

Trabajo de Graduación de la
Licenciatura en Artes Plásticas con orientación en Cerámica

Título:

La potencia del objeto. Reflexiones teóricas sobre la reproductibilidad en la cerámica

Tema:

La reproductibilidad cerámica y la introducción del arte en las esferas de la cotidianidad. El rol del espectador-consumidor y el trabajo. La praxis artística en el análisis de la marca *Maniera* de objetos utilitarios cerámicos.

2021

María Gabriela de la Cruz
DNI 26673753
Leg. 37083
Tel: 2215362091
E-mail: mariagabrieladelacruz@gmail.com
Director: Paola Belén

Abstract

La intención es analizar la producción seriada cerámica de objetos utilitarios, la marca *Maniera*¹, desde los cruces conceptuales de la Estética, en un escrito teórico. El despliegue de los conceptos sobre obras reproductibles, el rol del trabajador en artes y el espectador-consumidor permitirán establecer posibles relaciones contemporáneas del arte y nuevos aportes teóricos.

Palabras claves: cerámica-reproductibilidad-trabajo-espectador-consumidor

Antecedentes y agradecimientos

Esta tesis se inscribe en un tiempo diferente a lo que refiere el plan de estudios. Me encuentro escribiéndola 15 años después.

En esta tesis elijo desarrollar uno de esos aspectos que es la experiencia como docente en Estética, destacando los aportes de todo el equipo de cátedra en mi desarrollo profesional. Así como en la materia Elementos Epistemológicos y Estéticos cuyos desarrollos en los pensamientos críticos sobre la actualidad colaboran en esta tesis².

Quiero destacar sobre todo, las clases teóricas de Silvia García, Julio Voglino y Paola Belén los cuales, muchos, se encuentran en estos desarrollos, algunos citados literalmente y otros, desde un lugar inconsciente, mis respetos a ustedes en eso, creo que ya hicieron mella en mí.

Por último y no menos importante, el paso de mi cursada, allá lejana, en el taller cerámico de la Facultad de Artes, hicieron y aún hacen, que pueda desenvolverme en el campo cerámico desde muchos aspectos. Siempre he podido ejercer mis conocimientos en el campo de la cerámica.

Esta tesis es la conjunción, para mí, de algunos aspectos de todos estos espacios nombrados. Pero también, es un modo de aportar y agradecer a todos esos estudiantes que han pasado en mis clases, por abrir mis miradas y enseñarme siempre.

¹ La producción elegida contempla los objetos de *Maniera* realizados entre el año 2016-2019.

² La materia Estética/Fundamentos Estéticos depende del Departamento de estudios históricos y sociales y la materia Elementos epistemológicos y estéticos depende del Departamento de Diseño Industrial, ambas materias son de la Facultad de Artes, UNLP.

Fundamentación

La realización de esta tesis consta de la reflexión teórica del propio hacer, en el análisis sobre una producción propia en aportes a la consideración del arte y la producción artística como campos de saber específicos, como agentes sociales, que pueden modificar la realidad y aportar saberes o relecturas a lo ya dado, pero también posibilitan la problematización de lo instaurado.

La intención es analizar, en un escrito teórico, a la producción seriada cerámica de objetos utilitarios de la marca *Maniera* desde la Estética. Abarcando los conceptos de obras reproducibles, el trabajo y la praxis artística, la introducción del arte en las esferas de la cotidianidad y el rol del espectador-consumidor.

Desglosaré algunos de los conceptos que atraviesan las artes contemporáneas desde la Estética como el concepto de reproducibilidad (Benjamin, 1989 y Groys, 2016), la introducción del arte en las esferas de la cotidianidad (Jiménez, 2003 y Michaud, 2007); y sobre el trabajo y su relación con las artes (Durán, 2008, Camnitzer, 2011 y Benjamin, 1934) en el análisis de los productos cerámicos de la marca *Maniera*, en cuanto que son objetos portadores de pensamientos cuando se crean, pero también cuando se reflexiona su hacer o sus posicionamientos en el mundo que les rodea en tanto nuevas praxis (Sánchez Vásquez, 2006) que habilitan nuevas formas sociales. En cuanto a la producción objetual (Dickie, 2005) intentaré desentramar las características de los materiales, los procesos tecnológicos y las técnicas utilizadas en la marca *Maniera* con el fin de reconsiderar, en nuevos aportes teóricos, la reproducción seriada en la cerámica.

Maniera es una creación de mí autoría, una marca de utilitarios cerámicos que nace en plena crisis iniciada por el anterior gobierno en Argentina, 2015-2019, cuyo Presidente fue Mauricio Macri. Surge de la necesidad de ampliar ingresos familiares ante las urgencias económicas debido a los aumentos de tarifas de servicios públicos, el levantamiento de las medidas cambiarias que generó una inflación de alrededor del 40% de manera repentina y llegó al 300% a finales de su gobierno, recesión en la actividad económica y caída del PBI en aproximadamente 5%, aumento de la pobreza, del desempleo y la

desocupación, aumento en el precio de los alimentos, entre las causales más importantes de la crisis económica sumado al poco aumento salarial.

Volviendo a *Maniera*, si bien no contempla todas las características de una marca, lo es en tanto que se encuentra posicionada como producto de venta y consumo en la localidad de La Plata y C.A.B.A, con puntos de ventas fijos y una estructura que puede sostenerse por sí misma.

Para poder armarla comencé con reestructurar físicamente un taller, un espacio que permitiera trabajar con el material. Para solventar los gastos del espacio empecé a dar clases particulares de cerámica. Muchos de los materiales eran de ceramistas colegas que ya no usaban y muchos eran los que habían quedado a través de los años de trabajar.

Una vez instalado, comencé poniéndome en contacto con paisajistas porque el interés que tenía era comenzar con utilitarios y plantas, la realización de contenedores para espacios verdes.

Logré tener un cliente que pidió una tirada de 40 copias de contenedores. Esto me permitió con un saldo inicial empezar a producir un excedente de piezas para ofrecer a la venta.

La reproducción es a través de moldes realizados de una matriz y las copias están realizadas en “colada” que es cuando se utiliza barbotina. La técnica de decoración es a través de una fórmula de engobes, se da el color y luego se arman esgrafiados o figuras decorativas. Aunque *Maniera* tiene líneas que producción en donde varían los motivos plasmados, la técnica de engobes es la misma en todas. Y por último, se realiza el esmaltado.

Tomar posición cuando se habla en las artes, así sea de cualquier producción, siempre es un riesgo debido a que implica o pareciera implicar algunas cuestiones teóricas radicalizadas en extremo. En este caso, si bien la intención está basada en el repensar el hacer cerámico desde una impronta de producción capitalista, la misma no descarta la posibilidad de pensar el arte como un todo integrado, sin descartar el lado poético del hacer.

Lo menciono debido a que a simple vista podría dar como prejuicio una despoetización del objeto. Pero si se considera a la poética como la reflexión sobre las posibles interacciones que se manifiestan en el proceso de creación en un nuevo espacio subjetivo, en la construcción o de-construcción de los territorios /cuerpos/representaciones simbólicos o físicos, sociales y culturales que

forman parte de la rutina diaria del artista, el trabajo, como posibilidad de entender el rol del artista y al arte desde una mirada situada en un contexto determinado podría ser una arista actual para reflexionar acerca del arte. La perspectiva de esta tesis es la propuesta de una reflexión situada desde una profesionalización en la que la acción del trabajo intenta ser inmanente al arte.

Capítulo 1: Sobre *Maniera*

Maniera es una marca de utilitarios cerámicos que nace en plena crisis iniciada por el anterior gobierno en Argentina³. Surge de la necesidad de ampliar ingresos familiares ante las urgencias económicas.

El nombre *Maniera* tiene su origen en el italiano, como yo, define a las cosas que se hacen con la mano (teniendo en cuenta su etimología en griego).

Luego en el Renacimiento (finales) se denominó al período artístico manierismo porque lo que se privilegiaba era la impronta del artista. Pero lo que privilegié sobre todas estas definiciones es que mi mamá me decía que era manera debido a una deformación del dialecto italiano que significa caprichosa, no como algo negativo, sino porque siempre tengo una voluntad a la hora de hacer las cosas para que salgan.

Producción

La producción de *Maniera* es realmente una cadena de producción, contempla diferentes etapas en su proceso.

La idea de hacer utilitarios solamente surge de la necesidad de “vender” esto que en términos de Marx considera: hacer un intercambio en la producción de plusvalía.

Pero, por otra parte, poder pensar en los objetos en la vida cotidiana en la actualidad en donde la belleza se ha generalizado hacia todos los ambientes de la sociedad.

Pensar en armar un producto-artístico que demuestre los conocimientos obtenidos en las carreras de grado y pueda generar un espacio productivo real. Si bien nace de una necesidad, el hecho de satisfacer esa necesidad llevando a cabo una idea (en la que forma-contenido están contempladas) es en términos de modificar una situación actual de “vaciamiento” o emergencia

³ Referido a los años 2015-2019, cuyo Presidente fue Mauricio Macri. Algunas de las características de su gobierno fueron: aumentos de tarifas de servicios públicos, el levantamiento de las medidas cambiarias que generó una inflación de alrededor del 40% de manera repentina y llegó al 300% a finales de su gobierno, recesión en la actividad económica y caída del PBI en aproximadamente 5%, aumento de la pobreza, del desempleo y la desocupación, aumento en el precio de los alimentos, entre las causales más importantes de la crisis económica sumado al poco aumento salarial.

desde el rol productor y por el otro embellecer o proponer embellecer espacios privados.

Los objetos de *Maniera* pasan de ser privados en el espacio de taller, luego a ser públicos en los espacios de ventas y por último vuelven a ser privados cuando el receptor-consumidor los obtiene.

El proceso de ideación / construcción

Sobre la ideación de las formas de *Maniera* contempla un poco las necesidades de los negocios en donde después se venderán, así las necesidades formales en tanto funcionales dependerá de un flujo de consumos. Pero, por otra parte, el ideario imaginario desde mi profesión hace los aportes necesarios para darle forma a los contenedores.

Las formas son muy simples, en general son minimalistas y lo que difiere mucho es en los tamaños. De una misma forma se pueden encontrar alrededor de 5 o 6 tamaños diferentes. Se idean matrices de formas y tamaños diferentes que responden a contenedores. El objetivo de esos contenedores es que sean macetas.

Para el armado de la matriz, que es la pieza única por donde se realizará el molde y luego las reproducciones, se utiliza arcilla. Las formas son creadas a través de torno o del método de construcción por planchas. Se consideran las contracciones de la materia en los distintos procesos que atraviesa para que el resultado final sea el pensado en tamaño.

Alrededor de la matriz se construye en encofrado que sirve de contención para que cuando se vuelca el yeso, material que va a determinar los moldes para reproducir esa forma, no se derrame.

Tanto las formas internas como externas del molde deben estar sujetas a la forma de la matriz. Se pinta con un desmoldante y se vuelca el yeso preparado previamente. Una vez que el yeso fragua, se despega el encofrado, se retira la matriz y se deja secar varios días. Es conveniente lavarlo en algún momento antes de usar para retirar todo el excedente de yeso ya que las partículas de yeso y las partículas de arcilla no se llevan bien dentro del horno.

Una vez que el molde está listo, se vierte hasta llenar y sobrepasar el límite de boca del molde barbotina (arcilla líquida con un defloculante que permite que

las partículas de arcilla no decanten y se mantengan en suspensión, en estado líquido siempre).

Como el yeso seca la barbotina de afuera hacia adentro en la circunferencia de la boca, retirando y calculando el tiempo, se puede establecer los espesores de cada una de las formas. Los espesores en la construcción de arcilla varían según el tamaño que se quiere construir, siempre considerando que la construcción en arcilla en cerámica parte del hueco interno de la forma, existe un vacío que habilita a que eso que construimos pueda ser más liviano y no tenga irrupciones bruscas en el horno⁴.



Producción de *Maniera* en donde se puede observar los distintos modelos.

Una vez que tenemos el espesor se vuelca a un contenedor el excedente de barbotina y se deja secar la pieza hasta que se desprenda del yeso.

Una vez que esa pieza está en estado de cuero⁵, se pinta con engobes.

Sobre los engobes cabe resaltar que es una fórmula que he podido desarrollar en otros espacios de investigación en cerámica, existen muchas fórmulas para

⁴ Sobre las horneadas es todo un tema a desarrollar aparte pero para esto que intento explicar vale el hecho de considerar que cuando se hornea, la pieza realizada en arcilla debe estar totalmente seca, la pérdida total del agua será dentro del horno, pero si en el caso de que hubiera humedad y con variaciones en las curvas de las horneadas que no estén contempladas (las mesetas) pueden producir roturas o quebraduras debidos a las contracciones de la masa con el calor, en lo que se llama “choques térmicos” por diferencias de temperaturas y “choques de masas” cuando el calor no se distribuye parejo en la pieza de arcilla (esto es cuando tenemos variables de espesores).

⁵ Se llama así al estado en donde hay una primera pérdida importante de agua, esa arcilla líquida se vuelve algo rígida, pierde brillo propio de la viscosidad y se convierte en un estado en donde se puede manejar y pasar a otras instancias de la construcción.

engobes, la que usa *Maniera* es una composición dentro de todo fácil que permite tener colores saturados. La fórmula es 3 partes de barbotina líquida, 2 partes de color (*Maniera* usa pigmentos baja cubierta) y 1 parte de esmalte transparente alcalino⁶.

El motivo que se plasman en las formas desde lo pictórico incluían diferentes figuras en un principio, sobre todo los motivos vegetales y florales [Figura 1]. Pero en el desarrollo de la imagen de la marca y en el posicionamiento del producto en el mercado terminaron siendo dos líneas: la orgánica [Figura 2] que es una textura de aspecto rugosa y es sobre la pasta blanca lisa esmaltada luego con transparente y la línea de pintas [Figura 3] que también tuvo modificaciones pero que es un esgrafiado de la pasta sobre color pleno saturado. Se pinta el total de la superficie y luego se esgrafia⁷. Lo que se resalta en *Maniera* es el esgrafiado y la saturación de colores.



[Figura 1]



[Figura 2]



[Figura 3]

Las transformaciones

En el capítulo siguiente de esta tesis desarrollaré los fundamentos teóricos para entender desde la estética y la praxis artística algunos de los aspectos de la reproductibilidad. Pero, para poder entender algunos de esos desenvolvimientos, es necesario desglosar en este punto del análisis de *Maniera* algunas de las transformaciones que intervienen en la materialidad como en el producto en sí mismo.

⁶ Esta fórmula si bien no está patentada y es libre es el producto de investigaciones previas y aportes de colegas ceramistas en el trabajo docente en la UNA, Cátedra Cerámica OTAV, junto a Carlos Jordán.

⁷ Si bien *Maniera* tiene diferentes motivos de representación pictórica sobre las macetas, en este caso valoraré el de pintas solamente. Para ver *Maniera*: en instagram: @maniera.cerámica

La transformación que se realiza como una especie de eje envolvente en esta tesis es la que se ha mencionado más arriba: Maniera pasa de un ámbito privado a uno público y vuelve a ser privado.

En esta transformación, no solo se desprende el hecho de que el producto cambia en cuanto al tiempo y al espacio del mismo sino que competen diferentes características, construyendo diferentes realidades y por lo tanto diferentes mundos, en sentido metafórico.

En esta transformación se puede ver el pasaje de un estado inicial que es individual, subjetivo, espiritual; es el acto de creación/producción de un individuo en el espacio de trabajo, es en donde se revela aquello que parte de una idea y se vuelve praxis en tanto « [...] el acto o conjunto de actos en virtud de los cuales el sujeto activo (agente) modifica una materia prima dada [...]» (Sánchez Vázquez, 1980: 245).

De lo individual se pasa a la esfera pública en donde el objeto es compartido a un colectivo social. Y luego, en la adquisición se vuelve a un plano individual pero diferente al inicial en tanto que demuestra la finalidad con la que fue creado, su sentido teleológico.

Pero, paralelamente a ese eje transformador, la materia y el sistema mismo de la producción y reproducción va adquiriendo otras transformaciones que respetan los procesos lógicos de la técnica y de la cadena de producción.

Transformación A: el producto inicial es una masa, desprovista de sentido y forma. A través de la técnica y de su producción pasa a ser un objeto definido en su forma y función. De la masa pasa a ser maceta.

Transformación B: La segunda transformación es a través del uso seguido en los moldes. *Maniera* no es una marca industrial, más bien se podría asociar a lo artesanal.

Es posible que el término «artesanía» sugiera un modo de vida que languideció con el advenimiento de la sociedad industrial, pero eso es engañoso, «Artesanía» designa un impulso humano duradero y básico, el deseo de realizar bien una tarea, sin más. La artesanía abarca una franja mucho más amplia que la correspondiente al trabajo manual especializado. Efectivamente, es aplicable al programador informático, al médico y al artista; el ejercicio de la paternidad, entendida como cuidado y atención de los hijos, mejora cuando se practica como oficio cualificado, lo mismo que la ciudadanía. [...] El artesano explora estas dimensiones de habilidad, compromiso y juicio de una manera particular. Se centra en la estrecha conexión entre la mano y la cabeza. Todo buen artesano mantiene un diálogo entre unas prácticas concretas y el pensamiento; este diálogo

evoluciona hasta convertirse en hábitos, los que establecen a su vez un ritmo entre la solución y el descubrimiento de problemas. (Sennet: 2008:12).

En un momento de mayor producción se ha logrado hacer por día, 240 piezas en jornadas laborales de 8 hs⁸. Cabe resaltar que de una misma matriz se han realizado varios moldes para aumentar la reproducción. De 12 matrices se hicieron 4 moldes de cada una y se reprodujo 5 veces cada molde.

Este potencial que va de una idea a 240 piezas es fundamental para considerar la reproducción de la cerámica.

La técnica en la cerámica, si bien constituye uno de los pilares en lo disciplinar, hoy día aparece como sobrevalorada en pos de constituir cierto secreto en el hacer⁹. Si bien esto en su parecer tiene carácter anecdótico, la técnica en la cerámica ha sido tema de desenvolvimientos teóricos pero son escasos las problematizaciones teóricas de su praxis, su posicionamiento en el arte contemporáneo y sus posibilidades en las experiencias estéticas posibles.

Transformación C: La última transformación está dada por el pasaje de muchas formas de arcilla a muchos objetos cerámicos¹⁰. En tanto que la materia cambia de estado por el paso del fuego. Este proceso de transformación es el más importante en la técnica cerámica debido a que se contempla como factor fundamental el pasaje por el fuego que hace que se convierta la arcilla en

⁸ Estos valores no determinan el producto terminado, sino en la primera instancia que es el después del molde. Luego de eso habrá que esperar el proceso de secado hasta llegar a estado de cuero y luego el proceso de producción en donde se pinta y esgrafia. Luego se tiene que secar del todo, eso lleva unos días. Luego se hornea a bizcocho. Se esmalta. Y se vuelve a hornear a una temperatura mayor.

⁹ En el libro de Cátedra de la materia Cerámica Complementaria de la FDA relata sobre esto: “En el contexto occidental, durante los siglos XVIII, XIX, y hasta la segunda posguerra mundial, las nociones de oficio, entendido como puesta en acto de las recetas adquiridas y probadas de un hacer; de técnica, como las aplicaciones que se hacen para transgredirlo; y de artesano como el que tiene el orgullo de hacer algo bien sin más; unidas a la exaltación de las funciones de uso de la cerámica, por encima de las funciones estéticas y simbólicas de ésta, han sido utilizadas, para derribar el estatuto artístico de nuestra disciplina” (Tarela, 2016:7) si bien lo sitúa en una época, considero que aún hoy en día se sigue manteniendo esta cuestión, dan cuenta algunos grupos sobre cerámica en las redes sociales así como las transferencias de la enseñanza sobre la cerámica mantienen arraigadas, aún hoy en día, la “receta” la “fórmula”.

¹⁰ En este último paso dejo de lado la segunda horneada correspondiente a la aplicación del esmalte, cuya característica principal es la de dar esa impermeabilidad, además de un acabado propio de la cerámica. Las horneadas en cerámica son dos cuando se utiliza esmalte, primero se hornea el bizcocho de 900 a 1040 grados y luego el esmalte de 1020 a 1060 grados (ambas oscilaciones de temperatura son promedios y estimativas, dependerá de la intención del objeto, de las características de los materiales utilizados). Las pastas y los horneados en cerámicas son varios y se dividen en bajas y altas, en el sentido de *Maniera* es pasta blanca de baja, esmalte transparente de baja.

cerámica. Es lo que da la característica fundamental en la disciplina, es lo ontológico en la cerámica.

Si bien tiene un alto grado de alquimia, el hecho de esta transformación es lo que por un lado define al objeto desde su funcionalidad (características como impermeables, dureza, etc.) y lo relevante para este desarrollo de tesis es, quizás, el hecho de que gracias al fuego la cerámica tiene una perdurabilidad en el tiempo extraordinaria. Esta cuestión es interesante en tanto que permite al objeto cerámico recorrer diferentes contextos, usos, modos de experimentarlos en tanto su relación con otros objetos como con distintos usuarios/espectadores. Su realización por otra parte resiste en tanto su material a comparación de otros como la tela/papel, etc. en donde el tiempo hace que estos materiales se conviertan como por ejemplo en los metales, en donde el tiempo deja su huella en su oxidación, corrosión o pátina verde. La materialidad en cerámica es muy importante, en general se trabaja con materiales que ya tienen un proceso por sí mismos (en mezclas por ejemplo) que permiten que pueden ser maleables, en ese manejo de la materia lo que se pone en juego son el espacio y el tiempo.

En la producción o reproducción concreta de *Maniera*, el espacio está dado en el objeto realizado pero también en su emplazamiento, si bien los productos son utilitarios, los mismo pueden ser emplazados en diferentes espacios. En cuanto al tiempo, lo que funciona es en dos versiones, una en el tiempo propio de la producción, reproducción y otro tiempo es el tiempo que perdure el objeto cumpliendo su función o no, en tanto espacios y usuarios /espectadores infinitos.

Capítulo 2: La reproducción

«Benjamín asume la posibilidad de una reproducción perfecta, una reproducción que vuelva imposible distinguir visualmente entre el original y la copia. Habla de la reproducción mecánica como la "reproducción más perfecta", capaz de dejar inalteradas las características visuales de la obra de arte original.» Boris Groys (2016: 156)

La cerámica es una de las disciplinas del arte que incluye muy variadas técnicas. Una, es la reproducción¹¹ en cantidad de una misma forma a través de un molde de yeso. Primero se elabora la matriz que es la forma en donde se va a realizar el molde y luego se hacen las reproducciones.

El molde es, si bien una parte de las materialidades utilizadas en la cerámica, en este caso funciona como un medio tecnológico, como el medio o intermediario entre la forma y el objeto final.

No hay un canon previo predeterminado, ni puede haberlo. Los materiales, soportes y temas del arte en ningún caso pueden fijarse previamente desde instancias externas a la propia práctica artística. Y además [...] esos materiales, soportes y temas son, en la actualidad, los mismos que aparecen en la cadena de producción, información y consumo de la cultura de masas (Jiménez, 2003:51).

Jiménez (2003) dice que la fragmentariedad del mundo nos confronta con una dinámica en la que el concepto no se puede recrear ni en la particularidad ni en la unidad especulativa del ser de la metafísica. No hay una renuncia a la unidad o universalidad del concepto sino que se trata de un nuevo enfoque filosófico pensada como un texto abierto, en proceso, que se construye a través de la reflexión de las preguntas y los problemas que las experiencias estéticas suscitan.

Trata de explicar profundamente los factores que integran la dimensión de la Estética pero no desde la posición del saber cómo descripción de lo que es sino desde la dimensión antropológica. En sus orígenes permitía la exclusión,

¹¹ La cerámica es una de las actividades más antiguas del ser humano. Ha creado piezas con este material desde principios de la humanidad hasta nuestros días. Se acota que en la economía de la humanidad aparece la revolución del fuego como un punto de inflexión que no sólo marcó cambios sociales y de desarrollos trascendentes, sino económicos. El uso del molde, imprimió otro giro en la economía de la humanidad desde el concepto de serialización, cantidad de objetos y optimización del tiempo-costos por objeto realizado.

mientras que si hablamos de un carácter antropológico en el sentido que lo define Viveiros de Castro (2010:8) “La antropología está lista para aceptar íntegramente su nueva misión, la de ser la teoría práctica de la descolonización permanente del pensamiento” tiene un alcance integral y abarca a todo ser humano. Es decir que se integran los diversos niveles y factores que conforman la experiencia.

Jiménez habla de los caminos abiertos del lenguaje y de la expresión respondiendo a un principio antropológico y no metafísico.

Yves Michaud (2007), establece como en el mundo contemporáneo se ha transformado la cuestión de la belleza, cómo ello está en nuestras miradas, los imperativos de nuestras ideas y en el contexto temporal que transitamos. En el siglo XXI, vivimos los tiempos de triunfo de la adoración de la belleza y a la vez envueltos en una paradoja donde el mundo es cada vez más carente de obras de arte (aquellas obras investidas de aura) donde el arte se ha volatilizado en éter estético que impregna todos los cuerpos. Así, plantea los diversos procesos que dan lugar a un mundo de belleza gaseosa. El autor plantea la paradoja de la era contemporánea: mientras la Estética triunfa hasta en los objetos cotidianos y triviales, el mundo del arte se va apartando de las obras para proponer procedimientos, instalaciones, performances.

Por ello, pretende analizar la paradoja de un mundo bello, dónde la experiencia se vuelve un gas, ensayando un análisis de mutación y diagnóstico de un cambio de época dónde la experiencia estética (en cuanto a formas y modos de la sensibilidad y del sentir, formas y modos de percepción) cambian según los objetos con los cuales se relaciona.

A Michaud le interesa indagar en los cambios que han afectado o afectan el mundo del arte, el mundo de las obras auráticas venidas a menos y las experiencias estéticas desvinculadas que las han ido reemplazando. Reflexiona acerca del arte contemporáneo en cuanto a que no desaparece, sino que se evapora, pasa a un estado de vaho que impregna todo, ya sea en relación con la cultura de masas como en relación con los comportamientos humanos.

Tiempos actuales como “estéticos”; se habla del “triunfo de la estética”, referidos a las imágenes, objetos, comportamientos, etc., donde se traspasa la frontera del arte y se generaliza la experiencia artística en la existencia individual o colectiva.

Benjamin (1989) sostenía que a través de las revoluciones tecnológicas, en la reproducción, los objetos de consumo y los objetos en general y, sobre todo el arte, pierden el aura que los define. Entiende por aura a un presente estar aquí y ahora ligado a los objetos culturales y vinculados a la experiencia espiritual/religiosa en donde el sujeto se relacionaba con el objeto en un ida y vuelta único.

Al estar producido en serie, esa relación pierde su unicidad y se vuelve compartida por muchos de varias maneras. En este sentido, lo que propone es que por un lado hay una democratización en el acceso al consumo masivo pero por el otro se vuelve homogeneizador.

Cuando hablamos de obra aurática en Benjamín, se denomina a esta en que es una existencia singular y frágil, el aquí y ahora, manifestación irrepetible de una lejanía por más cercana que estuviera, un valor cultural, ligada a una tradición.

En este sentido el tiempo que remite el autor es un tiempo que se debe a la contemplación de la obra, a lo mágico, a lo cultural que permite cierto distanciamiento con la obra y permite que sea una experiencia aurática.

La reproducción para Groys (2016) es la copia casi perfecta de un original (parte visible) que no logra reproducir su aura (parte invisible)¹².

Al reproducir algo se lo traslada de su origen/entorno/contexto por lo tanto su circulación no se asemeja a la original y carece de autenticidad al no estar circunscrita en la misma historia.

Aquí la relación entre original y copia se refiere a naturaleza y técnica, mientras que para las vanguardias la originalidad no significa relacionarse con la naturaleza ni ser inimitable o irreproducible, sino más bien ser históricamente nuevo como un deseo permanente de revolución.

La diferencia visual entre el original y la copia significa la desaparición de cualquier distinción entre el original y la copia, no elimina otra diferencia invisible, el original tiene aura y la copia no, pero ambas pertenecen al plano de lo real, sólo que la que posee aura posee una especie de plus en un plano mental o espiritual, otro plano diferente a la realidad.

¹² Groys parte del concepto de reproductibilidad técnica de Walter Benjamin.

El aura es, para Benjamin (1989), la relación entre la obra de arte y su contexto externo. El original tiene un lugar particular -y es a través de este lugar particular que el original se inscribe en la historia como un objeto particular y único.

Hay muchas formas de describir e interpretar la diferencia entre la época moderna y la contemporánea, pero yo analizaría esta diferencia como el contraste entre dos modos de reproducción: mecánica y digital. Según Walter Benjamín, el original es simplemente otro nombre para la presencia del presente, para algo que ocurre aquí y ahora. Así, analizar nuestros diferentes modos de reproducir el original significa analizar nuestros diferentes modos de experimentar la presencia, la contemporaneidad, el estar co-presentes con el flujo temporal, con el acontecimiento original del tiempo, en el tiempo, y, en fin, analizar las técnicas que usamos para producir esa co-presencia. (Groys, 2016: 156)

En otro libro, Groys (2008) aporta que la copia es, en cambio, virtual, es (des) localizada y (a) histórica. Desde el comienzo aparece como una multiplicidad potencial.

Reproducir algo es removerlo de su lugar, desterritorializarlo. La reproducción transpone la obra de arte en la trama de una circulación topológicamente indeterminada.

Según estas concepciones teóricas, y aplicándolo al proceso de producción de *Maniera*, partimos de realizar una matriz original. Esta matriz original si bien, es única, desde el momento único y primario de la creación, no está concebido como tal por que el destino que le damos es para que reproduzca. Pero en ese momento, no son todos los sujetos los que se relacionan con esa matriz original, sino que es el hacedor-productor.

En esta relación entre matriz/original/único y hacedor/productor culmina cuando la obra es terminada y vendida. En un proceso de producción clásico esta relación estaría basada en materia prima-producción-objeto-comercio (intercambio-plusvalía).

Si bien Benjamin y luego Groys, proponen la pérdida del aura en el objeto ya terminado, contemplar la unicidad en toda la cadena de producción en la cerámica aparece como una posibilidad ya que el mismo material se transforma en todos los procesos de construcción, la materialidad va cambiando, como un extra, al cambio de materialidad propuesto en el sentido simbólico dado.

En estos términos, tendríamos una primera transformación (dejaré de lado lo previo a la arcilla ya comprada)¹³ masa-forma, una segunda transformación forma-reproducción, luego, muchas formas de arcilla-muchos objetos cerámicos¹⁴. En estos términos aparece una línea de montaje en la producción en la que si bien no es industrial, es en términos capitalistas una línea en la que cada uno de los pasos tiene un rol y participación fundamental en la construcción de un producto. Por otra parte, generan una necesidad de dependencia entre ellos para poder sucederse y llegar a un fin determinado. El montaje va de la unidad al todo y viceversa, posibilita la disociación de las unidades, salva al fragmento. Desde estas posibilidades, Benjamin (2005) le concede la posibilidad de auténtico al montaje, como resistencia de voluntad al sistema.

La totalidad a la que va dirigida la línea de producción/montaje es la de una totalidad simbólica. Por otra parte, cada unidad, es una acción determinada. En *Maniera* vemos esto en cada parte de la línea de producción, se construye una unidad simbólica en cada una construyendo otras líneas hasta llegar a la unidad. Y cuando se llega, se puede hacer el pensamiento inverso no ya desde lo material, sino desde un rastreo en los procedimientos debido a que las transferencias técnicas en la cerámica son ya conocida o de fácil acceso, por ser una disciplina milenaria, por la divulgación en redes de las técnicas, porque desde las instituciones se ha implementado su transferencia en el campo de lo que se llama (ba) las bellas artes.

Es una construcción de estructuras para otros pensamientos en lo social, por otra parte, porque contempla dislocaciones y recomposiciones en tanto su montaje como producto terminado (Didi-Huberman, 2008, s.p.) Es una

¹³ La arcilla comprada es un compuesto de $Al_2O_3 \cdot 2SiO_2 \cdot 2H_2O$. Es un material terroso, compuesto en su mayoría por hidrosilicato de alúmina obtenido por procesos geológicos por envejecimiento del planeta. Debido a que este proceso es continuo y por eso es un material corriente y abundante, fácil de conseguir en cualquier punto del planeta. Se trata de una tierra grasa, blanda y permeable, que con agua, da una masa plástica. Cocida a alta temperatura endurece transformándose en piedra. La arcilla procede de las rocas que la naturaleza fragmenta por medio de la erosión y sus partículas van empequeñeciéndose gradualmente. El proceso es muy lento y dura millones de años.

¹⁴ En estas tres transformaciones estoy dejando por fuera las transformaciones formales entre los diferentes aspectos que tiene la arcilla en esta transformación, el paso de uno a muchos, el incoloro a coloro, el de permeable a impermeable, el de áspero a brillante, entre muchos de los ejemplos que se pueden desprender debido a las características que posee la arcilla en su producción a cerámica.

construcción histórica desde el reordenamiento del caos de mundo y de un ordenamiento en el tiempo.

Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad. (Benjamin, 1989:22)

Si bien Benjamin consideraba que lo aurático era aquello que “rompía” con la monotonía generada en la masividad del capitalismo, debido a que tenían la posibilidad de manifestarse como verdad, transgrediendo, reafirmando, al sujeto en su presencia, en su ser-ahí.¹⁵ El producto del fin de la cadena de montaje es un objeto que puede demostrar ese continuum uniendo pasado presente porque demuestra por sí mismo un pasaje o una transfiguración de una mirada particular individual del mundo, un pensamiento y una voluntad de hacer.

De lo que habla la muerte del aura en la obra de arte no es tanto de arte como de esa nueva percepción que, rompiendo la envoltura, el halo, el brillo de las cosas, pone a los hombres, a cualquier hombre, al hombre de la masa en posición de usarlas y disfrutarlas. Antes, para la mayoría de los hombres, las cosas, y no sólo las de arte, por cercanas que estuvieran estaban siempre lejos, porque un modo de relación social les hacía sentir las cosas lejos. Ahora, las masas, con ayuda de las técnicas, hasta las cosas más lejanas y más sagradas las sienten cerca. Y ese “sentir”, esa experiencia, tiene un contenido de exigencias igualitarias que son la energía presente en la masa (Martín-Barbero: 2003). El montaje es un procedimiento estético que transformó radicalmente la sensibilidad de las sociedades capitalistas desarrolladas (Amiel: 2005).

¹⁵ Si bien Benjamin no toma de forma directa los desarrollos teóricos de Heidegger (1951), me parece prudente poder reafirmar sus desarrollos sobre ese ser-ahí para prevenir algunos reduccionismos posibles, el ser-ahí no es el fundamento del ser sino refiere a una distancia del ser en tanto que posee una falta, es una construcción, por lo tanto una posibilidad, es proyecto, evento a acontecer. El ahí es el *dasein* referido a la posibilidad de trascendencia que tiene el hombre, trascendencia al ser, existencia dirigida del ser. El hombre así encuentra el estado de yecto, es decir, arrojado al mundo sin haberlo elegido.



Producción de *Maniera* en donde se puede observar los distintos modelos, colores y acabados: el de pintas, el texturado y el floreado realizado con pintura.

La irrupción de la técnica en el arte genera nuevos modos de producción y que esos nuevos modos necesitan nuevas categorías de análisis y ante las reproducciones tecnológicas aparece un nuevo objeto artístico que generan nuevas experiencias estéticas. Lo novedoso es uno de los conceptos que también desarrolla Benjamin en cuanto a que se sitúa, en el marco del capitalismo, como la actualización social en el consumo, produciendo efectos en la sociedad que permiten situarlo desde un nuevo pensamiento, con poder crítico o no, en el sentido que posibilitan los cuestionamientos ante los sucesos.

Capítulo 3: El trabajo

“El hambre es hambre, pero el hambre que es saciada con carne cocinada y comida con cuchillo y tenedor es un hambre bien distinta de aquella que devora carne cruda con la ayuda de las manos, las uñas y los dientes. No sólo el objeto del consumo, sino también la forma cómo se consume, es producida a través de la producción, no sólo objetivamente sino también subjetivamente. La producción crea, por tanto, a los consumidores.” (Marx, 1976: 29)

En la ponencia el autor como productor, Benjamin (1934) despliega que las obras no deben ser estáticas sino que deben estar conectadas “con el conjunto vivo de las relaciones sociales”, estas relaciones están condicionadas por las relaciones de producción en el sentido de que reafirman posicionamientos políticos no sólo del autor-productor sino de los espectadores, con la relevancia de encontrar respuestas a la pregunta cuál es la posición de la obra en las relaciones de producción de la época. En este sentido, el autor-productor es un operador que en vez de informar actúa activamente dentro de la sociedad en tanto puede ampliar los horizontes y repensar las realidades técnicas. Esto, implica pensar la acción del autor-productor como un trabajo. Benjamin sostiene que este corrimiento implica mover el eje de una educación especializada a una formación politécnica, volviéndose un bien común, cuando retoma las palabras de Brecht “...el arte de pensar en la cabeza de los otros...” en tanto que “determinados trabajos ya no pretenden ser ante todo vivencias individuales (tener un carácter de creación), sino que se dirigen más bien hacia la utilización (remodelación) de determinados institutos e instituciones” (Benjamin: 1934:8).

Por otra parte, Camnitzer (2011) analiza qué es lo que define a un artista y cómo se construye esta figura en el seno de las tensiones creadas por el colonialismo y la dependencia y le da al artista el status de productor de objetos mercantiles que contribuye al proceso cultural colectivo por encima del intercambio comercial.

El artista ahora debe además de hacer arte promoverse o ser promovido para crear una “necesidad artificial” para que sea imprescindible; esto se escapa de la intención de afectar a la cultura como se entendía en los sesenta al artista

como “trabajador de la cultura” (que reducía el rol y la importancia del individuo).

En la periferia hay más márgenes para que se mantengan algunos aspectos mercantiles que afectan la identificación del artista y su rol en la sociedad y éste se siga sintiendo un agente de cambio cultural, entrando en relación con lo colectivo.

En la cultura formada por el mercado cultural sobresale el fetichismo por el objeto y el fetichismo individualista donde se supone que se festeja la libertad de expresión, pero en realidad se estimula el narcisismo y el mercadeo de sus productos, como lo que importa como artista soy yo, me apropio de mi entorno y lo declaro parte de mi vida (“auto-biografiar el mundo”) y lo coronó en la obra con mi firma. Esta autobiografía que logra un éxito mercantil, es aceptada y enriquecida por la biografía de quien la ve llegando a armar la estructura de la cronología de la historia del arte; esto genera codicia y competencia y en vez de dirigirnos al público de nuestra comunidad nos reducimos a un grupo limitado de posibles compradores y a la posteridad.

De un modo general para la cultura lo que importa es el impacto de la producción y no el artista en sí. Para el artista esto es importante en la medida en que se identifica con denominaciones relacionadas a su nacionalidad por ejemplo ya que esto define al público al que se dirige. La posición que el artista actual toma a la hora de producir y como se describe en términos de su función social es lo importante (ya que parece que todavía las únicas opciones son productor de mercancías o trabajador cultural).

El público ya no es una masa estática y localizada, hay una expansión de este por el mural, la obra gráfica, los medios, las innovaciones técnicas.

Los conceptos centro-periferia se traducen a imperio-colonia, norte-sur, desarrollo-subdesarrollo. En la medida en que le artista se identifica con alguna de estas cuestiones es esta inscripción la que define el público del artista. El artista le “habla” a un segmento de la sociedad que está determinado por clases sociales (los conceptos de arte que se usan hoy vienen de la modernidad y lo usa clase media) y en este sentido no deja de ser una mirada centrista, homogeneizadora de la periferia. El multiculturalismo es un ejemplo de esto, la clase media tratando de “absorber” la periferia y nucleándola en un

concepto, que si bien es apertura al hablar de “otredad” también es un proceso colonizador.

Por otra parte, Durán (2008) problematiza las concepciones marxistas acerca del trabajo en un desglose conceptual para intentar determinar si el trabajador cultural (productor/artista) es un trabajador productivo o improductivo ya que en términos de Marx no participa de la producción de plusvalía.

(...) Marx delineó, de alguna manera, el modo de producción característico de las artes (...) hace uso aquí de una distinción bien conocida que tiene sus raíces en Aristóteles. Todo producto tiene su principio no en sí mismo sino en la actividad productiva de un individuo que lleva a efecto un cambio de “forma” en la “materia”: “ya que una casa no existe en virtud de los ladrillos y las piedras sino que estos existen en virtud de la casa [Aristóteles, On the Parts of Animals]”. (Durán, 2008:3)

El productor debe tener conocimiento de aquello que hace y cómo lo hace. El productor, no sólo realiza cambios o transformaciones en la materia sino que además cumple con un propósito, un impulso que lo lleva a realizar esa actividad, hay una voluntad del hacer.

Es en estos lineamientos que se podría hacer en primera instancia un desprendimiento de los conceptos de técnica y praxis, en cuyo binomio se han basado muchos de los desprendimientos categoriales de la historia.

«Aristóteles distinguía entre un “modo de ser racional productivo” (relacionado con la *techné*) y un “modo de ser racional práctico” (relacionado con la praxis) [Aristóteles, 1988: 272]» (Durán, 2008: 3).

Pero en el desdibujamiento de los campos de saber, esta separación entre lo racional y lo práctico entran en diálogo, en una dialéctica en la perspectiva de la construcción simbólica de los sujetos. Estructuran el mundo, poder pensarse desde un lugar es generar la capacidad de poder argumentar, reflexionar sobre el propio hacer y el entorno, desde una práctica y un saber, esta situación genera la posibilidad de ser críticos y a la vez proyectarse en el mundo.

Pensarse como ser crítico del espacio a través de una praxis, el hacer, cuando una teoría modifica una práctica, esa práctica se analiza/reflexiona/modifica/enriquece/trasmuta la teoría que permite una nueva práctica cualitativamente diferente que a su vez, si es exitosa, vuelve a transformar la teoría.

Pensar las producciones desde la praxis es generar la capacidad de poder argumentar/reflexionar sobre el propio hacer generando un sentido crítico en donde posicionarse.

Durán expone a Kant para determinar las implicancias o diferencias entre lo taxonómico de Marx y otras posibilidades en la relación arte y trabajo. Parece interesante de relevar en tanto que Kant expone la producción artística desde una voluntad del hacer y la posibilidad de libertad:

El artista o el artesano son autónomos, ellos son propietarios de su propio trabajo, al menos hasta el momento en que lo vendan, y por ello mismo son libres. En cambio, el simple trabajador asalariado no es libre ya que no posee nada a parte de su propia capacidad de desempeñar un trabajo. Kant se refiere a éste último explícitamente como “alguien que permite que otros hagan uso de él”, lo que implica una falta de voluntad propia. (Durán, 2008: 5)

En la actualidad, el desglosamiento de las artes en distintos campos no sólo prácticos sino también del saber en cuanto a la potencia del trabajo, implican ciertos corrimientos en la tríada obra-artista-espectador.

Capítulo 4: La obra-producto y el espectador-consumidor

Las valoraciones en la historia del arte y en la contemporaneidad han destacado el rol de los espectadores convirtiéndolos en un parámetro fundamental a la hora de interpretar que es arte y por qué. En términos del pasaje de la obra contemplativa aurática a la obra en la reproducción técnica es importante considerar que el espectador es un sujeto que es fundamental para que se haya producido este salto así como para los análisis en ambos.

Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial. Dichos modo y manera en que esa percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no solo natural, sino también históricamente. (Benjamin, 1989:23).

En este sentido, si el modo de existencia de la humanidad, los sujetos en tanto lo social implican descubrimientos tecnológicos, transformaciones sociales, económicos, políticos, coyunturales, etc. Son transformaciones vivenciales pero también inciden en el modo en que se percibe, en tanto experiencia.

Tanto el contexto, el arte y las experiencias no son inmutables, no se modifican por sí solos sino que siempre estarán en movimiento en relación a los cambios sociales y los descubrimientos técnicos de época¹⁶.

Si bien *Maniera* no se desarrolla en una época de grandes avances tecnológicos en el sentido de grandes saltos o de avances notables, los desarrollos producidos implican desarrollos tecnológicos que contemplan las redes virtuales, los desarrollos digitales, la información y los datos. No sería en tanto desarrollos materiales como en la época de Benjamin, pero si, existen otras transformaciones sociales que están sostenidos no en logros sino en emergencias¹⁷, la derecha en Latinoamérica, las consecuencias neoliberales en

¹⁶ Esta forma de pensar el contexto y la mirada son parte de los desarrollos de la Escuela de Frankfurt, la cual introduce un corrimiento en la forma de pensar la sociedad. La Escuela era un grupo de intelectuales que impulsaban una renovación en el pensamiento marxista corriéndolo del ámbito económico en los análisis sociales, incluyen otros campos de saber. Sus posturas estaban basadas en cuestionar los hechos tal cual son y se los presenta considerando a la crítica como un valor fundamental para recuperar la razón humana perdida debido al capitalismo económico.

¹⁷ Me gustaría aclarar que este desarrollo de tesis, se desenvuelven en el contexto de una pandemia desatada a principios del año pasado. Por otra parte, estamos viviendo en Argentina los resultados de un gobierno neoliberal. Es en estos términos que quizás me siento identificada con eso que Walter Benjamin desarrollaba en sus escritos cuando considera la construcción a partir de la destrucción. El autor dice que pensar los desarrollos sociales y la historia como un continuo, como progresos infinitos, hace que nos olvidemos de todo lo catastrófico vivido entonces puede aparecer la catástrofe como algo

la economía y en lo social. El vaciamiento cultural que implican los movimientos neoliberales así como el vaciamiento de sentido crítico producido por las influencias de los medios de comunicación.

Sánchez Vásquez (2006) refiere a los espectadores participativos diciendo que la participación implica la colaboración o participación sea una intervención práctica que afecta a la producción, al hacer de la obra.

Con una nueva concepción de la praxis artística de acuerdo a la cual sus productos no son solo objetos a contemplar, sino a transformar, se amplía el receptor y su posibilidad de crear. Eso es a lo que se llama “socialización de la creación”. Ahí, un momento específico en donde se trata de participar en la creación misma, donde la obra producida por el artista es una etapa importante pero no la última.

Así, la obra tiene un carácter abierto por no cerrar el proceso creador, en el sentido de la actividad mental como también en el de intervención en el proceso de creación, ya que puede modificarlo y continuarlo y así proponer a esta creatividad compartida un valor social y estético.

En este sentido, se puede considerar en primera instancia, la adquisición del producto por parte del usuario desde el interés estético¹⁸, un deseo por la obtención del objeto en un intercambio mercantilista. Aquí conviene aclarar que los objetos de *Maniera* tienen un precio accesible. En estos términos, se puede considerar que el sujeto comprador como un sujeto de experiencia estética interesada.

Luego de esta instancia, el sujeto puede modificar ese objeto en tanto que le suma una planta a elección, esto es siempre que el sujeto mantenga la funcionalidad del objeto, el fin en sí mismo. También puede suceder que (esta apreciación está basada en hechos reales) el usuario utilice el contenedor para otros materiales/objetos/elementos, acá el único elemento que quedaría

mecánico. Pensar la historia como un cruce entre pasado y presente, dialécticamente, posibilitaría la iluminación para un espacio revolucionario, un sentido crítico. La catástrofe como una interrupción posible en la historia que hace detenernos y pensar (nos) desde otro lugar.

¹⁸ El interés está referido al deseo o motivo para alcanzar el bien privado. El desinterés, aflora en la polémica contra el egoísmo en la ética y la instrumentalización de la religión. El significado práctico del interés se desplaza hacia lo perceptivo, en cuanto denota el estado de lo meramente viendo y admirado. El espectador estético se aproxima a los objetos con el propósito de verse recompensado en el acto mismo de su percepción.

eximido es el cualquiera que esté en estado líquido debido a que el objeto tiene un agujero en su base que funciona como drenaje para las plantas.

Por último, el usuario tiene la posibilidad de poder modificar sus espacios, embellecerlos, pero sino también puede embellecer los espacios de otros sujetos. En este sentido, el objeto cumple la función de embellecer y se convierte en un objeto de contemplación, pasa a ser un desinterés estético debido a que en el espacio, ubicado, retorna a esa cualidad de objeto de deseo desde otro lugar, más espiritual, y en sintonía con lo que decía Benjamin (1989) con respecto del acercarse a las cosas espacial y humanamente.

Por otra parte, sobre la producción del objeto cerámico, resalto el término artefacto propuesto por Dickie (2005) sobre qué es lo que hace que un objeto útil funcione como obra de arte. El autor se acerca a un marco sociológico del arte a través de su interés por la reacción del receptor en las obras de arte y la función del arte en su propio mundo pensando.



Estos motivos fueron algunos de los primeros pedidos que tuvo *Maniera* para poder iniciar el proceso de producción y posicionarse como marca.

Define artefacto como algo hecho por el hombre y que cuando un objeto útil es puesto en situación de arte en el convergen el diseñador, el fabricante y el artista como representante del mundo del arte confiriéndole el estatuto de obra. Sostiene que, por más impreciso que pueda parecer las bases de un estatuto de obra de arte, esta intencionalidad confiere un marco ontológico propio por el cual puede ser reconocido y clasificado por el mundo del arte. La segunda versión de Dickie, dice que una obra de arte es un artefacto creado, hecho o no

por el artista, que se justifica como objeto de arte al ser presentado ante un público que integra el mundo del arte, privilegiando por igual tanto al artista creador como al público receptor, son interdependientes, uno supone la existencia del otro plasmadas en una compleja organización estructural de un todo, completando la significación del objeto en obra de arte en el mundo del arte (obra de arte, receptor, artista, mundo de arte).

En este sentido, *Maniera* se vende en negocios que están posicionados desde un lugar de venta de objetos exclusivos, únicos, diseñados para cada ocasión. Estos espacios funcionan como nuevas galerías de arte, que venden plantas, objetos con diferentes funcionalidades, pero también organizan muestras y exhibiciones de arte con todos los enunciados para tales ocasiones.

Es así que objetos, plantas, obras se conjugan en un solo espacio y se entremezclan sus fines, conviviendo en nuevos espacios exhibitivos de arte.



Objetos de *Maniera* exhibidos en uno de puntos de venta, La Plata, Buenos Aires.



Objetos de *Maniera* exhibidos en uno de puntos de venta, Palermo, C.A.B.A.

Consideraciones finales

En el capítulo uno describo la marca *Maniera* desde el hacer, no sólo como la identidad de la marca en los recursos formales visuales táctiles que hacen sino en el despliegue de la técnica cerámica y el hacer en la reproductibilidad cerámica.

En el capítulo 2 desarrollé el concepto de reproductibilidad técnica para dar cuenta que en la producción de *Maniera* este concepto no es tan estanco sino que va de lo aurático en el planteo de la matriz, a la pérdida del aura en la reproducción y en la adquisición del objeto, el usuario o comprador vuelve a dotar de ese halo espiritual en el objeto a través de la satisfacción del deseo. En esta última parte, quizás convenga aclarar que, la vuelta del aura en el producto está dada por la ritualización en la acción de comprar, regalar, reubicar el objeto en un espacio propio personal cargado de sentido.

Se activa en este proceso otros sentidos diferentes al planteado por el arte tradicional: el tacto. En el arte tradicional el aura estaba planteada desde la vista y la luz con todo lo proveniente del iluminismo. En el entretendido entre tiempo y espacio, la melancolía planteada por Benjamin ante la pérdida es ahora ganancia debido a las aperturas que el arte acciona al invadir los espacios cotidianos.

El ritual vuelve en la reproductibilidad técnica a enfrentarse al original desde lo objetual transformado en experiencia que se revaloriza (en términos materialistas marxistas) en la apropiación del objeto y su uso, transformando la experiencia cotidiana del usuario consumidor.

En el capítulo 3 traté de reflexionar acerca del hacer para repensar sobre rol como productor, Benjamin decía que el “verdadero” productor era el que podía rever la cadena de producción, concientizarla para poder modificarla. El autor/productor es un ser social que actúa activamente en la sociedad interfiriendo en la mimesis de la cotidianidad. Marx decía que lo que hace hombre al hombre es el dominio de la naturaleza como objeto, en el sentido de que se puede transformar la naturaleza en un objeto razonado de la conciencia. Esta acción es lo que hace que el sujeto sea complejo y perfectible.

El capítulo 4 intento demostrar que el usuario/espectador/consumidos es un sujeto de experiencia, que no son estancas sino que van variando dependiendo de los contextos. En este caso la propuesta de un usuario activo en tanto que

permite a través de la memoria pensar en esa pérdida de tradición que planteaba Benjamin en tanto que se puede recomponer a través de la experiencia comunicable una experiencia de interés estético compartido. La experiencia del usuario/consumidor en el caso de *Maniera* es una experiencia que corporiza el deseo en la posesión del objeto.

En este trabajo intenté posicionar a la reproductibilidad en términos de Benjamin, no como un opuesto a lo original aurático, en términos binarios fijos sino que quizás se pueda considerar dos conceptos con cualidades particulares pero movibles, dependiendo del sujeto-objeto-contexto.

Por otra parte, el rol del artista trabajador o productor situado que permite pensarse desde un aspecto social, descargado de esa concepción elitista del arte.

¿Quién diría que una maceta podría dar a tantas reflexiones?

En el hacer cerámico siempre hubo un prejuicio rondando las producciones que llevaban a no considerarlas como productos artísticos, no me refiero solamente a esa tradicional división entre artes altas y bajas, sino más bien desde un lugar que hasta hace unos años atrás no era considerada artística por los circuitos que avalan el arte actual. En este sentido, es un desafío que aún hoy debe enfrentar la Cerámica, poder posicionarse como potenciadora de conocimiento que incluye lo disciplinar pero que también puede dar pie a relaciones infinitas de sentido en el hacer, los objetos y en el productor, pero, sobre todo, como potenciadora de conocimiento en sus reflexiones.

Esta posibilidad está dada en la transversalidad que contempla la Estética como disciplina antropológica que promueve las relaciones conceptuales desde la hermenéutica. Resalto acá la conveniencia de considerarla como una experiencia que contempla la subjetivación no sólo del productor/hacedor sino también la de consumidores.

Esta tesis no se propone como algo concluyente sino más bien en aperturas de interrogantes que puedan repensar las consideraciones actuales que el arte establece en los objetos cotidianos.

Con este trabajo se ha podido llegar hasta estos desarrollos pero es necesario considerar la revisión de los mismos debido a esta movilidad planteada en los conceptos y porque las subjetividades son adaptativas a los contextos, por lo tanto, cambiantes.

Bibliografía

- Amiel, V. (2005). Estética del montaje. Madrid, España: Abada.
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, en *Discursos interrumpidos I* (pp.15-60). Madrid, España: Taurus.
- (abril de 1934). El autor como productor. Ponencia presentada por el autor en el Instituto para el estudio del fascismo, París, Francia.
- Traducción: Bolívar Echeverría. Recuperado de: www.alejandriadigital.com
- (2005). Libro de los Pasajes. Madrid, España: Akal.
- Camnitzer, L. (2011). La figura del artista. En J. Jiménez (ed.), *Una teoría del arte desde América Latina* (pp. 111-129). Madrid, España: MEIAC/Turner.
- Dickie, G. (2005). El Círculo del Arte. Una teoría del arte. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.
- Didi-huberman, G. (2008). Cuando las imágenes toman posición. Madrid, España: Machado Libros.
- Dillon, V., Tarela, M. y Melo, F. (2016). Puertas de barro y fuego, Caminos formativos en la cátedra Taller Cerámica Complementaria FBA-UNLP. La Plata, Argentina: Edulp. Universidad Nacional de La Plata.
- Durán, J.M. (2008). Sobre el Modo de Producción de las Artes. Marx y el Trabajo Productivo. Nómadas. Revista Crítica de ciencias sociales y Jurídicas 17 (1). Publicación Electrónica de la Universidad Complutense. Recuperado de: <http://theoria.eu/nomadas/17/josemariaduran.pdf>
- Groys, B. (2008). Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity [Antinomias del arte y la cultura. Modernidad, posmodernidad, contemporaneidad]. Durham, Estado Unidos: Duke University Press. Traducido por Ernesto Menéndez-Conde como La topología del arte contemporáneo. Recuperado de: <https://esferapublica.org/nfblog/la-topologia-del-arte-contemporaneo>.
- (2016). Arte en flujo. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Heidegger, M. (1951). El ser y el tiempo. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Jiménez, J. (2003) Teoría del arte. Madrid, España: Tecnos.

Martín-Barbero, J. (2003). Estética de los Medios Audiovisuales. En Xirau, R. y Sobrevilla, D. (eds.). *Estética*. Madrid, España: Editorial Trotta.

Michaud, Y. (2007). El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética. D.F., México: Fondo de Cultura Económica.

Sánchez Vásquez, A. (2006). De la estética de la recepción a la estética de la participación. En Marchán Fizz, S. (comp.), *Real/virtual en la estética y la teoría de las artes* (pp.17-28). Madrid, España: Paidós.

----- (1980). Filosofía de la praxis. D.F., México: Grijalbo.

Sennet, R. (2008). El artesano. Madrid, España: Anagrama.

Viveiros de Castro, E. (2010). Metafísica caníbal: Líneas de antropología postestructural. Madrid, España: Katz editores.