sus figuras muchas veces simulen desafiar la ley de gravedad, por lo que habitualmente sus obras muestran algún tipo de estado tensivo.

. Metodológicamente, la tarea creativa se inicia a partir del dibujo de sus ideas: bocetando, planificando y, *a posteriori*, buscando los objetos necesarios o pintando los paneles de madera, los marcos o los pedestales requeridos por el proyecto.

. Sus obras, compositivamente asentadas sobre un pedestal convertido en un componente pictórico que soporta otro, modelado, avanzan sobre el espacio desbordando todo encuadre de contención. La presencia de marcos de cuadros propios de la pintura de caballete es incluida por Ringer con una declarada intención de referir a la bidimensión: siempre interpelada por las convenciones espaciales de las artes visuales, ellas son una cuestión que tematiza en toda su obra, donde el pedestal escultórico y el marco pictórico son legados de la historia del arte habitualmente inquiridos. Una obra que pone esto explícitamente de manifiesto es *Una agradable sonrisa se extendió silenciosa sobre sus labios* (2000), de su serie *Más allá de las ollas*. El pedestal aloja las piernas de la dama, cubiertas y a la vez mostradas por las transparencias de su vestido. Por encima del pedestal se encuentra el torso modelado



Ringer, I. (1989) Una agradable sonrisa se extendió sobre sus labios. [ensamblado cerámico]Recuperado de <https://www.ingeborgringer.com.ar/index.php/ceramicas/>

de cerámica, esmaltado en tonos pastel que van del gris al morado. Monalisa nos mira, nos regala su sonrisa enigmática; la negrura del cabello en la versión de Ringer ha sido lograda con el ensamblado de una paellera de hierro. Por salir de sus contenedores, las figuras de Ringer dan clara prueba de que el marco allí presente, que tantos años de una determinada educación artística nos ha enseñado a ignorar, es un objeto tridimensional, como así también la tela cuya superficie soporta la representación, la

cual puede ser bastante delgada, sin que ello implique que no exista y tenga un espesor. En lo específicamente cerámico, la artista construye sus esculturas por modelado directo con la técnica denominada de *macizo y posterior ahuecado*, esto es, a partir de la extracción de material de un bloque de arcilla y, una vez obtenida la forma deseada, se procede al ahuecado de la pieza. La complejidad compositiva de sus figuras motiva que, para realizar dicho ahuecamiento, Ringer realice en distintos sectores de la escultura un conjunto de aperturas a manera de ventanas que, estratégicamente posicionadas, le permiten retirar a través de ellas una mayor cantidad de material y, una vez concluido el procedimiento, cerrar la abertura practicada sobre la superficie de la figura.

El acabado de superficie de sus obras es, por lo general, terso, sugiere un placer táctil, invitan a la caricia. Su recurso a la policromía, y fundamentalmente su particular modo de trabajar el color, le permite generar transparencias y superposiciones. Sus repertorios de color generan efectos dramáticos, teatrales, donde el manejo de esmaltes con tonos técnicamente complejos, como los rojos y los dorados, provocan fuertes contrastes y convoca cualidades propiamente pictóricas. La importancia de esta instancia de su trabajo la muestra el hecho de que la artista prepara artesanalmente los esmaltes que emplea, lo que pone en destaque su singularidad y los convierte en un rasgo identitario de sus piezas. En concordancia, también es singular el método que utiliza para su aplicación: dispone por aspersión las bases de esmalte sin colorear y luego, con aerógrafo, sobre la base cruda, aplica paulatinamente los distintos pigmentos y óxidos colorantes de uno en uno, generando transparencias y una profundidad que, como efecto, encuentra eco en su obra pictórica. Así trabajadas, y en función de conseguir las calidades visuales que busca, el procedimiento puede requerir más de una horneada de esmalte para cada pieza que, a nivel de superficie, finalmente ofrezca una vibración que la hace más profunda a una mirada atenta, como una suerte de piel constituida por varias capas superpuestas. De este modo Ringer enfrenta una de sus preocupaciones plástico-visuales —la libertad espacial— toda vez que para ella *en la pintura el espacio es infinito, pero en la escultura existen limitaciones materiales que recortan la libertad del espacio*. De allí que su modo de contrarrestar tales limitaciones de la escultura es pintando: *cuando los escultores pintan, pintan con volumen* (Natan 2014). Así, Ringer se permite avanzar sobre la pintura cuando encuentra que la materia cerámica y su peso limitan el despliegue de sus ideas en el espacio. Con la misma fluidez con que, en una conversación, sus enunciaciones se desplazan entre su lengua materna —el alemán— y nuestro castellano, con la misma naturalidad con que dibuja —su más temprana

experiencia en una práctica artística—, Ringer recurre a todo aquello a su alcance para permitir que su trabajo creativo pueda contar lo que quiere decir.

La artista muchas veces trabaja núcleos temáticos en series: toma un tema y trata de desarrollarlo en tres o cuatro episodios, buscando distintas maneras de relato visual, como por ejemplo, las series *Los abrazos* (1999-2000), *Más allá de las ollas* (2000) o *De la comunicación* (2005). Estos diferentes conjuntos muestran la incorporación de distintos objetos: bancos y sillas en la primera de las series mencionadas, utensilios de cocina —obviamente— en la segunda, caños de metal en la tercera, marcos de cuadros en las series de *Retratos en mí sostenido* (1989): una figura femenina, con un cuerpo exuberante está sentada sobre un banquito bajo, mientras sostiene sobre sus hombros el marco, que dará resalte a la cabeza, que parece flotar al igual que sus cabellos en el centro del mismo, mientras las manos y los antebrazos reposan sobre el marco. El modelado del cuerpo despliega su volumen en el espacio, la rodilla flexionada, un pie que se apoya en el borde del banquito y el otro apenas en la punta de los dedos, el torso y los grandes pechos se inclinan hacia atrás. La composición general es vertical, pero despliega tensión en cada uno de sus planos. Mientras que la cabeza, prácticamente bidimensional, representa el retrato pintado que cuelga en el marco, las manos modeladas con maestría y delicadeza lo sostienen. Y aun cuando todos los elementos que la componen presentan un carácter diverso en su modelado, la percibimos como una figura íntegra y coherente.



Ringer, I. (1989) Retrato en mí sostenido. [ensamblado cerámico] Recuperado de <https://www.ingeborgringer.com.ar/index.php/ceramicas/>

Su vasta obra es producto de disciplina rigurosa, devoción por el trabajo y muchos años dedicados a la profesión “de la forma más honesta posible: el arte como el amor, se vive, se practica”. Formada en la tradición moderna, Ringer estima que la obra debe hablar por el artista que la crea, debe contar algo importante para su hacedor. De alguna manera *todo* lo que el artista vive, más tarde o más temprano, se va a ver plasmado en el resultado de su hacer: toda obra, de un modo u otro, es autobiográfica (Natan 2014). En un sentido próximo, Martin Heidegger entendía auténticas aquellas obras de arte capaces de expresar un mundo, por lo que un artista auténtico es aquel que plasma en su trabajo aquellas vivencias suyas singulares por individuales. Hay arte si la obra, en su cualidad alegórica, se nos ofrece como apertura de la verdad (Oliveras 2008: 49). Tal vez porque nos ofrecen algún tipo de verdad —y en esto también tributarias del valor dado por los modernos a la actitud contemplativa— los trabajos de

Ingeborg Ringer incesantemente requieren nuestra mirada una y otra vez.

2. 1983. Gran Premio de Honor, VI Salón Nacional de Arte Visuales

¿Qué te hacen, Madre Tierra? (1983) fue la obra de Ingeborg Ringer que recibió el Gran Premio de Honor en Arte Cerámico del VI Salón Nacional de Arte Visuales. De alto contenido dramático, ella presenta una corpulenta figura femenina sin cabeza, arrodillada sobre una pierna y con una pequeña figura de bebé que yace sin vida sobre su muslo flexionado. La composición convoca la figura de la Piedad, motivo recurrente en la historia del arte occidental cristiano. En la particular visión de Ringer, el gesto de los brazos alzados al cielo pidiendo respuesta se transfiguran en humo oscuro, dando lugar a un espacio vacío y sin luz alguna al interior de la sufriente. Desde otro contraespacio interno presenta un rostro



Ringer, I. (1983) *¿Qué te hacen madre tierra?* [escultura] Recuperado de archivo personal de la artista

borroso, desfigurado por el llanto que observa desde las alturas la desgarradora situación.

Ringer despliega enorme maestría y sensibilidad en sus modelados y en los tratamientos cerámicos con los que consigue la representación de la carne humana, de lo etéreo del humo— que como es de imaginar no constituye una temática habitual en el repertorio cerámico — pero fundamentalmente en su capacidad de transmitir al espectador el dolor profundo.

Curiosamente, y a pesar de la profusión de ensamblados cerámicos que la autora había realizado hasta esa fecha, que los transformaban casi en su sello personal, esta obra fue íntegramente realizada en material cerámico, sin inclusiones de otros materiales. Sí ostenta su característica superficie tersa, con una paleta que va desde el blanco al negro pasando por una gran cantidad de morados. La continuidad formal y cromática de *¿Qué te hacen, Madre Tierra?* es perceptible en otros trabajos de ese año, como *Justicia* y

Mortero; también la persistencia temática: el dolor profundo, el que destroza, el que desfigura. Solamente en *Justicia* la artista volvió al recurso del ensamblado, en tanto una venda cubre la cara del dramático modelado.

3. Derivas

Tranquila recapitulación (1998) es un ensamblado cerámico que presenta una figura masculina sentada, vestida con traje y corbata. Ringer genera un juego espacial en la representación de la silla que alberga a esta figura: la parte superior está modelada en cerámica y esmaltada, la parte inferior está pintada sobre la base de madera. La acuidad visual es perfecta, los planos y la paleta no presentan quiebre alguno, las formas y los colores simplemente fluyen entre un material y otro, lo que una vez más da cuenta del enorme oficio de Ringer. El hombre se afirma con su mano izquierda en el modelado apoyabrazos, en una postura activa. Con la mano derecha sostiene un marco, y en el



Ringer, I. (1998) *Tranquila recapitulación*. [ensamblado cerámico] Recuperado de <https://www.ingeborgringer.com.ar/index.php/ceramicas/>

aparece un fragmento de figura femenina, la cabeza, el busto y una mano, con la que lo agarra del saco y asistimos al abrazo. Ella está desnuda, el color de su piel genera un alto contraste con los tonos oscuros del traje de su acompañante. Ella le susurra al oído, y no nos mira. La mirada de él se encuentra con la nuestra. ¿De qué recapitulación se trata? Él se prepara para ser observado, nos mira, posa para una foto, a ella no le importa. Las mujeres se dan a ver siempre bellas y sensuales pero fuertes, por lo que pueden no parecer buenas; los hombres, usualmente vestidos de traje y corbata, develan una cierta lascivia que les da el tono que provoca la repulsión. Estos caracteres se mueven entre la ironía, la crítica y la denuncia social, pues Ringer, de un modo u otro, aborda en sus trabajos temáticas como el poder, la corrupción, la comunicación, la pasión, el amor.

En su mencionada serie *De la comunicación* (2005) trabaja ensamblando caños — objeto también presente en los primeros ensamblados de Tavella—, con los que genera

espirales y curvas que articulan el espacio aéreo en contraposición con los volúmenes pesados de los modelados. Conforman esta serie *La comunicación es un malentendido*, *Desencontrados* y *Ciertas conductas son mecanismos*.

En 2018 Ringer expuso ocho esculturas de pequeño tamaño en la muestra *Sincronía*, celebrada en el ICANA —Instituto Cultural Argentino Norteamericano—; se trata de un conjunto de cerámica policromada ensamblada con elementos cotidianos. También en estas obras era posible advertir la minuciosa elaboración de delicadas piezas llenas de humor, ironía e incomunicación a través de expresivas figuras, a veces desnudas, a veces vestidas; sentadas, en pose, con atributos del cuerpo exacerbados, en torsiones a veces extremas.

Actualmente Ingeborg Ringer vive y trabaja como artista y docente en su *atelier* en el barrio porteño de Coghlan. En esta época su trabajo, por cuestiones relacionadas con la fuerza necesaria para desarrollar esculturas de tamaño real, se ha redireccionado a la escultura cerámica de pequeño formato. Con el humor que la caracteriza denominó *Locuela* (2019) a una de sus últimas esculturas de pequeño formato, que resulto del ensamblado de un colador de pasta de zinc proveniente de una batería de cocina de juguete, con partes de una figura femenina modelada. La fundamental retoma de la práctica pictórica en pos de sortear los escollos de un esfuerzo físico desmedido está lejos de ser vivida como una limitación: Ringer disfruta de este nuevo comienzo en la bidimensión y siente que tiene mucha mayor libertad que en escultura a la hora de crear espacialidad.

En octubre de 2019 vino a sumarse a la nómina de los reconocimientos que le ha ganado su destacada labor uno más: la Legislatura porteña declaró a Ingeborg Ringer Personalidad Destacada de la Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

6.5. Vilma Villaverde

1. Formación, entorno, modos de hacer

Nacida el 23 de febrero de 1942 en Buenos Aires, Vilma Villaverde egresó de la Escuela Nacional de Bellas Artes *Prilidiano Pueyrredón* como Profesora de Pintura en el año 1961. No obstante este logro, durante una década continuó desempeñándose laboralmente en una compañía de seguros, sin dedicación alguna a la profesión artística. El deceso de su madre, a principios de la década de 1970, produce un quiebre en su vida, que la lleva a dejar su empleo y comenzar a estudiar cerámica con una

destacada maestra: Mireya Baglietto. Bajo su cuidado, a lo largo de tres años —entre 1970 y 1973— fue incorporando paso a paso, ordenada y metódicamente, los primeros conocimientos en el oficio de ceramista: acerca de materiales, de esmaltes y de técnicas. Esto hizo posible que ese último año pudiese instalar su propio taller.

Villaverde también se interesó por el arte de la talla en piedra, hacer que aprendió con Ramón Castejón (Zaragoza, 1913 - Buenos Aires, 16.04.2000). En el rumbo de esa inquietud escultórica, Villaverde asistió a lo largo de dos décadas —entre 1978 y 1998— al taller de escultura de otro reconocido maestro: Leo Tavella. Allí aprendió a ensamblar piezas para poder lograr esculturas de mayor tamaño, lo que le brindó una gran seguridad para poder desarrollar una cualidad característica en el conjunto de su obra. Por otra parte, la artista reconoce que trabajar en paralelo con piedra y cerámica flexibilizó en mucho su modo de acercarse a los materiales, pues el contraste entre ambos hacía más visible lo evidente del carácter de cada uno y de los métodos y estrategias para abordarlos (Kirschbaum 2018).

Los primeros trabajos cerámicos de Villaverde fueron vasijas, a las que recurrió por varios años como territorio en el que efectuar exploraciones técnicas que le permitiesen ir apropiándose e internalizando diversos saberes. El patrimonio del Centro Argentino de Arte Cerámico posee una de estas piezas de esta etapa, donada por la artista en 2018, en ocasión del 59° Salón Anual Internacional de la institución, para el que actuó como miembro del jurado. La obra no detenta casi grado alguno de asociación con la producción más conocida de Villaverde; no obstante, permite percibir que la



Villaverde, V. (1987) La sonrisa [ensamblado cerámico] Recuperado de http://vilmavillaverde.com.ar/Web2_sanitarios/La_sonrisa.htm

imagen que nos hacemos de cierto tipo de contenedor al que nominamos “vasija” —y en la que el lector podrá mantener toda la carga poética y simbólica que ella encierra, o despojarla de tal cualidad— dista bastante de la profunda investigación material y espacial de las obras de esta etapa de su producción. Todavía lejos de la figuración, Villaverde relata que elaboraba gruesas planchas de arcilla para construir con ellas piezas cilíndricas que pudiesen sostenerse en pie, a las que luego apretaba atándolas con sogas y con telas, generando de esta forma movimientos en todo el objeto. Las hacía en tamaños muy diversos, y entonces se daba a la búsqueda de distintos elementos que, dependiendo de la escala, le sirviesen para atarla. De allí el apelativo familiar que les fue dado por la artista: “las ataditas”.

Más adelante, Villaverde se ocupó con formas de ruinas, de algún modo interesada por la fragilidad de lo material en relación al paso del tiempo. En la misma línea de pensamiento, de rescate de la poética de lo pasado, comienza, a partir de una fotografía suya de la niñez, a profundizar el tema del retrato. Modelado en arcilla, tridimensional, de tamaño natural o mayor que éste, con una paleta de sepias y ocres para el tratamiento de superficie, detallista, con la intención de hacer presente en el espacio esa atmósfera de las fotos antiguas que la cautivaba. Se producen cruces temporales, el proceso fotográfico reproduce una realidad, distante en el tiempo, y a través del modelado Villaverde vuelve actual ese momento anterior, al que la arcilla le da cuerpo, un cuerpo que se fija a partir del fuego y ya no tiene retorno. Tal vez podría ser eterno, pero a la vez, la materia es frágil, igual que la memoria. Sus conocidas series de figuras con inclusión de sanitarios industriales surgen alrededor de los años ochenta. En una oportunidad en que visitaba a una amiga en la ciudad de San Nicolás, ésta le muestra un antiguo bidet de porcelana decorado con flores que había encontrado abandonado en la calle. Ambas estaban cautivadas por la belleza inusual de dicho objeto. Al cabo de un tiempo, su amiga se lo envía a Buenos Aires, donde permaneció buen rato en un rincón de su taller, hasta que se convirtió en el corset de la primera de sus figuras de esta serie.



Villaverde, V. (1987) Corset. [ensamblado cerámico] Recuperado de http://vilmavillaverde.com.ar/Web2_sanitarios/Corset.htm

En la década de 1980 trabajar con sanitarios en el terreno del arte no resultaba provocación alguna. Si bien es posible filiar el trabajo de Villaverde con una obra emblemática de las discontinuidades del arte a principios del siglo XX —la *Fuente* de Marcel Duchamp, presentada en 1917—, su trabajo no recurre al sanitario como *ready-made*, esto es, signado por la “indiferencia estética”; si bien los sanitarios son objetos ya disponibles, prontos a responder a una demanda, lo que orienta la de Villaverde es un interés por sus características formales como punto de partida para el desarrollo de una obra. Lo mira, lo estudia y a partir del objeto imagina y decide qué forma habrá de tener la obra que lo comprenda. La artista encuentra en los sanitarios que ensambla inspiración para sus figuras, y es la forma de tales productos industriales la que hasta el momento la ha conducido exclusivamente a la creación de formas femeninas.

En lo procedimental, Villaverde trabaja en parte por macizo y ahuecado y en parte por hueco directo al modelar. Además de un boceto rápido, utiliza plantillas improvisadas de

cartón, para investigar el impacto espacial de cada forma que va a ensamblar con los sanitarios.

Sus mujeres son bellas, robustas y sensuales. El modelado está próximo al realismo, pues al momento del ensamblado, suele recurrir a sugerentes juegos con el volumen, generando espacios, vacíos y llenos, que dependen del ritmo escultórico de las formas compositivas y no de las características anatómicas de la figura. Por sus dimensiones monumentales, cada personaje está conformado por varias partes que adecúan sus dimensiones a las capacidades volumétricas del horno. La artista imprime en la arcilla húmeda diversos textiles, para luego integrar en el momento del ensamblado puntillas, redes, etc., que armonicen con el tratamiento de superficie de toda la obra. En este último aspecto, así como en el uso del color, la autora aprovecha estratégicamente los brillos y las opacidades de los esmaltes para potenciar los efectos de la luz sobre sus obras. Emplea colores brillantes, recrea un universo lleno de señales femeninas.

. 2. 1993: Gran Premio de Honor Salón Nacional de Artes Visuales. Sección Cerámica

A inicios de la década de 1980, el trabajo de Villaverde ya posee la suficiente fortaleza creativa como para hacerse acreedora, con **Clave de sol**, del Primer Premio en la sección Cacharros del XXII Salón Anual Internacional del Centro Argentino de Arte Cerámico, distinción que la institución reitera en 1982, esta vez a su presentación en la sección Escultura en su salón vigesimocuarto, **Luna**. En 1985 recibe el Primer Premio en la sección Escultura del VII Salón Nacional de Cerámica por **Hermanos** (De Carli 1998:188)

Muy pronto, en 1987, modificada la modalidad de premiación, Villaverde se alza con el Gran Premio de Honor en la edición XXIX del Salón Anual del CAAC, por su escultura **Ballerina**. Frente a otras 64 presentaciones de esa sección, el premio le fue otorgado por un jurado constituido por Nelly Perazzo y Leo Tavella en representación de la institución organizadora, Teresa Borthagaray de Testa por el Fondo Nacional de las Artes, y Antonio Molina y Antonio Oriana por votación de los participantes, quienes de modo innovador ejercieron su actuación habilitando la presencia de los competidores (De Carli 1998: 202)



Villaverde, V. (1987) Bailarina [ensamblado cerámico] Recuperado de: http://vilmavillaverde.com.ar/Web2_sanitarios/Bailarina.htm

En 1988 recibió por su obra *El inglés* el Gran Premio de Honor en el V Salón Nacional de Bariloche de Cerámica Artística (De Carli 1998: 213)

Primavera es el título de la obra que en 1993 le valió a Vilma Villaverde el Gran Premio de Honor Presidente de la Nación Argentina del XI Salón Nacional de Arte Cerámico, pieza que, como *Ballerina*, se inscribe en el conjunto de sus muy conocidos trabajos de ensamblado con sanitarios cerámicos.

Encuadrable dentro de lo que, al interior del quehacer cerámico suelen considerarse “grandes dimensiones” —160 x 110 x 160 cm. —, cabe plantear aquí que, con excepción de las propuestas contemporáneas que recurren a la arcilla cruda para la elaboración de producciones de gran escala, la etapa de cocción de la pieza que este arte requiere constituye para el ceramista un significativo



Villaverde, V. (1993) Primavera. [ensamblado cerámico] Recuperado de archivo particular de la artista.

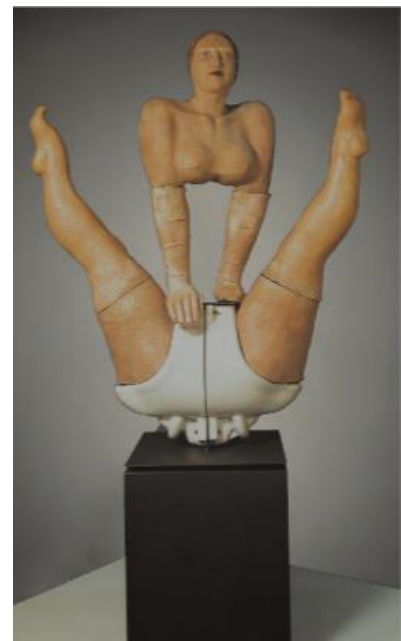
condicionante de sus modos de hacer: una pieza cerámica debe sus dimensiones al volumen interno que ofrecen como capacidad los hornos a disposición. De otro modo, una obra cerámica de “grandes dimensiones” podría obtenerse ya como una composición constituida por la adición de módulos múltiples, ya por la confección de una pieza a través de un cuidadoso plan que permita su cocción a partir de un previo fraccionamiento de la pieza y un posterior ensamblado de las partes de modo tal que su montaje pase inadvertido a la mirada del espectador. La metodología con la que Villaverde elabora sus piezas de “grandes dimensiones”, con un interés similar al de los collages sobre piedra litográfica de Max Ernst, o a los fotomontajes de Hannah Höch, John Heartfield o Grete Stern, todos trabajos ostensiblemente heterogéneos en el nivel de lo icónico, mas lo suficientemente uniformes en su aspecto material como para aparentar ser una total unidad.

Las piezas de Villaverde de “grandes dimensiones” son, invariablemente, figuraciones del cuerpo humano, quien retoma así una vez más una preocupación que hunde sus raíces en los orígenes más remotos de las culturas para atravesarlas una y otra vez: la pieza cerámica más antigua descubierta hasta el presente es una “Venus” gravetiense, hallada en Dolní Věstonice, patrimonio del Moravské Zemské Muzeum de Brno, en la República Checa; ella es diminuta, como también lo han sido las tanagras griegas, los *míngqi* de la dinastía Tang, o la figuritas decorativas que Europa comenzó a realizar a

inicios del siglo XVIII tras haber descubierto la fórmula para obtener porcelana. Recorriendo la línea de figuraciones del cuerpo en cerámica —de la que estos tres ejemplos son sólo algunos hitos—, los personajes de Villaverde se imponen no monumentales sino poderosos, hacen familia con los guerreros de terracota de la tumba imperial de Qin Shi Huang y con los hombres y mujeres de Ediltrudis Noguera, todas piezas cerámicas “naturalmente” consignadas como “de grandes dimensiones”.

Por metonimia, *Primavera* nos muestra y nos esconde a dos mujeres, cada una de ellas plantada sobre una baldosa cuadrada de cemento. Son de terracota, las superficies, la carne, la ropa, son sensibles. Están trabajadas aprovechando las transparencias de las superposiciones de pátinas de pigmentos, son cálidas y austeras. Su único brillo proviene del esmalte industrial de los sanitarios de los que parecen haber salido o en los que tal vez se han sumergido para, indudablemente, bailar, apoyadas sobre pies pequeños pero estables. En la figura que alcanza mayor altura, el immaculado sanitario blanco deviene ropa interior y el punto de unión entre la pierna que sujeta la figura al suelo, al mundo racional, y la otra que, alocada, con una sensualidad sutil como las puntillas de la media que la viste, apunta a lo alto, al lugar donde, al calor de la danza, se ha perdido ya todo el resto de su cuerpo libre. La figura más pequeña se asoma, tímida, un poco hacia adelante; en este caso, el sanitario blanco la viste como una pollerita corta bajo la cual las piernas, sólidas y robustas, terminan en piecitos anchos. Hacia arriba, solo la completan dos pechos jóvenes y turgentes que se inclinan en un paso de baile, en una reverencia. Es *primavera*, nos dice el título, en el ciclo del tiempo, momento inicial.

Una década más tarde, Villaverde conquistará un nuevo Gran Premio de Honor “Presidente de la Nación Argentina” esta vez en la sección Escultura del Salón Nacional de Artes Visuales por **Vamos arriba!** Otra pieza de “grandes dimensiones” —160 x 160 x 140 cm, siendo habitualmente las medidas máximas estipuladas para la presentación de una escultura en este certamen dos metros con cincuenta centímetros como máximo en cada dimensión—, está conformada por el ensamblado de siete partes modeladas con pasta de gres —pasta cerámica que, horneada a temperaturas tan altas como 1160-1280 °C, por el alto grado de vitrificación de sus componentes deviene compacta y adquiere un apreciado acabado de superficie similar al de ciertas



Villaverde, V. (2003) Vamos arriba. [ensamblado cerámico] Recuperado de https://issuu.com/palaisdeglace/docs/catalogofinal_2003_mas_bajo

piedras— y dos sanitarios. Sobre un pedestal negro, dos mingitorios unidos por su superficie de amure figuran la ropa interior de una dama que, apoyada sobre ellos con sus manos, levanta sus piernas al cielo. El vacío que delimitan sus brazos convoca el torso ausente. El color dominante de toda la piel es el de la misma pasta, sólo aparecen agregados de color en detalles de la femineidad —labios, ojos, uñas, cabello—, subrayando atributos que, por arquetipos y estereotipos, encienden en la mujer su vanidad. Si, como hemos señalado, en 1980 el recurso a los sanitarios lejos estaba ya de promover el efecto de *shock* que buscaron las vanguardias de principios del siglo XX (Bürger 1974 [1987: 119]), ello condice con las declaraciones de la autora en relación a su acercamiento a los objetos desde una inquietud formal por la que, a partir de la detallada observación de cada pieza encontrada, define y configura los modelados que conformarán su obra. ¿Pero qué convoca en los espectadores que la pieza utilice dos mingitorios como ropa interior para vestir a una figura ostensiblemente femenina? A esta cuestión le antecede otra: la ocupación de hacer una figura y vestirla ya desliza la operación hacia un mundo de lo femenino, elementos en tensión con el hecho de que quien opera la acción en una mujer, sobre un cuerpo de mujer. La acción también es ambigua en tanto los senos se mantienen al descubierto y la posición de los brazos y manos de la dama en relación a sus piernas podría sugerir a una primera mirada la intención de despojarse de su lencería. Por otra parte, puesto que esta se compone de dos piezas sanitarias jamás enmascaradas, inevitablemente despierta asociaciones de higiene e intimidad, pero, en este caso —otro componente tensivo—, dadas las piezas escogidas, ellas presentifican de modo ineluctable la virilidad. Convertidos en ropa interior, blancos como la pureza, pero fríos como la insensibilidad, rígidos como el disciplinamiento, estos mingitorios, productos de la serialización industrial en alto contraste con las carnaciones, materializan normas de regulación femenina y, una vez más, esos cuerpos dóciles instituidos por una sociedad de vigilancia y de control hoy altamente cuestionadas pero muy presentes aún durante los trayectos formativos de la autora. No obstante, en su contemplación, la figura promueve una empatía entusiasta y optimista que deja en claro que, a pesar de todo, la fortaleza de lo femenino posee sus propios modos de trascendencia.

3. Derivas

El corpus de la obra de Villaverde es enorme, conocido y presente en múltiples colecciones de una gran cantidad de países de mundo. Su práctica artística no se limita

al hacer concreto del taller, sino que se extiende en la difusión constante del quehacer cerámico de nuestro país y de la región (Villaverde 2014). Podría calificarse a Villaverde de incansable *laboradora del arte* —tal la imagen con que la artista ha retratado a su maestro (Villaverde 2012)—: representante para toda Sudamérica de la Academia Internacional de Cerámica, es asidua participante de residencias, congresos y exposiciones en el registro de lo global.

Buen ejemplo de estas otras facetas de actividad de Villaverde ha sido su compromiso con la coordinación general del ambicioso proyecto Fuping F.L.I.C.A.M. China entre 2006 y 2011. La historia comienza con el señor Xu Dufeng, dueño de una importante fábrica de ladrillos, tejas y revestimientos cercana a Fuping — una ciudad pequeña de China, ubicada en la Provincia de Shanxi, a unos kilómetros de Xian, la ciudad de los guerreros de terracota— que decidió fundar, en lo que solía ser el campo desnudo de la fábrica, el Centro Internacional de Artes Cerámicas conformado por diez museos, cuyas salas estarían destinadas a la exhibición de cerámica contemporánea realizada por artistas reconocidos a nivel global tanto de China como del extranjero. Cada uno de los museos fue diseñado por un arquitecto chino diferente, interesado en plasmar en el edificio su propia impronta —la construcción de todo el complejo se desarrolló entre 2004 y 2008—. En 2006 Villaverde se encontraba en China, y fue invitada a conocer el proyecto que ya estaba en marcha. Es en esta visita que la artista desliza la propuesta de destinar uno de esos 10 museos a la creación del Museo Argentino y Latinoamericano de Cerámica. Con la inmediata aceptación por parte de los anfitriones, Villaverde asume el compromiso de organizar lo necesario para que se pudiera concretar tamaña empresa. De tal suerte convoca y coordina por el lapso de dos meses dos grupos de ceramistas argentinos y latinoamericanos que efectuaron *in situ* la producción de sus obras con materiales de la fábrica; dejando en Fuping una importante cantidad de obras que representan a nuestro país y nuestro continente. Los participantes fueron: Cecilia Ordoñez (Colombia), Christopher Davis Benavidez (Perú), Leticia García Straube (Bolivia), Ruth Krauskopf (Chile), Norma Grinberg (Brasil), Arnaldo Trenchi, Carlota Petrolini, Teodolina García Cabo, Alejandrina Cappadoro, Elio Ortiz, Jaly Vázquez, Mirtha Cappellari, Beatriz Orosco, Marta Kearns, Graciela Olio, Cristina del Castillo y la propia Vilma Villaverde (Argentina).

En 2008 finalmente se celebró la inauguración del Museo en Fuping, en 2011 se realizaron una muestra en la galería *Hoy en el Arte* de Buenos Aires, con todos los artistas que habían participado en Fuping, así como la presentación de conferencias de los artistas y de los responsables del Museo —especialmente venidos de China para participar de los eventos— tanto en Buenos Aires como en la ciudad de Pinamar. Todos

los esfuerzos de la artista, en su rol de gestora cultural, estuvieron orientados a la difusión de la cerámica y a la creación de lazos de amistad y colaboración con los ceramistas de Latinoamérica y China que permitan algún día alcanzar el sueño todavía incumplido de los pioneros fundadores del Centro Argentino de Arte Cerámico, de tener en nuestro país —así como en los países de Latinoamérica que aún no lo posean— un museo de la cerámica donde conservar y exponer el patrimonio de nuestra disciplina. En noviembre de 2010 Villaverde participó junto a Teodolina García Cabo, Elio Ortiz y Carlota Petrolini en la muestra *4 miradas unidas por la cerámica* en el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori. Curada por el arquitecto Nestor Julio Otero, la muestra tiene su origen en la gran afinidad personal surgida entre los cuatro artistas en el marco del proyecto Fuping y el deseo de poner en diálogo sus producciones a la búsqueda de algún tipo de correspondencia con el afecto y la capacidad de encontrarse y de entenderse que compartían. Para la ocasión Villaverde realizó su primera instalación — **Tardes de radio**—, pensada especialmente para el espacio del museo; ella estaba constituida por una gran cantidad de máquinas de escribir, planchas de carbón y un aparato antiguo de radio sobre los cuales Villaverde dispuso diferentes manos



Villaverde, V. (2019) Tardes de radio [ensamblado cerámico] Recuperado de <http://revistaceramica.com.ar/vilma-villaverde-50-anos-con-el-barro/>

modeladas en cerámica y esmaltadas con un esmalte blanco satinado, semitranslúcido. En un video de síntesis de la muestra, Villaverde presenta todas las obras formaban parte de dicha exhibición; cuando tocó el turno de la instalación comenta: “Lo único que yo hice fueron las manos” (Rey y Zothner 2010). Esto muestra la calidad de ensamble que prima para Villaverde en la instalación, a la que percibe constituida por elementos de cuya factura es responsable, y otros ya existentes, provenientes de la realidad cotidiana.

Como ya hemos mencionado Vilma Villaverde es además de una destacada ceramista a nivel global, autora de dos importantes libros: *Leo Tavella. Laborador del arte. Escultor ceramista argentino* (2011) y *Arte cerámico en Argentina. Un panorama del siglo XX* (2014); los convocamos aquí pues nos interesa relevar los procedimientos de trabajo de Villaverde como autora.

En el caso del libro dedicado a Tavella, además de la meticulosa recopilación de documentación y de la valoración de obra temprana de su maestro, Villaverde recorre en un amoroso inventario todas las etapas de la producción y de la vida de Tavella. Va conversando con el artista y de ese modo dialógico llegan juntos a conclusiones.

¿Dónde termina Tavella y dónde empieza Villaverde en estas charlas? Es difícil decirlo: aun cuando como artistas cada uno tiene su propio perfil bien definido, sus concepciones acerca de la cerámica son casi indiscernibles. Al llegar al final del libro, Villaverde realiza una entrevista a su querido y admirado maestro. Puesto que para el momento de la publicación del libro Villaverde ya había emprendido una proyección en el plano de lo global a partir de actividades vinculadas a la Academia Internacional de Cerámica, incluyó traducciones al portugués, al inglés, al italiano, al francés, al alemán al turco y al chino de una breve biografía del maestro y de la referida entrevista.

Para su segundo libro también recurrió al formato entrevista, tanto en las que ella tomó el papel de entrevistadora ante algunos de los 35 artistas que su libro reseña; como cuando a fin de presentar su propia obra es entrevistada por su amiga y colaboradora, Loreta Brass. Y recientemente, en el transcurso de 2020, Villaverde realizó una entrevista a Ingeborg Ringer, para ser presentada en la AIC, como reconocimiento y homenaje a la artista que en 2021 estará cumpliendo su quincuagésimo aniversario como miembro de la Academia. Es interesante atender esta estrategia de trabajo, pues a partir de las preguntas de Villaverde a sus entrevistados es posible relevar los focos de su interés no sólo por la obra de sus interlocutores, sino también con respecto a su propio trabajo y los resultados del mismo.

Sería vano tratar de sintetizar aquí la vastedad de ocasiones en que Villaverde ha ofrecido sus creaciones a la mirada del público de los cuatro hemisferios. Valga recordar que en 2019 con una muestra en la Galería H del barrio de Palermo que reunía obras de distintos períodos de su carrera —vasijas, retratos, sus identitarias figuras con ensamblado de sanitarios, etc.— Vilma Villaverde celebró sus *50 años con el barro*.

. **6.6. Carlota Petrolini**

. **1 Formación, entorno, modos de hacer**

Carlota Petrolini nació en Buenos Aires el 5 de agosto de 1939, en el seno de una familia de clase media, nieta de italianos y franceses por parte de padre y bisnieta de españoles por parte de madre. La propia Petrolini relata que llegó al mundo en un ascensor sin tiempo para que su madre alcance la sala de partos (Villaverde 2014: 163). Dados usos y costumbres de esas épocas, puesto que había nacido prematura, no fue escolarizada: recibía lecciones particulares y rendía exámenes. Si bien tenía un hermano dos años mayor y, a sus nueve años, nació su hermana, los recuerdos de esa primera infancia

son solitarios, rodeada de adultos. Fugazmente, por entonces, en quinto grado asistió a una escuela religiosa sólo unos pocos meses en los que estuvo en contacto con una estructura altamente represora, a la que no pudo adaptarse, por lo que retorno al sistema educativo previamente adoptado por su familia. Así, continuó rindiendo sus exámenes hasta completar la escuela primaria. Petrolini refiere el comienzo del colegio secundario como una doble apertura del mundo: por un lado, el contacto con pares; por otro, la entrada al terreno de las artes. Nos parece altamente valioso este relato en primera persona en el que, tras siete décadas, la artista pone en palabras recuerdos y vivencias que, en mirada retrospectiva, observa y siente como modeladores de sus modos de hacer.

Su primera formación profesional fue en la Escuela Nacional de Bellas Artes *Manuel Belgrano*, donde tuvo como docentes artistas de la calidad de Aída Carballo y de donde egresó como Maestra Nacional de Dibujo en 1958. Se formó así también en técnicas de mural, grabado y monocopia en la *Escuela Superior Ernesto de la Cárcova*. Desde ese momento se dedicó a la docencia en distintas instituciones oficiales y talleres. Posteriormente ingresó, como era habitual, en la Escuela Nacional de Bellas Artes *Prilidiano Pueyrredón*, donde obtuvo su título de Profesora Nacional de Pintura en 1964, en un período donde se encontraba muy atraída por el momento del auge en Buenos Aires de la *Nueva Figuración* y las innovadoras experiencias de vanguardia desarrolladas en el Instituto Di Tella.

En 1966 Petrolini fue seleccionada en el Museo Nacional de Bellas Artes dentro de la categoría Arte-Objeto del Premio Braque —por entonces recientemente concebido por la Embajada de Francia en la Argentina y prontamente reconocido como un apoyo a las propuestas más innovadoras de los artistas jóvenes. En esa línea se hallaba la artista que, dos años después, presentó junto a Raquel Brachet-Cota la muestra *Vengan a jugar en La Galería*, el anexo de la legendaria Lirolay (1961-1981), situado en Esmeralda 868. Tal como declaraba el nombre de la exposición, ella se basaba en una propuesta lúdica. Para la muestra, Petrolini instaló en la galería una cama de su propia casa junto con un conjunto de siluetas masculinas y femeninas recortadas de láminas de hule de colores estridentes; el público podía disponer las siluetas sobre la cama, o colgarlas de distintos ganchos que la artista había dispuesto a tal fin. Así, la obra, en constante cambio, iniciaba cada día en la muestra conformada según las operaciones que habían efectuado sobre ella los últimos visitantes de la muestra la jornada previa, devenidos de este modo en artistas, lo que resultaba un real disfrute para el público, más allá de que, para los visitantes reincidentes, la obra se ofrecía como una sorpresa en continuidad. Los inicios de Petrolini en la cerámica dan cuenta de su personalidad curiosa y siempre

lanzada a los desafíos; se remontan a la época del taller que compartía en Acassuso con Teresa Genou, Silvie Perret y la psicóloga Iris Mistorni, al que habían bautizado *Joan Miró* y funcionó entre 1967 y 1970. Dentro de las variadas actividades planteadas en el taller, los alumnos también quisieron modelar y, lejos de rechazar la demanda por la incomodidad que generaba al no estar el taller equipado con horno, Petrolini la aceptó, asumiendo la tarea de llevar piezas a hornear a otro taller en el canasto de su bicicleta. Tras esta incursión en el arte cerámico, ya nunca más lo abandonó. Un par de años más tarde, dificultades económicas obligaron al cierre del taller y el traslado a un lugar más pequeño en el centro porteño. Por cuestiones de espacio, antes de partir de Acassuso Petrolini decidió deshacerse de muchas obras, a la que incineró: “Recuerdo que aquellas obras, exaltadas por la quemazón, restallaban con formas y colores increíbles que hubiera sido interesante registrar con una cámara.” (Villaverde 2014:167).

En 1976 realizó la muestra *Esculturas en cerámica* en el Museo Municipal de Artes Visuales de Buenos Aires —nombre que tenía entonces, el actual Museo de Artes Plásticas *Eduardo Sívori*—, en tanto sus inquietudes la empujan a la permanente capacitación, para lo que asiste a cursos de perfeccionamiento en pintura brindados por la Escuela Nacional de Bellas Artes *Prilidiano Pueyrredón* y a los talleres de Emilio Renard y Luis Felipe Noé. No debe extrañar esta elección en una artista interesada en los cruces entre el arte y la pedagogía: ya en 1963 una beca le permitió realizar un curso sobre planeamiento de la educación en la Universidad Central del Ecuador (1963); luego integró el grupo de investigación de la creatividad coordinado por Emilio Renard y dictó un seminario en pintura con Luis Felipe Noé. Una nueva beca del gobierno de Brasil le permitió asistir en 1964 a la VII Exposición Bienal de São Paulo; es la época en que realiza varios murales y vitrales en distintas escuelas y en la capilla del Hospital Nacional José T. Borda (Villaverde 2014: 164)

Luego de una breve y precaria estancia en los Estados Unidos, Petrolini comercializó su trabajo en la feria de artesanos de Plaza Francia; se trataba de pequeñas figuras modeladas, que protagonizan escenas de lo cotidiano —actuando en interiores domésticos, bailando el tango, noviendo bajo un árbol—, todas piezas únicas sin recurso a métodos de serialización. Al igual que los jinetes de Ingeborg Ringer, estas producciones permitían a Petrolini, a través de la repetición innumerable de los mismos motivos, llevar adelante un particular modo de exploración, de conocimiento del material a través de una suerte de “automatismo” en las resoluciones plásticas que se traducían en la soltura de las atractivas figuritas. Es notable en ella su capacidad narrativa: en una por caso, tenemos ante nosotros el interior de una menguada habitación de color naranja de cerámica coloreada con pigmentos bajo cubierta y esmalte transparente

brillante, donde una pared posterior y un solado semicircular marcan los límites del lugar donde acontece el relato. Allí, un hombre vestido con blue-jeans y camiseta rayada en amarillo, naranja y negro, y a su lado una mujer con un vestido de motivos geométricos en naranja, verde y blanco, yacen acostados ambos sobre un diván amarillo antecedido por una alfombra a rayas beige y marrones. Una tercera figura —otro hombre— viste pantalones color caqui, camisa verde, corbata rayada en verde y naranja y cárdigan blanco con lunares negros; sentado en un sillón giratorio marrón de base redonda próximo al diván, se ve signada por un cuadro con la imagen de *Freud* y una placa que reza “Lic. en Terapia de Pareja”; él se lleva ambas manos a la cabeza, indicando que probablemente sus pacientes necesitarán varias sesiones para librarse de sus



Petrolini, C (1970) Terapia de pareja [objeto] Recuperado de: [archivo particular de la artista](#).

conflictos. El nivel de detalle expresa la necesidad de Petrolini de comentar con humor el relato de una situación cotidiana; asimismo, el estar destinadas a su comercialización como “artesanías” la licenciaba de habituales exigencias de sentido común cuando se valora una obra artística como, por caso, alejarse de toda sospecha de preciosismo, cualidad más condenada aun cuando se observa en el arte cerámico. En relación a esta etapa de su producción Petrolini expresó:

En mis años de feria yo apuntaba siempre a hacer lo que sentía. En esa época solíamos tener, por un lado, la pieza vendible y por el otro la pieza del mes, que no era la de batalla sino una pieza creativa. Luego, cada mes se premiaba a la mejor pieza de la plaza. Así el público se va educando. Si alguien se toma el trabajo de proponer una nueva forma, no la impuesta por la última moda, y esa forma tiene belleza, esa forma no va a dejar de ser reconocida por el público. [...] En esa época de Plaza Francia la cerámica que hice la sentía muchísimo, era un placer hacerla, me divertía como loca. Eso se lo transmitía al público y este respondía (Grimblat 1992: 35).

De alrededor de 1977 datan sus primeras “jaulas”. En esa etapa las incorporó en sus obras con intensidad: juntaba y compraba todo tipo de jaulas en cada lugar que visitó hasta aproximadamente mediados de la década del 1980; posteriormente las retomó de modo esporádico. La década concluye con la muestra *Cerámicas* en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y una intensificación de su labor en la enseñanza: su nuevo taller en el centro porteño llegó por entonces a sumar alrededor de un centenar de alumnos distribuidos a lo largo de la semana en grupos de 10 participantes, a lo que se suma su tarea en otros establecimientos porteños públicos y privados, como la Escuela

Normal Superior N° 9 *Domingo Faustino Sarmiento*, el Colegio Suizo *Jacques Dalcroze*, o incluso el Hospital Nacional José T. Borda.

Ya en la década de 1980 su labor recibe reconocimiento, siendo partícipe del Salón Nacional de Cerámica y del Salón Anual del Centro Argentino de Arte Cerámico, que en 1986 le otorga el Premio de la Sección Murales de su III Salón de Otoño (De Carli 1998: 191). En 1988 se dio a conocer su serie de cajones-jaulas y sus opacos, densos y abstractos collages en la exposición *Mitominas II. Los mitos de la sangre*, ofrecida en el Centro Cultural Recoleta. Allí Petrolini puso el foco “*en quienes ya no laten: los muertos*” (Grimblat 1992:36). En *Los muertos* incorporó técnicas de serialización cerámica: sacó moldes de su propia cara, de diversas manos y fragmentos de torsos efectuó una instalación con aproximadamente medio centenar de cajones de verdura pintados de negro en los que dispuso una enorme cantidad de ale piezas y arena. La constante preocupación de Petrolini por presentar en su obra la tensión de los opuestos se reflejaba en un pequeño florero con flores frescas que completaba la instalación y en algunos torsos que escapaban de los cajones. La vida frente a la muerte. La obra de Petrolini propiciaba todo tipo de asociaciones más allá de aquellas puestas en destaque por la propia muestra —la violencia de género y el SIDA (Rosa 2011: 25), en una Buenos Aires aún impactada por la publicación de *Nunca Más*, el informe final de la CONADEP, la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (EUDEBA 1984). También el hecho de que su rostro repetido y mezclado en algo tan definitivo como la muerte conformara parte de una obra realizada en un momento crítico de su vida —en coincidencia con una separación, mudanzas y temores— habilita otras significaciones:

A veces uno puede hacer un redondeo: sufre durante años ciertas experiencias que, de pronto aparecen en la obra. [...] Ver mi cara moldeada en cantidades, muerta, sin expresión, me causó tanto miedo que durante dos años escondí todas las máscaras y no pude hacer nada más (Grimblat 1992: 36).

También ese año realizó una exposición en el mismo Centro Cultural Recoleta donde presentó una diversidad de objetos —camisas, una mesa, un tapado de piel, ropa interior, un fuentón— a los que sumergió en barbotina para luego colgarlos de unas sogas, chorreando y salpicando con la arcilla líquida las paredes y el piso de la sala durante la acción. Este trabajo, concretado en un momento en que la artista se desempeñaba como docente en la Escuela Nacional de Cerámica, encendió un agitado debate entre sus colegas acerca de la entidad de la cerámica, toda vez que hasta entonces se la definía sin cuestionamientos como “arcilla que ha sido expuesta a la acción del fuego”:

Creo que el arte va más allá de cualquier encasillamiento: si recorremos su historia vemos

que las técnicas no son inamovibles. Lo importante es la obra en sí. Para mí lo que expuse esa vez era la obra de una ceramista. Era cerámica (Grimblat 1992:33).

Este trabajo abría un nuevo proceso creativo, momento en que estuvo ligada al grupo *Memoria*, surgido en el seno del taller de Emilio Renart como consecuencia de la particular metodología dinámica creativa a la que el maestro recurrió para su formación y la de sus compañeros: Liliana Volpi, Graciela de la Fuente, Cristina Minacori, Cecilia Rosenberg, Noemí Paniglia Niti, Joropo, Christel Kùkel y Horacio L. Ausqui. Es la época en que Petrolini se interesó por construir piezas colgantes a partir de medias, desechos inflables y flexibles. Estos novedosos modos de hacer se vieron plasmados en sus exposiciones *Lo velado* —Centro Cultural Ciudad de



Petrolini, C (1993) Esculturas blandas. [instalación]
Recuperado de: archivo particular de la artista.

Buenos Aires, 1989—, *Esculturas blandas* —stand de la Junta Nacional de Granos en *Expo Árabe*, Centro Municipal de Exposiciones, 1989—, *Instalación y esculturas blandas* —Espacio Giesso, 1993— y *Esculturas blandas* —Fondo Nacional de las Artes, 1993—; en estas series de obras jugaba con las contraposiciones y los opuestos del carácter blando y sensual de las medias rellenas con semillas, granos o chamote frente a piezas modeladas en arcillas o ensamblados con madera o metal, siempre buscando la tensión en los contrastes entre materialidades y simbologías.

Entre tanto, los reconocimientos continúan sucediéndose: en 1989 *Mis medias, tus medias* recibe una Mención en el IX Salón Nacional de Cerámica (De Carli 1998: 231); en 1990, el Centro Argentino de Arte Cerámico le otorga una Mención en el Salón de Pequeño Formato y el Tercer Premio de la sección Cacharros de su XXXII Salón Anual; en 1993 obtiene por *Macumba* una Mención en el XXXVIII Salón Municipal de Artes Plásticas *Manuel Belgrano*, y *En carne propia* le vale el Primer Premio del XI Salón Nacional de Arte Cerámico (De Carli 1998: 272), y en 1995 se alza con el Premio Único del Apartado Relieve en el LXXXIV Salón Nacional de Escultura por *¿Lo pasado pisado?*

La segunda mitad de la década de 1990 está marcada



Petrolini, C (1993) Macumba [ensamblado cerámico] Recuperado de: <http://revistaceramica.com.ar/59o-salon-anual-del-caac/>

por el nacimiento de todo tipo de criaturas conformadas por el ensamblado de los más diversos materiales —cerámica, telas, lanas, lata, madera—, en las que se puede percibir cómo el humor y el drama conviven constantemente en sus creaciones. Estos rasgos estuvieron presentes en *Bichajes* —Galería Hoy en el Arte, 1996—, *Retrospectiva. Esculturas* —Museo de Esculturas Luis Perloti, 1997—, donde la inclusión de objetos transluce una obra llena de humor pero jamás apacible o en calma, habitada por una simultaneidad de tiempos que relacionamos con la construcción de la propia identidad. Como sostiene Hal Foster, la subjetividad nunca queda establecida de una vez por todas: está estructurada como una alternancia de anticipaciones y reconstrucciones de acontecimientos traumáticos, una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos; en fin, una acción diferida que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición (2001: 31). Recorrer la obra de Petrolini es constatar un rechazo por la repetición y una firme voluntad experimental que la atraviesa de punta a punta, indagando y conectando sin prejuicios todo material que cayera en sus manos con la fantasía que anima sus singulares mundos interiores.

2. 2004. Gran Premio de Honor “Presidente de la Nación Argentina”, XCII Salón Nacional de Artes Visuales, sección Arte Cerámico

Los gansos es el título de la obra por la que se otorgó a Carlota Petrolini el mayor galardón que su arte recibe en nuestro país. Ocho figuras de cerámica modeladas se presentan sobre un alambre de púas, tensado en un gran poste de madera acostado, como un durmiente de las vías del tren, robusto, oscuro, sólido. Todo el conjunto se apoya en una estructura rectangular de hierros cuadrados y negros. Hacia adelante, en el piso, sobre un montón de tierra, otra figura que, a diferencia de las ocho anteriores, tiene los ojos descubiertos.



Petrolini, C. (2004) Los gansos [ensamblado cerámico] Recuperado de: https://issuu.com/palaisdeglace/docs/catalogo_final_2004_sin_pag_blancas.

Las asociaciones son múltiples, el contraste entre las líneas rígidas de la estructura metálica, la madera y lo mórbido de las figuras acentúa la idea de vulnerabilidad de los

cuerpos. ¿Quiénes son los gansos? Las figuras son extrañas metamorfosis, con rostros humanos, con cuerpos de aves, con la gestualidad del dolor, del grito, de la protesta. Todas son claras, casi blancas, del color de la arcilla con apenas alguna pátina; de masas amorfas que registran huellas de dedos, de uñas, de apretones, surgen rostros sensiblemente modelados, todos con sus ojos tapados por vendas negras de tela. ¿Hasta qué punto avanza la presión y la deformación para perder la forma humana? Petrolini recorre los límites; queda una esperanza: la figura sola, la que sigue en contacto con la tierra, no tiene una posición de privilegio pero puede ver y, ante determinadas realidades, ser la única que ve es, al mismo tiempo, un castigo.

. 3. Derivas

Petrolini participa activamente en diversos grupos y colectivos, siempre motivada por el deseo de gestar propuestas destinadas a promover la creatividad y las artes. Los atestiguamos al comenzar a reseñar sus inicios; también lo registran las actas de Centro Argentino de Arte Cerámico cuando en 1984 pide a los miembros de su comisión directiva que expresen qué los ha llevado a tomar parte en la tarea de conducción:

Carlota Petrolini: considera que se le debe dar a la Cerámica mayor difusión. Promueve la visita a talleres. Crear nuevos salones: sobre diseño precolombino, con tema prefijado, etc. Las motivaciones que tuvo para incorporarse a la Comisión fue abrirse a nuevas experiencias entrando en contacto con los demás miembros de la Comisión (De Carli 1998: 172)

A lo largo de su extensa trayectoria Petrolini ha dado sobradas pruebas de su versatilidad en relación a medios y soportes: además del reconocimiento por sus inigualables cerámicas ha logrado desandar los caminos del dibujo, la escultura, el collage y la pintura. A posteriori de obtener el Gran Premio del Salón Nacional, ha expuesto su trabajo en muestras que siempre concitaron interés, como *Los azares del Quijote y Gardel. Objetos y Pinturas* —Biblioteca Nacional de Pergamino y Museo Carlos Gardel, 2005—, *Loca como una cabra* —Galería Bacano, 2007—, *Pinturas* —Museo Municipal de Bellas Artes, 2007—, *Libreta a Cuestas* —Galería Thames, 2008—; ya mencionamos su participación en la apertura del Museo Argentino y Latinoamericano de Cerámica de Fuping, China, y, luego en *Cuatro Miradas unida por la cerámica* junto con Elio Ortiz, Teodolina García Cabo y Vilma Villaverde —Museo de Artes Plásticas *Eduardo Sívori*, donde presentó algunas de sus obras sobre cabezas; en el video que acompañaba la muestra Petrolini comenta sobre este trabajo:

Surge como todas mis obras inconscientemente o desde no sé que mundos y ustedes pueden interpretar lo que quieran [...] esta obra por ejemplo [refiriéndose a “El globo”(2010)] empezó siendo una obra totalmente diferente de lo que terminó, yo las obras las sigo, y si la ven el año que viene tiene otra connotación, no puedo parar de modificarlas. Son obras muy abiertas (Rey y Zothner 2010).

En 2011 el Museo de Arte *López Claro* de la localidad de Azul organizó una exposición retrospectiva de su trabajo a la que dio por nombre *Todo en la Cabeza. Esculturas y Objetos*. En ella Petrolini presentó *Libre*, una obra de grandes dimensiones —170 x 120 x 70 cm— realizada ese año, la que se desarrolla sobre el muro. A la izquierda de la composición, adherida directamente a la pared, una jaula de pájaros plegada y aplastada que, aun cuando sigue siendo reconocible como tal, formalmente es más un tumulto de planos enrejillados; en una de esas rejillas queda todavía una figurita humana pequeña, escapándose. La composición alcanza su dimensión por una gran cantidad de figuras de cerámica con apenas una cubierta de esmalte blanco y detalles con pigmentos negro y rojo. Haciendo alusión al título de la obra, las figuras, casi primitivas, se entrelazan en ritmos rituales, bailan, saltan, se mueven y se juntan entre ellas, y es gracias a la habilidad y al talento de Petrolini que son “libres” aun cuando están directamente unidas al muro. A esta retrospectiva le sucedió otra en 2013, de gran relevancia por la cantidad y calidad de piezas que fue posible reunir en las instalaciones de la Universidad Nacional de Lanús: *Retrospectiva. Carlota Petrolini de los años 60 a la actualidad*.

Entre ambas retrospectivas, para la muestra *Cabezas* en Museo Casa Rogelio Yrurtia, Petrolini se propuso modelar, una a una, diferentes cabezas pertenecientes a una diversidad de culturas y con distintos colores que las identifiquen. Llegaron a ser 250, y a muchas de ellas les aplicó textiles a manera de turbantes, en un gesto recurrente y lleno de las implicaciones que supone el querer “proteger la cabeza”.

En 2014, *Alteraciones*, celebrada en el Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil (MuMBAT) presentó óleos sobre telas de importantes dimensiones, dónde se representan figuras de colores estridentes que ocupan toda la superficie, metamorfosis de animales reales y fantásticos con una simbología altamente erótica. También sus esculturas dan cuenta de las transformaciones y contactos entre lo real y lo imaginario: la exploración de estos límites constituye el *leit motiv* de la obra de Petrolini, abordado tanto desde sus propios modos de hacer y atravesando todas las disciplinas y materialidades por las que la artista se desplaza con libertad. Percibimos que sus objetos, sus dibujos, sus pinturas nos muestran mucho, pero nos esconden todavía más; sus ensamblados con los más diversos materiales parecen emerger de un sueño, y nos

hacen presentir que son sólo la cima visible de una enorme montaña oculta. Estas cualidades de su trabajo también convocan sus reiteradas experiencias interdisciplinarias con psicoanalistas y psicólogos en proyectos de arte; por caso, su tarea de conducción de las actividades del Taller de Libre Expresión del Hospital Escuela General San Martín en vínculo con la Cátedra de Psicología Infanto-Juvenil de la carrera de Psicología de la Universidad Nacional de Buenos Aires.

Entre sus muestras recientes, *Estado de travesura* ocupó en 2016 tres plantas del Museo Casa Carnacini, en la localidad de Villa Ballester, con los mundos de Petrolini; el extenso conjunto de obras allí expuesto dejaba percibir una pluralidad reacia a su clasificación. Obras constituidas por el ensamblado de materialidades disímiles de las que Petrolini se sirve con soltura —arcilla, madera, hierro, papel, cartón, tela, hilo, lana, alambre, botones, piedras, vidrios, acrílico, óleo, pasteles y los más sorprendentes objetos— expresan con eficacia lo abigarrado, lo apasionado, lo inquietante. De la profunda libertad con que la artista la reúne surgen sus particulares modos de dibujar y pintar, modelar y formar, cortar y pegar, atar y colgar... Ella articula su creación a partir de la potencia de los materiales, en lo que nada está predeterminado: busca y se sorprende con lo que aparece ante sus ojos cuando crea.

En el ingreso a la muestra, los visitantes eran recibidos por *Plegaria* (2013), una figura erguida sobre cuatro finas y largas patas envueltas en un textil rojo. Su cuerpo, abultado, está formado por una manta constituida por la unión de cuadrados tejidos de diversos colores —azul, verde, violeta, rosa, fucsia—; a su derecha, cuelgan flecos verdes como parte de la manta, en tanto hacia su parte posterior los flecos de color fucsia conforman la cola de este cuadrúpedo. La cerámica materializa su rostro sus manos en una actitud de rezo, de conexión con lo sagrado, dando fe del nombre de la obra. En las paredes del pasillo de acceso, sus figuras danzantes con caras de arcilla y cuerpos de coloridos textiles y alambres se encuentran con las palabras de su maestro y amigo, Luis Felipe Noé, por lo que sentimos que no pueden faltar aquí:

La indudable voluntad lúdica que existe detrás de toda la obra de Carlota Petrolini no excluye su capacidad de ser fuente de reflexiones. Las obras que exhibe en esta oportunidad agudizan, para mí, esta constancia. Por un lado, Carlota, con partes de objetos rotos y con todo tipo de elementos dispersos ha armado otros objetos que aluden a personajes o a extrañas construcciones, a los cuales no puedo dejar de ver como pequeños tótems. Pero tótems de una sociedad en la cual lo híbrido y lo heteróclito se manifiestan desde la organización de ella misma, en su funcionamiento, como en el desarrollo urbano, como podemos constatarlo en la convivencia arquitectónica más heterogénea y en la yuxtaposición de imágenes publicitarias de las más diversas índoles. En tal sentido, sus objetos aunque basados en la experiencia artística de lo surreal son una clara manifestación de estos tiempos llamados “posmodernos”. No debe olvidarse que estos, en el campo del arte, son la consecuencia de un proceso de vanguardias desarrollado como un “strip tease” desde el romanticismo al arte conceptual, al término del

cual se encuentran abandonadas en el piso las “prendas”, que antes vestían a las distintas artes visuales. Por lo tanto, no puedo dejar de ver estas últimas travesuras de Carlota como pequeñas y deliciosamente irónicas manifestaciones de un surrealismo ya no vanguardista sino posmoderno. En un tiempo de una cultura de “deshechos”, su obra constituye así como una propuesta de una “imago mundi” de hoy. Estamos felices de recibir la obra de esta artista. Carlota plantea un devenir constante. Cada forma que ella plasma es un juego vertiginoso que funde, mezcla técnicas y sentidos para generar formas complejas, atrayentes. Presenta casi como una travesura la mutación de energías, la metamorfosis humano/animal salvaje, en oportunidades reprimido y en otras no tanto. La obra de Carlota se presenta a sí misma, tal como es, y tiene mucho por descubrir. Divertida, audaz, fresca y versátil. Esta obra es realmente para disfrutar y dejarse sorprender.

En las salas contiguas se muestran sus ensamblados de gran tamaño, como *Vacío* (2008), *India* (2006) y *La amante* (2003); también están presentes *Los Muertos* (1988). Una magnífica puesta de *El que nada no se ahoga* (2005) —en la que tres bustos femeninos de cerámica aparecen sumergidos en una bañera llena de tierra— introdujo variantes a sus anteriores exhibiciones: en principio, las figuras abandonaron su bañera de origen para venir a habitar la del baño histórico del museo; sus gorras azules de natación mutaron en turbantes de gasa de colores tierra, uno de los cuales cubría, además, parte del pecho de una de las figuras; en el borde de la bañera y en una repisa de vidrio situada entre el lavamanos y el espejo de la pared, un número de pequeñas velas acompañadas por varias cabecitas con turbantes aportaban la única fuente lumínica, generando una atmósfera altamente sugerente e intimista. En el piso inferior se reunían algunos de sus dibujos y una instalación con sus ready-mades en cajas de acrílico sostenidas por altos trípodes próximos a un insecto zancudo; en el piso superior se encontraban algunas de sus pinturas y otra enorme cantidad de piezas por las que sumergirse en el imaginario de Petrolini.

En 2016 también fue posible ver sus ensamblados —bajo el aspecto de criaturas zooantropomorfas de cerámica, metal y textiles— como parte de la muestra colectiva *Poéticas divergentes. 570 años de arte argentino. Arte, historia y creatividad* que itinerando por el Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano de La Plata, el Museo de Artes Plásticas *Eduardo Sívori* de Buenos Aires y el MuMBAT - Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil, celebraba la sumatoria de edades del grupo de expositores — Alicia Benítez, Carlos Carmona, Hilda Crovo, Silvio Fischbein, Alicia Keshishian, Ivonne Jacob, Guillermo Mac Laughlin y Carlota Petrolini— con sus plurales procedencias, visiones políticas y propuestas estéticas.

En 2017 otra megamuestra de su labor — *Carlota y sus quimeras*— ve la luz en la Galería Lucy Mattos de Beccar. Allí una vez más es posible asistir al modo en que el ensamblado es un procedimiento casi inherente a su crear, reuniendo en una narrativa nunca carente de humor la minuciosa descripción de sus personajes y una tendencia a

la alteración del orden para recomponerlo en el caos aparente de un jardín primigenio. Como postulan Indiana Gnocchini y Ceres González (2017), “decenas de símbolos diversos, pueblan este espacio donde la lujuria se ha apoderado del mundo en un éxtasis de placer”.

En virtud de las transformaciones que, siempre a partir de un conjunto de rasgos comunes, va mostrando la obra de Petrolini tras la obtención del Gran Premio del Salón Nacional de Artes Visuales, no deberíamos cerrar este capítulo sin al menos una sintética referencia a las derivas más actuales del feminismo, puesto que la cuestión de lo femenino es uno de los vectores que reúne a las tres artistas mujeres que por su trabajo en la cerámica elegimos abordar aquí.

En tiempos recientes ha surgido una serie de autoras que sostienen que el objetivo del nuevo feminismo, o *feminismo de la diferencia*, debe ir más allá de conseguir la igualdad legal de la mujer blanca, occidental, heterosexual y de clase media. Para ellas, se trata de atender a mujeres tradicionalmente dejadas al margen y de combatir las causas que producen las diferencias de clase, raza y género. Mientras la retórica de la violencia de género infiltra los medios de comunicación invitándonos a continuar imaginando el feminismo como un discurso político articulado en torno a la oposición dialéctica entre los hombres —del lado de la dominación— y las mujeres —del lado de las víctimas—, el feminismo contemporáneo, sin duda uno de los dominios teóricos y prácticos sometidos a mayor transformación y crítica reflexiva desde los años setenta, no deja de inventar imaginarios políticos y de crear estrategias de acción que ponen en cuestión aquello que parece más obvio: que el sujeto político del feminismo sean las mujeres. Es decir, las mujeres entendidas como una realidad biológica predefinida, pero, sobre todo, las mujeres como deben ser, blancas, heterosexuales, sumisas y de clase media. De estos cuestionamientos, entonces, surgen nuevos feminismos de multitudes, feminismos para los monstruos, proyectos de transformación colectiva para el siglo XXI (Preciado 2007). Estos feminismos disidentes se hacen visibles a partir de los años ochenta cuando los sujetos excluidos por el feminismo comienzan a criticar la represión, al interior del mismo, de las diferencias culturales, sexuales o políticas percibidas como amenazas a su ideal heterosexual y eurocéntrico de mujer. Lo que Virginie Despentes llamó “el despertar crítico del proletariado del feminismo, cuyos malos sujetos son las putas, las lesbianas, las violadas, las marimachos, los y las transexuales, las mujeres que no son blancas, las musulmanas... *en definitiva, casi todos nosotros*”. Paul B. Preciado (2007) ha señalado los sucesivos descentramientos del sujeto mujer que cuestionaron el carácter natural y universal de la condición femenina: el primero definirá heterosexualidad como dispositivo de control de la diferencia entre hombres y mujeres

y transforma la resistencia a la normalización en patología (con el sustento teórico de Michel Foucault, Monique Wittig, Michael Warner o Adrienne Rich); Judith Butler y Judith Halberstam insistirán en los procesos de significación cultural y de estilización del cuerpo a través de los que se normalizan las diferencias entre los géneros, mientras que Donna Haraway y Anne Fausto-Sterling pondrán en cuestión la existencia de dos sexos como realidades biológicas independientemente de los procesos científico-técnicos de construcción de la representación. Angela Davis, bell hooks, Gloria Anzaldúa o Gayatri Spivak sostuvieron los proyectos del feminismo negro, poscolonial, musulmán o de la diáspora que obligará a pensar el género en su relación constitutiva con las diferencias geopolíticas de raza, de clase, de migración y de tráfico humano. Más recientemente, debe consignarse la publicación en 2015 del manifiesto *Xenofeminismo: una política de la alienación* por el que el grupo *Laboria Cuboniks* insta a la apropiación de las tecnologías existentes para transformar las actuales condiciones de opresión sociobiológicas por la adopción de una diversidad sexual más allá de cualquier binarismo, abrazando un feminismo tecnomaterialista, antinaturalista y abolicionista del género a partir del cual rediseñar el mundo (Hester 2018: 19 *et seq.*). Sobre este telón de fondo, las multiformes criaturas que pueblan los universos creativos de Carlota Petrolini no pueden sino brillar por la propia plenitud con que encarnan *lo diferente*.

. 7. Arte cerámico y prácticas artísticas contemporáneas en el registro de lo local

. 7.1. El arte entre lo moderno, lo posmoderno y lo contemporáneo

Die Moderne - ein unvollendetes Projekt (1980) [La Modernidad: un proyecto inacabado] fue el título de un discurso pronunciado por Jürgen Habermas en septiembre de 1980, en ocasión de haber sido galardonado por la ciudad de Fráncfort con la segunda entrega del prestigioso premio trienal *Theodor W. Adorno*. Es necesario recordar que un año antes, en 1979, Jean-François Lyotard había publicado en París *La condition postmoderne* y, a partir de allí, el término “posmodernidad” se fue situando en enunciados de los más diversos ámbitos de la vida. El paso de una década a la otra estaba entonces orientado hacia una suerte de despedida general de la Modernidad, ante lo cual el discurso de Habermas fijó otra posición y se convirtió en una clave con la que entraron en diálogo los más diversos autores en el debate Modernidad/posmodernidad.

Habermas inicia sus planteos recorriendo la deriva histórica del calificativo “moderno” en sus modos de expresar lo “actual” a partir de lo indagado al respecto por Hans Robert Jauss, donde *la palabra moderno en su forma latina modernus se utilizó por primera vez en el siglo V a fin de distinguir el presente, que se había vuelto oficialmente cristiano, del pasado romano y pagano; así, moderno da cuenta de una época que se entiende a sí misma como lo nuevo, y es la consecuencia de haber trascendido lo antiguo* (Habermas 1980 [1988: 1-2]). Lo moderno se autoafirma frente a lo establecido, a lo tradicional, a lo pasado. Y a partir de esta conciencia de actualidad se configuraba lo *no* moderno. Siguiendo ese razonamiento, el autor encuentra que *el término moderno apareció y reapareció en Europa exactamente en aquellos períodos en los que se formó la conciencia de una nueva época a través de una relación renovada con los antiguos y, además, siempre que la antigüedad se consideraba como un modelo a recuperar a través de alguna clase de imitación*, de tal suerte que, entonces, todas las épocas han tenido terrenos nuevos o novedosos que se han conquistado, transformándose de esta forma en modernos. (Habermas 1980 [1988: 20]). No obstante, en tanto el concepto *moderno* se extiende a variadas épocas históricas, lo que denominamos *Modernidad* es el período histórico particular que se va constituyendo a partir de acontecimientos económicos, tecnológicos, sociales, políticos, legales, artísticos, filosóficos y científicos

que reflejaron una transformación radical en el modo en que se hallaba estructurada la realidad del Occidente europeo.

El proyecto de la Modernidad formulado por los filósofos del Iluminismo en el siglo XVIII se basaba en el desarrollo de una ciencia objetiva, una moral universal, una ley y un arte autónomos, regulados todos ellos por lógicas propias. Se intentaba liberar el potencial cognitivo de cada una de estas esferas de forma esotérica y emplear la acumulación de cultura especializada en cada uno de los ámbitos en el enriquecimiento de la vida diaria, es decir en la organización racional de la cotidianidad (Habermas 1980 [1988: 5]). De tal manera, el ser *moderno* se escinde de los *antiguos* apoyándose en la ciencia moderna a partir de una fe en el progreso ilimitado del conocimiento y el avance infinito hacia la mejoría social y moral. La modernidad *cultural* se caracterizaba por la instauración de la ciencia, la moral y el arte como esferas autónomas respecto de la religión y la metafísica, y diferenciadas, pues las visiones unificadas del mundo que proveían ya no fueron compatibles: sus problemáticas se organizaban bajo aspectos específicos de validez —verdad, rectitud normativa, belleza, lo que generaba que pudieran ser tratadas como cuestiones de conocimiento, de justicia y moralidad, o de gusto. Como consecuencia de su autonomía, los discursos culturales —sean estos científicos, teórico-artísticos, de jurisprudencia o moralmente normativos— fueron institucionalizados, y los dominios de la cultura se hicieron corresponder con profesionales específicos, con lo que consecuencia directa de este proceso fue el aumento de la distancia entre la cultura de los expertos y la del público en general y, entonces, la brecha entre la reflexión y la praxis cotidiana.

Los pensadores de la Ilustración tenían la absoluta convicción de que las artes y las ciencias no sólo promoverían el control de las fuerzas naturales, sino también la comprensión del mundo y del yo, el progreso moral, la justicia de las instituciones e incluso la felicidad de los seres humanos. Surgió así la llamada *segunda modernidad* — para Habermas, una modernidad *estética*—, primero en un movimiento como el Romanticismo, y luego, en una serie de corrientes y movimientos artísticos que adoptaron la proclama de ser modernos contra la institucionalización de lo moderno, asumieron la tarea de proveer una forma de relación con el mundo que la religión ya no podía abastecer: una relación estética. Así, en el curso del siglo XIX emergió una conciencia radicalizada de Modernidad que se liberó de todos los vínculos históricos específicos, estableciendo una oposición abstracta entre la tradición y el presente. Esta segunda Modernidad “estética” se proclamó en contra de los valores tradicionales del mundo europeo, que intentó reemplazar a Dios como principio ordenador de todas las cosas sustituyendo el poder de la religión por la consolidación de una sociedad basada

en los pilares de la primera Modernidad —racional, laica y científica— tornándose así argumentativa, planificadora, instrumental y productiva. Es decir, el uso de *la razón* como utopía ilustrada para sustituir a Dios fue virando hacia una aplicación de sus aspectos instrumentales, orientados hacia la eficiencia. Para Habermas, en cierto sentido, todavía somos contemporáneos de esa clase de modernidad estética que apareció por primera vez a mediados del siglo diecinueve.

Si *lo nuevo*, diverso del pasado, es rasgo distintivo de la modernidad de una obra, su novedad quedaría superada y devendría obsoleta ante la aparición de otra novedad, ¿se limitaba entonces *lo moderno* a lo que estaba simplemente *de moda*? De ser así, lo moderno, en principio, nunca podría establecerse ni institucionalizarse, porque en ese caso, perdería su condición como tal. Es por ello que, para Habermas, lo *moderno* conserva un vínculo con lo *clásico*: algo se convertía en *clásico* a través de su supervivencia en el tiempo, pero lo *enfáticamente moderno* ya no tomaba prestada la fuerza de ser un clásico de la autoridad de una época pasada, *sino que una obra moderna llega a ser clásica porque una vez fue auténticamente moderna* (Habermas 1980 [1988: 7]).

La Modernidad se rebelaba contra las funciones normalizadoras de la tradición y vivía de la experiencia de rebelarse contra todo cuanto era normativo; esta revuelta era una forma de neutralizar las pautas de la moralidad y la utilidad. *La conciencia estética representa continuamente un drama dialéctico entre el secreto y el escándalo público, le fascina el horror que acompaña al acto de profanar y, no obstante, siempre huye de los resultados triviales de la profanación* (Habermas 1980 [1988: 2]). Los ideales modernos eran revolucionarios, porque se proponían crear a partir de una destrucción, porque avanzaban sobre la necesidad de proyectarse en el futuro. Lo moderno apostaba a crear una nueva realidad, de suerte tal que la metáfora de la vanguardia —cuerpo de élite que siempre debe ir a la delantera en el choque cuerpo a cuerpo con el enemigo—, devino emblema de lo moderno, a su vez profundamente crítica del presente e incomprendida en su tiempo por estar viviendo, a la delantera, en un futuro aún por venir. La concepción esteticista del arte que emergió en el siglo XIX alentó a lo artistas a producir su obra —recordemos que esta se limita a las prácticas pictórica y escultórica— de acuerdo con la clara conciencia de un arte por el arte, posición sustentada desde el siglo XVIII por las categorías estéticas de *lo bello* y *lo sublime* expresadas por Immanuel Kant, para quien el tiempo y el espacio eran construcciones *subjetivas* de nuestra sensibilidad, en lo que señaló como *estética trascendental*. *Lo bello* se refería a la forma del objeto, y consistía al mismo tiempo su limitación, ya que el juicio estético percibía inmediatamente la finalidad de un objeto por vía del sentimiento subjetivo de placer o

disgusto; *lo sublime*, en cambio, era una proyección del sujeto, un estado del espíritu que se daba cuando la forma sensible sobrepasaba la capacidad de aprehensión de todos los sentidos. Para Kant, la *razón* —facultad de lo infinito, de lo suprasensible— funcionaba como soporte y extensión de la imaginación, para ampliarla hasta fusionarse con ella: *todo arte debe ser desinteresado*. Esta proposición se replicó luego como fundamento teórico dentro de la Historia del Arte y la Crítica de Arte y florecieron a su amparo diversas taxonomías que fueron generando un programa sistemático, a través del cual la experiencia sensible perdía todo valor en la incorporación del conocimiento. El crítico Clement Greenberg fue uno de los defensores de esta posición, tomado como modelo de interpretación el formalismo kantiano y a Édouard Manet como su par en el desarrollo de las artes: así como uno puso en el centro de su investigación las condiciones que hacen posible el conocimiento, el otro hizo lo propio con la pintura, llamando la atención acerca de sus condiciones de funcionamiento como representación de la realidad (Oliveras 2018: 338). De tal modo, la autonomía del arte podía entonces convertirse en un proyecto deliberado: el artista “de talento” podía prestar auténtica expresión a aquellas experiencias que tenía al encontrar su propia subjetividad descentrada, separada de las obligaciones de la cognición rutinaria y la acción cotidiana (Habermas 1980 [1988: 6]), tal como se pensaron los artistas de vanguardia.

Ese quiebre que Greenberg y otros —por caso, Michel Foucault— sitúan en la pintura de Manet, se desplaza en virtud de quien busca establecerlo. Arthur Danto señaló el comienzo de la Modernidad con las obras de Vincent Van Gogh y de Paul Gauguin, dado que en ellas advierte una discontinuidad en el modo de representación, un abandono de la mimesis, un concepto que no se desarrollaba a partir de la transposición rigurosa de los aspectos visuales del objeto: el modo de representar en sí mismo se había transformado en un discurso y el arte reflejaba críticamente la naturaleza irreconciliable de los mundos estéticos y sociales. Esta transformación modernista se realizó tanto más dolorosamente, cuanto más se fue alienando el arte de la vida, hasta alcanzar su completa escisión hacia la total autonomía. Como ya señalamos, la elevación y la espiritualización fueron subsumidas frente a un interés mayor: la autonomía del arte, que llevó a un aislamiento de las *Bellas Artes*, cercando en un espacio cultural cada vez más elitista el “mundo del arte”. Serán las vanguardias, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII las que comenzarán a reconocer —de modos diversos y a partir de perspectivas y preocupaciones disímiles— la separación entre el arte y la vida e intentarán alcanzar la que entienden como su necesaria reintegración a la sociedad. A partir de esas corrientes emocionales se reunieron al fin aquellas energías explosivas que se abocaron al intento surrealista de hacer estallar la esfera autárquica del arte y

forzar una reconciliación del arte y la vida (Habermas 1980 [1988: 6]); parafraseando la propuesta modélica del Conde de Lautréamont, *ensamblar* esas diversidades sobre el telón de fondo de la sociedad en pos de obtener una nueva realidad. En la concepción de Habermas — de otros, como por caso Peter Bürger— tanto los intentos surrealistas como los de otros movimientos artísticos de vanguardia resultaron fallidos.

Es por ello que para Habermas el prefijo *pos en el* término *posmodernidad* es un gesto de despedida apresurado ya que, aunque la asumiéramos agotada, la lógica de la modernidad todavía nos sigue dando sentido, y como tal, la modernidad es un proyecto inconcluso:

En suma, el proyecto de modernidad todavía no se ha completado, y la recepción del arte es sólo uno de al menos tres de sus aspectos. El proyecto apunta a una nueva vinculación diferenciada de la cultura moderna con una praxis cotidiana que todavía depende de herencias vitales, pero que se empobrecería a través del mero tradicionalismo (Habermas 1988:7).

Son conocidos los diversos pensadores que se alinean tras la creencia en esta inconclusión y su pervivencia bajo nuevos matices. Baste recordar aquí el muy difundido escrito de Zygmunt Bauman, con *Liquid Modernity* (2000) o, para el área del arte, propuestas como la de Nicolas Bourriaud:

Al iniciar este siglo es posible apropiarse del nuevo concepto de *modernidad* sin experimentar ni por un instante el sentimiento de volver al pasado. [...] Si importa volver a pensar “*lo moderno*” al comenzar este siglo (lo que significa superar el período histórico definido por lo posmoderno [...] apostemos por una modernidad que, lejos de ser un absurdo calco de la del siglo pasado, sea específica de nuestra época y haga eco de sus propias problemáticas: una *altermodernidad* (2009:14-19).

Para Habermas la posmodernidad representaba el agotamiento de las energías utópicas: En el espíritu posmoderno, lo *nuevo* era oponerse a lo nuevo; para el pensamiento posmoderno, las utopías modernistas se convirtieron en un dispositivo para la destrucción material y espiritual del hombre. Fredric Jameson postuló la tesis del posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío (1991); para algunos autores comenzó con la finalización de la Segunda Guerra Mundial y para otros con la caída del muro de Berlín; de cualquier modo, se puede reconocer que, lo que ambos momentos tenían en común es la liquidación del proyecto de la Modernidad y el fracaso de Occidente: el capitalismo hiperconsumista no se ofrecía como democracia social, y a su interior, los espacios de la contracultura eran rápidamente fagocitados en el gran mercado global. Para la Posmodernidad, la Modernidad entró en crisis a partir del agotamiento de la idea de verdad, que dejó a los modernos desamparados, sin su fundamento

último. El problema radicó en haber pensado que había *teorías* que iban a llevar a un mundo mejor. Se planteó entonces la franca crisis de ideales inalcanzables planteados por el proyecto utópico de la modernidad. Sin la verdad ni hay progreso ni hay revolución: la posmodernidad se presentaba plena de escepticismo, pero acompañada por un hedonismo en alianza con el consumo y la ironía, que la hacía percibir como algo fantasmagórico, como sensación apocalíptica que remitía a un tiempo que ya había terminado, pero que igualmente arrojaba sombras que llegaban a alcanzar, transformar y trastornar a todo lo presente. Aproximemos a estos argumentos la más reciente noción de *posverdad*, coletazo de la idea posmoderna expresada por Lyotard de que la realidad es una construcción discursiva —y la Modernidad un gran relato—, la que sacudió de manera decisiva el pensamiento de la década del '80. En *La società trasparente* (1989), Gianni Vattimo sostiene que todo lo que existe llega a ser conocido a través de los medios, cada uno de los cuales monopoliza una visión de supuesta objetividad instalada para dominar: todo el que habla en nombre de la verdad ejerce un poder basado en el interés. Así, en esa década, el término *moderno* prácticamente desapareció de los enunciados del arte, cuando emergió la posmodernidad anunciando la terminación de las metanarrativas (Oliveras 2018: 380). Lo ejemplifican Arthur Danto, proclamando ya en *The Transfiguration of the Commonplace* (1981) y sosteniendo más tarde la muerte de los grandes relatos hegemónicos de la historia del arte:

Las grandes narrativas de la historia del arte, como las de Vasari o Greenberg llegaron a su fin. Ningún arte está ya históricamente mandado contra ningún otro arte. Ningún arte es más verdadero que otro, ni más falso históricamente que otro (Danto 1999 [2006: 49]).

Casi simultáneamente, Hans Belting por su parte también indagaba lo que percibía como *Das Ende der Kunstgeschichte* [El fin de la historia del arte] (1983). Las nuevas condiciones materiales y transformaciones culturales que se produjeron en los años 1970 y fundamentalmente en los debates filosóficos de los años 1980 impactaron en la conformación de una nueva sensibilidad, con lo que la estetización de la existencia devino uno de los pilares posmodernos, suponiendo un desbordamiento de lo estético a todas las dimensiones de lo social (Michaud 2003 [2007: 9-15]). Vattimo alude a la *estetización de la existencia* como una posibilidad concreta, disponible a partir del avance tecnológico actual de la sociedad; cómo ya mencionáramos, Vattimo marca que todo lo que existe llega a ser conocido a través de los medios —instalando como característica de la época un pensamiento *débil*—, lo que posiciona a la cultura como una categoría de consumo que los museos posmodernos ejemplifican. Ya lo señalaba

Jameson en el escrito citado más arriba: la posmodernidad no podía limitarse a ser considerada una mera reacción propia del mundo del arte, ni ser analizada como si se tratase únicamente de una polémica entre artistas, pues se trataba de una sustancial modificación en la dimensión estética.

Una consecuencia positiva de la desestima posmoderna de los “grandes relatos” fue que la posmodernidad enarboló las banderas de la lucha por las minorías, el respeto por la diversidad y la total ausencia de dogmas. A partir de allí, en la posmodernidad las artes se volvieron *rizomáticas*, esto es, se caracterizaron por la falta de un centro y por cierto nomadismo estilístico: junto al arte de las minorías, retomaba del pasado el protagonismo de la pintura, especialmente de gran tamaño, de preponderancia gestual y del recurso a la cita de autores de épocas distantes. Se criticaba al posmodernismo por la disolución entre la alta cultura y la cultura de masas —en pos de una mayoría consumista—, y por su condición de *pastiche*, sostenido por una ausencia de límites que generó la sensación de un *todo vale* —en el sentido de desmarcarse de ciertos dogmas constituyentes— defendido como ironía desacralizadora. Pero al mismo tiempo, *todo vale* se podía entender en términos de mercancía: un “todo vale” en tanto *vale* para la construcción de nichos con valor de mercado y, de tal suerte, la posmodernidad se visualizó como lugar al que no se quería llegar. En su desatado borramiento de límites, su interés por la disolución de la frontera entre realidad y ficción hizo del arte posmoderno algo al borde de lo insoportable.

En su conjunto, estos rasgos permitieron reconocer *un estilo* de arte posmoderno, marcando así una diferencia con el arte contemporáneo que será el momento de lo inabarcablemente múltiple: *precisamente, el ideal de ausencia de normativa y desjerarquización de lo nuevo encontrará recién en el arte contemporáneo su concreción más genuina* (Oliveras 2018: 381). De allí que Terry Smith, buscando elaborar una síntesis plantee que el arte moderno se ocupó de promover lo nuevo, el posmoderno apuntó a una desvalorización de la categoría de la novedad y el contemporáneo se caracteriza por su pluralismo, su nomadismo, su carencia de un canon universalmente válido para su valoración (Smith 2012: 14).

. 7.2. Aproximaciones al arte contemporáneo

¿Podemos designar una fecha como origen del arte contemporáneo o, mayor exigencia aun, establecer no sólo cuándo comienza sino además cómo se identifica? Claramente no. La contemporaneidad en el arte no comienza con una datación precisa. No existe

un hecho demarcatorio, único, que fije el nacimiento de “un” “nuevo” “estilo”, como si el arte contemporáneo fuese susceptible a cualquiera de estas reducciones. Su inicio no se funda en un manifiesto, ni fue decretado por un crítico, o por un artista o un historiador. Puede visualizarse mejor, como muchas emergencias, con señales dispersas, que nos remiten a un nuevo estado del arte. Momentos en los que se planteó una reconfiguración del mundo, en los que se produjo un quiebre y una consiguiente discontinuidad. Entre ellos, ya hemos mencionado el fin de la Segunda Guerra Mundial, considerada como el *gran quiebre*, a partir del cual el ser humano deviene el primer ser vivo capaz de atentar contra la supervivencia de su especie. Sobre esta discontinuidad se sostienen las propuestas de periodización de autores como Paul Schimmel (1998) o Andrea Giunta (2014).

También podemos señalar la serie de manifestaciones iniciada en la década del 1960 por grupos de estudiantes contrarios a la sociedad de consumo, al capitalismo, al imperialismo y al autoritarismo reinantes que condujeron al *mayo francés* en 1968 y luego, ya en los años 70, encontraremos sucesos como la etapa final de la guerra de Vietnam, los movimientos pacifistas, las guerras de liberación y los terrorismos de estado, y la emergencia de un orden poscolonial. O la transformación de lo internacional en global, reconociendo dentro de lo geopolítico el peso del fin de la Guerra Fría, la caída del muro de Berlín en 1989, las posdictaduras; y, en el plano de lo cultural, el uso de Internet más allá de los fines militares.

Para datar el comienzo de *lo contemporáneo* imaginamos la metáfora de una tela seca que se va humedeciendo, cada uno de los procesos y hechos que fuimos enumerando constituyó una gota, o varias. Pero ¿cómo establecer el momento preciso en que, a ciencia cierta, está empapada? Un régimen de historicidad se instala lentamente y dura mucho tiempo (Hartog 2007: 132):

Si se considera al arte contemporáneo desde su cronología, puede decirse que es lo que continuó al arte posmoderno, que brevemente a su vez, vino como reacción al arte moderno. La dificultad de clasificación del arte contemporáneo tendía a justificarse por su grado emergente, sin embargo cuando nos referimos al arte contemporáneo hoy, estamos hablando de prácticas artísticas que vienen desarrollándose desde los años setenta, es decir desde hace casi medio siglo, con lo cual, podemos concluir que la dificultad reside en su pluralidad; no es clasificable por movimientos; o por materialidad que los artistas utilizan; es discontinuo, provocativamente imprevisible y fundamentalmente rehúsa ser historizado como tal (Aranda 2010).

En cuánto al relevamiento de rasgos que identifican al arte contemporáneo:

Podría decirse, en primer lugar, que cualquier intento de definición el arte contemporáneo debería pensarse desde lo múltiple, en claro contraste con el paradigma universalista del arte moderno. El calificativo contemporáneo asumió el sentido de actual que moderno ya no podía brindar (Giménez 2017: 2).

¿Puede entenderse, acaso, que todo arte que se genere en la actualidad es contemporáneo porque está presente ahora, o reservaríamos el término *contemporáneo* para aquellas prácticas cuyas condiciones de producción están íntimamente ligadas con la contextualidad del presente?

El concepto de lo 'contemporáneo', lejos de ser singular y simple, significa múltiples modos de ser con, en y fuera del tiempo, por separado y a la vez, con otros y sin ellos (Smith 2012: 21).

En la actualidad, todo es posible en el arte. Ningún estilo se impone sobre otro, no hay ninguna normativa predominante, como sí la hubo en el período posmoderno, con sus recurrentes citas al pasado, con su recuperación de la pintura y del gran tamaño. Explica Danto que el arte contemporáneo podría definirse por el hecho de que el arte del pasado está disponible para el uso que los artistas le quieran dar. Lo que obviamente no está disponible es el espíritu en el que fue creado ese arte (Danto 2006: 27 -28).

Nos urge, para ir acercándonos a estas preguntas, establecer una localización y una temporalidad, un relevamiento de los modos de representar la distribución del tiempo y del espacio dentro del arte contemporáneo; revisar cuándo y dónde se producen los hechos artísticos, ubicarnos en nuestra reflexión en el plano global, regional o local ¿qué es y qué abarca el territorio? Revisar desarrollos temporales heterogéneos.

La noción del tiempo moderno, uno solo y homogéneo, no es la misma en la contemporaneidad. Zygmunt Baumann describió en *Liquid Modernity* (2000) cómo la paulatina aceleración en el horizonte de los procesos productivos, estimula la celeridad de los actos de consumo, que retroalimentan por su parte los circuitos del mercado. El tiempo se reduce a lo instantáneo, deviene insustancial y sin consecuencias en el modelo contemporáneo; el mecanismo de la vida del *constante ahora* lleva a adquirir y acumular para eliminar y reemplazar (Baeza 2017: 39).

Si la cuestión del primer término del binomio tiempo–espacio de lo contemporáneo puede dirimirse en la consideración de una noción de tiempos múltiples o, en todo caso, de series de indicios ruinosos que pueden encontrarse y a través de los cuales se reorganizará la secuencia del tiempo, ¿qué decir de su segundo término, el espacio?

Pasado, presente y futuro constituyen las categorías mínimas de organización del objeto de estudio del historiador y para las categorías geográficas son sus equivalentes distancia, extensión, movimiento y velocidad. La cuestión del lugar es significativa y sintomática: ¿qué abarca? ¿Quién nombra? ¿Se podría pensar, acaso, que se presenta el arte contemporáneo de igual manera en el sur de América del Sur que en otras geografías distantes? Desde luego que no. Esto nos obliga a pensar en la reubicación de los paisajes, los relatos y los géneros; los marcos conceptuales y sus márgenes, los

lindes y deslindes de la representación. Terry Smith imagina la situación actual ideal como la convivencia *no de artes locales dependientes de la colonización y la globalización, sino de artes particulares generadas por la diversidad del mundo* (Smith 2012: 328).

Por su parte, Andrea Giunta sostiene la invalidez del esquema de centros y periferias para el estudio del arte contemporáneo. Propone en su reemplazo, la noción de *vanguardias simultáneas* para analizar obras que se insertan en la lógica global del arte, pero que activan situaciones específicas, compareciendo de manera sincrónica en diversos puntos del globo. Estas obras permiten suspender el modelo evolutivo de un gran flujo unidireccional, haciendo visible la simultaneidad histórica y reclaman como asunto primordial de la historia del arte el análisis de las causas y modos particulares de dichas emergencias (2014: 7).

Las evidentes omisiones de los espacios culturales de Latinoamérica, de África, de Asia y de Oceanía en el esquema de centro/periferia no se fundaron únicamente en la desvalorización de su producción artística en términos de *calidad*, sino fundamentalmente, por caracterizarla a partir de la idea del retraso y la repetición, intentando reducir todo y hacerlo encajar dentro de las taxonomías de los sistemas de comprensión e interpretación de los centros:

Nos referimos a obras que se desmarcan de los lenguajes tradicionales y que incorporan otros medios u otros sentidos, más allá de la visión, pero que circulan en los espacios dedicados a expresiones que, de un modo general y ya inexacto, se vinculan a las artes visuales (Giunta 2015: 20).

En esta misma línea de pensamiento, Nelly Richard señala las diferentes connotaciones de la cita paródica, como uno de los típicos recursos posmodernos, según los contextos donde se convoca, pues es muy distinto parodiar códigos mediante signos que resultan valores intercambiables al interior de lo que Guy Debord denominó *sociedad del espectáculo* (1967) —y que poseen una misma fluidez de circulación, aun cuando sus registros de lo culto a lo popular, o de lo privado a lo público, sean muy disímiles— que intentarlo en entornos culturales como el latinoamericano, donde los signos dan cuenta de las contradicciones que los atraviesan puesto que pertenecen a registros de identidad social completamente heterogéneos, y determinan rígidas segregaciones entre rito y progreso, patrimonio y telecomunicación, folklore y transnacionalismo, entre otras tantas.

A diferencia entonces de lo que ocurre en contextos donde lo parodiado y lo parodiante son partes juguetonas de una misma mascarada de signos transados contemplativamente por un sujeto equidistante de sus trabazones de poder, la parodia latinoamericana lleva siempre implícita una referencia crítica a la matriz colonizadora (la creencia europeo-dominante en la superioridad de los Originales) y a su reflejo invertido: la pulsión de

simulacro que resuelve el tema latinoamericano de las identidades prestadas en la transferencia de la Copia (Richard 1993: 122-123).

Si atendemos a los elementos que pone en juego el señalamiento de Richard, hay que recordar que Jacques Rancière alude a una complejización del arte político a través de la cual el horizonte de politicidad se ubica en un lugar de indeterminación que permite pensar otros mundos: pone en crisis lo que *creo que es* frente a lo que *veo y pienso* cuando me enfrento al arte (1998 [2000]).

Pero entonces, ¿qué grados de participación tienen las diversas prácticas en el arte contemporáneo dentro de estos contextos? Y al interior de estas prácticas, ¿qué sucede con las artes del fuego y, específicamente, con la cerámica?

Atender los diferentes contextos en los cuales cada hecho artístico acontece trae aparejada la asunción de que otras sensibilidades no sólo son posibles: efectivamente existen. Y conviven (Giménez 2017).

Puesto que desde 1970 las artes se han caracterizado por el pluralismo y han rehusado la generalización, es justo afirmar que una de las tendencias de los últimos treinta años ha consistido en intentar reintegrar, desde la esfera de la intimidad personal hasta la agitada de la política el arte a la vida (Shiner, 2010: 363). Si bien los síntomas de estas transformaciones sobre la forma de hacer arte se perciben en los años sesenta, es en los noventa, hacia el fin de siglo, cuando se generalizan. (Giunta 2014: 98)

En principio, aquella discontinuidad que, hacia 1970 y en diversos estratos de la cultura, señala una transformación epistémica radical de la práctica de lo sensible — prácticas de percibir y de dar a percibir el mundo — que afecta a las artes en todos sus aspectos centrales y derivados. La revolución tecnocientífica que instituyó a la información y al conocimiento como bienes-clave para la esperanza o el desaliento en el futuro. La evolución del capitalismo que ha sancionado el reparto y el despojo de estos bienes a nivel global. En los márgenes y nuevas orientaciones de la información y el conocimiento, también el arte explora con minuciosidad (Romero, Giménez, Senar 2015).

El arte contemporáneo plantea mostrar todo aquello que no se mide, como por caso, condiciones y procesos de producción: ¿cómo se produjo? ¿Por qué se produjo? ¿Con qué financiación se produjo? Las condiciones económicas de producción generalmente no aparecen, y entonces, se supone que de manera independiente el artista trata de responder a la comunidad que lo apoyó.

El poder viene a ocultar las condiciones y los procesos de producción. Giorgio Agamben (2011) postula lo contemporáneo como posibilidad de generar *algo* a través de lo oscuro de una cultura, de una época: lo contiguo nos encandila. Y si todas las temporalidades cohabitan, será necesario pensar cuáles y para qué se nos hacen más visibles. ¿Qué lugares de luz van a estar relacionados con qué lugares de sombras? Lo contemporáneo aparece entonces, con esta idea de interpelación, en parte como una distopía, como la

imagen catastrófica del futuro; y al mismo tiempo, con la propuesta de una metodología de lo sintomático, del indicio, de los fragmentos en ruinas, desplazados, desactivados, o como modo posible de encontrar genealogías de lo actual y de interpretar el presente. El arte contemporáneo observa los síntomas del pasado en el presente.

En su libro *Estética relacional* (1998), Nicolas Bourriaud analiza los modos en que atraviesan el sistema de las artes el nuevo contexto sociopolítico tras la caída del muro de Berlín en 1989 por una parte; la inclusión de lo tecnológico presente con la difusión de computadoras personales y el desarrollo de Internet para fines no militares. Y por último, las tensiones al interior del campo de las artes visuales en el siglo XX, reconocibles en los cuestionamientos institucionales, la redefinición del lugar del artista y del estatuto de obra, del uso que hacen los artistas al citar, reproducir y descontextualizar *el patrimonio* de la historia del arte, y la apropiación para el terreno artístico de prácticas cotidianas: como fue el deseo de las vanguardias, se quiere devolver al arte su relación con la praxis cotidiana, su efecto social (Bürger 1987: 33-38). El problema, afirma Bourriaud, ya no reside en desplazar los límites del arte hacia la vida, sino por el contrario, poner a prueba la resistencia de los mismos al interior del campo social global. En la Modernidad se insistía en las relaciones internas del mundo del arte, se privilegiaba lo *nuevo* y se llamaba a la subversión a través del lenguaje. En la contemporaneidad el foco se desplaza a las relaciones externas: en el entramado de una cultura ecléctica, la obra está llamada a resistir a la aplanadora de la *sociedad del espectáculo*. “Las utopías sociales y la esperanza revolucionaria dejaron su lugar a micro-utopías de lo cotidiano y estrategias miméticas” (Bourriaud 2006: 34-35). Del modelo moderno de *utopía*, pasamos entonces en la contemporaneidad al concepto de *heterotopía* acuñado por Michel Foucault, y con él a la posibilidad de una multiterritorialidad del arte y del fenómeno estético. Las heterotopías constituyen un tipo específico de espacio, que tiene dentro de sí poderes, fuerzas, ideas, regularidades o discontinuidades, se pueden clasificar según el tiempo o el lugar al que pertenecen y su rasgo más sobresaliente es que abren la posibilidad de crear nuevos espacios con lógicas propias. En efecto, el concepto de heterotopía sirve para pensar tanto el hecho de que el arte ingresa en contextos tradicionalmente no asimilados a él —por ejemplo, el espacio urbano o natural— como a su disolución en formas tradicionalmente no artísticas, como pueden serlo la publicidad, la moda o el diseño industrial (Oliveras 2018: 326) El espacio heterotópico de la contemporaneidad permite la simultaneidad de tiempos esencial para comprender lo latinoamericano —y/o las otras “periferias”—, con sus operaciones de desvío y corrimiento dentro de la tradición de la historia del arte. En la contemporaneidad se apunta al reconocimiento o mejor conocimiento del artista y

su sociedad, entre otras cosas tomando distancia de aquella actitud moderna que vedó al artista el uso de la palabra. Frente a la verdad sensible: el artista es un ciudadano más, por lo que las obras plantean otra forma de ciudadanía en sus deberes y derechos. Los artistas trabajan con rigurosidad en la construcción de archivos, poniendo en confrontación, buscando, generando circuitos —a veces azarosos— pero siempre resultado de una construcción propia, individual o colectiva. A través de su trabajo, el artista interpreta un fragmento de realidad al que su obra refiere y que al mismo tiempo la constituye. Los artistas informan sobre todo lo que a simple vista no podemos ver y escuchar: otra manera de comprensión sensible del mundo, y aquello sobre lo que la obra trata nos remite para su comprensión a la interdisciplina. Bourriaud describe a la actividad artística en términos de juego y como un tipo de organización, que articula las presencias compartidas entre objetos, imágenes y gente. De modo tal que el arte y la obra misma se instalan en el intersticio social, que escapa a la regulación de la actividad económica. La propuesta de la obra es un modelo de organización que puede ser trasladado a la vida cotidiana, que requiere para su existencia la participación del receptor, ya no concebido como espectador pasivo, sino como agente que interactúa con la misma.

Es en este orden de cosas que Jacques Rancière presenta en su *Aisthesis* (2011) la política y las artes como dos manifestaciones del mismo espacio social nuevo y revolucionario en el que la sensibilidad o percepción sensorial se comparte y distribuye a través de las divisiones sociales, proporcionando el ímpetu tanto para una nueva política igualitaria, como para un nuevo régimen democrático por la apreciación y la práctica artística —el *régimen estético del arte*—. *Aisthesis* designa el modo de experiencia conforme al cual, desde hace dos siglos, percibimos cosas muy diversas por sus técnicas de producción y sus destinaciones como pertenecientes en común al arte. No se trata de la percepción de las obras de arte, sino del tejido de experiencias sensibles dentro del cual ella se produce: tanto condiciones completamente materiales como modos de percepción, regímenes de emoción, categorías que las identifican, esquemas de pensamiento que las clasifican y las interpretan. Esas condiciones hacen posible que palabras, formas, movimientos, y ritmos se sientan y se piensen como arte cuando se borran las especificidades de las artes y las fronteras que las separan de la experiencia cotidiana (Rancière 2013: 9- 10).

Así, el arte se expande porque por un lado los artistas se lanzan con sus prácticas a espacios no tradicionales y, a la vez, porque en la contemporaneidad se incorporan al territorio de las artes diversas disciplinas que bajo los ideales modernos era imposible categorizarlas como *artísticas*. Como ha puntualizado Terry Smith, “la

contemporaneidad se manifiesta no solo en la inaudita proliferación de arte, o en sus variaciones aparentemente infinitas, sino ante todo en la emergencia y la confrontación de modos muy distintos de hacer arte y de emplearlo para comunicarse con los demás” (2012: 21). Ahora, desde una perspectiva sensible, es posible estimar “como *arte*” todo tipo de prácticas: desde cocina y dar de comer hasta actualizar un texto, desde mantener una conversación hasta dormir la siesta, desde plantar un árbol hasta mitigar un virus—, prácticas pensadas algunas veces al interior del campo artístico y otras veces por fuera de los límites del mismo, en interacción con el público. Todas estas prácticas retoman enfáticamente la cuestión de la interpelación: cómo hacer ver lo que un espectador o destinatario podría/querría/debería estar percibiendo y no percibe. El arte contemporáneo se propone ayudar a percibir conflictos y no pretende resolverlos; busca problematizarlos: allí donde sólo se percibe el *no conflicto* es porque este ha sido exitosamente invisibilizado.

. 7.3. El arte cerámico local en la contemporaneidad: usos y costumbres

Cuando nos referimos a la práctica cerámica como *contemporánea* estamos considerando rasgos específicos, a través de los cuales podemos identificarla y, simultáneamente, diferenciarla de la cerámica *tradicional*.

La materialidad es central en esta disciplina que adopta el nombre de la materia sobre la que se desarrolla el hacer. Consideramos a los materiales y su manipulación como portadores de cargas significantes al servicio de prácticas culturales y necesidades sociales, políticas y económicas.

En la Modernidad lo visible subsume al mundo de lo perceptible: la construcción en las artes se basa en lo visual y el oído para la música. Los sentidos no teóricos son el tacto y el olfato. El orden jerárquico de los sentidos en esa época ubica primero a la vista, segundo el oído y último el olfato, el que la Ilustración condenó a ser el más bajo de los sentidos. Porque es el olor al que no podemos sustraernos y es a un olor al que tememos: el olor de la muerte.

Nosotros nos referimos aquí a la percepción sensible, que nos permite entrar en contacto con lo real para ser capaces de captar formas comunes a partir de las cuales volvemos a lo singular. El trabajo fenomenológico, dice Merleau-Ponty es la voluntad de describir la esencia a partir de la existencia, es decir, de la experiencia. La percepción no es solamente lo visible. Es también la mirada metafísica detrás de la mirada sensorial:

De la visión y de la sensación sólo se retiene lo que las anima y las sostiene indudablemente, el puro pensamiento de ver o de sentir, y es posible describir tal pensamiento, mostrar que está hecho de una correlación rigurosa entre mi exploración del mundo y las respuestas sensoriales que ella suscita (Merleau Ponty 1964 [2010: 38])

Nos ocupamos de relevar los rasgos perceptibles que incluyen dentro del arte contemporáneo a estas prácticas: la reunión de saberes químicos, los conceptos acerca de la materia, las temporalidades particulares de este hacer, las diferentes estrategias de interacción y activación de los vínculos interpersonales o socialización, entre otros; que ponen de manifiesto las interacciones entre el hacer y el pensar en los procesos creativos y su irreductibilidad a regímenes verbales. Revisamos fundamentaciones teóricas y epistemológicas provenientes de la historia cultural, de la historia social del arte, de la antropología, de la sociología, de la teoría de la recepción, entre otras atravesadas por la pasión, la arcilla y el fuego.

Las artes responden a problemas profundos; proponen, sin separarnos de lo sensible, mirar más allá de lo material y se transforman entonces, en la capacidad de expresar lo que del fondo primordial de esa materia emerge, en destinos. La cerámica cumple un rol ético en la sociedad, que es distinto al rol que vienen a cumplir las otras artes. Frente a nuestro cuerpo, materia viva finita, que es capaz de percibir no solo lo visible sino también lo invisible, el fuego indica la existencia de lo irreversible. Tierra, agua y fuego conforman *lo cerámico* en su grado de mayor especificidad desde tiempos inmemoriales, y habilitan en la contemporaneidad uno de los momentos de mayor apertura de esta práctica artística para entrar en contacto con las producciones más diversas.

El arte cerámico contemporáneo es profundamente plural. Los ceramistas nos mantenemos vigilantes de esa diversidad. La cerámica contemporánea es el resultado de complejas colaboraciones entre ceramistas, alfareros, artesanos, arquitectos, otros artistas, industrias y todo aquellos que, de muy diversos modos, han usado la arcilla como expresión no intelectual, buscando en lo experiencial el placer de hacer más allá del diseño intelectual de la forma. El cerámico constituye un hacer particular, situado tanto en el plano local, como en el regional y el global que convive en múltiples contextos con prácticas artísticas y no artísticas. Por ello trabajamos sobre el existir contemporáneo de la cerámica, respetando su individualidad, abierta al diálogo desde su lugar relativo y su lugar relacional.

Los artistas que no solamente han hecho una excursión exploratoria más o menos breve en el territorio cerámico, sino que han elegido la cerámica para desarrollar sus trabajos en clave contemporánea, dominan los aspectos técnicos —o están al tanto de lo que no

dominan y buscan asistencia para salir airoso de estas cuestiones— y eligen el material en función de sus características versátiles como vehículo de expresión de sus posiciones artísticas. Vale decir: es la búsqueda del artista y su capacidad de diálogo con el material lo que determina la dirección de la exploración: la arcilla y el fuego están ahí, la primera para otorgar cuerpo, sustancia, a las acciones que se materializan en formas, y el segundo para perpetuarlas en el tiempo. Ellos entregan al artista una singularidad que ninguna otra materialidad habrá de brindarle. Por eso el artista la elige: porque en ella encuentra la única posibilidad de materializar aquello que quiere dar a percibir. Tal es el caso de los tres artistas argentinos contemporáneos a cuyo trabajo nos abocaremos a continuación.

7.4 Gabriel Baggio

1. Formación, entorno y modos de hacer

Gabriel Baggio nació en Buenos Aires en 1974. Entre 1994 y 1998 estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes *Prilidiano Pueyrredón*, de donde egresó con el título de Profesor Nacional de Dibujo y Pintura. En 2018, con la presentación de su trabajo *Tesis sobre tesis, rancho sobre rancho*, obtuvo su Licenciatura en Artes Visuales en la Universidad Nacional de Artes. Baggio reconoce entre los pilares fundamentales para su trabajo artístico a sus docentes de filosofía, historia y, especialmente, a Mónica Girón, quien lo acompañó en un proceso de estudio informal luego de su egreso de la Escuela de Bellas Artes. Actualmente, además de su trabajo artístico independiente, también se desempeña como docente en su taller y en la cátedra de Lenguaje Visual a cargo de Rodrigo Alonso en la Universidad Nacional de las Artes.

Baggio desarrolla su práctica artística en diversos formatos, empleando gran variedad técnicas, recursos y materiales, entre los que se cuentan sus performances, los videos de las mismas, la pintura y la cerámica. Si bien cada una de sus producciones se sostiene autónoma, su obra, repleta de claves y conexiones, se deja articular en ciclos de pensamiento y de concreción de trabajos en torno a núcleos temáticos particulares que, reeditados por el artista regularmente, se expanden y resignifican cada vez que esto ocurre.

Una cuestión recurrente dentro de la obra de Baggio reside en la transmisión de los saberes, qué rastros de otras generaciones quedan a través de ellos y el posicionamiento frente a esos conocimientos. También la transmisión oral del

conocimiento como ética, los saberes otros que no pueden almacenarse por escrito, y qué sucede con esas tecnologías en extinción y las personas que las dominan, como rasgo de un momento histórico.

La serie titulada *Procesos de aprendizaje* —que viene desarrollando desde hace 15 años— integra una secuencia de performances que consisten en aprender un oficio. Esta acción, en cada una de sus ediciones, recibe el título de aquello que el artista está aprendiendo, ya que la performance consiste precisamente en la transmisión/recepción de ese determinado saber. El artista elige libremente el oficio de acuerdo a la motivación de aprender a realizar una específica tarea, siempre vinculada de algún modo con el mundo de lo doméstico. En estas propuestas —como, por ejemplo la realización de una olla de chapa de cobre batida junto a Manuel y Gustavo Barranco, presentada en *Estudio Abierto* en 2006— los lindes de la performance y la experiencia de vida como tal son de una alta permeabilidad.

Formado como pintor, Baggio se sumerge en la cerámica alrededor de 1998; sin haber tenido para ello una formación concreta, valora sus intercambios con el señor Roberto de *Del Ceramista* —una muy conocida casa de insumos en el barrio porteño de Villa Crespo con más de medio siglo de existencia—; tal comentario, hecho como al pasar, da cuenta del carácter informal pero recurrente que acontece dentro de la transmisión de conocimientos en la producción cerámica artesanal o entendida como *hobby*. Las particularidades de las tecnologías cerámicas requieren el asesoramiento detallado para su aplicación, cuando no conocimientos científico-tecnológicos de alta precisión — físicos, químicos, matemáticos, entre otros— para asegurar la eficacia de su puesta en práctica.

La utilización directa del color que hace un pintor es muy distinta a la que efectúa un ceramista. En el momento del uso del color cerámico opera una suerte de traducción, un corrimiento de lo sensible a la hora del hacer. El que emplea el color sabe —en el mejor de los casos— cómo lucirá ese esmalte que ha elegido una vez sometida la pieza a la acción del fuego aún por venir: una disociación generada por la materialidad del color cerámico que claramente contrarresta lo intuitivo. Los materiales no tienen al momento de su aplicación ni el color ni la textura que tendrán una vez ocurrida esta transformación; si no se allanan al juicio de la vista, tampoco poseen características amables en lo que hace a su manipulación.

Así, en la cerámica todo color alcanza su madurez solo después de haber sido atravesado por el fuego, a la temperatura requerida por su propia composición. Se aplican conocimientos químicos y se experimenta. Se trabaja por ensayo y error. De tal modo, el momento de la aplicación del color en la cerámica, por espontáneo que

parezca, es la culminación de búsquedas previas, más o menos prolongadas, apoyadas sobre conocimientos del funcionamiento de los materiales y del fuego.

Baggio aprovecha la amplitud cromática que posibilita trabajar con materiales cerámicos de *temperaturas bajas*, así denominados porque su composición química y sus respectivos vidriados determinan el rango de calor en que deben ser horneados para alcanzar su madurez. Aquella cerámica conocida como *terracota*, que requiere entre 850 y 1000° C, incluye los productos cerámicos que no llevan vidriados, a los que se les puede agregar color a partir de arcillas coloreadas o engobes —claro ejemplo de los cuales son las piezas cerámicas ancestrales de nuestra América—; la cerámica esmaltada denominada *loza*, que debe hornearse entre los 1020 y los 1100° C —aún una baja temperatura— es la que acepta una mayor amplitud cromática pues diversos óxidos metálicos soportan tales temperaturas. Es éste el tipo cerámico elegido por Baggio, pues los esmaltes que utiliza le permiten desplegar complejas y variadas combinatorias de color.

Cabe aclarar aquí que los tipos cerámicos que requieren altas temperaturas son el *gres* y la *porcelana*, con horneadas cuyas temperaturas promedio son de 1160-1260° C para el primero y de 1260-1460° C para la segunda. Y, si la mayor temperatura otorga un mayor grado de vitrificación del cuerpo cerámico —y, entonces, una mayor dureza y compacidad—, los óxidos colorantes que la resisten son más escasos, reduciendo notablemente las variables cromáticas a las que es posible acudir. De allí que Baggio —recordemos, formado como pintor y, entonces, con especiales competencias en lo que atañe al color —prefiera recurrir al uso de esmaltes comerciales de baja temperatura, por los cuales obtener tintes, valores y cromaticidades a partir de resultados probados. A Baggio le interesan los materiales como medio a su alcance para materializar una idea; los utiliza en función de su adecuación a lo que quiere realizar. Cada vez que recurrió a la cerámica ha sido porque le encontraba un sentido, una razón de ser: también por la seducción que en él ejerce la vibración del color como elemento de gran pregnancia.

Como ya de algún modo señalamos, Baggio se interesa por el trabajo con tecnologías casi obsoletas y en extinción, así como por el acceso a las historias de la gente que trabajaba con esas tecnologías. Sus obras cerámicas dan cuenta de un trabajo preciso: respeta los tiempos y comprende las lógicas de los materiales que utiliza, sus reacciones, su combinación; dedica mucha atención a los desafíos técnicos relacionados con el oficio de este hacer.

Nieto (2002) fue una exposición clave en su producción. El artista tuvo que *desarmar* la casa de sus abuelos, con el impacto emocional que esto conllevó. Instaló objetos, piezas de cerámica, fotorperformances.



Mezcló los objetos del lugar, de algún

modo punto de partida de su trabajo, con los objetos de arte producidos por él mismo. Así logró especificidad contextual y un potente refuerzo de significado. El interés estuvo puesto en la relación entre ciertos objetos, sus historias y su significación en la propia vida del artista, una serie de indicios a través de los cuales se construye su identidad de nieto. La acción terminaba con la realización de ñoquis con tuco, preparados allí mismo y ofrecidos a los asistentes.

Catálogo (2007-2012) es una serie compuesta de temperas, acrílicos sobre tela y papeles, técnicas con las que reproduce motivos de sábanas, toallas, manteles y tazas. Como disparador de estas obras, el detenimiento en estos motivos deviene, de algún modo, de su inicial interés por los pisos calcáreos, que se podían encontrar en iglesias, estancias y casas comunes o de mucha categoría; productos de un oficio que vino de Europa y se instaló con la colonización de América. En tanto objetos del entorno inmediato, ellos son simultáneamente parte de la historia personal íntima y de una historia colectiva: el artista introduce en este conjunto una suerte de relevamiento, un recorte situado. Y al mismo tiempo las variaciones cromáticas dentro de este archivo emotivo dan cuenta de las modificaciones producidas por los recuerdos.

Por *Motivo para sábana* (*variaciones cromáticas y formales*) recibe el XIII Premio *Federico Jorge Klemm* entregado en 2009 por la fundación homónima. Se trata de un mural cerámico de grandes dimensiones —160 x 220 cm— y de un alto grado de complejidad técnica de realización, en el que reproduce con cerámica esmaltada un típico estampado de sábana.



Baggio, G. (2009) Motivo para sábana [objeto] Recuperado de <http://www.gabrielbaggio.com/catalogo.html>

Tu memoria termina justo donde empieza la mía (2004) fue una exposición individual de Baggio en el Museo de Arte Moderno de Irlanda; la muestra recibe el nombre de una de las obras que la componían, una intervención sobre *The Story of Art*, trabajo de la artista británica Emma Kay (Londres, 1961), comisionado por la Tate Modern, una serie de cuadernillos en los que la artista escribía de memoria una lista de nombres del circuito del arte a partir de la visita realizada el día previo a la biblioteca de la institución. Entre los mil nombres de artistas registrados por Kay aparecen unos pocos latinoamericanos; con letra manuscrita, Baggio ensambló en algunos cuadernillos de Kay mil nombres de artistas latinoamericanos, haciéndolos coincidir alfabéticamente con los recordados por la artista británica. Ante la catalogación parcial de Kay, Baggio se apoya sobre su propia parcialidad, subraya omisiones y entabla otras, enfatizando una construcción situada de la memoria.

Cleaning in Progress, Apologies for the Inconvenience [Limpieza en proceso, disculpas por los inconvenientes] (2005) fue una intervención en un edificio racionalista de los años cincuenta que iba a ser demolido por el proceso de gentrificación de la ciudad en Hong Kong. El edificio era un antiguo taller de herrería; vestido de obrero, durante una semana Baggio se dedicó a dejar todo impecablemente ordenado, clasificando herramientas y limpiando paredes y muebles. El espacio queda al final de esa semana listo para retomar las tareas de herrería, pero a la espera de su próxima demolición.

La razón del gourmet (2007), presentada en el Centro Cultural de España de Buenos Aires, fue una instalación de herramientas realizadas por su abuelo ebanista —que ya habían sido presentadas en *Nieto*— para facilitar a su abuela las tareas culinarias. Con este trabajo el artista retoma el plano del hacer relacionado con el del afecto, y la trascendencia de ambos en la conformación de la identidad y del carácter de las prácticas cotidianas.

2. Elogio de la profanación

Dentro del entramado de la historia reciente tomada como episodio colectivo y la singularidad de las historias de vida, reivindicando lo personal como político, las prácticas artísticas delimitan, configuran objetos estéticos de todos los días, constituyéndolos como discursos legibles (Baeza 2011: 2). Es por ello que desde el primer contacto con la serie *Elogio de la profanación* se percibe la vibración constante entre los planos de lo más absolutamente próximo, íntimo, privado, subjetivo, y la construcción de lo público, colectivo. Ya desde el título, Baggio se inscribe en un mismo registro de intereses que el capítulo homónimo de *Profanaciones* (2005) de Giorgio Agamben. Las cosas declaradas sagradas —dentro de estas, también las religiosas— se encuentran fuertemente separadas de lo profano, de lo humano y por tanto son intocables. De tal suerte, la profanación consiste en vulnerar esa esfera sagrada y así restituirlas al libre uso de los hombres. Uno de los principales modos de profanar es precisamente por contacto; con esta acción, los ámbitos radicalmente escindidos de lo sagrado y lo humano se tocan, y así lo que era indisponible y separado pierde su aura y es restituido al uso (Baeza 2011:5). Implícitamente el pensamiento filosófico de Giorgio Agamben, al mismo tiempo que exhibe lo que es para él sagrado y profano, nos interpela acerca de nuestras propias valoraciones.

Por otra parte, Baggio ya había utilizado en otras ocasiones la estrategia del uso de la cita como modo de profanación de la autoría: *La tempesta Giorgione / Dotto / Baggio* (2011) es una ténpera sobre papel en la que re interpreta el óleo sobre tela que Tulio Dotto había realizado plagiando la obra de Giorgione.

La instalación *Elogio de la profanación* está integrada por restos materiales de una historia familiar que han sido cuidadosamente rescatados, limpiados y



procesados para transformarlos en archivo sensible de todas las instancias de su producción. *El presente del objeto lleva las huellas de su pasado*, planteaba Walter Benjamin. Entre estos objetos flotan los recuerdos de los maestros, de los procesos de aprendizaje y de las búsquedas.

Baggio reproduce las herramientas de carpintería de su abuelo en impecables piezas de cerámica, que presenta junto a otras de marquetería, textiles bordados, pinturas en tempera sobre papel, y un rincón del living de la casa de sus abuelos. En este contexto

íntimo todos los objetos se cargan de aura y, a través de una memoria afectiva, dan lugar a lo que Marcel Proust denominó *mémoire involontaire* [memoria involuntaria], un tipo de memoria que no se agota en restituir el pasado, sino que lo revive. Al enfocarse en lo que permanecía oculto en el territorio de las artes, el artista propone mostrar los procesos y el origen de las cosas.

Así, los artefactos artísticos que componen esta exposición insisten en la presencia de apropiaciones afectivas, y efectivas, que cuestionan las acciones que llevamos a cabo sobre las cosas existentes, sobre aquellas herencias simbólicas y objetuales con las que vivimos nuestra vida cotidiana (Vidal Mackinson 2014: 3).

Los modos de hacer de Baggio revisan los mecanismos culturales que se ponen en juego al aprender prácticas u oficios integrados al mundo del trabajo artesanal, las consecuencias personales de ocuparse con un hacer basado en la reproducción de un modelo ancestral. Refuerzan la idea de que los lugares, los objetos y las prácticas cotidianas constituyen los bastiones de un comportamiento táctico, que opera en los mínimos resquicios, que no llegan a alcanzar los condicionamientos hegemónicos. Tienen una enorme potencia para afectar nuestra sensibilidad, porque quedando fuera del sistema de producción y consumo, son los escenarios de la transformación de lo sencillo en lo que perdurará en nuestra memoria de por vida. Así, un lugar estelar de esta instalación lo ocupan las magníficas reproducciones cerámicas de las herramientas de carpintería de su abuelo, Luis Baggio.

Una herramienta está somáticamente ligada a la expansión del cuerpo y a través de su presencia performativa incluye al espectador dentro de una comunidad situada, vale decir, quien la observa tiene ya el reconocimiento encarnado de cómo y para qué se usa. La repetición no implica la realización de lo mismo; es la letanía de la persistencia que se vuelve significativa cuando descubrimos la diferencia sutil entre una imagen y otra, entre una acción y otra. Delicada distancia, ya que nunca es posible la reproducción exacta (Giunta 2014: 38)

El procedimiento de reproducción en serie de martillo, tenaza, punzón, destornillador y limas es largo y trabajoso. Comienza con la confección de complejos moldes de yeso compuestos de varios taceles, que permitirán luego la apertura del molde para retirar la herramienta de arcilla. Los moldes son llenados con barbotina —arcilla en estado coloidal—, que va a conformar la delgada pared del objeto reproducido al adherirse a las paredes de yeso, que absorben el agua de su composición. Luego de un tiempo que el artista determina, se procede a vaciar el excedente. Lo que se ha generado, adherido a la forma del molde, es la pared de arcilla que constituye el negativo exacto de la forma

de la herramienta. Las reproducciones son por tanto huecas, característica ineludible de toda pieza cerámica de este tipo.

El frágil límite de tierra así creado separa el vacío interior del exterior y constituye la representación de la herramienta, perfectamente reconocible pero ligeramente más pequeña que el original, debido al índice de contracción de la arcilla. Particularmente estas alteraciones mínimas, que se producen dentro del normal proceso de trabajo de serialización cerámica, pueden verse como analogías de las transmisiones y las herencias imperfectas que Baggio tematiza en sus obras.

Posteriormente, se retira la forma del molde, y se retocan con cuidado las marcas de las uniones de los distintos taceles. Una vez que cada pieza está completamente seca, se procede a la primera horneada u horneada de bizcocho a una temperatura de 850 a 950°C.

Obtenido el bizcocho, las piezas se limpian para quitar todo tipo de impurezas y polvillo que pueda contaminar y malograr el esmalte. La aplicación de esmaltes puede hacerse a través de un baño o por aspersión, y es crucial para el acabado final de estas herramientas —cuya acuidad visual debe hacerlas pasar por oro— que la capa de esmalte que se aplica —que son en general blancos o de colores claros y brillantes— sea perfectamente homogénea para el mejor desarrollo del lustre que se aplicará posteriormente. Las herramientas así esmaltadas se hornean por segunda vez, a una temperatura entre 1020 y 1040°C.

El lustre de oro, que el artista aplica a la obra requiere una tercera horneada entre 750 y 850°C. Los lustres son compuestos organometálicos líquidos, es decir, disoluciones de un metal —en este caso, entre ocho y doce por ciento de oro— en disolventes y resinas apropiadas que, una vez aplicadas y por calcinación, liberan un óxido metálico, resultando una película coloreada iridiscente sobre la superficie.

Los lustres metálicos son altamente tóxicos y requieren de buena ventilación en su manipulación y durante el horneado. La técnica data del siglo IX, y fue desarrollada en el ámbito de la cerámica islámica, como consecuencia de la prohibición que hacía el Corán del uso de metales preciosos para la mesa. La decisión de recorrer este camino, dar a ver las herramientas con un baño de oro en el contexto de una exhibición de arte, colgadas de la pared, marcarlas como objetos de veneración deslindadas de su función de uso, renueva la posibilidad de estimular otras lecturas de la relación entre lo sagrado y lo profano.

Poniendo la mirada en estas estéticas de todos los días las obras intentan situarse en un recorrido que las aleja de la sacralización con la que la Modernidad ha querido investir la producción de objetos artísticos tanto como de una recepción pasiva propia de la

estetización de lo cotidiano (Baeza 2011: 10). Al darles estatuto de objeto artístico, Baggio re-auratiza unas herramientas que, por haber pertenecido a un ser querido, ya tenían, por metonimia, sacralidad propia, una sacralidad que se hiperboliza (Oliveras 2018: 408- 409) al imponérseles la investidura sagrada que supone todo manto dorado.

. 3. Otras series y sus encuentros con lo cerámico

Gabriel Baggio despliega su trabajo, como ya apuntamos, con distintas estrategias y técnicas en su preocupación por relevar de manera sensible la memoria no escrita. Esta afirmación corresponde al mismo tiempo a la capacidad de registro de la arcilla: basta tener un cuenco entre las manos, deslizar el dedo por la huella sutil de su superficie para entrar en contacto —en ausencia— con el cuerpo y la práctica del alfarero, aunque nos distancien de él miles de años. Haciendo esta analogía, resultaría casi una obviedad comprender que este artista utilice cerámica en sus prácticas.

Sin embargo, la búsqueda de Baggio no se limita a materialidades: él las atraviesa, siempre buscando entre todo lo que experimentamos cotidianamente responder a preguntas como ¿cuál es el recorte que hacemos? ¿Qué dice de nosotros mismos este recorte? ¿Qué es lo que efectivamente perdura en nuestra memoria? ¿De que modos, bajo qué condiciones se conserva o se altera ese registro?

Cocinar es, desde cierta perspectiva, un hacer que pertenece a la familia de las artes del fuego:

Al indagar *la imaginación de la materia*, Gastón Bachelard nos legó sus bellas poéticas elementales; gracias a ese nuevo orden posible, es cada vez más común la mención de la cerámica como un *arte del fuego*; ella mora en ese estrato del saber donde se aproximan los haceres signados por su recurso a las potencias primordiales de lo ígneo —la vidriería, la metalistería, la cocina, la pirotecnia— cuyas solicitudes sensibles son parte innegable de una familia que “resplandece desde la oscuridad de los tiempos en variadas superficies” materiales y culturales (Giménez 2017).

Estas afirmaciones, que se encuentran entre los fundamentos de la asignatura *Teoría e Historia de las Artes del Fuego* de la Universidad Nacional de las Artes —inaugurada por su primer Profesor Titular Regular, la Lic. Alicia Romero— permiten situar también a Baggio en la familia de artistas que han recurrido a esta práctica y al compartir sus resultados con el público: en principio, Gordon Matta-Clark, que en el otoño de 1971, junto a Caroline Goodden —su pareja— y otros miembros del que más tarde sería el colectivo *Anarchitecture*, fundan un restaurante en el Soho en New York, *Food*, el que funcionaba como una cooperativa de artistas en la que cada día cocinaba alguien distinto y se realizaban performances y reuniones; su especial interés en la

transmutación de la materia fue uno de los factores que acercaron a Matta-Clark a las prácticas de la cocina. Podríamos continuar la lista con Rirkrit Tiravanija y la instalación sin título que presentó en 1989 en la Galería 303 de Nueva York en la que podían verse las diversas etapas de preparación de un curry verde: los ingredientes, la cocción y los desperdicios dispuestos en pedestales, o *Pad thai* en la galería Paula Allen al año siguiente, donde transformó la galería en un espacio de convivencia y encuentro donde el artista cocinaba para los visitantes. De modo similar, en la *X documenta* (Kassel, 1997), la presentación del artista singapurés Matthew Ngui, *You can order and eat delicious poh-piah*, permitía a los visitantes comunicarse con el artista a través de un sistema de caños con el propósito de solicitarle que les cocine y les convide el plato desconocido. Estas prácticas en las que el artista intenta subvertir las formas arraigadas de interacción con el arte a través de nuevos modelos de colaboración e intercambio que minimizan el encanto del objeto, reconsiderando su función y su ciclo de vida constituyen la encarnación del pensamiento de la estética relacional de Nicolas Bourriaud.

Sin embargo, Claire Bishop plantea que, para Bourriaud, la estructura es el tema, y en esto es más formalista de lo que admite cuando una microtopía como la de Tiravanija —u otras— abandona la idea de transformar la cultura pública y reduce su campo de acción a los placeres de un grupo privado cuyos integrantes se identifican como asistentes a muestras de arte:

Desligadas de su intencionalidad artística y de la consideración del contexto más amplio en que operan, las obras de arte relacional se vuelven [...] apenas un retrato “extremadamente cambiante de la heterogeneidad de la vida cotidiana” y no examinan su relación con ella (Bishop 2005: 1-2).

Baggio realizó su primera performance, *Sopa* (2002) en la galería *Boquitas Pintadas* de Buenos Aires. En esta acción, que duraba dos horas, invitó a su madre y su abuela a cocinar junto a él una sopa según la receta familiar de transmisión oral. Se armaron tres cocinas portátiles, conectadas por la misma línea de gas y trabajaron delante del público para luego repartir las preparaciones en cuencos de distintos colores a fin de identificar cada preparación. Mientras el público las consumía, dos degustadoras profesionales realizaron una evaluación y confeccionaron cuadros dónde transcribían la constitución calórica, información nutricional y rasgos organolépticos específicos de cada preparación. De este modo establecían las diferencias entre las tres sopas, de sabores diversos y con distintas cualidades, a pesar de haber partido de la misma receta. Justamente es éste el núcleo de la investigación de Baggio, que se hace presente a través de la comida: revisar los procesos de transmisión de la oralidad, fundamento de

las estéticas relacionales. Todo aquello que no se guarda escrito y va por ello mutando de sujeto en sujeto. Anclado a nuestros afectos, que *sí* se guardan, se constituyen en rasgos identitarios individuales, pero también de un colectivo situado.

Lo dado (2005-2006) es una instalación y performance ejecutada en el Centro de Estudios Brasileños y en Montreal. La obra surge cuando Baggio pide a cada una de sus abuelas y a su madre que le preparen un plato de comida típico de su cultura. Su abuela italiana hace fideos con estofado, su abuela judía, *varenikes*, y su madre, argentina, carne al horno con papas. La instalación está constituida por copias cerámicas con lustre de oro de estos tres platos, presentados sobre pedestales de mármol. En el lugar de exposición, el artista cocina las tres comidas en mesas paralelas y las sirve una encima de la otra, de forma tal que sus sabores se *contaminan* mutuamente.

Si pensamos que lo cerámico siempre ha sido soslayado dentro del campo artístico por —entre otras cosas— sus requerimientos técnicos, resulta significativa la reflexión de Catherine Nadon acerca del uso de la técnica de reproducción en serie que utiliza Baggio para los platos, como elemento de producción de sentido:

En otras palabras el trabajo no simplemente presenta formas para ser leídas sino la manera en que el proceso como tal, la técnica, incluye su autodefinición. [...] Las reliquias religiosas y los platos de Baggio comparten una lógica común en términos de su emergencia. Ambos son creados como resultado de un contacto. Así como la reliquia nace por el toque de lo sagrado, los platos de cerámica de Baggio, de alguna manera también se vuelven sagrados (Nadon 2005).

Otros trabajos suyos vinculados a la cocina han sido *Fideos de espinaca con estofado* (2006) junto a María Mercedes Román, llevado a cabo en Loba, Espacio de Arte, Córdoba; *Chocolate caliente con kujelles* (2006) junto a Felisa Baggio; *Bollitos pelones* (2008) junto a Riquilda Peña, en el Centro de Arte Lía Bermúdez de Maracaibo; *Picante de Pollo* (2008), instalación y performance junto a Nicolasa Choque en el MALBA. Pero uno más reciente ocupa un lugar especial en esta nómina. En ocasión de ser Argentina país invitado de honor de la reconocida Feria del Libro de Fráncfort, Baggio forma parte de la muestra colectiva *Tales of Resistance and Change. Artists from Argentina* (2010) [Cuentos de resistencia y cambio], comisariada por Rodrigo Alonso en el Frankfurter Kunstverein. La noche de la inauguración presentó, junto con Dagmar Hesse-Kreindler, la performance *Tafelspitz mit Frankfurter grüne Soße und Pellkartoffeln (learning process)* [Tafelspitz con salsa verde de Frankfurt y papas con cáscara (proceso de aprendizaje)]. En relación con esta performance, Baggio relata una anécdota que da cuenta de cuán controvertidos y complejos procesos de formación de la identidad pueden rastrearse y comprometerse desde la preparación de —en apariencia— una simple comida típica. El Tafelspitz es uno de los dieciséis cortes de la carne de pata de

ternera que hacen los carniceros vieneses; hervida en caldo de verduras, luego se corta en fetas y se sirve con compota de manzanas, algunos cereales y papas y, si bien es un plato típicamente vienés, pareciera que sus raíces están en la zona de Baviera. Según recuerda el artista, durante la performance el idioma de comunicación entre él y su co-performer, la señora Hesse-Kreindler, era el inglés. Una vez terminada la acción, un grupo de otras señoras del público, se acercó a la transmisora de los conocimientos para cuestionar, en perfecto alemán —limitando el intercambio a las mujeres y dejando a Baggio por razones idiomáticas fuera de la discusión— la validez de su hacer y su entidad para transmitirlo, puesto que la interpelada, a pesar de vivir por más de cuatro décadas en el país, era de origen polaco. El efecto que el suceso produjo en el artista lo lleva a reiterar el relato toda vez que menciona esta performance, lo que acentúa cómo la situación desencadenada —traducciones de por medio— pone en acto una vez más un *leitmotiv* de su obra: las transferencias imperfectas.

De modo semejante a lo que sucede con el arte de la cocina, el recurso de Gabriel Baggio al tejido habilita diferentes enfoques: desde una mirada de género, la reivindicación de actividades tradicionalmente menospreciadas y asignadas a la mujer en el ámbito doméstico —al igual que sucedía con la costura, el bordado, desde la antedicha cocina—, las que su trabajo pone en foco no sólo al ingresarlas en los espacios de privilegio nacidos del sistema de las Bellas Artes sino, además, al ser realizadas por un varón. Por otra parte, y en relación directa con este primer aspecto señalado, la revalorización también de las actividades manuales, artesanales y ordinarias que acompañan nuestra existencia cotidiana y que resultan eclipsadas por el terreno de lo extraordinario y excepcional que los discursos estéticos modernos han privilegiado. Pero fundamentalmente, la consideración paritaria de la percepción y de los aspectos sensibles como productores de sentido.

Conversación es una performance que Baggio realiza recurrentemente desde el año 2000, sentándose a conversar con la gente mientras teje una interminable bufanda. Estas prácticas portátiles son realizables en cualquier lugar, en el marco de una de sus muestras en un museo o galería, pero también en el espacio público y en el ámbito de su vida privada. Reconoce en esta práctica durativa un elemento facilitador del diálogo, repleta de implicaciones con lenguajes no verbales, habilitante para facilitar el acercamiento a otra persona, una forma sensible de encuentro, de contacto, que modifica a todos sus actores. En la conversación siempre diversa que entabla cada vez con alguien distinto, el tejido de siempre, la misma bufanda larguísima nos plantea al objeto, en cierto modo, como materialización de todos los relatos y los tiempos imbricados. En esta relación entre tiempo y relato, Leonor Arfuch plantea la hipótesis de

que la correlación que existe entre la actividad de contar una historia y el carácter temporal de la experiencia humana no es puramente accidental, sino que representa una necesidad “transcultural” (2007: 86). El tiempo mismo se torna humano en la medida en que está articulado sobre un modo narrativo, y el relato se constituye en la forma por excelencia de estructuración de la vida y por ende de la identidad; él no remite solamente a una disposición secuencial de acontecimientos —históricos o ficcionales— ni tiene como único fin el registro de la acción humana, con sus lógicas, personajes, tensiones y alternativas.

En sus trabajos más recientes, Baggio retorna a las artes del fuego y de la tierra. *La tarea. Aprendizaje de la construcción de una casa de adobe junto a Mencho Ferreyra y Claudio Diez Navarro* (2016-2017) suscitó *La pampa se ve desde adentro* (2017) generada por las coladas y su posterior cubrimiento con lustre de oro de las herramientas para el trabajo arquitectónico.



Baggio, G. (2017) *La tarea* [instalación, performance, proceso] Recuperado de: <https://www.artsy.net/artwork/gabriel-baggio-la-tarea-casa-de-adobe>

Y en 2019, *Las herramientas de Moisés* (2014) —su maestro de marquetería— y las de algunas otras usadas en la performance *Realización de un piso calcáreo* (2018), conformaron un nuevo conjunto escultórico que le valió el Primer Premio de la sección Arte Cerámico en el 108° Salón Nacional de Artes Visuales. Ocasión para señalar que hay una cuestión que se esconde y se muestra a la vez en las bellas herramientas que Baggio no se cansa de reproducir: los lazos de respeto, afecto y confianza, que



Baggio, G. (2020) *Las herramientas de Moisés* [instalación] Recuperado de: <https://www.artsy.net/artwork/gabriel-baggio-las-herramientas-de-moisés>

se crean entre él y sus maestros. Para quién regularmente trabaja con herramientas, resulta fácil imaginar la significación que pueden tener para cada uno de los maestros estos objetos, los que poseen desde hace años y posibilitan diariamente sus prácticas. De algún modo son sus herramientas la extensión de su mano, de su imaginación y sus pensamientos. Y aun así, en un acto de generosidad, se las conceden a Baggio para someterlas a un proceso largo, que puede además incluir algún riesgo para los preciados objetos, en pos de permitir la serialización y una simbólica perpetuación.

Los maestros de estas performances me enseñaron sobre el tiempo, sobre las relaciones humanas, sobre los rebusques y changas que los ayudaron a sobrevivir, sobre el valor que

le otorgaron al trabajo en sus vidas, sobre la posibilidad que les dio el oficio para pensarse fuera del esquema de “la fábrica o el patrón”, de la autogestión, de los trabajos comunitarios... todas cosas que sin duda influyen en mi pensamiento, mi sentir, y en consecuencia mi trabajo artístico también (Baggio. Creadores).

La construcción de pisos calcáreos fue durante muchos años de gran interés para el artista: producto de una tecnología de origen francés que hacia fines del siglo XIX pasó a España y a principios del siglo XX tuvo extensos desarrollos en Latinoamérica. Baggio se enfoca en las flores que acompañan los patrones geométricos en el cemento prensado, señalando y reflexiona sobre la profusión de flores europeas conformando los suelos americanos y propone en su obra *Motivo para piso calcáreo (clavel del aire, salvia guaranítica y flor de la tarde)* (2017) un metro cuadrado de piso calcáreo con diseños a partir de flores nativas argentinas. La primera parte del trabajo incluyó la confección del molde con que se hacen esos pisos con su maestro Moisés Méndez. A partir de allí confeccionó la trepa, la matriz. Entre el 21 de marzo al 5 de mayo de 2018 en su exposición individual Fabers, en la galería ZMUD Projects se pudo asistir a un archivo sensible del proceso completo de producción de un metro cuadrado de piso calcáreo. Obra, descartes, accidentes, matrices, pruebas, bocetos, herramientas. Todo lo que quedaba oculto ahora está a la vista. Así también se proyecta un video de los modos de aprender, que Baggio transitó en el marco de la residencia urra/yaxs durante julio y agosto de 2017 en la ciudad de Guatemala junto a virtuosos hacedores de pisos de cemento líquido.

Los objetos guardan la mirada del tiempo en el que fueron hechos, la experiencia que los ha forjado. Piedra, cobre, rastrillo. Bandeja, mantel, tejido, receta. Indicios del deseo que puja, de los cuerpos que se niegan a desmembrarse. El contacto imprime una huella que otro tiempo recoge y vivencia, y hay quien los rastrea testarudamente, con el afán de atraparlos y retenerlos en una forma que perdure en el encuentro, los ojos que reciben la mirada guardada, la hacen huir del objeto. Liberan la experiencia que escapa otra vez en el rescate y se encarna en una nueva vivencia. Otro objeto la habita, otro rastro. Sin manos obradoras, los objetos olvidarían la palabra (Baggio 2016).

Fiel a su principio de desocultar procesos, una de las obras presentadas en su muestra *Matar y morir* (2020) en la Galería Hache de Buenos Aires, está constituida por un lienzo, una sábana, que estuvo entre su mesa de trabajo de madera y las



Baggio, G. (2020) Matar y morir [instalación] Recuperado de <https://www.arteba.org/2014/gabriel-baggio-matar-y-morir-hache-10-03-20-02-05-20/s>

placas de arcilla del enorme mural homónimo, que el artista fue modelando, durante un año y medio. La humedad de la arcilla, el peso de la misma, combinadas con el paso

del tiempo sobre la madera permitieron que crezcan hongos sobre la tela. Estos por su parte dejaron marcas y grafismos, que con apenas unas intervenciones mínimas con marcador y carbonilla del artista, conformaron la gran pintura que presta su título a toda la exhibición. El mural es un friso de cerámica basado en imágenes de personas muertas, torturadas y degolladas de la historia de la representación visual de Occidente. En esta exhibición podemos acceder a diversas obras resultantes de los procesos de búsqueda de Baggio en la realización del mismo, que documentan de manera sensible todo el proceso de elaboración, ensayos y construcción del mencionado mural, por cierto, ausente en la muestra.

7.5. Pablo Insurrealde

1. Formación, entorno y modos de hacer

Pablo Insurrealde nació en Isidro Casanova, Buenos Aires, en 1980. Es Profesor y Licenciado en Artes Visuales con orientación en Artes del Fuego de la Universidad Nacional de las Artes. Así, Insurrealde constituye el único de nuestros casos de estudio dentro de esta investigación que se ha formado institucionalmente en el ámbito de las Artes del Fuego, y su trabajo nos resulta modélico para plantear una concepción abierta, un carácter poroso de las fronteras que supuestamente en la actualidad separarían los roles de artista visual o de ceramista. De hecho, estos límites difusos se muestran en la elección que Insurrealde realiza a la hora de buscar perfeccionamiento a través de la modalidad que se ha dado en llamar “clínica de obra”, acudiendo al taller de Gabriel Baggio. Entre sus muchas distinciones ha recibido una Beca de formación del Fondo Nacional de las Artes y el Centro Cultural Haroldo Conti y una Beca de Arte Contemporáneo – ABC de la galería Gachi Prieto. En 2015 obtuvo una Mención de Honor en el XX Concurso Nacional de UADE en Artes Visuales, al año siguiente alcanzó el Primer Premio en dicho certamen y en la V edición del Premio Lucio Fontana de la Embajada de Italia en Buenos Aires, a través del cual accedió a una residencia en Torino. Ha recibido una Mención de Honor del Premio Braque (2017) y, en 2019, el Segundo Premio Adquisición del 108° Salón Nacional de Artes Visuales.

Una de las características de la arcilla, ampliamente identificable en diversos períodos de la historia y entornos culturales es, a partir del reconocimiento de las propiedades de este material fácilmente asequible y amable para su manipulación, su utilización para imitar otros que resultaban más costosos o de mayor complejidad de transformación.

Desde la prehistoria se utilizó la cerámica para imitar hierro, jade y oro. A mayor habilidad del hacedor, mayor el parecido entre el original y su representación. Quizá algo desmarcada por la actualidad, como una versión alfarera del rey Midas, Pablo Insurralde presenta y representa minuciosa e impecablemente con cerámica esmaltada toda materialidad que se le enfrente. Con todos los conocimientos que le aporta el oficio, problematiza y cuestiona lo obvio, lo que creemos estar viendo. Tematiza y juega con todos los clichés: la cerámica se rompe, la cerámica tiene que adecuarse a las dimensiones del usuario, la cerámica es estática, la cerámica no es arte. Toma posición y, con humor, discute los estados de cosas dadas, lo naturalizado. Plantea otros modos de percibir lo que nos rodea.

Diez ensayos para un fetiche fue una exhibición realizada entre el 14 de noviembre y el 5 de diciembre de 2015 en la Galería Sputnik de San Telmo, Buenos Aires. Los objetos allí instalados resultaban inquietantes. A primera vista parecían reconocibles, pero en la observación no lo eran, ni en su materialidad, ni en su función —cuestiones siempre ligadas con lo cerámico— daban cuenta de su posible clasificación. Objetos esquivos a las definiciones y a las taxonomías. La descripción se tornaba compleja, la tensión tenía lugar en el corrimiento entre la palabra y la imagen. Todo lo visto resultaba un engaño. Eran objetos virtuosos, contradictorios, peligrosos y amenazantes, en tanto no se los podía identificar.

Música Congelada (2017) —la presentación que le valió una Mención de Honor en el Premio Braque de ese mismo año— es una instalación móvil que ocupó la totalidad de la sala —un espacio rectangular de 500 x 300 cm—, compuesta por más de un centenar de piezas cerámicas esmaltadas, algunas representando campanas y otras tubos y varillas de hierro de construcción. Todas las piezas estaban suspendidas desde el techo; un sistema de motores producía leves movimientos mecánicos que las hacía girar, rozarse y chocarse entre sí, generando inesperadamente, sonidos metálicos diversos. A partir de *Música Congelada*, Insurralde activará frecuentemente nuestros otros sentidos y cuestionará a la vista —que había gozado de su status de privilegio durante la Modernidad— toda vez que a través de ella se nos engaña. Encuentros físicos mínimos entre las piezas daban lugar a sonidos sostenidos; la fricción y el desgaste llegaban a desnudar en parte el cuerpo cerámico, poniendo en tensión lo que se sabe y lo que se ve, la resistencia y lo frágil. Insurralde ejecutó en una sala de museo —que bien podemos considerar un templo contemporáneo— música no tradicional con cerámica y ruidos metálicos concatenados. La acuidad visual de los objetos y la perfecta sincronización mecánica nos mantuvieron inmersos en una experiencia en la que el

artista, con suma naturalidad, conectó lo material y lo espiritual, generando una ceremonia inesperada.

En octubre de 2018 y como cierre de un programa de residencia en el Espacio CRUCE de Madrid, Insurrealde presentó *Cuadrilátero* (2018), en dónde tuvo oportunidad de profundizar su investigación acerca de las tensiones de fragilidad y resistencia presentes en la cerámica. Su práctica incluyó motores, mecanismos ingeniosos, coreografías, sonidos. Creó piezas de cerámica que, a través de dispositivos motorizados, se veían obligadas a enfrentarse, a fuerzas de choque y fricción, originando sonidos a partir de los golpes que inquietaban a los observadores. Las piezas de esta instalación fueron trabajadas con moldes y en el torno con porcelana y gres negros y terracota con esmaltes negros metalizados. Los distintos grados de vitrificación de estas pastas cerámicas produjeron amplitud en la calidad de los sonidos.

. 2. Rita Flores

Entre el 2006 y el 2013, Insurrealde desdobló su producción entre la obra personal y la obra realizada junto con el artista David Rodríguez en un grupo “clandestino” llamado *Rita Flores*, un proyecto de reflexión acerca de las condiciones de difusión y recepción de las obras de arte. Abarcó por un lado la producción concreta de piezas e instalaciones cerámicas, y por otro lado la creación misma de un personaje-autor ficticio sin presencia física, Rita Flores, cuyo nacimiento se situó en Posadas, en 1980. A partir de la presencia que la artista de ficción iba teniendo en los medios —donde no sólo se anunciaban y reseñaban sus muestras sino incluso, en complicidad con los artistas, Rita Flores llegó a aparecer entrevistada o incluso mantuvo un blog— y de la notable calidad de la obra presentada como de su autoría, la supuesta artista fue generando crecientes expectativas hasta su virtual desaparición, tras haber expuesto en lugares de gran visibilidad como la *Oficina Proyectista* (2012).

El proyecto *Rita Flores* proponía observar de qué manera se construye la trayectoria de un artista a través de diversos mecanismos de difusión y legitimación, cuestionando la importancia otorgada al artista como persona y personaje, como construcción y proyección, por encima de su producción concreta, cuestionando también la interpretación de la obra en relación a supuestos datos biográficos, de género, de origen geográfico o cultural (Insurrealde 2018).

3. Instalaciones en miniatura

Las muy conocidas obras de Insurralde compuestas por una multitud de miniaturas realizadas en cerámica esmaltada se inspiran habitualmente en los depósitos de artículos de segunda mano denominados “compra-venta”. En ellos se puede comprar y dejar en consignación todo tipo de mobiliario, equipos domésticos, objetos útiles e inútiles y chatarras. Estos depósitos conforman ciudades, laberintos a cielo abierto donde conviven el orden y el caos y donde uno puede perderse a gusto en búsqueda de tesoros escondidos. *¿De qué pop me estás hablando?* recrear una especie de corralón con restos industriales; las fotografías suelen mostrar cómo la gente se reúne a su alrededor visiblemente perpleja por la destreza técnica antes que por la “referencia sociológica”.

La obra de Pablo Insurralde propone una lectura muy interesante si la pensamos desde una óptica del engaño. Su formación en artes visuales, especialmente en cerámica, le otorga la posibilidad de modular la verdad, la cual, además, oculta a través de pigmentos de óxido de hierro, zinc y esmaltes de todo tipo: traslúcidos, mate y brillantes. Así, crea la sensación de metal, plástico, o goma cuando se trata de un compendio de piezas de barro, manipuladas con el objetivo de constituir una escenografía de objetos cotidianos. Enormes aglomeraciones de infinidad de objetos diminutos. ¿Cuál es su selección? ¿Qué es lo que elige mostrar aquel que detenta suficiente oficio para reproducir magníficamente todo lo que desee? El artista se ocupa de lo urbano, como uno de los temas constitutivos del arte contemporáneo. La ciudad, sus suburbios y la experiencia no disociada por la abstracción, pero la ofrece como un universo menguado. Miles de objetos realizados a mano, decorados uno a uno, tan pequeños que se dejan albergar en la palma de una mano y parecen materializar los millones de imágenes que, en esa escala, se alojan en los dispositivos móviles que *casi todos* llevamos hoy como extensión del cuerpo. Su búsqueda se relaciona con otros modos de figurar nuestros espacios de habitabilidad, nos obliga a enfocar la mirada sobre lo común y lo cotidiano. Utiliza la estrategia de construir un lugar de completa fantasía que permite pensar desde allí la realidad: para hacernos ver lo que miramos y no estamos viendo. Cómo si fuera posible crear cierto nuevo mundo con los desechos del anterior. El material de descarte funciona entonces como sinécdoque del ser socialmente descartado, del ciudadano desprotegido que inventa día a día nuevas formas de supervivencia (Oliveras 2018: 442)

Si es verdad que todo puede convertirse en museable, Insurralde reivindica la periferia a través de la estetización de lugares, objetos y personajes intrascendentes, que nos constituyen en comunidad de pertenencia por el simple hecho de reconocerlos. En ocasión de su participación en la muestra *Cerámica. El oficio y sus territorios*, que con curaduría de Mariana César y Dolores Casares se llevó a cabo en la galería Pasaje 17 de Buenos Aires entre el 16 de marzo y el 26 de abril de 2017, el texto del catálogo que acompañaba la exhibición refería así la obra de Insurralde:

... el artista nos ofrece —como pensaba Claude Lévi- Strauss— una creación entendible como representación a escala de la realidad, como un *modelo reducido* del mundo. Esta traducción que él opera —y que siempre implica una renuncia a determinadas propiedades del objeto— habilita la sensación de un mayor dominio sobre aquello “homólogo de la cosa” que facilita nuestra aprehensión de realidades complejas: “La muñeca de la niña no es un adversario, un rival o siquiera un interlocutor: en ella y por ella la persona se trueca en sujeto.” (Giménez 2017)

Según la mitología griega, Midas, quien fuera rey de Frigia entre el 740 a.C. y el 696 a.C., había recibido de Dionisio el don de convertir en oro todo lo que tocaba, lo que deviene en una suerte de maldición pues desencadena la muerte del rey por inanición. Es así que el arte contemporáneo representa la inversión de la profanación en tanto no se desciende del plano de lo sagrado al plano de lo prosaico sino a la inversa: lo cotidiano, lo subvaluado, lo



Insurralde, P. (2017) Pies bajo la cerámica. [instalación] Recuperado de <https://www.pabloinsurralde.com/ceramica-miniatura?lightbox=dataptem-j5hjerhs>



Insurralde, P. (2015) ¿De qué pop me estás hablando? [instalación] Recuperado de <https://www.pabloinsurralde.com/ceramica-miniatura?lightbox=dataptem-ivp2hegd>

marginal pasa a ser digno de una apreciación estética (Oliveras 2018: 412). Cuando nos detenemos en obras como la ya referida *¿De qué Pop me estás hablando?* —Centro Cultural Recoleta, 2015—, *Pies bajo la cerámica* —106° Salón Nacional de Artes Visuales, 2017—o *Fin de fiesta* —Galería Sputnik, arteBA Focus, 2017— reconocemos una atmósfera colorida y hasta entusiasta pero siempre ácida: depósitos de artículos de segunda mano poblados de yuxtaposiciones de objetos “bajos” de la cultura; el taller, dónde un ceramista termina sus días aplastado por una estantería; volquetes y contenedores de basura; torrentes de lava volcánica que a su paso arrastran y destrozan bellos utensilios de cocina; todos escenarios que se activan, ensamblados por el principio de adición, donde la identidad se comprende como la suma de todas las negociaciones previas, desde una lógica del fragmento que transmite la sensación de que la obra no tiene clausura, que su composición actual solo está en un instante de pausa de su crecimiento y podría ser continuada eternamente, como una *Merzbau*. Nos

interpela, en tanto consumidores, acerca de nuestras propias ponderaciones de *lo valioso*: ¿cómo hacerte ver lo que deberías ver, estás viendo y no ves?

Blue and White Vomit —con el que Insurralde obtuvo el primer premio adquisición del 11° Salón UADE de Artes Visuales— es una obra de 40 x 80 x 30 cm que reproduce un típico *container* de los que se ven en el puerto, provocativamente inclinado: desafiando las leyes de la



Insurralde, P. (2016) Blue and white vomit. [instalación] Recuperado de <https://www.pabloinsurralde.com/ceramica-miniatura?lightbox=dataptem-ivp2hefz>

gravidad, se apoya sobre su lado abierto, por dónde se desparrama una montaña de platos, botellas, floreros y tazas que imitan la porcelana china Kraak, específicamente producida para exportación a partir de la dinastía Ming (1368 - 1644), de inferior calidad y distintas tipología y decoración que la que circulaba en el imperio. Partiendo de la legendaria ciudad de Jingdezhen, fue una de las primeras porcelanas chinas que llegaron a Europa en grandes cantidades, mayormente ornamentadas con azul de óxido de cobalto sobre el fondo blanco del cuerpo porcelánico y con una cubierta brillante (Cooper 2000: 69). El título que Insurralde impone a su obra hace alusión a la invasión de productos chinos de dudosa calidad y las implicaciones de esta irrupción global para la producción artesanal e industrial de cerámica local y regional.

Siempre desde la apariencia ingenua, su obra plantea complejas relaciones de tratamiento temporal: por una parte, en primer lugar da a ver la poesía del deterioro ejercido sobre los objetos por el paso del tiempo. Como postales que exponen desarrollos geopolíticos del arte en Latinoamérica, Insurralde se transforma en artista etnógrafo del conurbano bonaerense, de la poscrisis. Se apropia del archivo cultural, de los objetos “bajos” de la cultura. Y a partir de su hacer, se transforma el mismo en otro, y nosotros mismos somos otros después de sumergirnos en su obra: es imposible atravesar un paisaje sin que cambie la identidad. Pero esta *foto del deterioro congelado* pacientemente construido, por la acción del fuego, permanecerá inmutable por miles de años. Simultáneamente frente al despliegue de la descomunal cantidad de mínimos objetos cerámicos hiperrealistas, realizados de uno en uno, manualmente por el artista, se percibe, latente, el tiempo de los procesos de producción de los mismos y estamos frente a obras cuya superposición de la precariedad requiere del espectador un tiempo íntimo de contacto, particular y detallado. Son micro-representaciones de microcosmos, nada nos dice de ellas una vista panorámica en el tiempo monumental. Cautivan por el detalle, por la exactitud y el tratamiento preciosista del desasosiego, de la pobreza, del realismo sucio y sus desórdenes categoriales. Hipersaturadas, las instalaciones de

Insurrealde están en presente continuo, nos cuestionan cómo habitar los lugares de extrañeza para nosotros y para otros. Para un ceramista urbano, que no tiene la necesidad de extraer la arcilla de la naturaleza y adecuarla para su utilización específica, como es el caso de Insurrealde, el proceso de producción de cada pieza comienza con el tiempo de modelado en arcilla húmeda de las mismas, hasta obtener la forma deseada. A partir de ese momento los objetos deben secarse por completo: el tiempo de secado. Se cargan en el horno, y como no tienen esmaltes pueden apilarse unas sobre otras. La idea de todo ceramista es aprovechar los recursos lo mejor posible, por lo tanto, el tiempo de carga del horno es crucial: se trata de que quepa la mayor cantidad de objetos sin que se rompa ninguno, ya que están en el momento de mayor fragilidad. La primera horneada de bizcocho que llega a los 850 o 900° C., se realiza subiendo la temperatura lenta y gradualmente, lo que se designa como tiempo de templado, ya que durante la fase que va hasta los 600° C, la arcilla —que es un silicato hidratado de alúmina— irá perdiendo el agua que contiene en su composición química: $Al_2O_3 \cdot 2SiO_2 \cdot 2H_2O$. Una vez obtenido el bizcocho, cada pieza se limpia minuciosamente, porque hay que retirar todo el polvillo que pudiera quedar adherido en sus pequeños pliegues, que malograrían la superficie del esmalte. Finalmente, las piezas limpias se esmaltan. Insurrealde trabaja con esmaltes comerciales en múltiples combinaciones sobre un mismo objeto diminuto. Se cargan por segunda vez en el horno, tomando la precaución de que tengan limpia la base de apoyo y no se toquen entre sí, porque la capa vítrea que constituye el esmalte haría que queden adheridos. Se hornean unas cuantas horas, dependiendo el tamaño, tipo y carga del horno, hasta que alcanzan la temperatura de maduración de los esmaltes, que en este caso es entre 1020° y 1040°C.

Desde siempre Insurrealde retrata objetos de un entorno específico, cotidiano y muy cercano. En tanto representaciones específicas del mundo, son también objetos altamente reconocibles como pertenecientes a los suburbios. *En el mismo lodo (autorretrato)* —la obra galardonada en el 108° Salón Nacional, 2019— es una obra en la que Insurrealde eligió también retratar sobre una mesa alrededor de 100 piezas en miniatura de



Insurrealde, P. (2019) En el mismo lodo. Autorretrato. [instalación] Recuperado de: <http://revistaceramica.com.ar/salon-nacional-2019/>

su entorno cotidiano, así como realizar ciertos homenajes, copias caseras de obras de arte emblemáticas de ciertos arquetipos del arte, sobre todo europeo, que fueron significativos en su formación como artista visual y se corresponden con los tradicionales contenidos transmitidos *universalmente* por la historia del arte en las formaciones

occidentales. Insurrealde se dedicó a la cerámica para producir desde los márgenes, para proponer desde lugares que le resultan más libres para plantear sus ideas, para no cargar con el peso de la disciplina y los disciplinamientos de la historia del arte. En las miniaturas de Insurrealde, siempre está presente un elemento de crítica sociológica, aunque puede quedar eclipsado por la belleza y el colorido de sus objetos y su destrezas para realizarlos. Sin embargo, mantiene su crítica, y cuestiona los centros de poder. Así, en su obra apoya una miniatura de *El nacimiento de Venus* de Botticelli sobre la representación de su ruidosa heladera de segunda mano. Para dar testimonio de la pobreza de nuestros países que desde las periferias apoyan a los grandes centros de poder en el arte.

En 2019 Insurrealde viajó a China, donde brindó una serie de seminarios y charlas, mostrando otra faceta de la precariedad de la situación de los artistas que postulaba en el discurso de su obra: una valija que contenía obra suya ya vendida al Museo de Arte Contemporáneo —institución que le había extendido la invitación— nunca llegó a destino. En 2020, durante el período de aislamiento social preventivo a causa de la pandemia de Covid-19, el artista realizó nuevamente la pieza para su restitución.

Felonía fue el título de la muestra que Pablo Insurrealde realizó en la Galería Miranda Bosch en Buenos Aires, en 2019. Según el diccionario de la Real Academia Española, la felonía implica deslealtad, traición, mala acción; en la literatura fantástica, era presentada como un grave delito que consistía en emplear la magia, la seducción o la simpatía de manera deliberada y perjudicial en contra de otro ser humano. La instalación que presentó allí Pablo Insurrealde es misteriosa: los objetos se mueven con ritmos calculados, como es habitual en la obra del artista, a través de dispositivos técnicos y robóticos que posibilitan el rozamiento de las piezas, y sus sonidos inquietan, intranquilizan. Las formas son ambiguas: se nos presentan cotidianas, pero no lo son realmente; sobrevuela una sensación de incógnita frente a un escenario incierto. Como una constante en los modos de hacer de Insurrealde, las obras no sólo exponen la relación antagónica entre la fragilidad y dureza del propio material, sino que también apelan a la dualidad que existe entre la fascinación estética bajo el conflicto de la seducción de una técnica, con el engranaje de un sistema enfermo en el que cada vez es más difícil descubrir la verdad tal y como la conocemos. *La orquesta perversa* es el título de la obra central que articula todo el escenario; consiste en una orquesta compuesta de instrumentos autónomos, que pueden ejecutar su música sin la presencia de lo humano. Una fuerza externa mueve los hilos de esta orquesta perversa que toca una música que nos seduce al mismo tiempo que con su aspecto fantasmagórico nos tortura. Insurrealde nos vuelve a engañar con la cerámica: oculta lo frágil y sobreviene la

sensación de extraña fascinación entre objetos con reminiscencias a instrumentos de tortura medieval, figuras decorativas, naturalezas muertas y objetos comunes. Hay flores en un florero, pero todo de alguna manera inquieta y remite al dolor: también hay objetos punzantes. Todos están hechos del mismo material, todos se presentan en situaciones de tensión controlada, todos conservan sus lugares, todos miden sus movimientos con una frialdad tal que se desencadena una ansiedad insoportable por el temor a lo que puede suceder. *Felonía* aborda la alienación y la seducción, el peligro y el dolor de los cuerpos

Maquinaria de campanas (2019) es el título de la instalación realizada y presentada en el transcurso de una residencia en Achala en San Miguel de Tucumán. Se trata de un conjunto de grandes objetos colgantes: mecanismos de un gigantesco reloj expuestos, tripas de un aparato invisible al que golpean los copias de los pies y las manos de Insurralde, realizadas por colada cerámica, con misteriosos movimientos irregulares. Todo se roza y se golpea. De la maquinaria cuelgan botafumeiros y otros elementos para una misteriosa liturgia. Los péndulos, las piernas y los brazos acarician las campanas en tanto las golpean badajos desnudos colgados desde el techo con obscenidad. Hay máquinas para combatir el calor, para cocinar, para curar, otras para subirse y andar más rápido. La máquina de las campanas no tiene un uso definido. Son las tripas de un dispositivo monumental para medir la eternidad.

2020 encuentra a Pablo Insurralde concluyendo una obra en miniatura comenzada dos años atrás: *Retrato de Agustín González Goytía*. Dos caballetes, un tablón, papeles doblados, telas, tarros de pintura, una improvisada mesa de trabajo que nos hablan del retratado, un colega tucumano.



Insurralde, P. (2016) Colchones. [instalación] Recuperado de <https://www.pabloinsurralde.com/ceramica-miniatura?lightbox=dataltem-ivp2heg2>

. **7.6. Gabriel Chaile**

. **1. Formación, entorno y modos de hacer**

Gabriel Chaile nació en San Miguel de Tucumán en 1985. Estudió Licenciatura en Artes Plásticas en la Universidad Nacional de Tucumán, en el Taller C, un lugar muy reconocido en lo referente a la formación contemporánea. En 2009 fue becado por la

Fundación YPF para realizar el Programa de Artistas de la Universidad Torcuato Di Tella, dónde fue alumno de Jorge Macchi. A esta época de su producción pertenece *El presente. Retrato familiar* (2009) una serie en la que el artista casi como en una estrategia personal de adaptación a su nuevo entorno, pintaba con gran detalle retratos de todas aquellas personas de su numerosa familia que tanto extrañaba pues, desde entonces, vive y trabaja en Buenos Aires. En 2010 fue seleccionado para participar en el Laboratorio de Investigación en Prácticas Artísticas Contemporáneas (LIPAC) del Centro Cultural Rojas, Buenos Aires, año en que recibió el Primer Premio Adquisición Itaú Cultural con su foto/performance *Postal*. En ella el artista, que en ese momento tenía apenas veintidós años y no es de estatura elevada, aparece en la entrada de la Histórica Casa de Tucumán, de pie a un lado de la guardia oficial de la puerta, vistiendo un traje de granadero de cartulina, fabricado por él mismo, generando una hilarante asimetría. Chaile siempre se interesó por la historia; viviendo de niño en las afueras de Tucumán, la visita a la Casa Histórica le producía constante interés. Sus siguientes postales trabajan un cruce entre la cuestión “escolar” de las representaciones históricas y el autorretrato, que venía siendo una investigación en curso en esos años entre los artistas contemporáneos tucumanos mayores que el mismo Chaile, tal es el caso de Sandro Pereyra o Roxana Mirabella, entre otros muchos.

La práctica artística de Chaile esquivo las etiquetas: él mismo se define como escultor, como pensador de imágenes y su poder, como un apasionado por las formas y lo que éstas transmiten de la esencia de las cosas. Sus performances se destacan porque, con humor y encanto, producen reflexiones críticas al interior del mundo del arte, pero fundamentalmente lo conectan con el exterior, lo relativizan.

Sus experiencias con ladrillos y hornos pertenecen, por su materialidad, pero sobre todo por su concepción del hacer, al territorio de la cerámica. Su trabajo es austero y profundamente sensible, atravesado por procesos analíticos de búsqueda de lo propio individual. Su apellido es de origen árabe; dos de sus bisabuelos de línea paterna —los padres de su abuela— eran afro-brasileños; la otra abuela era descendiente de la cultura Candelaria; uno de sus abuelos era español y el otro, por línea paterna, de Tafí del Valle, de Tucumán. Pero también en su trabajo anida lo colectivo en sentido antropológico: le interesa acercarse para escuchar, para observar, pero requiere al mismo tiempo de cierta lejanía que le permita analizar, entender qué es *normal*, las concepciones metafísicas y la condición humana.

En este sentido encontramos que la práctica artística de Gabriel Chaile puede entenderse en línea con las ideas Heidegger, en tanto proponen como fin y esencia de la obra de arte develar la verdad, lo que permanece, las esencias de las cosas. *La obra*

de arte reconduce al espectador a reflexionar sobre las ideas y las esencias en un alto plano de develamiento de la verdad que encumbra a la obra de arte a las alturas de la reflexión filosófica y poética (Oliveras 2008: 243).

Haber sido criado en una religión protestante anglosajona —Adventistas del Séptimo Día— en el corazón del católico noroeste argentino, además de señalarlo como una rareza en su entorno, le proporcionó cierta distancia de observación del catolicismo y sus prácticas litúrgicas. La austeridad de la formación protestante, la exigencia del conocimiento de los textos bíblicos, y la motivación de las historias allí relatadas; la concepción de que el cielo no está prometido a todos, sino que *hay que ganárselo* con obras, trabajando; la posibilidad de asistir como espectador —viniendo de un entorno humilde— a acaloradas discusiones teológicas burguesas y su característica personal de querer escuchar, de prestar atención a todo para aprender, fueron modelando los modos de ser y de hacer de Gabriel Chaile.

En 2010 participó, con su performance *Daniel o Cómo explicar el arte a una mascota*, en ArteBA, la Feria de Arte Contemporáneo de Buenos Aires. Cabe aclarar que Daniel era el nombre que le había otorgado a un cordero, propiedad de su hermana, por el que se interesó en primer lugar dada la correspondencia formal entre el animal y su propia cabellera. En un sugerente cruce que muestra modos contemporáneos del ensamblar, se yuxtaponen aquí varias imágenes extraídas de tiempos muy diversos de la historia del arte. Y en una suerte de *collage*, la performance de Chaile nos acerca por una parte la asociación con la conocida imagen de la escultura del *Moscóforo*, o joven portador de un ternero sobre los hombros (570 a. C.) perteneciente al estilo arcaico del arte griego que inauguró el género —posteriormente muy habitual dentro del arte— de la representación de la figura humana con animales; aparece también la figura cristiana del *Buen Pastor*, cuyas filiaciones se remontan a representaciones escultóricas romanas y a la mencionada escultura griega; y, por último, una irónica cita a la famosa performance que Joseph Beuys realizó el 26 de noviembre de 1965 en en la Galería Schmela en Düsseldorf, *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965) [Cómo se explican los cuadros a una liebre muerta], un hito en la historia del arte que ha sido igualmente revisitado por artistas tan diversos como pueden serlo Marina Abramovič o Emilio García Wehbi. Emulando la acción de Beuys —quien con la liebre muerta en brazos, caminó por el interior de la galería de cuadro en cuadro hablando todo el tiempo al animal por horas antes de dejar ingresar al público, que sólo podía observarlo desde el exterior— Chaile, cargando a Daniel —su oveja negra— paseó por su barrio tucumano primero, por el centro de Buenos Aires después y finalmente por ArteBA, donde recorrió los stands de las distintas galerías, sugiriendo la domesticación,

susurrando al oído de su mascota explicaciones acerca del arte y los cuadros que pasaban por delante de sus ojos. Así, marcaba con ironía el contraste entre un grupo — que *jamás* podría entender *que exista alguien que no conozca la acción del '65 de Beuys*— y Daniel, que a diferencia de la liebre *muerta* del famoso alemán, es una oveja *viva y descarriada* del rebaño, que en la visita a la feria de arte —haciendo gala de su condición de oveja negra— generó algún que otro inconveniente. Daniel es humilde, transportable, funciona como metáfora del límite entre el campo y la ciudad, de las conexiones entre naturaleza y cultura; y al mismo tiempo de pertenencia a un territorio que define la identidad ¿Quién y en qué contexto puede tener determinada mascota? ¿Quién y en qué contexto puede acceder a una feria de arte? Daniel proviene de un espacio donde imperan preocupaciones y relaciones distintas a las propias del mercado del arte. Chaile pertenece a estos dos ámbitos y en esta ambivalencia va guiando a su oveja a través de la feria.

La oración eficaz” (2011) fue una obra creada para la muestra *Soberanía del uso* (2011), en la Fundación OSDE, curada por Federico Baeza y Sebastián Vidal-Mackinson. Allí Chaile presentó su cama de una plaza. Las patas se apoyan sobre pilas de libros, y sus objetos preciados, que la elevan del piso. Encima de la cama, un plato vacío y unos cubiertos. Por encima de la cama, una lamparita colgando desde el techo. Frente a la cama, una silla. Chaile define a esta instalación como un autorretrato, una suerte de inventario de todas las posesiones legales del artista en ese momento. Ya se advierte en esta obra, el concepto del artista de *ingeniería de la necesidad* que veremos aparecer y reaparecer a lo largo de todas sus prácticas. Dice Chaile: “a partir de lo que tengo, y pensando en lo que me falta, le doy a las cosas una utilidad que no les pertenece” (Chatruc 2019). Y dicen los curadores de la muestra:

El desvío que propician las actividades de uso es un horizonte de tensiones, ardidés y disensos. En este sentido, su topografía es la de una micropolítica que desplaza los programas de acción que la planificación de los objetos, los saberes, las conductas y los espacios pretende determinar (Vidal Mackinson 2014: 31)

Salir del surco al labrar la tierra (delirios de grandeza II) (2014) fue una muestra que realizó entre el 18 de marzo y el 2 de mayo de 2014, en el Fondo Nacional de las Artes. La instalación constaba de 49 módulos, dispuestos en filas e hileras de 7 de frente por 7 de fondo. Este número tiene para el autor una significación importante. Cada módulo estaba compuesto por un huevo colorado, de campo, apoyado sobre un ladrillo común acostado, y ambos, que parecían flotar, estaban sostenidos por medio de delgadas varillas de hierro redondo de aproximadamente 120 cm de altura, con pies en forma de cruz, como los pies de los carteles de obra en señalizaciones viales. El huevo, en su

inestabilidad, se apoya sobre algo endeble; el espectador percibe la tensión, el suspenso ¿en qué momento se produce la crisis y se estrella todo contra el suelo? Y sin embargo resiste, y la fragilidad late allí. En el centro del espacio aéreo de la instalación colgaba de un cable una lamparita, común, no de led, no dicroica, no de bajo consumo: precaria, da luz y da calor, como de una obra en construcción o de un criadero de gallinas. En las paredes, algunos ladrillos solos, acostados.

La arcilla es un material que tiene esencial arraigo local y al mismo tiempo marcada presencia global: nuestro barro, nuestra tierra. De ese barro están hechos, desde sus orígenes, los ladrillos: puntos de unión entre naturaleza y cultura. Para construir su mundo, los humanos crearon mitos y ladrillos. Las medidas de un ladrillo tienen escala humana: un pie de largo, una mano de ancho y cuatro dedos de altura. En esas dimensiones conviven simultáneamente realidad física, proyección espiritual y simbólica (Dillon, Tarela, Melo 2016: 67). Chaile recurre al ladrillo como potencia de las construcciones sociales y al huevo como potencia de la vida animal ¿es eso lo que inquieta? ¿es tan inestable y despojada la continuidad de la vida? El texto que acompaña la muestra es una cita tomada de la teoría de la evolución que Charles Darwin desarrolla en *El origen de las especies*:

Existen organismos que se reproducen y la progenie hereda características de sus progenitores, existen variaciones de características si el medio ambiente no admite a todos los miembros de una población en crecimiento. Entonces aquellos miembros de la población con características menos adaptadas morirán con mayor probabilidad. Entonces aquellos miembros con características mejor adaptadas sobrevivirán más probablemente.

Y frente a la contundente referencia de la biología, Chaile interroga en esta instalación al poder de la cultura como configuración de lo humano. Presenta su concepción de la vida como algo en tránsito, como cambio constante hacia otra realidad. *Delirios de grandeza II*, tal es el subtítulo de la obra —quizás haciendo referencia a la gallina, que antes o después del huevo, es un ave doméstica, incapaz de volar— nos vuelve a señalar del mismo modo que el título *Salir del surco al labrar la tierra*, el deseo, la necesidad de correrse del lugar que a uno le ha tocado, posible a través de la cultura o del arte, que generan un lugar *otro* de *delirio*, una distancia, por mínima que sea que permite la reflexión.

Chaile cita en la memoria conceptual de este proyecto a Vladimir Lenin: “Salvo el poder, todo es ilusión” (Lenin 1905 [1972]; al apóstol Pablo: “Porque cuando soy débil, entonces soy fuerte” (2 Corintios 12:10), y a Charles Darwin en el ya mencionado pasaje de la selección natural presente en el catálogo. De tal modo, en esta instalación contrapone las presencias del ladrillo y el huevo por su poder simbólico, pero también por su

atractivo formal, y estos fragmentos de discursos se reconfiguran justamente en la interacción con las cosas comunes que Chaile selecciona, con los ladrillos, con los huevos y con los fierros, dando lugar a una obra sutil, poética y profundamente política. *Todas las cosas eran comunes* fue una muestra entre el 9 de agosto y el 9 de septiembre de 2012 en la galería Alberto Sendrós en Buenos Aires. La muestra se desarrolló en dos salas. En la primera, se podía ver una pared repleta de retratos familiares, dibujados todos de perfil. En la segunda sala se encontraban dos instalaciones. *Para mantener la vida, me volví hacia atrás*: a lo largo del espacio dos tablones de andamios colgados con sogas, del techo y del piso dejan un pasillo al medio por el que el espectador podía circular; sobre los tablones, objetos y materiales de construcción expuestos para su contemplación, presentados sobre ladrillos acostados, lejos todos ellos de las manos que los usan y las fuerzas que los impulsan, constituyen la primera instalación. La segunda fue *La oración eficaz* (2011), que cerraba el espacio hacia el fondo; cinco lamparitas, dos por cada tablón y una para la cama aportaban al todo un carácter de reliquia. En la misma sala había una serie de improvisadas e ingeniosas estufitas: cada una constaba de cuatro patas largas y delgadas de hierro redondo, sobre las que se apoyaba un ladrillo con un surco tallado, en cuyo interior alojaba una resistencia eléctrica. Sobre la repetición de este simple pero efectivo principio se construyen los hornos eléctricos para cerámica.

El artista puso su mundo en tensión: sus afectos, su familia, los desplazamientos. Todo resultaba inestable y precario, menos la densidad afectiva y simbólica de los objetos. “Lo que distingue a un artista del hombre común —decía Paul Valery— es una cuestión de visión y no de genio. El artista estará siempre atento a los más sutiles cambios del mundo sensible. Una obra de arte debería enseñarnos siempre que no habíamos visto lo que estamos viendo” (1895 [1987: 27]).

70 veces 7. Cosas que ojo no vio (2018) fue la exposición *site specific* que realizó Gabriel Chaile en el marco del ciclo *Colección en diálogos* en el MArCo - Museo de Arte Contemporáneo de La Boca. Como parte de la propuesta de MArCo, la obra de Chaile *interactúa* con dos de la colección: *Paisano con hornero* de Antonio Berni y *Rua 1980* de León Ferrari. Ambas obras tematizan los modos diversos de habitar y la construcción.

Nuevamente las citas bíblicas, son relevantes en la obra de Chaile:

Entonces Pedro, acercándose a él, dijo: Señor, ¿cuántas veces perdonaré a mi hermano que peque contra mí? ¿Hasta siete? Jesús le dijo: No te digo hasta siete, sino aun hasta setenta veces siete. Por lo cual, el reino de los cielos es semejante a un rey que quiso hacer cuentas con sus siervos (Mateo 18:21–35).

El subtítulo *Cosas que ojo no vio*, se refiere a un texto del Nuevo Testamento:

Antes bien, como está escrito:
Cosas que ojo no vio, ni oído oyó,
Ni han subido en corazón de hombre,
Son las que Dios ha preparado para los que le aman.
(1 Corintios 2:9-11 RVR1960)

En él se describe un porvenir completamente desconocido para nuestros sentidos. La instalación es un gran cubo construido por hierros y ladrillos. Al igual que la obra del alfarero, la obra de ladrillos rodea el vacío. Ambas atravesadas por el fuego, son sin más construcciones cerámicas. Cada ladrillo es único: dada su posición al encuentro con el fuego no pueden encontrarse dos idénticos. Siempre semejantes entre sí, pero diversos. Frente a una construcción de ladrillos nuestro cuerpo percibe la vibración de lo colectivo; aun cuando la totalidad resulte inabarcable por su gigantesco tamaño, cada módulo remite a la dimensión de un hombre. Como ya mencionamos, las medidas de un ladrillo tienen escala humana: un pie de largo, una mano de ancho y cuatro dedos de altura. Cada ladrillo de esta instalación tiene siete perforaciones, además de otras que conforman el código de escritura de una música misteriosa. Estos orificios dan como resultado una arquitectura porosa dentro de otra: el museo. ¿Un enorme cubo rojo de tierra cocida llenando el cubo blanco? La forma es pesada y poderosa.

A Gabriel Chaile le interesan los aspectos que definen a las cosas, entiende a la forma como el triunfo de poder por el que ha llegado a constituirse en lo que es y trabaja investigando otro de los conceptos recurrentes en el corpus de su obra: “la genealogía de la forma”. Como si se tratara de la materialización enorme de una alegoría, la comunicación entre el interior y el exterior es difícil, pero posible a través de dos aberturas bajas, pequeñas, cuadradas y enfrentadas. En el interior se podía ver la estructura de metal, sobre la que reposaban los ladrillos que estaban atados con alambre, y una atmósfera lumínica muy especial, dada por el color marrón rojizo que adquiere luego de su paso por el fuego la arcilla rica en hierro, de la que los ladrillos están hechos y la luz que atravesaba los orificios de las paredes. Justo en el centro, en el interior, el artista colocó un huevo colorado.

Entre noviembre 2015 y febrero 2016 Chaile presentó *No es mi culpa, si viene el río* en el Centro Cultural Recoleta. El título se apoya en una muy desafortunada frase de la senadora nacional Beatriz Rojkés —esposa del gobernador de la provincia de Tucumán José Alperovich—, quien protagonizó un escándalo durante una visita a la localidad de El Molino, en el sur provincial, donde discutió en duros términos con un grupo de

personas afectadas por las inundaciones. La sala estuvo ocupada por un rectángulo de tierra negra encofrada, con algunas divisiones internas. Esta obra estuvo concebida en el momento que el artista voló en avión por primera vez. Ver la tierra desde arriba lo conmovió, no se puede desestimar lo que significa hacer cosas por primera vez. En uno de los extremos de ese rectángulo se alzaban dos tanques azules de plástico sobre bases de metal que recordaban fragmentos de torres de electricidad. Los tanques se comunicaban entre sí con mangueras y hacia el frente presentaban siete cuerdas y un orificio, como si fueran guitarras. En la pared enfrentada a los tanques, un cuadrito en pastel azul, extremadamente pequeño representado al río.

En 2015 Chaile fue seleccionado para el Premio Braque con *Una serie de situaciones (espacio de contingencia)* (2016). Fue una instalación de hierros, ladrillos, huevo, harina, aceite, cerámica, tazas, pájaro, estructura de ventilador. A partir de todas estas materialidades diversas, testigos de la fuerza y la resistencia frente a la vulnerabilidad y la pobreza, Chaile concibió una utopía que señalaba con ironía las convenciones y naturalizaciones de las teorías “del lenguaje plástico y del lenguaje visual”. Para esto, construyó un enorme colector solar de ladrillos, y dado que el color de los ladrillos es “cálido” en los marcos teóricos mencionados, entonces estos ladrillos debían poder cocinar al huevo.

En 2016 presentó a *Irene*, su primera escultura de arcilla —o la primera que el artista consideró que podía ser mostrada— que lleva el nombre de su mamá. Chaile relata que le emocionaba trabajar con la arcilla y sentirse escultor. La figura de *Irene* reunía formalmente muchas imágenes de cosas próximas que le interesaban, desde luego la cerámica prehispánica, pero además la línea del perfil de un auto, y también del diseño de una licuadora; además, aparece la representación de una vulva femenina y un huevo. Con sus esculturas, Chaile profundiza un análisis racional del azar, de lo sensible y lo formal que él mismo ha ido construyendo.



Chaile, G. (2016) Irene. [instalación] Recuperado de <https://barro.cc/es/artists/18/gabriel-chaile>

2. Patricia

Patricia llevó por título la muestra que Gabriel Chaile ofreció en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, entre el 11 de marzo y el 18 de junio de 2017, con curaduría de Laura Hake. *Patricia*, una cerámica antropomorfa de aproximadamente 340 cm de altura x 150 y 200 cm.; hecha de adobe es simultáneamente



Chaile, G. (2017) Patricia. [instalación] Recuperado de <https://www.buenosaires.gob.ar/museoartemoderno/gabriel-chaile-patricia>

representación de mujer, de diosa precolombina, de madre y un horno de pan. En ella se hacen presentes las huellas de un saber ancestral, arraigado en la memoria de comunidades marginadas, las luchas de género y la imperiosa necesidad de subsistencia. *Patricia* está inspirada en la cultura Condorhuasi, cuyas cerámicas resultan inconfundibles a partir de una buena calidad técnica y una original morfología escultórica. Entre ellas abundaban las figuras humanas sentadas o gateando y otras con cuerpo alargado cónico y rostro de apariencia ornitomorfa; policromas, con motivos negros sobre fondo rojo y delineados en blanco y monocromas.

La exposición estuvo conformada además por una instalación y un mural: detrás de *Patricia*, al fondo de la sala, se encontraba la instalación *Los jóvenes olvidaron sus canciones*. En ella el artista se ocupó de construir un ecosistema propio de trabajadores de la construcción, nómadas, con la necesidad de un espacio dónde quedarse. Una vida entera como acumulación de lugares provisorios en los que se ha habitado, un entepiso de madera, un obrador de construcción con un colchón, una especie de cama: el tiempo de trabajo supone también un tiempo, muy breve, de algún descanso del cuerpo, de algún sueño para el espíritu abatido. Cuerpo y alma son una unidad, libre de polaridades. Sobre el andamiaje, el colchón; sobre el colchón, un parlante, con sonido muy bajito, al que había que acercarse mucho para escuchar la canción. Sobre el parlante, el vaso con agua que, cómo es obvio, no se le niega a nadie, como el derecho al goce sensible. Por último, el mural *Forma y Razón*, que también podría filiarse con las escrituras rupestres, hace referencia a la trasmisión de los saberes por medio de los oficios: se trata de una escritura cuneiforme diseñada sobre las líneas de polvo de ladrillo de una chocla de albañil directamente sobre la pared blanca, inmaculada, de la sala del museo. A través del uso de herramientas de albañil, Chaile desafía al visitante del museo a apelar a sus conocimientos *otros* de fuera del mundo del arte, para reconocer el accionar de *la chocla*, una herramienta característica en la construcción en el momento de colocar aberturas. Esta se utiliza para marcar una recta larga en una

superficie relativamente plana más extensa de lo que permitiría la mano alzada o una regla, y que se puede aplicar entre dos puntos cualesquiera o en particular una recta vertical mediante el uso de una plomada. Su nombre proviene de la desviación gramatical de la voz inglesa *chalk* [tiza]. Chaile reprodujo las marcas de trabajo de albañil en lenguaje escrito; esta traducción es *ilegible*: cuestiona la supremacía de la transmisión de conocimientos por escrito, y a su vez *el recorte* de conocimientos que se imponen a través de la teoría. El lenguaje propio de la transmisión del oficio, de lo que se aprende en la práctica, constituye un código compartido por una comunidad de trabajo. Chaile toma posición, señala una legitimación de estos saberes como tales, de aquello que se aprende *a hacer* en ámbitos no institucionales. Por otra parte, con el tratamiento de códigos solo comprensibles al interior de una comunidad, nos interpela acerca de los grados de inclusión/exclusión que se reflejan a través de los distintos niveles de alfabetización, productos de la desigualdad socio-económica.

Chaile muestra, en todas sus obras, la necesidad del contacto directo con los materiales, de exponer lo que ve y lo que siente. Recurre nuevamente al abobe, al ladrillo y al huevo para transmitir su preocupación por las necesidades básicas de alimentación, vivienda y trabajo. La reflexión que propicia, en el centro de una institución del mundo del arte, es indudablemente política.

. 3. Trabajos, hornos y ollas

A partir del concepto *horno* podemos establecer múltiples asociaciones: sin dudas, su reconocimiento como hogar del fuego, y las transformaciones irreversibles que este opera sobre aquello que el horno contenga. Por su parte, *construir* tiene implicaciones prósperas, positivas. Por sencilla que resulte, una construcción colectiva es de por sí una práctica con contenido simbólico. Si a esto le agregamos la atracción por el fuego, capaz de congregarnos a su alrededor desde tiempos inmemoriales, no es extraño que los ceramistas en general y algunos artistas en particular construyamos hornos apasionadamente. Para un ceramista, su horno es mucho más que un artefacto indispensable para transformar la arcilla en cerámica: en cualquiera de sus variantes, es el que posibilita consolidar experiencia adquirida a partir de la práctica constante en conocimiento profundo. El que dialoga con el ceramista a través de la materia, siempre que este sea capaz de reconocer el valor de esta conversación. El horno es el lugar donde el fuego, con vitalidad e independientemente de todo control, cálculo y

conocimiento del oficio que el ceramista tenga, sigue haciéndolo contener la respiración en el instante previo a inspeccionar su contenido.

El tipo y el tamaño del horno, se relaciona por fuerza con lo que se vaya a hornear en el mismo, con la temperatura que este proceso requiera, con la atmósfera de cocción que sea necesaria, pero lo que todo horno hace con la ayuda del fuego, es producir cambios irreversibles en la materia.

Queremos volver a mencionar el horno de pan que Víctor Grippo, Jorge Gamarra y el señor A. Rossi construyeron en el centro de la Plaza Roberto Arlt en 1972. Rossi era un obrero rural de la zona de Garín, provincia de Buenos Aires, pero el horno fue construido fundamentalmente por el ayudante que lo acompañó, que tenía más experiencia en el oficio, y de quien ninguna de las documentaciones registró datos personales, como sí sucedió con el señor Rossi, del que hasta contamos con la inicial de su nombre de pila. Tanto Grippo como Gamarra se abstuvieron de construir, con la idea de revalorizar los saberes rurales, y con el buen tino de dejar hacer a quién sabe hacerlo. Después de dejarlo secar por todo un día le dieron una mano de cal y lo prendieron; en medio de la plaza ocupada por arte contemporáneo cocinaron y repartieron pan, todavía tibio, entre la gente que se fue acercando. Lo contextual, lo conversacional, cobraban relevancia. El pensamiento de Michel de Certeau daba sustento a la discusión, en torno a cómo pensar lo estético no simplemente vinculado a lo artístico: a veces al interior y otras por fuera del campo artístico, invitando a focalizar en las estrategias de los usuarios como lugar micro de resistencia a las presiones hegemónicas (1979). Para todos los participantes estaba claro que la presencia contundente del horno allí no era solamente una cuestión conceptual, sino también un hecho estético. Que el horno sirviera a su propósito, cocinar pan, no se entendía en desmedro de sus cualidades artísticas, sino por el contrario se presentaba el proceso de construcción del horno y elaboración del pan como rescate de conocimientos, y memoria cultural. El uso se planteaba entonces, como instancia de negociación en los espacios de hegemonía cultural. Estos planteos de obras procesuales, sin clausura, pensadas como conjuntos de reglas que posibilitaban interacciones, desarrollados en gran medida por las neovanguardias de los 1960 constituyen una filiación significativa de las estéticas relacionales de los años 1990.

Cuando Chaile presenta a *Patricia* en el MACBA en 2017 eran para el público recurrente del museo *innegables* las asociaciones con el horno de Grippo, Gamarra y Rossi. Hasta podemos llegar a suponer que, eventualmente, pudiera llegar a existir “alguien” que desconociera la anteriormente mencionada acción de Beuys, pero... ¿el horno de pan de Grippo? ¿Podía existir quién no lo conociera? Sin dudas, Patricia tiene puntos de

contacto con aquella experiencia, pero será recién *Sonia* la obra que continua más fuertemente con los conceptos del horno de pan de los artistas de los setenta.

En el MACBA Chaile señala, en parte como Grippo y sus colegas, a través de la descontextualización, con mucha dignidad, al interior *del grupo de asistentes a un museo* —como expresa Bishop en sus críticas al arte relacional— que existen en nuestro entorno cercano otras sensibilidades, otras preocupaciones y otras urgencias que están siendo relegadas. Marca posición, conmueve, pero la gente vuelve a su casa —porque la tiene— y come algo si quiere —porque puede—. Con *Sonia* ocurre otra cosa...

Sonia es una escultura en forma de horno, construida colectivamente en el marco del *Ondulatorio 2018*, un evento que se describió como *Encuentro de artistas, enlazadores y astrónomos muleros*, y tuvo lugar entre el 19 y el 21 de enero de 2018 en Alto Jagüe, La Rioja. La propuesta que cautivó a Chaile, e hizo que no la pudiera rechazar vino de una de las organizadoras del evento, Patricia Aballay, que había conocido a la otra *Patricia* en el MACBA, y lo convocaba para hacer una obra durante el encuentro que tuviera no solo un fin estético sino también funcional, que sería de uso y propiedad colectiva para todo el pueblo: que sea de todos y ellos la cuiden.

Sonia (2018) ocupa 1,5 x 2,2 x 1,5 m del pueblo pre cordillerano y entra en contacto con gente de campo adentro, otro universo, otro tiempo y otra visión de futuro. No solamente es el bello horno de pan de Alto Jagüe alrededor del cual los vecinos se reúnen, cantan, tocan sus cajas, bailan, comparten lo que cocinan, conversan y



Chaile, G. (2018) *Sonia*. [instalación] Recuperado de <https://www.facebook.com/1782157238690165/posts/sonia-escultura-de-gabriel-chaile-mi-musica-es-para-esta-gente-foto-puente-alado/1994686810770539/>

comen, sino es, fundamentalmente, el cuerpo que le brinda Chaile al derecho de todos ellos al goce estético y al respeto por la diversidad sensible. A partir de la experiencia de *Sonia*, Chaile se va volviendo cada vez más ceramista. Lo colectivo lo cautiva. Se generan tránsitos constantes entre la funcionalidad y la estética: que ninguna ceda, que se mantengan ambas. El autor que declara “yo no quería ser invisible” (Chaile 2018) se permite por un momento retroceder al anonimato y desmarcarse, ahora, de ese lugar de artista consagrado por el que tanto ha trabajado. Ser uno más y participar de la fiesta de todos.

Retrato de Diego Nuñez (2018) o simplemente *Diego*, es una obra que Chaile construyó para participar de las intervenciones urbanas de la Semana Art Basel Cities en Buenos Aires. El nombre de la obra recuerda a Diego Núñez, el muchacho del barrio de la Boca

asesinado en 2012, víctima de *gatillo fácil*. Recién comenzado el 19 de abril de 2012, Diego cumplía 19 años; el joven salió con dos de sus amigos, tomaron un colectivo para ir a robar un edificio de Caballito. Un vecino del edificio, policía fuera de servicio los sorprendió; los otros chicos huyeron, pero Diego no pudo: le dieron cinco balazos, dos de ellos en la cabeza. A sus padres, días después, cuando les devolvieron el cuerpo de su hijo en la morgue, les dijeron que estaba armado con un revólver Doberman calibre 22 de 10 tiros, y hubo un tiroteo. Sus padres juran que no tenía armas. El vecino salió completamente ileso.

Para esta obra el artista utilizó una estructura de metal, ladrillos, adobe y huevos. *Diego* mide 2.8 m x 2.6 m x 1.7 m. y fue emplazada durante el evento sobre un círculo de ladrillos de aproximadamente 4,8 m de diámetro, cerca del taller de Gabriel Chaile, en la Costanera de La Boca.

El evento proponía la presentación de la ciudad a través de los modos de hacer de artistas en el territorio urbano. Chaile decidió homenajear a Diego Núñez de este modo, ya que desde 2012 había quedado muy impactado por el caso y por los tan incesantes como ignorados pedidos de justicia efectuados por la familia y los vecinos. La Boca estuvo muchas veces empapelada con afiches pidiendo justicia por Diego, y Chaile comenzó fotografiando estos afiches durante muchos años. La escultura, que recuerda a las vasijas antropomorfas de la cultura Condorhuasi es, al igual que *Patricia* y *Sonia*, horno de pan. Desde el punto de vista formal, Diego presenta un cuerpo alargado voluminoso apoyado sobre dos piecitos delgados, la cabeza pequeña subraya lo abultado de una barriga en cuyo centro se ubica la puerta del horno: un círculo negro de hierro con una carita en sobrerrelieve que se separa del cuerpo a través de una guarda en semicírculo, a manera de *tiara* de ladrillos. En cada uno de los laterales se repiten dos entradas al horno, marcadas por círculos algo más pequeños con dibujos en sobrerrelieve, también delimitadas por semicírculos de ladrillos. Hacia atrás, dos grandes cuerpos de esferas semiachatadas otorgan estabilidad a la gran figura. La idea era reunirse, compartir pizza y empanadas con los vecinos. El horno fue construido en conversación constante con la madre de Diego Núñez, ya que la promesa de *retrato* del hijo asesinado tendría menos que ver con el parecido físico del mismo que con el homenaje, con la generación de un espacio de comunicación y encuentro donde vecinos y visitantes pudieran conocer la historia de Diego.

Un arte situado requiere una actitud investigativa de parte del artista. Éste asume una actitud comparable a la de un *etnógrafo*, tal como lo denominó Hal Foster, que analiza cuál es la obra que puede volver visible una condición oculta, pero significativa, del sitio en el que se instala (Giunta 2014: 81). Dar a ver esta injusticia en un horizonte global, a través de un evento de magnitud dentro del mundo del arte, constituyó el primer momento de una práctica política, el segundo momento estuvo definido por la donación de *Diego* a una fundación de La Boca, que tiene un merendero.

En 2019 se consolidó la serie *Aguas calientes* (2019), una investigación que Chaile venía desarrollando desde hacía un largo tiempo, y que se enlazaba con sus búsquedas de la genealogía de la forma. En las obras que componen esta serie, vinculó la olla popular —sustento de muchas agrupaciones que luchan por la subsistencia de comunidades marginadas y la usan como parte de la vida activa de la asociación— con la olla ritual indígena y las cerámicas ceremoniales, subvirtiendo



Chaile, G. (2018) *Aguas calientes* [instalación] Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-argentino-gabriel-chaile-vende-ollas-populares-nid2257202/>



Chaile, G. (2019) *Genealogía de la forma*. [instalación] Recuperado de <https://www.arte-online.net/Notas/Gabriel-Chaile-por-partida-doblea>

materialidades e imágenes. Entró en contacto con agrupaciones y comedores comunitarios de La Boca —barrio porteño dónde, recordamos, vive—, compró baterías de cocina nuevas y las canjeó con ellos por las ollas de aluminio usadas, repletas de marcas, abolladuras y quemaduras por el fuego de años de servicio y resistencia brindados en sus comedores populares. Imprimió en cada una de ella un rostro sintético inspirado en la representación humana de diferentes culturas originarias de nuestro país, como Alamito, Condorhuasi, Santa María, Candelaria, Hualfín y Tafí. A partir de haberle sido conferido un rostro, la olla comienza a tener “espalda” o parte de atrás, anatomía de la que carecía en su condición primigenia. Con pequeños cincelos de letras y martillo Chaile grabó en las partes de atrás de cada olla, el nombre de la cultura originaria de la que tomó las formas, el nombre y barrio de la agrupación o comedor a la que perteneció y la fecha en que éste surgió. Un relevamiento objetual de períodos de crisis de nuestro país.

Chaile retira las ollas de su función primaria, de su lugar de resistencia *activa*, las estetiza, las transforma en objetos de análisis contemplativo, las vende habiendo

acordado un porcentaje para la comunidad de la que provienen. El artista elabora y registra por cada olla una entrevista, en la que constan los recorridos de cada uno de estos objetos. Casi como una de las microestrategias planteadas por De Certeau, Chaile —desde su lugar de joven artista consagrado— encuentra el resquicio estratégico en el que puede, a través del arte, y sus operaciones de construcción de valor, generar recursos económicos para necesidades existenciales urgentes. Como un ejercicio de resistencia, para reflexionar sobre los modos de habitar el presente, de explorar sus exclusiones y contradicciones, y para promover formas de alteridad, Chaile quiere que su obra *sirva*.

Desde el 13 septiembre de 2019 al 2 de noviembre de 2020, y dando cuenta de la circulación a nivel global de sus prácticas, Chaile realizó la exposición *Esta canción ya tuvo aplausos* en la Galería ChertLüdde de Berlín. La muestra consta de cinco obras escultóricas de metal y arcilla, y dibujos al pastel que representan



Chaile, G. (2019) *Esta canción ya tuvo aplausos*. [instalación] Recuperado de: <https://www.arteinformado.com/agenda/f/esta-cancion-ya-tuvo-aplausos-187972>

retratos basados en culturas ancestrales del noroeste argentino. La serie creada para la exposición aborda la historia de formas que han sobrevivido al tiempo y denotan resistencia, como el horno de barro y la olla común. Ambas formas están asociadas con la comida y el espacio comunitario de las comunidades y culturas indígenas que fueron diezmadas por el poder colonizador de la “civilización”.

Chaile plantea esta problemática en el corazón de Europa, y toma posición a través de sus formas cautivantes y sus citas precisas. Así presenta *Lluvia, vapor y velocidad* (2019), un desopilante horno de barro portátil sujeto a una bicicleta de reparto, que el artista describe como una “minipyme”. Todas las partes de metal tienen referencias a las piezas cerámicas de las culturas del noroeste argentino, en tanto el título de la obra trae a colación a la famosa pintura al óleo *Rain, Steam, and Speed – The Great Western Railway* (1844) [Lluvia, vapor y velocidad. El gran ferrocarril del Oeste] del pintor romántico británico Joseph Mallord William Turner. La pregunta de Chaile parece flotar en el aire de la galería: ¿qué pasó con la historia de la Modernidad?

Otra de las figuras de esta exposición es *La Malinche*, una gran escultura de horno antropomórfica, bautizada en honor de Doña Marina, la mujer indígena que fue intérprete de Hernán Cortés, el conquistador responsable de la caída del Imperio Azteca. La Malinche fue un personaje controvertido que tuvo con el correr de la historia connotaciones diversas: mientras que algunos la ven como una figura de Judas por

ayudar a los españoles, otros la ven como una figura de mujer poderosa, alguien cuya tribu fue asesinada y esclavizada por los aztecas y que se vengó de los opresores de su pueblo. Tomando a la vez la forma de pájaro, mujer y horno, la escultura inspira una multiplicidad de imágenes, una de las cuales es una criatura que canta.

La sala contigua de la galería berlinesa está habitada por *Indudablemente estos músicos están rayados* (2019), y otra vez una cita, con la que Chaile envía un mensaje para quién lo pueda descifrar. El mismo título designa a un mural realizado en 1969 por el artista tucumano Efraín Villa, desaparecido durante la dictadura militar. Los músicos rayados de Gabriel Chaile en Berlín son dos esculturas gemelas de arcilla, muy altas, que están muy cerca de alcanzar el cielorraso de la galería, posicionadas cada una sobre una base de tierra negra encajonada de forma rectangular con maderas claras. Ambas miran desde el centro de la sala a una de las paredes. Los cuerpos son ovoides y relativamente achatados, y tienen brazos y manos como las “lloronas” de la cultura Santamaría. Por encima del espacio delimitado por las manitos aparece un orificio circular de dónde sale una larguísima boquilla, que señala a la misma pared que las figuras miran. Las cabezas se desarrollan hacia las alturas, sus formas remedan chimeneas, y rematan en un borde, en un labio que cierra la vasija. Los ojos y bocas aparecen como inequívocos rasgos identitarios de las cerámicas de nuestro noroeste. Sobre la pared que los músicos controlan, Chaile emplazó una obra difícil de definir: es un dibujo hecho con la chocla sobre la pared impoluta, pero sobre el mismo tensó los hilos —como los que se tensan antes de construir una pared de ladrillos— y a partir de la iluminación sus sombras generan una diversidad de otras líneas. Hay líneas de tiza, líneas de hilo y líneas de sombras; de alguna manera todo vibra, las imágenes no son nítidas, y daría la sensación que *eso* que no llegamos a enfocar son las ensoñaciones de estos músicos.

En la otra sala asistimos a *Sistema* (2019): sobre el piso negro de la sala se puede ver una base rectangular de ocho por seis ladrillos refractarios sobre la que se levantan, sutiles, unos fierritos negros, que además de cautivar con su composición, sugieren un mensaje encriptado, algo que sospechamos no comprender del todo, aunque podamos disfrutar de su equilibrio y ritmo imaginado. Desde el muro, recordando su inagotable interés por los peinados y manteniendo desde la paleta del pastel una impecable armonía cromática con toda la sala, tres autorretratos nos regresan a una inquietud de origen.

8. Conclusiones

En nuestra investigación hemos abordado *intrusiones y asimilaciones*. Relevamos arte cerámico y prácticas artísticas contemporáneas en Buenos Aires desde los años 1980 a la actualidad. A partir de la potente metáfora del “intruso” creada por Jean-Luc Nancy —un corazón trasplantado que le permitiría seguir viviendo y la reflexión profunda acerca de su existencia intrusada—, hilvanamos nuestros casos de estudio.

Mantener *vivo* el arte cerámico local, en el pleno sentido del término, requirió el trasplante de aportes significativos de las artistas y de los artistas relevados, entre tantos otros. Estas *intrusiones* fueron altamente disruptivas en un primer momento. Las señalamos como responsables directas de la apertura de la disciplina; tan cabalmente asimiladas por el arte cerámico local, llegaron a conferirle rasgos identitarios.

Según el *Diccionario de Ciencias Jurídicas Políticas y Sociales*, el término *intrusión* se define como “Ejercicio espontáneo y sin derecho de un cargo, profesión o dignidad. | Usurpación de un inmueble, instalación en él sin amparo jurídico y contra el propietario o poseedor legítimos. (Ossorio 2018:514). La intrusión se asocia, antes que nada, a un delito cuya condición insoslayable de perpetración requiere la demarcación de un territorio, al cual no está permitido entrar. Un espacio determinado por una autoridad o consenso —que no es ni divino ni eterno, sino susceptible a cambios y modificaciones constantes— y distinguido de otro. Una diferencia dentro del entramado total de tiempo-espacio, en la que el intruso pueda colarse sin el permiso de quienes están dispuestos a repeler esa intrusión.

Ciertamente, la problemática del territorio nos ha venido acompañando desde el origen de los tiempos, y en consecuencia se fueron sucediendo modos diversos de percibirla y enunciarla. Dentro de las concepciones naturalistas, el territorio ha sido “considerado como el espacio de soporte natural de la vida humana, como contenedor de objetos y sujetos. Como una materia inerte que es modificada por la sociedad al tiempo que la modifica” (Souto 2011: 13).

El territorio es propicio a la apropiación. Desde la Segunda Guerra Mundial, fueron muchos los acontecimientos que influyeron en sus repartos, visiones y divisiones. Al interior del campo de la geografía, a partir de la década del 1970, el concepto de territorio comenzó a sistematizarse desde múltiples perspectivas que ponían en tensión su constitución como espacio de construcción social.

El territorio a pesar de ser una entidad muy importante, material, medible y concreta, es el producto y la expresión de las características psicológicas de los grupos humanos. De hecho, es un fenómeno psicosomático de la comunidad, que está repleto de conflictos internos y contradicciones (Gottmann 1973:15).

Dentro de los encuadres contemporáneos el territorio ha sido abordado desde enfoques geocríticos y geohistóricos que se apoyan en las relaciones de la geografía con la economía y con la historia. En estas corrientes el concepto *territorio* ocupa el lugar de transformación tiempo-espacial. Las regiones se conciben como entidades abiertas y contingentes, y siempre a reconstruirse a partir de su historia y no únicamente a través del relevamiento de las condiciones actuales. Dentro de estas corrientes se inscribe la obra del geógrafo brasileño Milton Santos, de especial relevancia para Latinoamérica, ya que a través del estudio del espacio geográfico, desarrolló su constante preocupación por encontrar soluciones y brindar instrumentos de transformación de la realidad de las desigualdades y las injusticias que han limitado las iniciativas de los países en desarrollo, y no para avalar visiones hegemónicas.

El territorio no es apenas el resultado de la superposición de un conjunto de sistemas naturales y un sistema de cosas creadas por el hombre. El territorio es la tierra más la población, es decir una identidad, el hecho de pertenecer a aquello que nos pertenece. El territorio es la base del trabajo, de la resistencia, de los intercambios materiales y espirituales y de la vida, sobre los cuáles él influye. Cuando se trata sobre territorio se debe pues entender, que se está hablando de territorio usado, utilizado por una población dada (Santos 2000: 96-97).

Un enfoque relacional del territorio es el que abarca perspectivas humanistas y se apoya en el concepto de territorialidad —diferenciado de la estrategia de adaptación animal— como una acción consciente que incide sobre las acciones de localización y circulación de otros.

La estrategia de un individuo o de un grupo de afectar, influir o controlar personas, fenómenos y sus relaciones, a través de la delimitación y ejerciendo control sobre un área geográfica. Esta área puede ser denominada territorio (Sack 1986: 17).

Orientaciones actuales presentan al territorio como proceso constitutivo del entramado de relaciones sociales que van construyendo no ya *un territorio único*, sino *diversidad de territorios*, territorialidades superpuestas a diferentes escalas en las que cotidianamente nos desenvolvemos.

A partir de la selección *Arte cerámico y prácticas artísticas contemporáneas en Buenos Aires, desde 1983 hasta la actualidad* delimitamos una territorialidad para nuestra investigación.

A lo largo de la misma fuimos elaborando cartografías múltiples, a escalas diversas e interconectadas entre sí: de la significación del hacer cerámico y los elementos que lo constituyen; del hacer cerámico como arte y sus derivas a lo largo de la historia; de los elementos para la construcción de una noción de arte cerámico argentino; del arte cerámico y del ensamblado y de su protagonismo en el ámbito local; del *cuerpo* mismo de las obras de ensamblado cerámico realizadas por Ingeborg Ringer, Vilma Villaverde y Carlota Petrolini: territorialidad intrusada por materiales destinados a ser usados en distintos rubros de la industria o de la vida cotidiana, por cosas que han sido dejadas de lado, por objetos encontrados o comprados, entre otros. Del arte cerámico y prácticas artísticas contemporáneas en el registro de lo local, relevadas a partir del hacer de Gabriel Baggio, Pablo Insurralde y Gabriel Chaile: intrusiones de la disciplina cerámica en los circuitos de circulación de las artes visuales locales en el presente.

Tradiciones y saberes conforman el territorio —como hemos dicho— y son conceptos centrales para la cerámica. Mantener vivo un hacer significa recuperarlo indagando en la memoria, preservarlo dándole circulación entre las generaciones presentes y difundirlo para las generaciones futuras:

Allí donde los artistas se empeñan en el aprendizaje de un oficio de algún modo actualizan aquel pasado orden gremial dentro del cual el aprendiz devendría oficial al dominar las reglas del hacer y podía llegar a la cúspide si demostraba la excelencia que requiere dar a luz una obra maestra (Giménez 2017:3).

Muy especialmente, el énfasis en el carácter vivo de nuestro hacer implica inexorablemente renovarlo. Todavía en muchos ámbitos dentro de la cerámica tradicional actual se mantienen posiciones arraigadas, en las que una técnica, un canon de obras o una actitud hacia la producción se consideran normativas.

Los aportes concretos de las obras y las prácticas —como lo son el carácter representativo, el gran tamaño de las obras, la incorporación de otros materiales u objetos no artísticos en los ensamblados cerámicos, las instalaciones, las performances y los eventos participativos— de las y los artistas provenientes de otras disciplinas que conformaron nuestros casos de estudio constituyeron una parte muy significativa de esta *renovación* dentro del ámbito local. Esos aportes se transformaron rápidamente en rasgos identitarios y dieron paso, a su vez, a concepciones más flexibles acerca de un estatuto plural de la disciplina en el presente.

Los ensamblados cerámicos desafiaron radicalmente el concepto de unidad de generalidades y particularidades que resultaba ineludible en la configuración de toda obra de arte. Traigamos nuevamente aquí la voz de Peter Bürger cuando en *Teoría de la vanguardia* describe el procedimiento del montaje entendido como un momento de fragmentación de la realidad que nos permitía acceder a las fases de constitución de la obra, señalando que para el cine el montaje de las imágenes resultaba una técnica operativa básica, un recurso dado por el sistema y del cual dependía su existencia, sin constituir en sí mismo una técnica artística, mientras en la pintura, el montaje —la deriva que nosotros analizamos como ensamblado— adquirió el estatuto de principio artístico (1974 [1987: 137]) La asociación de los primeros ensamblados con el cubismo no era ociosa, ya que fue precisamente este movimiento de vanguardia el que produjo una importante discontinuidad en el sistema de representación sistematizado en el Renacimiento y ya existente e intuitivamente practicado desde la Antigüedad.

El origen moderno de las ciencias presentó un modelo con autonomía epistemológica de los campos y una evolución lineal del tiempo que otorgaba al conocimiento científico la más alta jerarquía —ya que aportaba “la luz de la razón”— y obturaba al mismo tiempo toda aproximación al mundo por vía de la sensibilidad.

Los artistas modernos, a su vez, a través de experimentar con la técnica, buscaron crear algo diferente, novedoso, original. El arte comenzó entonces a discutir su propio mecanismo representacional. Fueron los cubistas —y posteriormente se sabrá que también los futuristas— los primeros que incorporaron fragmentos de la realidad al servicio de la composición de la obra,

intentando crear objetos estéticos pero que prescindieran de los criterios tradicionales de la representación. Las producciones de Ringer, Petrolini y Villaverde que constituyeron nuestro objeto de análisis se alinean con esta filiación.

La obra, a partir de alojar en su seno estas incorporaciones de fragmentos de realidad, ya no pudo considerarse como un producto absoluto de la subjetividad del artista, quien, por su parte, cancelaba con este modo de hacer su propia tarea de transposición de la realidad.

El estatuto de la obra mutó. Sus relaciones con la realidad, en las que remitía a un signo —como ocurría con las obras de arte “orgánicas” según la definición de Adorno— ya no fueron posibles, porque se habían convertido en realidad. Las obras concebidas de este modo no negaban la unidad en general, sino un determinado tipo de unidad: la conexión entre la parte y el todo, que caracterizaba a las obras de arte orgánicas.

El proceso de escoger y alterar que con sus ensamblados realizaban los artistas constituía por sí mismo un discurso. Pensemos por ejemplo en los marcos de Ringer, los sanitarios de Villaverde o las jaulas de Petrolini. La totalidad de la obra quedaba conformada por disonancias estridentes desencadenadas por las aportaciones de cada uno de los diversos elementos que la componían y la conexión contradictoria entre partes heterogéneas.

Gran cantidad de ensamblados florecieron a partir de los años 1950 y 1960 a nivel global, y paralelamente se establecieron intensas relaciones entre arte y tecnologías. Cuando Leo Tavella, a principios dicho período realizó en Buenos Aires su primer ensamblado cerámico —en



Petrolini, C. (2011) Libre. [ensamblado cerámico] Recuperado de: <http://www.arsomnibus.com.ar/web/muestra/estado-de-travesura>

pleno auge del movimiento de la *studio pottery* en Europa y América del Norte— estaba marcando un hito dentro del arte cerámico local. Este modo de hacer de Tavella fue más temprano por décadas al desarrollo de ensamblados dentro del

arte cerámico en otros países. El corpus de la obra de Tavella ejemplifica muy bien el concepto de Andrea Giunta de “vanguardias simultáneas”, rupturas que se producía al mismo tiempo, en distintos lugares y a partir de condiciones diversas, y no como reflujo periférico de desarrollos acaecidos en el centro. A partir del sendero iniciado por Tavella, las artistas Ringer, Villaverde y Petrolini —desde la pluralidad de sus modos de hacer— expandieron el camino del arte cerámico local en tanto no solo consiguieron los mayores reconocimientos en el terreno de las artes nacionales para sus obras sino que impulsaron perspectivas y temáticas femeninas hasta la época soslayadas. Fueron *intrusas*: en principio en sus propias disciplinas de pintura y escultura, ya que en sus años de formación estos seguían siendo aún territorios eminentemente masculinos. Y posteriormente volvieron a serlo, penetrando como pintoras y escultoras en una disciplina asociada a lo cotidiano y lo femenino. Demiurgas incansables dando vida a partir de la arcilla, a figuras que en su mayoría representaban mujeres. En este hacer restauraban el acto de creación primero de las culturas ancestrales, que desde el origen de los tiempos formaron a sus deidades amasando tierra y agua, secándolas con el aire y eternizándolas a través del fuego.

El recurso al cuerpo como motivo estuvo presente en la cerámica argentina desde las urnas lloronas de la cultura de Santa María o las vasijas antropomorfas de la Ciénaga, de la Aguada, de La Candelaria o Condorhuasi, y desde ese pasado al presente muchos artistas abordaron la representación del cuerpo con cerámica para dejar huella en este mundo de su propia subjetividad.

En nuestras reiteradas conversaciones en el marco de esta investigación, las tres artistas relatan todavía con cierta perplejidad —fundamentalmente al revisar sus extensos recorridos artísticos dentro de la disciplina y los abultados corpus de sus obras— que sus comienzos con la cerámica surgieron de manera “casual”. El dramaturgo alemán Friedrich Schiller les había respondido ya con muchos años de anterioridad, advirtiéndoles que “la casualidad no existe, y lo que parece un accidente a menudo viene de las fuentes más profundas del destino”. (von Schiller, 1800 [2015]:48) Vale decir, estos redireccionamientos de especialidad en sus prácticas artísticas se podrían definir mejor como procesos de serendipia. Consciente o inconscientemente, ellas tuvieron la percepción de los límites a los que las sujetaban los materiales que abordaban en sus disciplinas de origen

valoraron la necesidad de experimentar con cerámica para trascenderlos. Seguramente en infinidad de búsquedas —ya que estamos recorriendo la trayectoria de tres artistas inmensamente activas y curiosas— indagaron en otros campos. De muchas de estas experimentaciones tenemos registros, pero con certeza, otras tantas ni se han conservado, ni concretado en obras. Sin embargo en la cerámica se quedaron, porque encontraron saberes y materialidades con cuya complicidad fueron capaces de dejar profundas huellas en la historia del local de nuestro hacer.

Estas artistas realizaron procesos de múltiples conexiones que comenzaban por resaltar materiales devenidos de otros sistemas: por un lado, los objetos ensamblados, pero también la arcilla, como propia del entorno artesanal; una imagen representativa —ya constituida en rasgo característico del arte cerámico local— que mantenía a su vez una relación de tensión con las producciones de las artes plásticas de la época en Buenos Aires.

En los años ochenta, y más precisamente a partir de 1983, con la recuperación de la democracia, las artes locales dieron cuenta de un tránsito entre la reflexión acerca del pasado reciente —la dictadura cívico-militar de 1976-1983—; las relaciones con tendencias internacionales o cuestiones metafísicas; los cruces de disciplinas, que incluyeron la vinculación de los artistas plásticos con el teatro a través de escenografías e intervenciones y performances en lugares públicos. Para analizar este relativo desenfoque en el tiempo de las producciones de ensamblado cerámico podría pensarse en la noción de paralaje, que implica el aparente desplazamiento de un objeto causado por el movimiento real de su observador. Esta figura subraya que los marcos en que encerramos el pasado dependen de nuestras posiciones en el presente y que estas posiciones las definen esos marcos (Foster 1996: 10). Lo que para nosotros concretamente significa, que valoramos el coeficiente de innovación y de ruptura de las obras analizadas en relación a los siglos de tradición frente a los cuales se estaban revelando y no por comparación directa con los desarrollos de las artes en el entorno local.

Por otra parte, los grandes formatos de los ensamblados cerámicos de estas artistas —cuya textura física oscila entre lo que podría considerarse media y pequeña entre las mujeres— no solamente ponían en destaque la energía,

vitalidad, fuerza y voluntad de estas creadoras, sino que, además, estas obras se resistían con todo el volumen de sus cuerpos a formar parte de primorosos escenarios domésticos. Simultáneamente su hacer consolidó en nuestro medio — como ya mencionáramos — el interés por presentar modos de enunciación femeninos tanto en lo referido a las temáticas, como en las formas y en los dispositivos de montaje.

La creación de obras cerámicas ensambladas con otros objetos resultaba un trabajo colaborativo, aun cuando cada pieza era producida por una sola artista. Los objetos comunican y significan, nos recordaba Roland Barthes desde su *Semántica del Objeto* (1966), atento a que *los objetos no transmiten solamente informaciones, sino también sistemas estructurados de signos, es decir, esencialmente sistemas de diferencias, oposiciones y contrastes* (Barthes 1966: 1). Si todos los objetos tienen un sentido dentro de la sociedad —y verdaderamente ni aún un objeto imaginado, enteramente improvisado puede carecer de sentido—, los trabajos de ensamblado de estas artistas se ubican en lo que Claude Lévi-Strauss en *El pensamiento salvaje* (1964) desarrolló bajo el concepto del *pensamiento bricoleur*. En su procedimiento de invención de un objeto con lo que encuentra, con los restos, *el bricoleur* realiza paralelamente un proceso propio de búsqueda e imposición de sentido para su creación.

La construcción de los ensamblados cerámicos de Ringer, Villaverde y Petrolini consistía en un trabajo de edición —o de montaje, si seguimos la línea propuesta por Bürger— que requería extremada atención de sus autoras a los hallazgos de variados afluentes que podían nutrir sus proyectos. En cada objeto —como en todo signo— confluyen una coordenada simbólica —una profundidad metafórica que remite a un significante que le confiere al objeto por lo menos un significado— y una coordenada taxonómica —relativa a las clasificaciones de los objetos que tenemos incorporada y nos ha sido sugerida o impuesta por nuestro entorno cultural, seamos o no conscientes de ello—. Con esta *extremada atención*, desde sus modos de hacer estas artistas subvirtieron constantemente esas taxonomías. Y es así que entendemos, por ejemplo, que eso que estamos viendo ha mutado ya, dejando de ser paellera, para convertirse en la cabellera oscura de Mona Lisa, en *Una agradable sonrisa se extendió silenciosa sobre sus labios*” (2000) de Ingeborg Ringer. O también que la sugerente *lingerie* que cubre

la desnudez de la tímida señorita representada por Villaverde en *Corset* (1983) en una vida pasada existió como un exótico bidet con flores antes de convertirse en el emblemático primer ensamblado cerámico de Vilma Villaverde. O que un plato y un par de cubiertos ya no son ellos en *Nos comemos los unos a los otros* (1980) de Carlota Petrolini, conteniendo el primero una multitud de pequeñas figuras humanas libremente modeladas y esmaltadas que se agolpan y superponen en una suerte de híbrido entre orgía y guiso, bajo la sombra amenazante del segundo. “No es de dónde tomas las cosas, es adónde las llevas” diría muchos años más tarde Jean-Luc Godard, como si se estuviera refiriendo a ellas (1995). Esta atención especial, esta agudeza en la percepción sensible de los materiales y los



Petrolini, C. (1980) Nos comemos los unos a los otros [ensamblado cerámico] Recuperado de: archivo particular de la artista

objetos, estaba orientada a multiplicar las chances de accidentes en vez de limitarlos. Porque era a partir de descifrar estos microrrelatos que se volcarían a modelar desde la plasticidad de la arcilla y los colores cerámicos, para potenciar la especificidad de cada una de las obras.

Las mencionadas producciones fueron señalizando aperturas al interior del oficio milenario —se transformaron rápidamente en una iconografía distintiva de la cerámica local y se replicaron en las producciones de distintas generaciones de ceramistas de nuestro entorno—, fueron nutriendo el sustrato de una concepción de la cerámica contemporánea que comulgaba con los principios de la vanguardia y la neovanguardia: el impulso de hacer convivir la habilidad, la destreza, los placeres ordinarios, el intelecto, la imaginación, la técnica y las funciones cotidianas; y la generación de aportes movilizados hacia el desborde de los límites tradicionales de las disciplinas artísticas. Nos deslizamos hacia la contemporaneidad.

... las artes del fuego en su acepción más amplia — esto es, la capacidad, ya entre los homo sapiens, de mantener ardiendo un fuego natural, controlar su duración, ubicación y expansión espacio-temporal, finalmente producirlo para obtener de su dominio réditos

como la atracción y cercamiento de presas de caza, la cocción de alimentos, el incremento de la capacidad productiva del suelo y de las especies vegetales— se remontan sin discusión a casi 200.000 años antes de hoy. Frente a semejante inmensidad, el arte cerámico contemporáneo no sería más que —parafraseando a Michel Foucault— *un centelleo precario sobre el fondo de la Historia* (Giménez 2017:3).

En un segmento del pasado más reciente dentro de la extensa historia de este hacer ancestral —ese “contemporáneo” que en una mirada retrospectiva delimitamos no más allá de la Segunda Guerra Mundial— la cerámica comenzó a dejar de ser regularmente soslayada a partir de su materialidad, dejando de ocupar siempre y sin fundamento alguno, el segundo y menoscabado término en conocidos binomios como lo son arte/artesanía, Bellas Artes/artes decorativas, Arte Culto/arte popular. En nuestro país, y hasta los últimos años de su vida, el ceramista Leo Tavella no se cansaba de relatar la cantidad de ocasiones en las que le habían devuelto obras cerámicas rechazadas de salones de escultura, que claramente no habían sido desembaladas. Es decir, el conocimiento por parte de los gestores de la competencia acerca de la materialidad cerámica que constituía la obra los eximía del esfuerzo de inspeccionar la particularidad del envío, con la consecuencia directa para estas obras de que —de modo taxativo— no eran consideradas dignas de ser juzgadas entre las esculturas. Sin embargo, los contextos cambian: en 1961 Tavella recibió la primera mención en escultura por su *Figura de hombre* en el Salón Nacional de Artes Plásticas en Buenos Aires, y en 1968 el 1º Premio del Fondo Nacional de las Artes para la sección Escultura; en 1972 recibió el Premio Adquisición de la Subsecretaría de Cultura de la Nación para la sección Escultura. Poco después, en 1976, se dio existencia a un Salón Nacional de Cerámica y, finalmente, en 2000 se incorporó la disciplina al Salón Nacional de Artes Visuales y, como el arte textil, se las homologó con las otras disciplinas artísticas que lo componían.

Desde una perspectiva contemporánea comienza a cuestionarse la posibilidad de que existan cruces entre lo cultural y otros campos, aspectos sensibles e imaginarios enfrentados a los aspectos lógicos. En la actualidad, los límites entre las diversas prácticas artísticas y sus producciones se desdibujan. Y es en nuestros días justamente a través de su materialidad, de su capacidad de retener lo espontáneo, el gesto y el ínfimo contacto; y conservarlo fijo por miles de años a través de su paso por el fuego que el arte cerámico contemporáneo desarrolla

su potencial simbólico congregando tanto a artistas de otras disciplinas como a un nuevo público. En 2010, y con preclara percepción de estas transformaciones emergiendo en nuestro hacer, la comisión directiva del Centro Argentino de Arte Cerámico tuvo el valor de proponer la modificación del reglamento de su histórico Salón Anual Internacional — el más importante que organiza dicha institución— para incluir entre las secciones premiables “arte cerámico”, “cerámica y multiplicidad” y “cerámica en diálogo con otras disciplinas”. Así, el nuevo reglamento constituyó un valioso intento por generar —desde la institución— espacios donde los participantes abocados a la práctica artística de la cerámica pudieran formular propuestas alternativas que desocultaran la diversidad presente del hacer. A partir de esa fecha se realizaron también memorables salones temáticos, en los que se alentaba a artistas de otras disciplinas a participar con sus obras.

Los artistas Gabriel Baggio, Pablo Insurrealde y Gabriel Chaile —nuestros casos de estudio dentro del territorio del presente— comparten frente a sus diversos modos de encarar la práctica artística, el recurso a la cerámica para articular microrrelatos de lo íntimo y de lo cotidiano. En sus obras la materia “habla”, “significa” y otorga cuerpo a las constelaciones de objetos —repletos de referencias a las biografías personales de los artistas— que constituyen los universos que nos presentan.

En *La actualidad de lo Bello* (1977), Hans-Georg Gadamer propone que la función del arte se centra en cubrir las necesidades básicas humanas de juego, de símbolo y de fiesta. La experiencia simbólica del arte es de integridad, consiste en hacerse uno con la obra completándola en su trascendencia en el tiempo y completándolos nosotros también en ella. (1996: 84). Las instalaciones de estos tres artistas, a través de procedimientos diversos, nos completan, nos conmueven y nos sitúan, porque apelan al cruce de lo local con nuestro territorio más próximo: el de nuestros recuerdos y afectos. De ese modo participamos de las coincidencias íntimas que nos posicionan en entramados culturales particulares y nos permiten, por ejemplo, poder reconocer el mismo estampado de una sábana que nos acompañó en la niñez en *Motivo para sábana* (2005) de Gabriel Baggio. ¿Acaso se podría pensar que un acto tan cotidiano como la necesidad de dormir y cobijarse para proteger el sueño se desarrolla como un

fenómeno homogéneo de carácter universal? ¿Cómo no encontrar en los paisajes miniatura de lugares comunes, de postales del conurbano bonaerense que nos entrega Pablo Insurralde con *De que pop me estás hablando* (2015-2016), infinidad de objetos —rotos, gastados, apilados, superpuestos— que hemos visto mil veces? Desde ya, el dispositivo de esta obra requiere la absoluta atención del espectador para percibir una infinidad de objetos cerámicos diminutos: creados a través del despliegue más minucioso del oficio, representan problemáticas de los restos, de lo dejado de lado, del consumo en periferias empobrecidas, pero al mismo tiempo, a través del cambio de escala y de la selección escrupulosa de los objetos que representa —cuyas imágenes están almacenadas en nuestra memoria—, nos proporciona el análisis minucioso de una *muestra* y señala su pertenencia a un arraigo local compartido. Los suburbios, lugares siempre desplazados del centro.

Por su parte, los hornos-figuras de Gabriel Chaile se remontan a la alfarería de la cultura Condorhuasi con un trabajo austero, profundamente sensible y atravesado por procesos analíticos de búsqueda de lo propio individual y de lo colectivo en sentido antropológico; aun siendo el más autóctono de nuestros casos de estudio en cuanto a sus filiaciones, en la actualidad del ámbito local, y en función del escaso conocimiento de nuestras culturas ancestrales, se lo percibe como el más “exótico”. Y ese desconocimiento general de las raíces en los circuitos metropolitanos de las artes constituye por sí mismo un fuerte descriptor de situación.

La cerámica le da cuerpo a la memoria porque las relaciones de lo cerámico con el tiempo son poderosas. Sea que consideremos los miles de años de formación geológica de una arcilla; los años de procesos meticulosos de preparación de cada arcilla para su uso específico; los meses de períodos de reflexión, construcción, ejecución de objetos, obras y proyectos; los días de celoso cuidado de las fases de secado; las horas que permanecerá lo hecho en el fuego y hasta que vuelva a enfriarse; o los miles de años que puede seguir existiendo este fragmento de naturaleza transformada por el fuego y el ceramista.

En esta tensión dialéctica entre el instante y lo eterno, entre lo simple y lo complejo, reside precisamente su especificidad: los objetos, las instalaciones, las imágenes muestran lo que son, pero apelan a la vez al orden imaginario, a lo

que no son, con un modo de decir que no llega a pronunciarse plenamente como inminencia de una revelación. Las palabras no designan sino *encubren*, y las imágenes sensibles tienen una especial potencia para desocultar historias enterradas. Los modos de hacer de Baggio, Insurralde y Chaile recaban y se apropian de múltiples saberes colectivos.

Los saberes de los oficios rescatados como transcripciones diversas de los sujetos de las memorias colectivas es un eje que recorre transversalmente todo el corpus de la obra de Gabriel Baggio, la que el artista desarrolla a partir de recursos disímiles. Así caemos subyugados ante la belleza de las herramientas de carpintería *de oro* del abuelo del artista, dispuestas sobre el muro de un lugar de culto —la galería— en *Elogio de la profanación* (2011). Los ceramistas sabemos: las piezas *no son de oro*; son *coladas cerámicas* esmaltadas y con lustre de oro. Otros visitantes de la exhibición buscan esta información en el nomenclador que acompaña a la obra. Todos nos maravillamos. La mencionada instalación exhibe también, protegidas en una vitrina las herramientas del abuelo con las que Baggio pudo iniciarse en el oficio. Estas, además, sirvieron de matrices para los moldes que dieron origen a las doradas versiones que desde el muro nos impactan. Al observar todas las herramientas surgen inmediatamente cuestiones acerca de lo real, lo verdadero, lo original y lo copiado, largamente tratadas por la historia del arte. Pero el hecho de considerarlas a todas herramientas, nos acerca al planteo del *caligrama roto* de Foucault.

En *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte* (1973) este autor nos presenta, en primera instancia, la idea del caos de lo igual y del caos de lo diferente, que dan lugar a la idea del orden — porque si no existieran esos dos conceptos, si todo fuese igual, no habría necesidad de establecer un orden — y también entiende que, a lo largo de la historia, el concepto de similitud se ha roto, se ha perdido, y ha sido sustituido por el concepto de semejanza. El arte vuelve entonces sobre las relaciones naturalizadas entre las palabras, las cosas y nuestros modos de percibirlas —o, mejor, de *no percibirlas*— e intenta extrañar nuestras certezas. Estos cuestionamientos profundos acerca de lo que creemos saber y sentir, se convierten en el primer atisbo de un movimiento, de un cambio.

Es a través de aportes tales como los de Baggio, Insurralde y Chaile, entre muchas y muchos otros artistas, que las *intrusivas* prácticas artísticas que incluyen cerámica se encuentran instaladas en el centro de las producciones de nuestras Artes Visuales. Sus manifestaciones mixturan la pintura, el grabado, la fotografía, lo textil, la danza —entre otras artes— y generan entramados que son por tanto resultado de mucho más que una *techné*, es decir, son fruto de la interacción reflexiva y sensible entre el ojo, la mano, el papel y el lápiz en un dibujo; o entre el movimiento del barro en el torno y la mano del alfarero que le da forma a un cacharro. Este tipo de producciones ahondan también en las memorias de cada hacer, en sus imaginarios, en sus arraigos locales y en sus contenidos simbólicos. No tratan de ser autocontenidas y autodefinidas en su propia materialidad: se hacen fuertes a partir de intersecarse con otras, a partir de su capacidad interrogativa y de interpelación para reconfigurar la división de lo sensible, restaurar competencias iguales y reedificar el espacio público dividido.

Para valorar la cerámica es preciso comprenderla. Gustar de algo, dice Agamben, es conocer acerca de nosotros y lo que nos rodea. Sabor y saber resultan entonces complementarios. El gusto se presenta como un placer que permite conocer, ser sensible y ser sabio están lejos de ser antagónicos. Nos proporciona un conocimiento otro, que no puede dar razón del saber pero que sin embargo lo disfruta (Oliveras, 2018: 416). Conceptualizar los resultados concretos de estas prácticas artísticas en la actualidad del mundo de lo sensible exige la consideración de una diversidad de factores para ser incluidos en el análisis: la visibilización de los grupos que las realizan, la especificidad de saberes y conocimientos necesarios para llevarlas a cabo y los alcances materiales y simbólicos de las mismas.

Los territorios se expanden: tanto ceramistas como no ceramistas se apropian en la actualidad de la arcilla y del fuego utilizándolos como su soporte expresivo. Estas incursiones han recibido importantes reconocimientos a nivel nacional e internacional en concursos de artes visuales y no ya en un *apartado* dedicado a las creaciones cerámicas. El mencionado trabajo de Baggio, *Motivo para sábana (variaciones cromáticas y formales)* (2009) recibió el Primer Premio de la XIII edición del Premio Federico Jorge Klemm entregado por la fundación del mismo

nombre, que en su XVII edición fue otorgado a *Sobre Bibliotecas* (2013), un ensamblado de mueble con piezas cerámicas de Débora Pierpaoli, en tanto Ivana Brenner recibía la Mención no adquisición por sus dos objetos cerámicos *sin título*. Tampoco podemos dejar de mencionar aquí que *Relación de dependencia* (2017), un objeto performático de Andrés Aizicovich en el que un torno cerámico es activado por la acción de un ciclista, se alzó con el Premio Braque en la edición 2017 — aquella en que la 1° Mención fue para *Música congelada* (2017) de Pablo Insurrealde—; por supuesto, sólo mencionamos



Insurrealde, P. (2017) Música congelada [instalación] Recuperado de <https://www.pabloinsurrealde.com/musica-congelada>

unos pocos casos galardonados, rango que se incrementaría notablemente sin además, consignásemos la aceptación de obras cerámicas en certámenes de destaque —como el Premio Itaú a las Artes Visuales, donde se ha podido ver trabajos de ceramistas como Natalí Perino y trabajos cerámicos de artistas visuales, como Estanislao Florido— o la participación de obra cerámicas de ceramistas y no ceramistas en certámenes no específicamente cerámicos, como las presentaciones realizadas con tierra o con ladrillos a escala por Nacho Unrein.

Como se puede advertir, los concursos que mencionamos hasta aquí, son de gestión privada, pero también en el ámbito oficial comenzaron a soplar otros aires. Lo dicen tanto el otorgamiento de uno de los tres Premios Adquisición del 108° Salón Nacional de Artes Visuales a una obra cerámica —*En el mismo lodo. Autorretrato*, de Pablo Insurrealde—, como la entrega de los premios mayores de la disciplina a artistas no exclusivamente ceramistas: Gabriel Baggio en 2019 y, previamente, Ernesto Arellano en 2012 y Raquel Podestá en 2013. No obstante, puesto que del ámbito local nos hemos ocupado, valga recordar la inexistencia de la *sección arte cerámico* en el tradicional Salón de Artes Plásticas *Manuel Belgrano*—el tradicional Salón de Otoño creado por la Municipalidad de la de la Ciudad de Buenos Aires en 1944— o una Bienal de Arte Cerámico en correspondencia con la de Arte Textil dependiente del mismo organismo. Todo lo cual da cuenta de avances, sí, pero también de estancamientos aún pendientes de resolución. Desde los primeros días de abril de 2017, y a través del Centro

Argentino de Arte Cerámico, se vienen cursando reiterados pedidos a la legislatura porteña para la inclusión de la disciplina cerámica en el mencionado salón. ¿Por qué en momentos de corrimientos de los lindes y deslindes de las disciplinas se sigue luchando por una sección que contemple al arte cerámico? Sencillamente porque la modalidad del certamen —que responde todavía a los lineamientos del arte moderno— comprende como secciones pintura; escultura; grabado; monocopia y dibujo. Y desde esa perspectiva, va de suyo que la cerámica se ha ganado con creces, el derecho a una participación paritaria. Argentina se ha destacado como país *pionero* en América Latina en la formación profesional de ceramistas: la enseñanza superior de cerámica existió en nuestro país desde la década del 40 y la enseñanza universitaria de Artes Visuales, con orientación en Cerámica, desde la década del 60. Muchísimos ceramistas locales, y no solamente los que han conformado nuestros casos de estudio, han realizado desde su compromiso con la cerámica, aportes significativos para las artes visuales como por ejemplo Leo Tavella, Antonio Pujía, Carlos Carlé, Mireya Baglietto, Ana Mercedes Burnichón, Roberto Obarrio; Rafael Martín, Teodolina García Cabo, por citar solo algunos de los nombres célebres de una lista que resultaría por demás extensa.

Sostenemos que la cerámica contemporánea es enormemente plural, y cobija en su interior desde las representaciones domésticas, pasando por las grandes exposiciones; los encuadres posmodernos de objetos e instalaciones —la intersección entre arquitectura, cerámica e instalación escultórica ha sido un área clave de exploración que captura la tensión entre el objeto aislado y los agrupamientos de múltiples— hasta variados tipos de acciones performáticas abordando las relaciones con los cuerpos, enfatizando las capacidades expresivas de los materiales y acciones colectivas.

Los modos de enseñar y de aprender no son ajenos a los procesos de transformación en la práctica artística de la cerámica y requieren corrimientos en los proyectos curriculares de las instituciones formadoras de artistas en general y de ceramistas en particular. Muchos de los debates que emergieron en el cambio del siglo XIX al XX continuaron vigentes en el cambio del siglo XX al XXI. El lugar de la técnica al interior del arte cerámico, el estatus de los objetos hechos de cerámica en contextos definidos por el mundo del arte, la atracción por la

arcilla de escultores, artistas, diseñadores y arquitectos, son todos temas que siguen en la actualidad en constante discusión. Entre tanto, como hemos señalado, cada vez más artistas y diseñadores se vuelcan a la práctica artística de la cerámica. ¿Qué implicaciones tendrá esto para sus producciones?














Desde comienzos del siglo XX, numerosos artistas han incursionado en la cerámica —con mayor o menor énfasis— durante diversos períodos. Sin embargo, todos ellos reconocieron como necesario preservar ciertas cuestiones fundamentales de oficio y trabajaron conjuntamente con ceramistas. Esa modalidad de trabajo está hoy en extinción: los ceramistas encaran sus propias obras y artistas de otras disciplinas arremeten solos sus exploraciones con la materialidad cerámica. Esta modalidad desencadena nuevos interrogantes. ¿Cuáles serán entonces los contenidos a transmitir a las generaciones futuras de ceramistas? ¿Seguirá siendo el dominio del oficio lo que brinda libertad a los estudiantes para poder comunicar fehacientemente sus ideas, emociones, y visiones de los territorios del futuro que les toca habitar? ¿Qué metodologías serán las más adecuadas para promover la rigurosidad en el trabajo y la investigación?

En la actualidad, lo estético atraviesa todos los ámbitos de nuestra vida: los espacios de trabajo, de ocio y de consumo, nuestras construcciones sociales, la comunicación, la ciencia y la tecnología entre otros. ¿Seguirían siendo entonces los objetos lo suficientemente significativos como para sostener al arte como práctica diferenciada, a las instituciones que los exhiben y valoran, y a la disciplina estética que los analiza? Los lugares de exhibición como museos, galerías y bienales, por su parte, están signados a promover otros tipos de dispositivos, ya que la intención no es generar ámbitos para la mera contemplación. Estas instituciones a su vez, van perdiendo su carácter sacralizado —aunque no en su totalidad— y se va estableciendo una suerte de localización incierta a través de la incontenible producción y circulación electrónica de imágenes que genera, principalmente, el cambio de la noción de lugar y a su vez otros modos de acceso y socialización de experiencias artísticas. Uno de los rasgos esenciales de la vida es que nada perdura. ¿Qué será entonces aquello que nuestra cultura quiera guardar? Elegir es siempre un gesto político. Aunque la cerámica existe en un campo expandido y complejo, cada

generación deberá por sí misma sentir la complejidad y expansión de este campo, separándose del pasado, desconfiando de la habilidad de la generación precedente para renovar el arte cerámico. Las prácticas artísticas en la contemporaneidad se dan de múltiples modos, todos ellos valiosos, sea esto dentro del arte cerámico o de las otras artes. Justamente la función de las artes y de los artistas es la de proponer, sobre la base de su especial sensibilidad, a través de creaciones colectivas y multidisciplinarias, como ha dicho Nelly Richard.

... rasgaduras de la significación efectivamente capaces de recorrer las fallas del discurso social y sus lapsus, para que lo injustamente sumergido en la opacidad del desecho histórico reflote para contrastar incisivamente con el brillo de las mercancías y la neutralidad de los saberes técnico ejecutivos (Escobar 2004:14).

La posibilidad de las artes, y muy especialmente del arte cerámico, es micropolítica, en tanto apela a los afectos, a los deseos, y su función más importante es revolucionar la manera de percibir, sentir y valorar lo que nos rodea. La cerámica tiene su propio poder de transformar, conmover, irritar e inspirar, y la capacidad de redefinir los territorios en los que elige estar.

	1940	Fernando Arranz funda la ESCUELA NACIONAL INDUSTRIAL DE CERÁMICA	
		Leo Tavella realiza su primer ensamblado cerámico - FIGURA CON CAÑO	1955
	1958	Creación del C.A.A.C. Centro Argentino de Arte Cerámico y primer Salón Anual Internacional de Cerámica.	
		Primer Salón Nacional de Cerámica. Leo Tavella recibe el Gran Premio de Honor por su obra FIGURA EN LA MESA	1976
	1983	Ingeborg Ringer recibe el Gran Premio de Honor del SNAV por su obra ¿QUÉ TE HACEN MADRE TIERRA?	
		Leo Tavella obtiene el Gran Premio de Honor del SNAV en la sección ESCULTURA	1990
	1993	Vilma Villaverde Gran Premio de Honor SNAV Cerámica por su obra PRIMAVERA	
		Vilma Villaverde obtiene el Gran Premio de Honor del SNAV por su obra VAMOS ARRIBA	2003
	2004	Carlota Petrolini obtiene el Gran Premio de Honor del SNAV por su obra LOS GANSOS	
		Gabriel Chaile - PATRICIA en el MACBA	2017
	2018	Gabriel Chaile Sonia en el Ondulatorio.	
		Gabriel Baggio Primer Premio sección Cerámica SNAV LAS HERRAMIENTAS DE MOISÉS.	2019
		Pablo Insurrealde premio a la segunda mejor obra del SNAV - EN EL MISMO LODO. AUTORRETRATO.	

Referencias

- Académie International de la Céramique. Internacional Academy of Ceramics. www.aic-iac.org (cons.: 10.01.2019).
- Acha, Juan. (1981). *Arte y Sociedad. Latinoamérica. El Producto Artístico y su Estructura*. México. Fondo de Cultura Económica
- Adorno, Theodor Wiesengrund (1972) [1995] *Philosophie der neuen Musik* Taschenbuch Wissenschaft, Nr. 239. Berlín. Suhrkamp
- Agamben, Giorgio (2005) *Profanaciones*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo
- Agamben, Giorgio (2011) *Qué es lo contemporáneo en Desnudez*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo
- Amigo, Roberto (2010) *El corto siglo de Antonio Berni. Catálogo de la exposición Berni: narrativas argentinas*. Buenos Aires. Museo Nacional de Bellas Artes.
- Aranda, Julieta, Wood, Brian Kuan, Vidokle, Anton (ed.). (2010). *What Is Contemporary Art?* New York: Sternberg Press, e-flux1 journal. Edición en línea: <http://www.e-flux.com/journal/what-is-contemporary-art-issue-one/>, <http://www.e-flux.com/journal/what-is-contemporary-art-issue-two/> Trad.: Alicia Romero, Marcelo Giménez.
- Arfuch, Leonor (2002) [2007] *El espacio biográfico*. Dilemas de la subjetividad contemporánea. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica
- Arnheim, Rudolf (1993) *Arte y percepción visual*. Madrid. Alianza editorial.
- Asenci Blanco, Raquel (2017) *Cerámica, ornamento y subversión: un relato hecho a mano sobre prácticas feministas en cerámica desde los años 70 y 80 hasta la actualidad*". En: *Aus Art Journal for Research in Art*. 5 (2017), 1, pp. 151-166 www.ehu.es/ojs/index.php/ausart DOI: 10.1387/ausart.17794
- Bachelard, Gastón (1938) [1966] *Psicoanálisis del fuego*. Madrid. Alianza editorial.
- Bachelard, Gastón (1988) [1992] *Fragmentos de una poética del fuego*. Buenos Aires. Paidós.
- Baeza, Federico (2011) *Gabriel Baggio. Elogio de la Profanación*. Buenos Aires. Fundación Jorge Federico Klemm.
- Baeza, Federico (2011) *Escrituras de la vida cotidiana en las artes visuales contemporáneas* en IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales. Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires.
- Baeza, Federico (2017) *Proximidad y distancia. Arte y vida cotidiana en escena argentina de los 2000*. Buenos Aires. Editorial Biblos.
- Baggio, Gabriel (sf) recuperado en: <http://www.gabrielbaggio.com/obras.html>
- Baggio, Gabriel (2016) La mano inteligente en: *Spivak, Laura (2016) Sin picaporte*. Buenos Aires. Centro Cultural Recoleta

- Bahr, Hermann (1901) [2009] Rede über Klimt. Weimar. VDG Verlag.*
- Barbarito, Carlos (2001). Roberto Aizenberg con Carlos Barbarito. Buenos Aires. Fundación Federico Jorge Klemm.
- Barthes, Roland (1966) Semántica del objeto en Nardi Sansoni, Piero Arte e Cultura nella civiltà Contemporánea. Firenze. Sonson.
- Barthes, Roland. (1966) [1990] "Semántica del objeto", en La aventura semiológica, Barcelona, Paidós.
- Barthes, Roland (2002) [2004] Lo Neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978. Buenos Aires. Siglo XXI.
- Barthes, Roland (2003) Cómo vivir juntos. Buenos Aires. Siglo XXI Editores
- Baudrillard, Jean (1968) [2010] *El sistema de los objetos*. México. Siglo XXI editores.
- Bauman, Zygmunt (2000) [2005] *Modernidad líquida*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- Beltramini Zubiri, Alicia Estela (2001). *La Bienal Americana de Arte de Córdoba (1962-1964-1966). Un intento por valorizar la identidad americana*. Córdoba. Unión de Educadores de la Provincia de Córdoba (UEPC).
- Beltz, Walter (1982) *Los Mitos Egipcios*. Buenos Aires. Losada.
- Benjamin, Walter (1939) [1999] *Sobre algunos temas en Baudelaire en Iluminaciones II*. Madrid. Editorial Taurus.
- Berger, John (2000) *Modos de ver* Barcelona. Editorial Gustavo Gil S.L.
- Bergson, Henri (1927) [1963] *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Madrid. Aguilar
- Berman, Marshall (1982) [2010] *All that is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*. London. Verso Books.
- Bermejo, Talía (2003) *El coleccionista en la vidriera: diseño de una figura pública (1930-1960) En: Poderes de la imagen*. Primer Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes (IX Jornadas del CAIA), Buenos Aires.
- Berna, Francesco, Goldberg, Paul, Horwitz Liora Kolska, Brink, James, Holt, Sharon, Bamford, Marion, Chazan, Michael. (2012). "Microstratigraphic evidence of in situ fire in the Acheulean strata of Wonderwerk Cave, Northern Cape province, South Africa". PNAS, April 12. Ed.: Donald K. Grayson, University of Washington, Seattle, WA; approved February 24, 2012; received for review October 25, 2011). <https://doi.org/10.1073/pnas.1117620109>
- Birrel, Anne (1868) [1993] *Chinese Mythology: An Introduction*. Baltimore. Johns Hopkins University Press.
- Bishop, Claire (2005) *Antagonismo y estética relacional* en Otra parte Nro. 5, primavera de 2005
- Boccioni, Umberto (1912) *Manifiesto técnico de la escultura futurista* recuperado en: <https://www.wdl.org/es/item/20030/view/1/1/>

- Bourriaud, Nicolas [1998] (2006) *Estética relacional*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo.
- Bourriaud, Nicolas (2009) *Radicante*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo.
- Breton, André (1924) [2001] *Manifiestos del surrealismo*. [Aldo Pellegrini (trad., pról. y notas)] Buenos Aires, Editorial Argonauta.
- Buchloh, Benjamin Heinz-Dieter (2000) [2003] *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge, London. The MIT Press.
- Bürger, Peter (1974) [1987] *Teoría de la vanguardia*. Barcelona. Península.
- Bretón, André (1929) *Manifeste du Surréalisme suivi de Poisson soluble*. París, KRA, [Versión española citada: Breton, André [2001]: *Manifiestos del surrealismo*. [Aldo Pellegrini (trad., pról. y notas) Buenos Aires, Editorial Argonauta].
- Camnitzer, Luis. (2008). *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Uruguay. Buenos Aires. HUM.
- Camun, Mariano (2018) *Cuándo las paredes hablan. Diez años de la Cátedra de Muralismo en Diario Contexto*. 31 de marzo de 2018. La Plata.
- Castillo Morales, Alexander; Uhía, Agustín. (2009) *Mitos y leyendas colombianas*. Bogotá. Grupo Editorial Educar.
- Castaños, Enrique (2009). "El collage como modo integral de expresión". En el diario Sur de Málaga del 13 de febrero. Disponible en: <http://www.enriquecastanos.com/ernst.htm>
- Cecchi, Dario (1966) *Antonio Mancini*. Torino. UTET.
- Celant, Germano. (1967). "Notes on a guerrilla war". Flash Art. N° 5, November–December. <https://flash---art.com/article/germano-celant-arte-povera-notes-on-a-guerrilla-war>
- Centro Argentino de Arte Cerámico. www.arteceramico.org.ar (cons.: 10.01.2019).
- Charbonnier, Georges et Duchamp, Marcel (1960) [1999] *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Marseille. André Dimanche Editeur
- Chatruc, Celina (2019) *Gabriel Chaile: crear desde los márgenes*. Buenos Aires. La Nación Revista 3 de marzo de 2019.
- Chicago, Judy (1977) *Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist*. New York. Garden City.
- Cobas Fernández, Pilar; Prieto Martínez, María. (2003) *The technological chain as a methodological and theoretical tool from Archaeology* en Acts of the XIV th UISPP Congress, University of Liège, Belgium. Londres: Archaeopress publishers of british archeological reports.
- Cooper, Emmanuel (1972) [2000] *Ten Thousand Years of Pottery*. London. British Museum Press.
- Dahn, Jo. (2015) *New Directions in Ceramics. From Spectacle to Trace*. London. Bloomsbury.

- Danto, Arthur. (1981) [2002] *La transfiguración del lugar común*. Barcelona. Paidós.
- Danto, Arthur. (1994) *Embodied meanings: Critical Essays and Aesthetics Meditations*. Nueva York. Farrar, Straus and Giroux.
- Danto, Arthur. (1999) [2006] *Después del fin del arte*. Buenos Aires, Paidós.
- Darwin, Charles (1854) [1998] *El origen de las especies*. Barcelona S.L.U. Espasa Libros.
- Debord, Guy (1967) [2018] *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires. La marca editora
- De Carli, Ernesto. (1998). *Crónica del Centro Argentino de Arte Cerámico 1958-1998*. Buenos Aires. Centro Argentino de Arte Cerámico.
- De Certeau, Michel (1979) [1999] *La invención de lo cotidiano*. México. Universidad Iberoamericana.
- Deleuze, Gilles (1987) [2015] *Foucault*. Barcelona. Paidós. Studio
- De Sagastizábal, María, Del Coto, María Rosa; Giménez, Marcelo; Romero, Alicia. (2014) *Prácticas sensibles contemporáneas. Espectáculos teatrales en Buenos Aires 2001-2010*. Buenos Aires. Biblos
- De Waal, Edmund (2003) *20th century ceramics*. London. Thames & Hudson World of art.
- De Waal, Edmund (2004) *High Unseriousness: Artists and Clay. In: A secret history of clay: from Gauguin to Gormley*. United Kingdom. Tate Liverpool in association with Tate Publishing, Liverpool.
- Díaz Pardo, Isaac (1964). *El ceramista Arranz y su escuela*. A Coruña: del Castro <http://ceramica1bulnes.blogspot.com/2017/09/libro-el-ceramista-arranz-y-su-escuela.html>.
- Dickie, George (1984) [2005] *El círculo del arte. Una teoría del arte*. Barcelona. Ediciones Paidós.
- Dillon, Verónica; Tarela, Mariel y Melo, Florencia. (2016) *Puertas de barro y fuego. Caminos formativos de la Cátedra Taller Cerámica Complementaria*. La Plata. EDULP (Editorial de la Universidad Nacional de La Plata)
- Dobres, Marcia-Ann y Hoffman, Christopher (1994) *Social agency and the dynamics of prehistoric technology. In J Archaeol Method Theory 1, 211–258*.
- Duchamp, Marcel (1916) *Letter to Suzanne Duchamp, January 15, 1916*. Jean Crotti papers. Washington. Archives of American Art, Smithsonian Institution.
- Duchamp, Marcel (1957) *The Creative Act. In: Art News, Vol. 56, Nr. 4, Sommer*. New York. S. 29.
- Duchamp, Marcel (1975) *The essential writings of Marcel Duchamp*. London. Thames and Hudson.
- Duchamp, Marcel (2010) *Cartas sobre el arte 1916 -1956*. Barcelona. Elba.

- Duchamp, Marcel *Tout Fait* (2000)
https://www.toutfait.com/issues/issue_3/Multimedia/Shearer/Shearer03.html
- Eco, Umberto (1970) *La definición del arte*. Barcelona. Ed. Martínez Roca S.A.
- École Biblique de Jérusalem. (1955) *Bible de Jérusalem*. Paris: du Cerf. Versión castellana: *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1967 (4° ed.: 2009)
- Echenique, Diego y Bracciaforte, Romina (2014) *Manual de química general*. Córdoba. Editorial Brujas.
- Elderfield, John ed. (1992) *Studies in Modern Art 2: Essays on Assemblage*. New York. The Museum of Modern Art. 135
- Enûma Elis*. Lara Peinado, Federico (traductor) (2008). Madrid. Editorial Trotta.
- Escobar, Ticio (2004) *El arte fuera de sí*. Asunción. FONDEC y CAV / Museo del Barro.
- Escobar, Ticio (1993) [2015] *La belleza de los otros*. Buenos Aires. Edhasa.
- Fabbri, Paolo (1998) [2004] *El giro semiótico*. Barcelona. Gedisa.
- Feraudy Espino (1994) [2006] *Yoruba: un acercamiento a nuestras raíces. La Habana*. Editorial de Ciencias Sociales.
- Foster, Hal (1996) [2001] *El retorno de lo real. Las vanguardias a finales de siglo*. Madrid. Akal.
- Foucault, Michel (1966) [2010] *Las palabras y las cosas*. Madrid. Siglo XXI editores.
- Foucault, Michel (1969) [2002] *La arqueología del saber*. Madrid. Siglo XXI editores.
- Foucault, Michel (1984). [1999] *Espacios diferentes en Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales. Vol. III* Traducción Ángel Gabilondo. Barcelona. Paidós.
- Foucault, Michel (1973).[1993] *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Traducción Francisco Monge. Barcelona. Anagrama.
- Frazer, James (1930) [1986] *Mitos sobre el origen del fuego*. Barcelona. Alta Fulla.
- Freud, Sigmund (1912) [1976] *Nota sobre el concepto de lo inconsciente en psicoanálisis*. Obras completas, v. 12. Buenos Aires. Amorrortu.
- Freud, Sigmund. (1915) [1976]. *Lo inconsciente*. Obras completas. Buenos Aires. Amorrortu.
- Freud, Sigmund (1915-1916) (1978) *Obras Completas*. Volumen 15: Conferencias de introducción al psicoanálisis (Partes I y II) Buenos Aires. Amorrortu.
- Gadamer, Hans Georg (1977) [1996] *La actualidad de lo bello*. Paidós. Barcelona.
- Garcés, Marina (2015) *Maurice Merleau- Ponty. Curso "Biblioteca abierta"* recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=ZUnM6I4hJ20>
- García Canal, María Inés (1990). *El loco, el guerrero, el artista. Fabulaciones sobre la obra de Michel Foucault*. México. Plazo y Valdés.

García Canclini, Néstor (1973) *Vanguardias artísticas y cultura popular*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

García Canclini, Néstor (2009) *Arte y fronteras: De la transgresión a la postautonomía en "Fronteras, mapas y ubicaciones intermedias"*. Valparaíso. Trienal de Chile. Recuperado en: <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-71/7-1-essays/arte-y-fronteras-de-la-transgresion-a-la-postautonomia.html>

García López, Noel (2003) *La invención de lo cotidiano de Michel de Certeau*. Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social [en línea] Recuperado en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=53700422>

Gärtner, Eduard (1929) *Keramik in der Gestalt der Zeit* S. 201-205 In *Die Form: Zeitschrift für gestaltende Arbeit*. 4.1929 Universitätsbibliothek Heidelberg. Recuperado en: digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/form1929/0655

Giannini, Federico e Ilaria Baratta (2018) *Carlo Crivelli e il suo spettacolare trittico... tridimensionale alla Pinacoteca di Brera*. Recuperado en: <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/carlo-crivelli-trittico-di-san-domenico-pinacoteca-di-brera>

Gilgamesh o la angustia por la muerte: poema babilonio / traducción directa del acadio, introducción y notas de Silva Castillo, Jorge (1994) México. El Colegio de México.

Giménez, Marcelo (2017) *Entre secretos elementales y celos ineluctables*. Buenos Aires. Pasaje17

Giunta, Andrea (2014) *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires. Fundación ArteBA

Giunta, Andrea (2020) *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Buenos Aires. Siglo XXI Editores.

Gnochini, Indiana (2017) *Carlota y sus quimeras*. Arte on line recuperado en: https://www.arte-online.net/Agenda/Exposiciones_Muestras/Carlota_Petrolini

González-Torres, María Carmen (1999) *La motivación académica. Sus determinantes y pautas de intervención*. Pamplona. EUNSA

Goudsblom, Johan (1995) *Fuego y civilización*. Buenos Aires. Editorial Andrés Bello

Gottmann, Jean (1973) *The significance of territory*. Charlottesville. The University Press of Virginia.

Grimal, Pierre (1951) [1989] *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona. Paidós.

Grimblat, Flavio (1992) *La pasión nunca pasa inadvertida*. En *Revista Cerámica Arte y Técnica*. Año 1. Número 1. Junio-Julio 1992. pp 32-38. Buenos Aires. Parada Obiol

Groom, Simon. (2004) *Terra Incognita In: A secret history of clay: from Gauguin to Gormley*. UK. Tate Liverpool in association with Tate Publishing, Liverpool.

- Groys, Boris. (2008) *La topología del arte contemporáneo* en: *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Duke University Press, 2008 (pp. 71-80). Traducción de Ernesto Menéndez-Conde. Recuperado en: [lapizynube.blogspot.com http://esferapublica.org](http://esferapublica.org)
- Groys, Boris (2009) “*Politics of Installation*”, en *e-flux journal*, nº 2, enero de 2009.
- Groys, Boris. (2014) *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires. Caja negra.
- Gutfleisch, Bárbara and Menzhausen, Joachim (1989) ‘*How a Kunstkammer should be formed*’: *Gabriel Kaltemarckt's Advice to Christian I of Saxony on the Formation of an Art Collection, (1587)* in *Journal of the History of Collections*, Volume 1, Issue 1, 1989, Pages 3–32, <https://doi.org/10.1093/jhc/1.1.3>
- Habermas, Jurgen (1985) *Der philosophische Diskurs der Moderne: Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag.
- Habermas, Jurgen (1980) [1988] *La modernidad un proyecto inacabado*, en *Ensayos políticos*. Barcelona, Península.
- Hadjinicolaou, Nicos (1978) [1980] *Art History and Class Struggle*. London. Pluto Press.
- Hall, James. (2000) *The World as Sculpture*. London. Pimlico
- Hartog, François (2007) *Regímenes de historicidad*. México, D. F. Universidad Iberoamericana.
- Helguera, Delfina (2012) “*Arte: nuevos modos de coleccionar*” ADN, Suplemento Cultural del diario La Nación, 5 de abril de 2012. Buenos Aires
- Heller, Ágnes (1967) [1977] *Sociología de la vida cotidiana*. Colección socialismo y libertad. Libro 73. El sudamericano
- Herrera, María José (2014) *Cien años de arte argentino*. Buenos Aires Editorial Biblos – Fundación OSDE
- Hester, Helen (2018) *Xenofeminismo. Tecnologías de género y políticas de reproducción*. Buenos Aires. Caja Negra Editora.
- Heuman, Jackie. (2009) *A Technical Study of Picasso's Construction Still Life 1914*. Tate Papers N.º 11. Spring 2009. London. Tate Publishing.
- Higinio, Gayo Julio (64 a. C. - 17 d. C.)(1535) [2009] *Fábulas*. Madrid. Editorial Gredos.
- Hill, David A. (2017) *The Gödöllő Artists' Colony, Hungary — Aims, Organization and Artistic Style Compared to the Darmstadt Artists' Colony*. Wiesbaden. Deutsches Nationalkomitee von ICOMOS e.V.
- Huyssen, Andreas. (1984). *Mapping the Postmodern*. *New German Critique*, (33), 5-52. doi:10.2307/488352
- Idel, Moshe (2008) *El golem: tradiciones mágicas y místicas del judaísmo sobre la creación de un hombre artificial (Colección El Árbol del Paraíso, 61)* Madrid. Ediciones Ciruela.

Infocerámica (2018) recuperado en <http://www.infoceramica.com/2018/04/precios-record-en-subastas-de-ceramica/>

Insurrealde, Pablo (2018) recuperado en: <http://pabloinsurrealde.blogspot.com.ar/p/enlaces.html>

Isa García, Mohammed (2013). *El Corán. Traducción comentada*. Bogotá. noblecoran.com/images/libros/coran-traduccion-isa-garcia.pdf (consultado: 20.07.2019)

James, Steven R. (1989.) "*Hominid Use of Fire in the Lower and Middle Pleistocene: A Review of the Evidence*". *Current Anthropology*. 30 (1): 1–26.

Jameson, Frederic (1991) *Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona. Paidós.

Jones, Johnnatan. (2015) *Joseph Cornell: Wanderlust review – like being lost in a wondrous Victorian attic* in *The Guardian*. Tue 30 Jun 2015 15.08 BST Last modified on Thu 22 Feb 2018 17.26 GMT London. Recuperado en: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jun/30/joseph-cornell-wanderlust-review-royal-academy-of-arts>

Julier, Guy (1993) *The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20th. Century Design and Designers*. London. Thames and Hudson.

Kaprow, Allan (1966) *Assemblage, Environments & Happenings*. New York. Abrahms.

Kirschbaum, Julio (2018) *Viaje 707. Vilma Villaverde*. Entrevista radial en el programa *Tren Nocturno* (26/07/2018), Radio Palermo. Buenos Aires, Argentina. FM 94.7 recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=U1Cj-GyApS4>

Krauss, Rosalind (1979) [1996] *La escultura en el campo expandido*. En *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid. Alianza, p. 289-303.

Krauss, Rosalind. (1979). "*Sculpture in the expanded field*". October (). N° 8, Spring. Versión castellana: «La escultura en el campo expandido». Trad.: Jordi Fibla, en FOSTER, Hal (sel., prol.). *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1985.

Lauria Adriana y Enrique Llambías (2003) *Un panorama del siglo XX* [en línea], Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino, disponible en: http://www.cvaa.com.ar/01sigloxx/03_01_malharro.php consultado el (22 de julio 2020).

Lemonnier, Pierre (1986) *The study of material culture today: Towards an anthropology of technical systems*. *Journal of Anthropological Archaeology* 5: 147–186. Recuperado en:

https://www.academia.edu/30273233/The_study_of_material_culture_today_Toward_a_n_anthropology_of_technical_systems

Lebenglik, Fabián (2010) *Del arte concreto al arte político*. Página 12. Martes, 21 de septiembre de 2010. Buenos Aires.

Lenin, Vladimir (1905) [1972] *The Denouement is At Hand* in *Proletary*, No. 25, November 18 (3) in *Lenin Collected Works*. Volume 9, pages 447-454. Moscow, Progress Publishers.

- Levi-Strauss, Claude (1964) [2010]. *El pensamiento salvaje*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Levi-Strauss, Claude (1985) [2008]. *La alfarera celosa*. Buenos Aires Paidós.
- Longoni, Ana (2004) *Vanguardia y revolución. Ideas y prácticas artístico-políticas en Argentina de los años '60/'70*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- Longoni, Ana (2014) *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta- setenta*. Buenos Aires. Paidós.
- Lusarreta, Pilar (1935) *Las cerámicas de José Bikandi*. Revista el Hogar. 7 de junio de 1935. p 63 Buenos Aires. Editorial Haynes en: Scocco, Graciela (2012) *Cerámicas. Alma y fuego en el "Barro de la Tierra"*. Buenos Aires. De los cuatro vientos Editorial
- Lytard, Jean-François (1979) [1984] *La condición postmoderna*. Barcelona. Cátedra.
- Maciunas, George (1963) Fluxus Manifesto. New York. The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Gift
- Maderuelo, Javier. (2008) *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid. Akal.
- Marchan Fiz, Simón. (1972) [2001]. *Del Arte Objetual al Arte de Concepto. Las Artes Plásticas desde 1960*. Madrid. Alberto Corazón.
- Marinetti, Filippo (1968) [1978] *Manifiestos y textos futuristas FT Marinetti*. Barcelona. Ediciones del Cotal.
- Martínez Moro, Juan. (2011). *Crítica de la razón plástica. Método y materialidad en el arte moderno y contemporáneo*. Gijón. Trea.
- Marx Karl y Engels Friederich (1848) [1975] *Manifiesto comunista*. En *Obras escogidas. Vol. 1* Madrid. Akal
- Melchert, Jim (1972) <http://jimmelchert.com/portfolio-items/changes>
- Menna, Filiberto. (1975). *La línea analítica dell'arte moderna. Le figure e le icone*. Torino. Einaudi. Versión castellana: (1977) *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e iconos*. Trad.: Francesc Serra i Cantarell. Barcelona. Gustavo Gili.
- Méndez Llopis, Carles (2017) *La edición incómoda. Del ensamblaje como estrategia artística en las publicaciones periódicas* en Tercio Creciente. Tercio Creciente 13, págs. 49-68. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.mextra1.3>
- Merleau Ponty, Maurice (1964) [2010] *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires. Nueva visión.
- Michaud, Yves (2003) [2007] *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*. México. Fondo de Cultura Económica.
- MOMA (2019) Highlights 375 works of the Museum of Modern Art. New York. MoMa publications.
- Montes, María de los Ángeles. (2016) *De la semiótica de las pasiones a las emociones como efectos: la dimensión afectiva vista desde una mirada pragmatista*. Linguagem em

(Dis)curso – LemD, Tubarão, SC, v. 16, n. 1, p. 181-201, jan./abr. 2016 recuperado en: <http://www.scielo.br/pdf/ld/v16n1/1518-7632-ld-16-01-00181.pdf>

MOMA (2019) *Highlights 375 works of the Museum of Modern Art*. New York. MoMa publications.

Morais, Frederico (1997) “Rescribiendo una Historia del Arte Latinoamericano”, en FUNDACIÓN BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL (Porto Alegre). I Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Porto Alegre: FBAVM. Versión castellana en <http://www.deartesy pasiones.com.ar/03/doctrans.htm#a>

Mukarovsky, Jan. (1936) [2011] *Función, Norma y valor estéticos como hechos sociales*. Madrid. Akal.

Munari, Bruno. (1981) [2016] *¿Cómo nacen los objetos?* Barcelona. Gustavo Gili.

Nadeau, Maurice (1958) [2016] *Histoire du Surrealisme*. Revised and enlarged edition. Paris. Club des Editeurs.

Nadon, Catherine. (2005) “Reliquias, moldes y contacto” en *La profesión del artista*. Catálogo de exposición. Orange.

Nancy, Jean-Luc (2000) [2010] *L'Intrus*. Paris. Éditions Galilée

Nancy, Jean-Luc. (2007) *El intruso*. Buenos Aires. Amorrortu editores.

Nancy, Jean-Luc. (2014) *El arte hoy*. Buenos Aires. Prometeo

Natan, Alberto (2014) *Ingeborg Ringer Mano a Mano* <https://www.youtube.com/watch?v=zYiXWWqKMIA>

Naumann, Francis (2012) *The Recurrent, haunting Ghost: Essays on the Art, Life and Legacy of marcel Duchamp*. New York. Readymade Press.

NayA. Diccionario de Mitos y Leyendas. <http://www.cuco.com.ar/>
<http://www.equiponaya.com.ar/>

Noé, Luis Felipe (1963) *Luis Alberto Wells* en Catálogo Premio Di Tella, 1963. Buenos Aires. Centro de Artes Visuales Instituto Torcuato Di Tella.

Ocampo, Estela. (2003) *El significado de la cerámica precolombina* en: Tesoros de la cerámica precolombina: En las colecciones Barbier-Mueller. Barcelona. Somogi.

Oliveras, Elena. (2008) *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador*. Buenos Aires. Empecé.

Oliveras, Elena. Estética (2018). *La cuestión del arte*. Buenos Aires. Emecé.

Ossorio, Manuel (2018) *Diccionario de Ciencias Jurídicas Políticas y Sociales*. Buenos Aires. Heliasta.

Pacheco, Marcelo. (2007). *De lo moderno a lo contemporáneo. Tránsitos del arte argentino 1958-1965*. En: Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60, Buenos Aires. Fundación Espigas. pp. 16-27

- Panofsky, Erwin. (1979). [2004] *El significado en las artes visuales*. Madrid Alianza editorial.
- Paparella, Aldo (1972) *Proposición. La neoescultura en mi tiempo*. Catálogo de exposición. Buenos Aires. Galería Van Riel
- Parejas, Susana y Cugliari, Marcelo (2019) #29 Gabriel Baggio. Creadores recuperado en: <http://creadoresba.com/29-gabriel-baggio-artista-visual/>
- Peirce, Charles Sanders (1931-1958). *Collected Papers*, en Hartshorn C., Weiss P. y Burks A.W. (eds.), Vols. 1-8. Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Perniola, Mario (1977) [2001] *La estética del siglo XX*. Madrid. Antonio Machado libros.
- Pinta, María Fernanda y Baeza, Federico (2012) *Artes de lo íntimo* en Cornago, Oscar (coord.) *A veces me pregunto por qué sigo bailando. Prácticas de la intimidad*. España. Editorial Con tinta me tienes.
- PNUD / UNESCO (1994) *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*. Perú. UNESCO y Centro Wilfredo Lam
- Preciado, Paul Beatriz (2002) *Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*. Madrid. Editorial Opera Prima
- Preciado, Paul Beatriz (2007) *El origen de la palabra feminismo*. recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=1MdQ1E01y7c>
- Preciado, Paul Beatriz (2007) *Mujeres en los márgenes* recuperado en: <http://paroledequeer.blogspot.com/2014/12/mujeres-en-los-margenes-por-beatriz.html>
Texto compartido de *El País*, publicado el 13 de Enero de 2007.)
- Ramirez, Mari Carmen (1996) [2005] *Brokering Identities* en Greenberg, Reesa, Ferguson, Bruce y Nairne, Sandy (eds.) *Thinking about exhibitions*. London. Routledge
- Ramírez, Juan Antonio. (2009). *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*. Madrid. Akal.
- Rancière, Jacques. (2000) [2014] *El reparto de lo sensible*. Estética y política. Buenos Aires. Prometeo Libros.
- Rancière, Jacques [1998] (2000). *Política, identificación y subjetivación*. En Ardití (Ed.). *El reverso de la diferencia. Identidad y política*. Caracas. Nueva Sociedad.145–152.
- Rancière, Jacques. (2011) [2013] *Aisthesis*. Buenos Aires. Manantial.
- Rancière, Jacques.(1995) [1996] *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires. Ediciones nueva visión.
- Raquejo, Tonia (1998) [2008] *Land Art*. Madrid. Editorial Nerea.
- Rautmann, Peter und Schalz, Nicolas. (1998) *Passagen. Kreuz- und Quergänge durch die Moderne*. Regensburg. ConBrio Verlag.
- Read, Herbert. (1931) *The Meaning of Art*. London: Farber and Farber. Versión castellana: *El significado del arte*.(1954) [2007]Trad.: Leonor Acevedo de Borges. Buenos Aires. Losada

- Real Academia Española (2001). *Diccionario de la lengua española*. 23° ed. (2015); actualización 2018. <http://www.rae.es>
- Reed, Christopher (1974) [2000]. "Postmodernismo y el arte de la identidad", en Stangos, Nikos (ed.) (1974). *Conceptos del Arte Moderno. Del Fauvismo al Postmodernismo*. Barcelona. Ediciones Destino S.A. p 271-293
- Restany, Pierre (1960) [2007] *Manifeste des Nouveaux Réalistes*, Paris. Dilecta.
- Restany, Pierre (1995) *60/90 Trente ans de nouveau Réalisme*. Paris. Dilecta.
- Restany, Pierre *À 40° au-dessus de DADA, préface au catalogue de l'exposition*, Galerie J, 8 rue Montfaucon, Paris 6e, du 17 mai au 10 juin 61. Recuperado en: <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-nouvrea/ENS-nouvrea.htm#texte m>
- Rey, Roberto y Zothner, Luciana. (2010) *4 Miradas en el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori*. Buenos Aires. Museo Sívori. https://www.youtube.com/watch?v=V0s_xEq0L0I
- Richard, Nelly (1993) "Descentramientos postmodernos y periferias culturales. Los desalineamientos y realineamientos del poder cultural" en Richard, Nelly et al. (1993) *Art from Latin America. La cita transcultural* (cat. Exp.). Sydney. Museum of Contemporary Art.
- Richardson, John (1996) *A Life of Picasso 1907–1917: The Painter of Modern Life*. London. Pimlico.
- Ringer, Ingeborg (2018) recuperado en: <http://www.ingeborgringer.com.ar/index.php/trayectoria/>
- Risatti, Howard. (2007) *A theory of craft: function and aesthetic expression*. Chapel Hill. Virginia: The University of North Carolina Press.
- Rivas Rodríguez, Jorge (2020) *Impronta de Amelia Peláez en la cerámica artística en Cuba*. Recuperado en: <http://www.trabajadores.cu/20200220/impronta-de-amelia-pelaez-en-la-ceramica-artistica-en-cuba/>
- Rocca, María Cristina; Panzetta, Ricardo. (1998). "Bienales de Córdoba: arte, ciudad e ideologías". *Estudios* (Córdoba: Centro de Altos Estudios, Universidad Nacional de Córdoba). N° 10. Recuperado en: <https://revistas.psi.unc.edu.ar/index.php/restudios/article/view/13683/13842>
- Romero, Alicia. (2006) *Prácticas de lo sensible. Prefacio para un Archivo de la Producción Artística Colectiva en las Artes Argentinas (2001 hasta la actualidad)* recuperado en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/38798>
- Romero, Alicia, Giménez, Marcelo (2004) "Arte: ¿Práctica o Discurso?". *Jornadas de Intercambios Artísticos*. Buenos Aires. IUNA. .
- Romero, Alicia; Senar, Pedro; Giménez, Marcelo (2015) "Investigación artística: una práctica de lo sensible en la dimensión regional-local", en: Sel, Susana (ed.) *Lo fundacional en la investigación de la última década*. Buenos Aires: Universidad Nacional

de las Artes, Departamento de Artes Visuales "Prilidiano Pueyrredón", Dirección de Investigación. 2015. Versión electrónica: <http://Uvisuales.una.edu.ar/contenidos/1828-cuadernosde-investigacion>

Rosa, María Laura (2011) *Fuera de discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires* recuperado en: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:GeoHis-Mlrosa/Documento.pdf>

Rüter, Ulrich (1997) *Gefuehlvolle-Maschinen Rebecca Horns Installationen in der neuen Kestner-Gesellschaft* en *Die Welt* 12.05.1997. Recuperado en: <https://www.welt.de/print-welt/article637159/Gefuehlvolle-Maschinen.html>

Saar, Betye (2016) "Influences: Betye Saar," *Frieze.com*, Sept. 26, 2016.

Sack, Robert (1986) *Human territoriality. Its Theory and History*. Cambridge. Cambridge University Press

Salvi, Giuliano (1968) [1975] *La combustión (teoría y aplicaciones)*. Madrid. Dossat S. A.

Santoro, Emanuela (1976-77) *La poetica di Antonio Mancini attraverso gli appunti e le lettere*, Tesi di laurea. Bologna. Università degli studi di Bologna, facoltà di lettere e filosofia.

Santos, Milton (1994) [1995] *El retorno del territorio en Santos Milton, De la totalidad al lugar*. Traducción María Laura Silveira. pp 123- 130 Barcelona. Oikos-Tau

Santos, Milton (2000) *El territorio: un agregado de espacios banales*. En *Boletín de estudios geográficos n° 96 pp 87- 96*. Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Geografía

Sarlo, Beatriz (1988) *El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado. Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires. Editorial Eudeba,

Sarlo, Beatriz (2005) *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. Buenos Aires. Siglo Veintiuno.

Schechner, Richard (1977) *Essays on Performance Theory, 1970-1976*. New York. Drama Book Specialists.

Schechner, Richard "¿Qué son los estudios de la performance y por qué hay que conocerlos?" en Schechner, Richard (2000) *Performance. Teoría y Prácticas Interculturales*. Buenos Aires: UBA, SEUyBE ("Libros del Rojas")

Schimmel, Paul. (1998) "*Leap into the void: performance and the object*", en Schimmel, Paul, Fergusson, Paul (ed.) *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*. Los Angeles, New York: The Museum of Contemporary Art, Thames & Hudson. Vers. cast.: "*Salto al vacío; la performance y el objeto*", en *Arte y acción. Entre la performance y el objeto, 1949-1979*. Barcelona: Museu d' Art Contemporani (1999)

Schwartz, Analía, Jordán, Carlos (2006) "*Modelado en torno alfarero: del artesano anónimo al autor*". IV Jornadas de Investigación en Arte y Arquitectura en Argentina. La Plata. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Artes, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano.

- Seel, Martin (2010) *Estética del aparecer*. Madrid Katz Editores.
- Seiferle, Rebecca (2020) Assemblage Definition Overview and Analysis. Edited and published by The Art Story Contributors. Available from: <https://www.theartstory.org/definition/assemblage/artworks/> First published on 15 Apr 2020. [Accessed 07 Jun 2020]
- Seitz, William Chapin (1961) *The art of Assemblage*. New York. Museum of Modern Art.
- Siracusano, Gabriela (2009) *El "cuerpo" de las imágenes andinas. Una mirada interdisciplinaria*. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, N°. 94, 2009, págs. 155-162. México. Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Sennett, Richard (2008) [2009] *El artesano*. Barcelona. Anagrama.
- Shiner, Larry (2010) *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona. Paidós Estética 36
- Slivka, Rose (1961) "The New Ceramic Presence". *Craft Horizons* Minneapolis. American Craft Council. Vol. 21, N° 4, July, p. 31-37.
- Smith, Terry (2012) *Qué es el arte contemporáneo*. Buenos Aires. Siglo XXI Editores.
- Sontag, Susan (2006) *Sobre la fotografía*. México. Santillana ediciones generales.
- Souto, Patricia (coordinadora), Benedetti, Alejandro; San Cristóbal, Darío; Mereb, Juan Francisco; Salizzi, Esteban; Fábregas, Mariel; Gatti, Ignacio. (2011) *Territorio, lugar, paisaje. Prácticas y conceptos básicos en geografía*. Libros de Cátedra. Buenos Aires. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires
- Sullivan, Louis Henry. (1896). *The tall office building artistically considered*. In Lippincott's monthly magazine, v. 339 . (March 1896), p. 403-409. Philadelphia. J.B. Lippincott Co. Recuperado en: <https://www.worldcat.org/title/tall-office-building-artistically-considered/oclc/566216345?referer=di&ht=edition>
- Tanzella-Nitti, Giuseppe; Strumia, Alberto (Ed.) (2002) "Creazione" en *Dizionario Interdisciplinare de Scienza e Fede*. Dizionario Interdisciplinare di Scienza e Fede. Cultura scientifica, filosofia e teologia. Roma. Urbaniana University Press - Città Nuova Editrice, traducción del italiano: Hector Velázquez Fernández
- Tanzella-Nitti, Giuseppe. (2016). "Creación" en *Diccionario Interdisciplinar Austral*, editado por Claudia E. Vanney, Ignacio Silva y Juan F. Franck. URL=<http://dia.austral.edu.ar/Creación>
- Terán Bonilla, José Antonio y Velázquez Thierry, Luz de Lourdes. (2018) *La Biblioteca de Joseph Joaquín de Ayala, ensamblador de Puebla de los Ángeles Quiroga*: en *Revista de Patrimonio Iberoamericano* N° 13 págs.92-102. España. Universidad de Granada
- The Brick Factory (2011) (<http://www.erikscollon.com/the-brick-factory/>)
- Toca Fernández, Antonio (2016) *Una enseñanza revolucionaria. Los vkhutemas de Moscú: 1920-1930*. Recuperado en:

http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/25_feb_2016/TiempoenlacasaNo25_feb_2016.pdf

Todorov, Tzvetan (2002) [2003] *Deberes y delicias. Una vida entre fronteras*. España Fondo de Cultura Económica.

Tout Fait https://www.toutfait.com/issues/issue_3/Multimedia/Shearer/Shearer03.html

Traba, Marta (1973) [2007] *Dos décadas vulnerables en artes plásticas latinoamericanas. 1950- 1970*. Siglo XXI Editores

Valery, Paul (1895) [1987] *Introducción al método de Leonardo Da Vinci* en Escritos sobre Leonardo da Vinci, Visor, Madrid 1987

Valery, Paul. (1931) [1999] *Piezas sobre Arte*. Madrid. Antonio Machado.

Vidal Mackinson, Sebastián y Baeza, Federico (2014) *Soberanía del uso. Apropiaciones de lo cotidiano en la escena contemporánea*. Buenos Aires. Fundación OSDE.

Villaverde Vilma recuperado en: <http://www.semilladearcilla.com/vilmavillaverde.html>

Villaverde, Vilma. (2012) *Leo Tavella, labrador del arte. Escultor Ceramista argentino*. Buenos Aires. Maipue.

Villaverde, Vilma. (2014) *Arte cerámico en Argentina. Un panorama del siglo xx*. Buenos Aires. Maipue.

Villaverde, Vilma (2020) *Entrevista a Ingeborg Ringer*. Buenos Aires. Inédita.

Villeglé, Jacques (2007). "Del collage al décollage". En Bauman, Z. (2007). *Arte, ¿líquido?*. Madrid. Sequitur.

Von Schiller, Friedrich (1800) [2015] *Wallenstein* (Die Trilogie) Altenmünster. Jürgen Beck Jazzybee Verlag

Watson, Oliver (1994) *Studio Pottery: Twentieth Century British Ceramics in the Victoria and Albert Museum Collection*. London. Phaidon.

Whitfield, Sarah. (1999) *Lucio Fontana* Hayward Gallery. Los Angeles, London. Berkeley. University of California Press.

Williams, Christopher. (1984) *Los orígenes de la forma*. Barcelona. Gustavo Gili.

Wisner, Graciela (1995) recuperado en: <http://bibliotecaceramica.blogspot.com/p/biografia-fernando-arranz-director-y.html>

Zátonyi, Marta. (2002) *Una estética del arte y el diseño de imagen y sonido*. 5ª edición. Buenos Aires. Nobuko.

Zoellner, Andrew. (2011) *The New Ceramic Presence*. American Craft Council. Wednesday July 20th. <https://craftcouncil.org/post/new-ceramic-presence> (consultado: 23.07.20)

. Índice de Imágenes

. 1.3 ESTADO DE LA CUESTIÓN

DAVID CUSHWAY – “Room”	26
GEORGE OHRS – “Vase”	26
GUSTAVO PEREZ – “Pinzados”	26
ALEXANDRA ENGELFRIET – “Trinchera”	27
ANDY GOLDSWORTHY – “Clay wall”	27
GABRIEL OROSCO – “Mis manos son mi corazón”	27
GIUSSEPE PENONE – “Aliento”	27
ISAMU NOGUCHI – “Wall”	27
KYONG WOO IM – Gran Premio de honor 103 SNAV	27
MIGUEL BARCELÓ Y JOSEF NADJ – “Traces”	27
NOBUKO SEKINE – “Phase Earth”	28
CHEN ZHEN – “Purification room”	29
DAVID CUSHWAY – “Drawings”	29
SODEISHA GROUP –	30
ROBERT SMITHSON – “Earthworks”	31
MICHAEL HEIZER – “Double negative”	31
WALTER DE MARÍA – “Earthroom”	31
YAGI KATSUO – “Sodeisha group”	31
VICTOR GRIPPO – “Horno de pan”	32
MARTA MINUJIN – “Comunicando con tierra”	33
LUCIO FONTANA – “Traces”	33
SHÔZÔ SHIMAMOTO – “1979”	34
SHÔZÔ SHIMAMOTO – “1980”	34
CHARLES SIMONDS – “Birth”	36
JIM MELCHERT – “Changes”	36
KATZUO SHIRAGA – “Challenging mud”	36
ANA MENDIETA – “Tree of life”	37

PERE NOGUERA – “Prémer amb les dents”	37
YENI Y NAN – “Transfiguración”	37
OLIVER DE SAGAZÁN – “Transfiguration”	38
RICARDO TAKA – “Oliva”	38
VALERIE DE LA RUE – “Corps au travail, la chambre d’argile”	38
ALLISON FALL – “To dust”	39
THE BRICK FACTORY – “Changes”	39
HEATHER CASSILS – “Becoming an image”	40
ANDRÉS AIZICOVICH – “Relación de dependencia”	40
NINA HOLE – “Fire Sculpture”	40
ANDY GLASS – “Lines of inquiry”	41
STEVE TOBIN – “Naked Earth”	41
IMRE SCHRAMMEL – “Object”	41
JOAN LLACER – “Object Escultórico”	41
GUILLERMO MAÑE – “Un horno en el campo”	42
CARLOS LLAVATA – “Restos”	42
MARIEL TARELA – “Horno de 600 botellas”	42
JUDY CHICAGO – “The dinner party”	44
JUN KANEKO – “Dangos”	45
CLARE TWOMEY – “Trophy”	45
CUMMINS & PIPER – “Blood swept lands and sees of red”	46
EDMUND DE WAAL – “Signs and wonders”	46
CLARE TWOMEY – “Blossom”	47
CLARE TWOMEY – “Conciusness/Conscience”	48
CLARE TWOMEY – “Witness”	48
AI WEI WEI – “Droping a Han dinasty urn”	49
AI WEI WEI – “Sunflowers seeds”	49
YEE SOOKYOUNG – “Translated vase”	50
AES+F – “Choreographies of salvation”	51
JESSICA HARRISON – “Painted lady”	51
RONIT BARANGA –	51

. <u>6.4. INGEBORG RINGER</u>	
“Jinete”	164
“Primavera”	166
“Una agradable sonrisa se extendió sobre sus labios”	168
“Retrato en MI sostenido”	170
“¿Qué te hacen madre tierra?”	171
“Tranquila recapitulación”	172
. <u>6.5. VILMA VILLAVERDE</u>	
“La Sonrisa”	174
“Corset”	175
“Bailarina”	176
“Primavera”	177
“Vamos arriba”	178
“Tardes de radio”	181
. <u>6.6. CARLOTA PETROLINI</u>	
“Terapia de parejas”	185
“Macumba”	187
“Esculturas blandas”	187
“Los gansos”	188
. <u>7.4. GABRIEL BAGGIO</u>	
“Nieta”	213
“Motivo para sábana”	214
“Elogio de la profanación”	215
“Las herramientas de Moisés”	222
“La tarea”	222
“Matar y morir”	223

.	<u>7.5. PABLO INSURREALDE</u>	
	“Pies bajo la cerámica”	228
	“¿De qué pop me estás hablando?”	228
	“Black & White Vomit”	229
	“Autorretrato – Siempre el mismo lodo”	230
	“Colchones”	232
.	<u>7.6. GABRIEL CHAILE</u>	
	“Irene”	239
	“Patricia”	240
	“Sonia”	243
	“Genealogía de la forma”	245
	“Aguas calientes”	245
	“Esta canción ya tuvo aplausos”	246
.	<u>8. CONCLUSIONES</u>	
	CARLOTA PETROLINI – “Jaulas”	252
	CARLOTA PETROLINI – “Nos comemos los unos a los otros”	256
	PABLO INSURREALDE – “Música congelada”	262