



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

“La importancia de la idea: contenido y contenedor en la cerámica”

Tesis

Que para obtener el título de: Licenciado en Artes Visuales

Presenta: Omar Ocampo Flores

Directora de Tesis: Licenciada Elena Somonte González

México, D.F., 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Esta tesis habla sobre la idea contenido y contenedor, de lo que se ve y de lo que esta ahí oculto. En estas palabras e ideas se resguardan tiempo y esfuerzo, propio y ajeno, por ello agradezco el apoyo de los que me acompañaron en este largo camino.

A mi familia por siempre estar ahí.

A mis maestros Elena y Miguelón por abrirme las puertas de su casa/ taller, alimentar mi conocimiento, darme un espacio para habitar, pensar y construir; pero en especial por hacerme parte de su familia.

A mis amigos Juan Carlos y Mario, por siempre estar en mi esquina, enseñarme a dar golpes y nunca tirar la tolla.

A Fernanda por ayudarme a cerrar este proyecto.

Al final y desde el comienzo, gracias Anel por haber sido parte de mi vida y crecer conmigo. Tomaste otro camino, pero sin tu apoyo y cariño esto nunca hubiera sido posible. Te llevo en el corazón, donde las cicatrices son huellas de la memoria.

Índice

<i>Introducción</i>	9
<i>I El objeto cerámico como contenedor cultural</i>	13
1.1 Una breve aproximación histórica al desarrollo del objeto cerámico	6
1.2 Construir, habitar y usar al contenedor	18
1.3 El significado	21
<i>II La experiencia de vida como significante de la producción y qué significa la producción</i>	27
2.1 Significar al objeto es significar a la experiencia de vida	27
2.2 La cotidianidad que nos contiene es la cotidianidad que significamos	30
2.3 El acto como contenedor de la experiencia de vida	34
<i>III La cerámica como alternativa de producción escultórica</i>	41
3.1 El objeto cerámico como proyecto escultórico en la obra de Gabriel Orozco	42
3.2 El acto colectivo en la producción cerámica de Ai Weiwei	48
3.3 El uso lúdico del objeto cerámico en el proyecto Masas	55
<i>Conclusiones</i>	64
<i>Bibliografía</i>	69

Introducción

La presente investigación tiene como objetivo clarificar las razones por las que tanto ciertos proyectos escultóricos como algunas prácticas artísticas recurren a la cerámica, incluyendo mi trabajo. La tesis está basada en el termino contenido y contenedor, como punto de partida, siendo un binomio que teje actos e ideas, y donde se conectan prácticas y usos. Por este motivo será necesario mencionar una breve transición histórica, además de conexiones temporales y geográficas que definieron contextos y situaciones donde la producción cerámica fue parte del crecimiento económico, las relaciones sociales y el pensamiento de las culturas donde se desarrolla. Acelerados o lentos, los pasos que ha dado la cerámica dentro de la historia humana han dejado un gran número de referencias, sus formas son testimonio de usos y costumbres, pero su práctica es la vigencia de intereses viejos, que se renuevan con cada practicante.

Al construir un objeto de cerámica nos adentramos en un mar profundo donde avanzar es una tarea difícil, ya que nos pone frente al trabajo de otros y con ello se define la utilidad del objeto, su eficacia y su permanencia en el mundo material. Es aquí donde se abordará la idea de función en los objetos, como idea de lo simbólico.

En el primer capítulo se hablará de la referencia que tiene el contenedor con el mundo, el porqué está envuelto por él y cómo a su vez lo envuelve. Por medio de referentes arquitectónicos, se desarrollará la idea de casa como un artefacto que imita su entorno, aprende de él, y el hombre lo adapta a sus necesidades, se vuelve refugio y espacio de desarrollo. ¿El exterior de un objeto nos hace entender su función?, ¿su forma construye vínculos entre los hombres?. Estas dos preguntas buscan además de ser solucionadas en el desarrollo del capítulo, entender cómo funciona la representación en la construcción de un objeto.

El estímulo sensorial que percibimos de los objetos es guiado por la experiencia, interpretando y dando forma a lo reconocido, negociamos el impacto que tendrá en nosotros y la reacción que tendremos ante él. El sistema de comunicación estructurado que conocemos como lenguaje y el conjunto de circunstancias que lo rodean, situándolo en su contexto, nos ubica como intérpretes que ejecutan acciones, operaciones que se ajustan con su entorno y con los otros. ¿Qué relación tiene con otros objetos la producción y los cambios formales de la cerámica?, ¿cómo se presenta lo ausente y se seleccionan los aspectos que le dan propiedad al objeto cerámico?.

El segundo capítulo busca clarificar mi idea sobre la noción de la producción como un acto que nos acerca a la experiencia de vida, y que nos pone en cercanía con los otros. Producir se puede entender como una manera de relacionarnos en nuestro entorno social. En la producción se interpreta y se propone una nueva mirada a nuestra realidad.

Durante la producción se busca tener una conciencia de lo que se hace y con ello de lo que se quiere decir, ahí el artista tiene que estar consciente de lo que ejecuta y expresa, porque la industria y el sistema económico son los principales productores de nuestro mundo. Aunque los procesos son distintos, el artista debe entender las diferencias que hacen de su trabajo algo particular, pero sin dejar de ser parte del mundo mismo.

La mirada es seducida a cada instante por los productos del mercado, nuestras miradas se encuentran con otras y se homogenizan, dependemos y consumimos las imágenes del mundo. ¿ Por qué el artista actúa con cinismo y hace de su producto un objeto subversivo?, ¿en los actos encuentran probabilidades de cambio ante el comercio y la sistematización de la vida?. Toda esta maraña de ideas y búsqueda de significados, intenta ser una guía para poder hablar de las estrategias artísticas que ven en la cerámica un acto de resistencia, una posibilidad de producción y de presentación ante el mundo, una llave que abre una cerradura sistemática y deja salir lo espontáneo, lo desconocido y las apariencias que hacen efectivas su comprensión, el diálogo e intercambio con el otro.

Construir y destruir es una constante del proceso escultórico, porque en él se entienden las posibilidades materiales y se llevan al límite, dejando en evidencia una intención y con ello una idea, una búsqueda. En el proceso de construcción de la cerámica se da forma a lo que no la tiene, en ella se conservan o disimulan las marcas del productor, quien procura y cuida su trabajo, busca la permanencia y durabilidad del objeto; aunque es contradictorio saber que la única forma en la que permanezca y logre su verdadera apariencia, es por medio de una quema, echarlo al fuego y esperar que salga vivo de las llamas, que emerja íntegro de este acto. Relacionando estas dos ideas, la del proceso escultórico y el cerámico, surge la pregunta: ¿Acaso la producción de cerámica es un proyecto escultórico en potencia?.

La permanencia del objeto cerámico en el mundo es una tensión entre el cuidado y el uso, las dos acciones llevan al objeto cerámico a sus límites. Por una parte el extremo cuidado y la conservación los cubre de con la idea de permanencia, es un objeto que excede la razón por la que vino al mundo, solo es una imagen de lo que alguna vez fue. El uso y desgaste de los objetos que cotidianamente usamos los reduce a una experiencia casi instantánea y reemplazable.

El tercer capítulo está destinado al análisis, partiendo de referentes artísticos y prácticas específicas, las cuales ejemplifican y clarifican a la cerámica como una probabilidad en la producción artística, una que nos vincula con actos cotidianos y con la experiencia de vida que nos acerca al otro.

El primer ejemplo que tomo está centrado en los proyectos escultóricos de Gabriel Orozco, que aunque su obra se extiende en diversos soportes, el vínculo entre todos ellos es la idea de proceso, ese motor y equilibrio que le da un ritmo propio al trabajo. La transformación que sufren sus objetos se presentan como posibilidades distintas, una variable a la constante del mundo. Las marcas que deja en ellos son evidencia que transporta la experiencia a otros

lugares, en ellos se nota la cercanía al movimiento de su cuerpo. El objeto transporta una acción y la hace visible a otras miradas, pero, ¿dónde radica su interés por la cerámica?, su cercanía a ella ¿qué tipo de proximidad esconde con su proceso artístico?. Este análisis busca la claridad sobre el proyecto escultórico y la importancia de la cerámica en él.

El trabajo colectivo que beneficia a una comunidad, la repartición del trabajo a partir del conocimiento del proceso y la continuidad de una técnica que difiere del proceso industria, ¿puede ser un proyecto artístico?. Esta pregunta es la base del análisis de mi segundo referente, Ai Weiwei y su pieza Sunflower Seeds. Es un proyecto que parece estar conectada con lo histórico y lo social.

Para terminar esta investigación, teniendo más claras algunas dudas y habiendo cimentado algunas ideas sólidas, hablaré sobre mi proyecto Masas, que es motor de esta investigación, pero que fue creciendo con lo aprendido en ella. Pretende ser una reflexión sobre las masas sociales, sobre el exceso de materia y su acumulación en sitios específicos. Para ello recurrí a la reproducción de juguetes, que hicieran referencia a formas comunes de la ciudad. Cuerpos, vehículos y casas, son los objetos lúdicos que facilitan hablar de la sobre población y sus encuentros involuntarios, de las estructuras que se construyen del caos. Todo esto a partir de la posibilidad del mismo objeto, de su anatomía y proporciones. Pero para ello hay que aclarar preguntas como: ¿qué significados encuentro en la reproducción de un objeto?, ¿qué cercanía tiene la idea de construcción?, ¿cómo se construye y se define el espacio en este proyecto? y ¿qué relación tiene lo exhibido con el mundo que lo rodea y percibe?.

Esta investigación surge de dudas y buscó aclararlas, haciendo en el trayecto un tejido constante. Tengo claro que quiero cubrir la idea de la cerámica como contenedor y contenido, pero sé que puedo agregar o reducir las puntadas del tejido de ideas, que hay derechos y revoces, que puedo dejar de cubrir una parte de mi objetivo y envolver a la perfección otras. No es un proyecto acabado, pero en él esta la pauta para cuestionar, reflexionar e investigar. Este trabajo me ayudó a encontrar respuestas claras a las preguntas que surgieron de la producción cerámica en relación a mi practica artística, esto se ve concretado en el proyecto *Masas* (del que hablaremos al final), con el que cierro un proceso y abro camino a nuevos proyectos y preguntas en mi producción y la relación que esta pueda tener con la cerámica.

Capítulo 1: El objeto cerámico como contenedor cultural.

1.1 Una breve aproximación histórica al desarrollo del objeto cerámico

Los cambios en el estilo y tipo de cerámica se producen en respuesta a las demandas sociales, económicas y técnicas, por tal razón, la cerámica está estrechamente ligada al desarrollo de las distintas civilizaciones, desde los primeros tiempos hasta el día de hoy
Emanuel Cooper

Todas las culturas, los grandes hombres y las grandes épocas están encapsuladas en vasijas
Sergio Pitol

Con el dominio de técnicas como la agricultura, la caza, la recolección de alimentos y el uso del fuego, el hombre del periodo Neolítico comenzó una transición de la vida nómada hacia la sedentaria. Es en los hogares donde varias teorías sitúan el descubrimiento de la cerámica, en ellos se usaba la arcilla como recubrimiento de objetos para calentar alimentos, dando como resultado su endurecimiento. La plasticidad de la arcilla permitía al hombre dar forma y adaptarla a sus necesidades, pero al descubrir que al estar expuesta al fuego durante determinado tiempo sufría una transformación permanente (inalterable por sus manos y el ambiente, principalmente por el agua) comienza la construcción de contenedores que permiten guardar alimentos, conservarlos por más tiempo, calentarlos y trasladarlos de un lugar a otro, con posibilidades mayores a las que les ofrecían los recipientes naturales hechos con conchas y cocos o los cestos que algunas culturas hacían. El hombre, además de hacer cerámica utilitaria, modeló figuras y objetos que jugaron un papel imprescindible en sus distintos rituales y ceremonias. La cerámica siempre estuvo presente en su vida diaria, como objeto funcional y como objeto mágico y religioso, lo que nos hace reflexionar sobre sus orígenes: es *“difícil saber con precisión si la vida antecedió al rito o viceversa”*(Guillermo, 2010, p.13).

La cerámica amplió el panorama objetual del hombre, en su construcción, la plasticidad del barro permitió imitar a la naturaleza con formas orgánicas, pero también definir otras y adaptarlas a sus necesidades, dándoles un uso. Por otra parte la debilidad estructural del barro es lo que dictará el límite de los objetos a construir, siendo esto el impulso para la búsqueda de nuevas formas de construcción, donde la selección de la arcilla adecuada y el uso de herramientas especiales, serían factores imprescindibles para la producción de nuevos objetos ampliando así el panorama de la técnica; siendo el torno la herramienta más importante para varias culturas, resultado del uso de la rueda como un avance tecnológico.

El dominio técnico que los ceramistas desarrollaron permitió construir objetos que imitaban a otros objetos. Con ello se descubrieron nuevas técnicas y materiales para la construcción y acabados de las piezas, dando por resultado nuevos estilos que eran valorados, adquiridos y usados por personas específicas, que definieron el papel de la cerámica dentro de varias culturas.

Por ejemplo, Mesopotamia es la primera civilización donde se construyen centros especializados en la producción de cerámica, consecuencia de los avances tecnológicos, económicos y sociales. En este contexto se desarrollaron tres factores determinantes para la cerámica. El primero fue el torno, el cual dio velocidad y multiplicidad a la construcción de las piezas. En segundo lugar está la fabricación de hornos que mantenían alejados del fuego los objetos a quemar, conservando íntegramente las formas y los acabados a partir del control de la temperatura (resultado de modificaciones estructurales del horno). El tercer descubrimiento es el recubrimiento con vidrio, que permite calentar la pieza a temperaturas muy altas, lo que la hace más resistente y la dota de acabados que le dan mayor valor estético; antes se usaban acabados como el bruñido que también alisa la superficie de la pieza y la abrillanta, pero el vidriado imita y da apariencias cercanas a las de objetos hechos en metal. Con todo esto la cerámica se convirtió en un sistema de producción de objetos de uso cotidiano, alejándose del rito y la magia y centrándose más en la técnica, la industria y el comercio.

Las ciudades y las culturas crecen con relación al comercio, creándose grandes centros de producción donde se definen estilos que al depender del mercado se imponen, se adaptan o imitan las tendencias de consumo, desapareciendo los estilos locales o los que resisten al cambio. La cerámica se desarrolla a la par de las civilizaciones que la producen, en ella se registra la cotidianidad y se construye a partir de las necesidades del que la usa y la consume. Los acabados y modos de construcción, comienzan a ser determinados por el contexto, el ceramista se aleja poco a poco de la individualidad y comienza a trabajar por lo que el mercado demanda.

La perfección en la ejecución y acabados de las vasijas de los ceramistas es valorado en distintas etapas y culturas, permitiéndoles tener un lugar privilegiado en algunas sociedades y resultado del pensamiento de la cultura donde se producen; John Heskett en su libro *El diseño de la vida cotidiana* habla sobre la forma de los objetos diseñados por el hombre y significado que se les da a partir del uso: *"las formas asumen la significación según el modo en que se utilizan o las funciones y significaciones asignadas, que a menudo se vuelven poderosos símbolos o íconos en los patrones de hábitos y rituales"*(2005, p.40); lo que hace a la cerámica una técnica productora de objetos con formas particulares llenas de códigos y que encierran una carga simbólica.

En su búsqueda por conseguir la apariencia del bronce, la cerámica china tuvo avances técnicos muy importantes que permiten entender el desarrollo de la cerámica hasta nuestros días; los hornos tuvieron mejoras técnicas y esto permitió llegar a temperaturas muy altas. En la Dinastía T'ang el comercio se expandió por occidente, convirtiéndose en límite y factor de desarrollo, ya que el mercado exigía ciertos productos, nuevas formas de hacer y con esto el aprendizaje y adaptación de las técnicas. En la Dinastía Sung la cerámica creció gracias al patrocinio e intereses del gobierno al buscar nuevos mercados y el uso y conservación por parte de las cortes (las cuales tenían un gusto por las piezas que imitaban al bronce).

El comercio propició la producción en grandes cantidades y como consecuencia la homogeneidad en las piezas, aunque tenían un estándar de calidad: exportaban los objetos de baja calidad y en el mercado imperial se comercializaba los mejores, dejando en evidencia la sofisticación técnica de los objetos cerámicos y la vieja alianza entre cultura e industria y entre cultura y poder.

En 1602 se funda la Compañía Holandesa de las Indias Orientales impulsada por las rutas marítimas entre Europa y Asia. Así, la influencia de las técnicas chinas llegó a España, Portugal, Holanda, Inglaterra, Francia, Dinamarca y Suecia y con ello a toda Europa. Este nuevo mercado favoreció otros estilos y decoraciones, y con ello, la cerámica china adoptó dibujos y formas al criterio europeo, rompiendo con la idea de localidad y comenzando el interés de apropiarse del gusto de lo lejano y lo desconocido.

En los Estados islámicos los dogmas definieron la dirección y tipo de cerámica usada, por ejemplo la no representación dio por resultado el uso de motivos geométricos y abstractos en la producción de azulejos para la decoración de mezquitas. Otro ejemplo es la restricción de objetos metálicos en la mesa, lo que permite que estos fueran hechos en cerámica, dándoles valor en su ejecución y utilización; siendo los hombres ricos quienes poseían las piezas de mayor calidad.

El crecimiento de las ciudades islámicas y su comercio permitió la conexión con China y sus técnicas, buscando la imitación de loza y porcelana, usando para ello un vidriado blanco y opaco hecho de estaño y aplicado en barro rojo, quemado a menor temperatura; al igual que la decoración con color por medio del vidriado al plomo sobre engobes coloreados, extendiéndose la técnica, conocida como cerámica Lustre, por España e Italia y tiempo después por toda Europa.

En el siglo XV surgió en Italia una técnica que se llamó Mayólica, en ella se usó un vidriado de estaño sobre una loza o un soporte cerámico de baja temperatura, al que se le agregaba una decoración pintada con óxidos, dando como resultado un acabado metálico y con similitud a la porcelana china. Los objetos hechos con esta técnica dejaron de tener una complejidad en su estructura, pero presentaban una gran ejecución técnica en sus acabados y decoración. Esto cambió la idea de que la cerámica surge de la forma del objeto y la decoración era algo equilibrado; la forma también cambió y se complejizó debido a las necesidades de uso, como los recipientes utilizados para las medicinas con formas basados en el bambú, los jarros con formas ovoides y las vasijas con asas, aunque durante el renacimiento estas formas pasaron a ser soporte de decoraciones extremas. En este período tiene origen la idea de artesano como individuo y su trabajo es valorado y patrocinado por la nobleza, los mecenas. Inicia la reproducción de dibujos y motivos religiosos de la época en sus piezas, complejizando las decoraciones y ofreciendo objetos de valor artístico a un público mayor.

En Inglaterra la producción de cerámica siempre había sido relacionada con los objetos como platos y tazas de uso común, con decoraciones que eran reflejo de las ideas políticas de las ciudades; pero en el siglo XVIII con los cambios económicos, políticos e industriales (como la inauguración del canal Grand Union en 1774, que facilitó el transporte de productos y materiales), la cerámica cambia su modelo de producción, pasando de pequeñas alfarerías donde la especialización dictaminaba la participación del ceramista en gran parte del proceso de producción de los objetos cerámicos, a uno determinado por la división del trabajo, donde hay tareas a cumplir y la relación del individuo con la técnica solamente se da en un paso del proceso, perdiéndose la especialización y el conocimiento total de la técnica.

En el siglo XIX con el movimiento Arts and Crafts, la industria crea departamentos en las fábricas donde artistas y diseñadores daban valores estéticos a las piezas decorativas. Guiados por una idea socialista de cambio, los artistas buscaban erradicar la fealdad (relacionada con la pobreza y la corrupción) por medio de la belleza de las formas. Los dueños de varias empresas se acercaron a las escuelas de arte donde buscaron gente con nuevas ideas, para la fabricación de piezas distintas a las cotidianas y con valor estético. Pero aun así la división del trabajo estaba presente y los artistas trabajaban sobre formas determinadas o se reproducían sus resultados, además de que los consumidores eran gente con recursos económicos para poder acceder a estas piezas, que eran únicas o distintas a las del mercado; esto era reflejo de la creciente clase media que buscaba acceder a artículos con un poco más de valor a los cotidianos y de mayor estatus social.

De igual forma el estilo Art Nouveau marca otra tendencia en la producción de objetos cerámicos, ya que busca en el pasado y en otras culturas, formas distintas a las homogéneas hechas por la industria, naciendo los ceramistas de estudio, quienes construyeron piezas de autor, basándose en búsquedas personales y manteniendo un interés por la forma y la decoración, sin omitir la conservación de las técnicas tradicionales, como son el horno de leña y el modelado con las manos, siendo estos los antecedentes para que en la segunda mitad del siglo XX la escultura se conciba como una alternativa a las formas homogéneas de la industria, valorando la forma y el material. Influenciados por el contexto político y social, los artistas buscan en la cerámica un medio de producción en la práctica artística, trayendo consigo una valorización histórica de la técnica; Panofsky en su libro *El significado en las artes visuales*(2004), habla de la significación de las artes y el sentido histórico que implica:

“tanto el observador de un fenómeno natural como el escrutador de un testimonio humano no sólo están subordinados a los límites de su campo de división y al material que disponen. Al dirigir su atención hacia determinados objetos, ambos obedecen, lo sepan o no, a un principio de preselección, dictado por una teoría en el caso del científico y por una concepción histórica general en el del humanista” (pp. 21-22).

La cerámica en México, aunque en varias regiones del país tienen una tradición e intereses propios, parece estar acuñada a una idea histórica y nacionalista, surgida después de la revolución en la primera mitad del siglo XX. Esta idea se fortalece con la construcción de nuevas instituciones y una organización política que de forma simbólica toma como identidad la imagen de las culturas prehispánicas. Estas imágenes muestran un pasado glorioso, destruido y negado por los hechos históricos, pero revalorado por la conciencia histórica actual. Siendo de esta forma que el referente directo de la cerámica mexicana sea la hecha por las culturas prehispánicas.

Las culturas prehispánicas fueron productoras de objetos con dualidad entre lo simbólico y lo cotidiano, donde el uso y el rito suceden de forma simultánea. Los mayas humanizaron a sus dioses, mostrando su pensamiento mágico y bélico mediante el retrato de sacerdotes, gobernantes y guerreros. La relación con lo simbólico y lo natural encontrada en sus objetos de uso es la razón por la que los españoles prohibieron el trabajo de la cerámica, ya que en ella había una relación con el pasado. En el siglo XVI llegaron técnicas ajenas, como el torno y los vidriados que impusieron un estilo y crearon una tradición de cerámica en la Nueva España, la talavera de Puebla de los Ángeles, que es un estilo similar a la Mayólica, al ser hecha con un vidriado de estaño sobre una superficie cerámica de baja temperatura, a la cual se le decora con una pintura hecha de óxido de cobalto y con lo que se logra el azul tan característico de las piezas de esta región.

Aunque la producción cerámica en el país siempre ha sido una constante, además de tener un panorama amplio y diverso, fue a partir de los años setentas que toma un vertiente enfocada al arte. Con programas de estudios como la ENAP, que la incluye como un taller de escultura, y el trabajo de diversos artistas y ceramistas que en su posibilidad de aprender y experimentar técnicas en otras regiones del mundo, a su regreso, amplían y posibilitan nuevas experiencias de la Cerámica en México.

Al buscar en la historia los actos humanos que nos hablan de la relación entre hombre y cerámica, nos encontramos con visiones que trazan puntos de fuga, que ordenan y seleccionan la información, dejando fuera otras visiones y en el caso de la cerámica, al ser una técnica usada en muchos lugares y tiempos tan variados, no se habla de alguna en particular. Esta revisión histórica sólo intenta tomar puntos que nos proporcionen información del vínculo entre el ser humano y la cerámica, mencionando hechos tecnológicos, sociales y económicos que nos muestran como se ha dado esta relación. Las siguientes líneas tienen como objetivo trazar un nexo entre la funcionalidad del objeto y su representación del mundo, una forma dual que interpreta y significa, que contiene y provoca.

1.2 Construir, habitar y usar al contenedor.

No habitamos por que hemos construido, sino que construimos y hemos construido en la medida en que habitamos, es decir, en cuanto que somos los que habitan.
Martin Heidegger

La forma es una frontera absoluta entre el interior y el exterior. Es un continente fijo, y el exterior es sustancia. Los objetos tienen así (sobre todo los muebles), aparte de su función práctica, una función primordial de recipiente, de vaso de lo imaginario. A lo cual corresponde su receptividad psicológica. Son así el reflejo de una visión del mundo en la que cada ser es concebido como un "recipiente de interioridad", y a las relaciones como correlaciones trascendentes de las sustancias; siendo la casa misma el equivalente simbólico del cuerpo humano, cuyo poderoso esquema orgánico se generaliza después en un esquema ideal de integración de las estructuras

Jean Baudrillard

La cerámica es una técnica constructora de objetos y con ellos satisface varias necesidades humanas, la relación con el hombre comienza corporalmente desde su construcción, transformando la tierra y haciéndola ceder ante el trabajo de las manos; de igual forma el material se impone ante el hombre y deja en evidencia su naturaleza frágil, limitándolo a ciertas formas y al uso que pueda darles. La oquedad de los recipientes es la capacidad de dejar pasar algo, es lo que anima la materia y en la cerámica es la razón técnica por la que no puede ser un cuerpo compacto o materia no conductora; debe ser un cuerpo hueco que permita el flujo y resistir el choque térmico que se tiene al recibir calor y perder humedad; lo que implica pensar qué es lo que permanecerá en el recipiente y por lo tanto la forma que además de contenerlo, tenga el hueco adecuado que le permita llegar a ser un cuerpo sólido. Este proceso da fe de la voluntad del trabajo del productor y en el resultado se evidencia la huella del hombre. El fuego fija lo impuesto por el cuerpo de manera voluntaria o accidental; al final la forma ya no es más de quien la construyó, *"la forma sigue a la ficción"*(Heskett, 2005, p.37), se vuelve parte del mundo y comienza su relación con el hombre en medida del uso que le da y la del vínculo con los objetos cercanos.

Pensar en el objeto es poder entenderlo como un *acto*, un tiempo tomado, una palabra dicha, una práctica, un artefacto. Los objetos hechos en cerámica son artefactos que han contenido la vida del hombre; *"el cuidar y el erigir es el construir en el sentido estricto"* dice Heidegger, de igual manera construir es la forma en que el hombre habita, siendo los objetos un espacio donde el hombre es, donde desarrolla sus actividades y reside como mortal en la tierra, son los objetos un lugar dispuesto y sin fronteras, un cohabitar entre el adentro y el afuera.

La idea arquitectónica de casa es una forma en que podemos entender al objeto cerámico como un contenedor y, a partir de lo contenido hacer mundo en su mundo, siendo un lugar donde el hombre habita. *"El hombre ha sido siempre un productor de cultura: produce artificialidad, construye el mundo construyéndose a si mismo; y la arquitectura es parte sustancial de esta artificialidad"*(Masiero,2003,p.11), la relación que guardan la casa y el objeto con la naturaleza es mimética, en ellos el hombre es. La casa es una construcción vinculada a la proporción y la escala, brinda las necesidades espaciales para el resguardo y desempeño del hombre

como individuo en una colectividad y con la naturaleza. La lectura de una construcción arquitectónica no sólo se ve desde afuera, se entiende desde adentro como la finalidad de todas las partes.

El *“vehículo de la arquitectura es un lugar físico y social en el que lo real y lo ideal son inseparables”* (Muntañola,1981,p.56), en él es posible lo que le pertenece al cuerpo como *“interioridad de la conciencia y la exterioridad del mundo”* (de Hoyos,2010,p.39).

La alfarería y sus productos guardan una relación con la arquitectura y la idea de casa en la construcción: las dos activan la materia y son un *acto* en tierra de nadie. El torno ha sido la máquina con la que el alfarero ha programado y dirigido sus estructuras; al ser una herramienta derivada de la rueda tiene un principio de retorno, circular, de turnos y partiendo de la idea de ipseidad, de la que Jacques Derrida habla en su ensayo *La razón del mas fuerte*, la torna tiene la *“posibilidad de rodearse a sí mismo, de retornar a sí o retornar sobre sí, la posibilidad de retornar sobre sí en torno a sí, la torna es el todo. La torna consiste en todo”*, lo que nos permite, partiendo de esta cita, entender la importancia de la todas las partes de una vasija y siguiendo con esta idea, poder explicar su forma: *“en el centro del círculo o de la esfera es donde se reúnen los valores de ipseidad y de conjunto, de semejante, de simultaneidad, de reunión, de simulacro también, de simulación y de asimilación”* (Canallas, 2005, p.29). Siendo la vasija una forma artificial que resguarda en su interior la relación de lo contenido en ella, su totalidad es una lectura interna y externa, y al igual que la casa, permite al hombre realizar sus actividades y habitar el mundo.

Entender al objeto cerámico como un artefacto, algo que no era y ahora es, que le permite al hombre ser en sus dimensiones y construir mundo; pero construir mundo implica crear necesidades y los objetos están hechos para satisfacerlas, *“la creación y transformación del hábitat del hombre es el centro del diseño”* (de Hoyos,2010,p.42). En las ideas básicas del diseño se dice que *“la forma sigue a la función”*, idea de Louis Sullivan y que se relaciona con la idea de utensilio de Heidegger, en ella dice que el ser utensilio del utensilio sólo es a partir del uso y su cercanía con el hombre está en las necesidades y función:

“con su fiabilidad el utensilio le proporciona a este mundo una necesidad y proximidad propias. Desde el momento en que el mundo se abre, todas las cosas reciben su parte de lentitud o de premura, de lejanía o proximidad, de amplitud o estreches.” (2003,p32).

La fiabilidad es el buen funcionamiento y el ser esencial del utensilio. El diseño ha planteado estos problemas en su desarrollo de objetos y en la función ha encontrado el motor para las ideas (lo que llaman creatividad). A partir de la revolución industrial, los diseñadores son los que han dado función a la forma, a demás de darle identidad a la industria y las necesidades que buscan satisfacer, al punto de crear nuevas necesidades y de hacer mundo del mundo. El diseño ha pensado en la significación de las formas, las cuales asumen un significado según el modo en que se usan y las funciones asignadas, apunta a la explicación del mundo y la comprensión de la época. Pero la significación del diseño ha ido tan lejos que después de la postmodernidad el significado de un producto, más que el uso al que se destina, es la base de su concepción. Sin embargo el centro de estos conceptos no son los usuarios, sino los diseñadores, quienes abren la puerta a productos de formas arbitrarias con escasa o ninguna relación con su uso, justificados tan solo por su sentido y convirtiéndose en envoltorios que adornan algo carente de calidad para facilitar su venta, como lo son los empaques de alimentos chatarra.

Los significados que el arte le da a los objetos, no crean necesidades, parten de ellas. Al objeto cerámico, por ejemplo, se le han asignado significados distintos al uso, lo que permite analizarlo y buscar lo que significa dentro de la cultura, no sólo entenderlo por su exterior y verlo como un recipiente, lo que nos permite hablar de él como un contenedor. La intención de muchos ceramistas dentro de varias de las culturas productoras de cerámica ha sido liberar el contenido espiritual del objeto, esto es evidente en culturas donde la función de la cerámica era de carácter ritual. Pero el problema es entender ¿qué es la cerámica hoy?, ¿qué valor y significado tiene para la cultura de carácter global y homogénea ideológicamente?. Entender que la cultura archiva y resguarda los restos de la historia, selecciona y difunde lo que se graba en la memoria, nos hace saber que la cerámica es más que un objeto y que su permanencia, producción y uso implica una significación cultural, un contenido resguardado entre sus formas y que al investigar, hacer, consumir, usar, preservar y al hablar de ella, se libera ese contenido y los significados que lo conforman.

1.3 El significado

Las cosas encierran algo más y no sólo las podemos reducir a su forma y uso, principalmente cuando han perdido su función y la forma no tiene una relación con las dimensiones del cuerpo, siendo sólo la mirada la que las puede velar y desvelar¹, convirtiéndolas en imágenes y con ello son sometidas a un proceso de representación, lo que implica significarlas. Para encontrar un significado en la transformación cultural de los objetos primero tendremos que entender una serie de relaciones que explican el proceso de representación; Edgar Morin habla sobre la relación entre cultura y la mente humana en su libro *El método 5*: “*La mente es una emergencia del cerebro, que suscita la cultura, la cual no existiría sin cerebro*”, lo que hace de la mente una maquina semántica y el lenguaje es su vehículo y medio de expresión², “*No habría cultura sin las aptitudes del cerebro humano, pero no habría palabra ni pensamiento sin la cultura*”. El lenguaje es algo más que palabras, es un sistema de signos, una conexión de ideas que son creación del hombre y con ellos transforma el mundo. En los signos están contenidas ideas, con ellas el lenguaje relaciona y sustituye la percepción de los objetos del mundo sensible, en semejanza el signo indica y significa las cosas permitiendo al hombre tener una relación de cercanía y lejanía con ellas; el ser del sentido está en el significante y su funcionamiento está en el significado, es de esta forma que el núcleo de la representación es el lenguaje al ser capaz de representarse así mismo, se construye y se anima desde el interior.

La escritura expresa e interpreta ideas por medio de las palabras: “*En cada una de sus palabras, el lenguaje se dirige hacia contenidos que le son previos, pero en su ser mismo y con tal que se mantenga lo más cerca posible de su ser, no se despliega mas que en la pureza de la espera*”(Foucault, 2004, p.77)

Hablar es representar por medio de signos y darles una forma sintética, para llegar a la comunicación, Morin habla sobre una construcción mutua entre lenguaje y hombre: “*El hombre se ha hecho en el lenguaje, que ha hecho al hombre. El lenguaje está en nosotros y nosotros estamos en el lenguaje. Estamos abiertos por el lenguaje, encerrados en el lenguaje, abiertos a los otros por el lenguaje (comunicación) cerrados a los otros por el lenguaje (error, engaño) abiertos a las ideas por el lenguaje, cerrados a las ideas por el lenguaje*” (2009, p.42).

¹ Jean Baudrillard habla sobre la mirada en su libro *El otro por sí mismo*: “*Para que exista mirada, es preciso que un objeto se vele y se desvele, desaparezca a cada instante; por ello la mirada manifiesta una especie de oscilación*”(2001, p.28).

² Juan José Aceró habla sobre el lenguaje como medio de expresión del lenguaje en su libro *Lenguaje y filosofía*: “*El lenguaje es un vehículo que permite hacer con aquello que anida casi secretamente en nuestras mentes: a saberlo, los conceptos que nos hemos forjado acerca de las cosas, las creencias que tenemos de los hechos del mundo y de situaciones meramente posibles y también nuestros deseos y propósitos y nuestras sensaciones*”(1993, p. 13).

Las palabras hacen al lenguaje, son una convención social. A través del pensamiento surge una idea la cual representa algo conocido, de esta manera al enviar y recibir mensajes significamos lo que ya está significado, articulamos y producimos sentido. La escritura, la representación gráfica de las palabras, es un instrumento que protege y restaura el sistema interno de la lengua³, es imagen y figuración, la interrupción del afuera en el adentro, la artificialidad del lenguaje, un vehículo. *“La imagen gráfica de las palabras nos impresiona como un objeto permanente y sólido, más propio que el sonido para constituir la unidad de la lengua a través del tiempo”* (Derrida, 2003, p. 47).

El objeto cerámico al estar en vitrinas, colgado en un muro o sobre un pedestal es una imagen del mundo llena de aceptaciones colectivas, una aprobación de lo que es ese objeto en el mundo y su percepción es similar a la que tenemos de la escritura: un conjunto de elementos que se reconocen, se interpretan y se prueban al verlos.

El signo tiene una funcionalidad y esta apunta fuera de sí, destacándose con claridad atrae la atención, mostrando su contenido referencial, *“la representación sostiene una vinculación referencial con lo representado, mas aún, pertenece a ello”* (Gadamer, 2005, p.187), el adorno, por ejemplo, está determinado por la relación con lo que adorna, forma parte del modo de representarse de su portador, la representación es un momento estructural, universal y ontológico de lo estético. *“La presencia específica de la obra de arte es un acceso- a- la- representación del ser”* (Gadamer, 2005, p.211), lo que hace del encuentro con la obra un tiempo donde vemos los signos que la componen, en ese mismo tiempo nos trasladamos a lugares a los que nos hacen referencia, en conjunto experimentamos una tensión cultural que pone al límite nuestra percepción, disloca la realidad y nos hace ver las cosas de otro modo, otras cosas.

Cuando vemos un objeto cerámico en un museo o en una situación que lo presenta fuera de su contexto, se puede detonar un encuentro donde se construyan vínculos afectivos que devienen en relaciones con el otro, comunitarias, imaginarias y estéticas, entrando a un estado poético, abriendo camino a un mensaje que comunica algo que lo supera y distinto al sentido con que fue hecho, liberando el contenido de la apariencia y entendiendo el significado cultural de cerámica.

El lenguaje es un análisis del pensamiento, su lugar está en la representación, tiene la capacidad de instaurar el orden en el espacio, ya que el ser humano y su mundo están hechos de representaciones del lenguaje, el idioma por ejemplo, es un vocabulario donde se contienen los conocimientos de un sitio específico. La comparación es una constante en el lenguaje, sus usuarios e intérpretes dan razón de lo que designa o ha dejado designar.

³ Jacques Derrida en su libro *De la gramatología* habla de la escritura como la exterioridad del lenguaje: *“La escritura tendría, pues, la exterioridad que se le concede a los utensilios; instrumento imperfecto, por añadidura, y la técnica peligrosa, casi podría decirse maléfica... Más que de esbozar, se trata de proteger e incluso restaurar el sistema interno de la lengua en la pureza de su concepto contra la comunicación más grave, más pérfida, la más permanente, la que no ha dejado de amenazarlo, incluso de alterarlo... como si la escritura comenzara y terminara con la notación”*(2003, p.45).

Los objetos son formas simbólicas en las que se han representado el mundo, contienen los conocimientos de una cultura, que implican dimensiones temporales y espaciales, que como sabemos no se vuelven un simple recorte del conocimiento, sino un vínculo con otros, una forma en que el hombre es en el mundo y con la que puede recibir y mandar mensajes, acercarse y relacionándose con otros hombres en espacios y tiempos simétricos o paralelos; la relación del objeto cerámico también se da con otros objetos que habitan el mundo, que activan la materia de forma distinta, pero que se vinculan con la cerámica por medio de la comparación, imitación o sustitución.

En el objeto se cultivan la convivencia y la acción conjunta y, al igual que las palabras portan un significado, dicen algo, son una pregunta e inician una conversación, son modos de comportamiento y determinan nuestra convivencia, abren caminos para vivir experiencias en el universo del lenguaje, encontrar respuestas y principalmente hacer preguntas, ya que El hombre, citando a Heráclito, en la noche silenciosa, enciende la luz para sí mismo; siendo la cerámica una de las principales disciplinas con las que el hombre ha iluminado su camino, en sus objetos el hombre ha designado lo que es para sí mismo, reconociendo su significado e instaurando un recuerdo en él, aprendiendo y enriqueciendo el lenguaje, definiendo un lugar en el mundo donde hay un entendimiento mutuo con otro, determinando nuestra convivencia y haciendo crecer el mundo de forma individual y en comunidad, permitiendo intercambios lingüísticos al conocer los significados contenidos en sus objetos.

El interés por la cerámica y los significados que sus objetos pueden aportarnos en el entendimiento del mundo hecho por el hombre, se debe a la extensión tan amplia en la historia y memoria del hombre. El concepto de Rizoma hecho por Deleuze y Guattari, que explica al libro como una máquina literaria que funciona conectándose a otra, siendo el libro una imagen del mundo, una raíz donde se inserta una multiplicidad, que se conecta y debe conectarse con otros libros/raíces/imágenes del mundo, *“eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él de formas de codificación muy diversas”* (Deleuze, Guattari, 2010,p.13), uniendo diferentes actos, siendo el rizoma una forma de analizar el lenguaje sobre otras dimensiones y registros, una multiplicidad que crece en la medida en que cambia de naturaleza, es un acto de territorialización y desterritorialización, es un mapa abierto, conectable en todas sus dimensiones, capaz de recibir modificaciones y orientado hacia una experimentación que actúe sobre lo real. El objeto hecho en cerámica es una máquina que se conecta con otras, sus dimensiones son tan amplias que se vincula a tiempos, espacios, técnicas, contextos, ciencias, productos y expresiones culturales distintos; sus significaciones son múltiples y hacen referencia a lo ritual, a la magia, a la civilización, a la industria, a la reproductividad y el consumo.

El significar al mundo lo ha hecho crecer, y los objetos son un ejemplo de este crecimiento, al grado de formar comunidad con nuestras vidas. Nuestra convivencia con ellos hace conexión con otros lugares, tiempos y culturas, convivencias con otros y de otros. Estos vínculos rizomáticos, nos hacen entender que la cerámica no es una raíz que deviene en dos, es una multiplicidad que deviene de muchos. Y en la revisión histórica que hicimos se parte de un punto que intenta relacionar al hombre y a la cerámica, ejemplificando conexiones que ampliaban cada vez más la técnica y sus productos, el uso y el hombre, el hombre y la cultura, la cultura y el lenguaje, lenguaje y mundo, y cómo el mundo está contenido en la cerámica por medio de sus significados.

Lo simbólico en la cerámica es una de las razones por las que algunos artistas se han aproximado y han aproximado la técnica a su trabajo, procesos y proyectos. Como ya lo mencionamos, la cerámica tiene referentes culturales fuertes y marcados. Su papel en la producción de un artista y su aparición en un cuerpo de obra, la cual puede estar compuesta de otras técnicas, construye vínculos directos con el espectador, es una puerta que se abre para el dialogo entre el espectador y el artista. Cada objeto hecho por un artista es una palabra más en el amplio vocabulario de la cerámica; vocabulario que crece día a día en dimensiones y de formas distintas. En el caso del arte y su contexto de museos y espacios de exhibición, por ejemplo, crece el archivo y resguardo de objetos hechos en cerámica, pero también crece otra forma de ver y reconocer los objetos que conocemos como cerámica. Simultáneamente la industria y el mercado también expanden las probabilidades objetuales de la cerámica por medio de la innovación técnica y su distribución comercial, un ejemplo son los cuchillos hechos con cuchillas de cerámica⁴, lo que deja ver que la técnica y sus aplicaciones siguen creciendo culturalmente, se construyen más referentes de ella en la memoria colectiva y el artista esta consiente de esto, del papel que juega la cerámica en su obra y la diferencia que su producción tiene por ejemplo con la producción industrial de cerámica, aunque en su producción puede activar y hacer uso de las significaciones que la industria tiene, para hablar del vínculo entre cerámica, hombre y mundo. Antes de abordar ejemplos de artistas que han usado la cerámica como una estrategia discursiva y de producción, se desarrollará la cuestión sobre cómo la practica artística amplía su panorama y busca en lo cotidiano y cercano a la vida del hombre, la manera de acceder a la realidad.

⁴ Video donde se muestra el proceso de producción de los cuchillos de cerámica
<https://www.youtube.com/watch?v=IRDgzNMholl>

Capítulo 2: La experiencia de vida como significante de la producción y qué significa la producción artística.

2.1 Significar al objeto es significar a la experiencia de vida.

Los alfareros fueron los primeros que descubrieron que la tierra es algo más que simple tierra laborable. El ceramista como originario creador de una obra o demiurgo dispone de la experiencia de que la tierra que da frutos puede ser también materia prima para nuevas conformaciones, en especial para la producción de recipientes básicos de arcilla, a los que luego, en talleres y hornos, se concede forma, es decir, pureza de contornos unida a estabilidad.

Peter Sloterdijk

En la práctica artística, significar es un *acto* que interpreta y le da otra forma a lo experimentado, denotamos un lugar en el lenguaje donde se reemplaza una cosa por otra. En el lenguaje se reelabora críticamente lo real y sus códigos de representación, en la palabra se resuelve la comunidad de la lengua y en el habla se conduce una conversación, en este conjunto la dialéctica es una *“relación comunicativa del entendimiento”*⁵, donde el deseo del saber usa lo dado: *“las palabras son símbolos para interpretarse, no clavos en las manos de un cristo”*(Fadaneli, 2013, p.20).

La expresión artística es un *acto* que reflexiona sobre las condiciones sociales y sus mecanismos, es una intervención en el lenguaje que convierte al locutor en un intérprete que actualiza, se apropia, intercambia y controla el lenguaje desde la cultura, es un procedimiento de fabricación y un sistema de representación. En la cultura, las ideas se pueden entender y articular de forma múltiple, su relación está cercana a la experiencia y alejada de los límites que el lenguaje les presenta, abriendo probabilidades tan peculiares como este ejemplo que Borges hace en su libro el Aleph: *“Decir el tigre es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto del que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra”*. La práctica artística es una operación que negocia con el mundo, lo provoca y lo abre en su contexto⁶.

⁵ Hans-Georg Gadamer en su libro *Elogio de la teoría* habla de la dialéctica y su capacidad para conducir una conversación: *“El arte de conducir una conversación es, al final, el arte del entendimiento. Así pasa el comprender a entendimiento, y toma su lugar en esta relación de realización comunicativa del entendimiento”* (1993, p. 134)

⁶ Michel de Certeau analiza la idea de “lengua” que Gilbert Ryle hace en su libro *The Theory of Meaning*, para él la lengua es un sistema comparado con el capital y el “habla” es un acto que permite operaciones, el primero como provisión y el segundo como negocios y usos. (2010, p.39)

En las acciones están los códigos de entendimiento y el material sensible que hace propio lo ajeno, lo que permite la comprensión mutua de los individuos a pesar del carácter privado de sus experiencias. Los objetos cuentan con facultades sensoriales gracias a que sus formas se experimentan de maneras múltiples e integran nuestro reconocimiento del mundo sensible, esto se debe a que están programadas, es decir, en ellas están ordenados signos y significaciones, lo que nos permite percibir y representar lo ausente, hacer presente lo presentado al exponer o exhibir el valor y el sentido ausente de las cosas: *“Presenta en realidad lo que está ausente de la presencia pura y simple, su ser como tal, o incluso su sentido o su verdad”* (Nancy, 2006, p. 38). Los objetos y sus formas son experiencias espaciales que denotan un lugar y en su uso (lectura) se tiene la capacidad de cambiar las cosas, poder sobre la historia⁷.

En la producción está ausente la cosa, pero en el trabajo se hace presente la lucha con el mundo exterior, siendo la relación entre producción y trabajo el lugar donde se extiende el contenido del mundo, que se presenta por medio de la cosa, en ella está el rasgo fundamental de la presencia del presentado y cuando la cosa no dice nada, es por que en ella está algo dado desde siempre y la comprensión estética es la que *“revela la zona oscura de nuestro propio horizonte”* (Menke, 1997, p.119).

La mimesis es un proceso que descompone la comprensión hasta su fundamento, está vinculada con la significación, ya que no repite sino que reproduce algunos aspectos seleccionados, creando una relación entre la materia y el significado automático de las cosas, haciendo múltiple sus significados y diversificando su interpretación, por esta razón el objeto es algo más que solo una cosa. La expresión se refiere a una propiedad y el objeto en su carácter estético, tiene la virtud de expresar gracias a poseer interioridad y referirse a ella, provocando un modo de comprensión que desautomatiza los procedimientos ordinarios de identificación y es aquí donde se encuentra el carácter estético de los objetos, donde se prolonga y expande las operaciones de identificación que nos hacen comprender otro modo y no otra cosa: *“El valor estético de los objetos se mide por la experiencia que suscitan o, de manera más prudente, que posibilitan”* (Menke, 1997, p.156).

En lo estético se forman significantes y producen experiencias que suscitan o posibilitan la comprensión de un objeto, entendiendo en él un carácter irremplazable, algo que ningún otro objeto tiene, que le da sentido, y con ello se vuelve vehículo de sentido que no se transmite por otro medio. *“La comprensión estética sigue una teología de la aproximación: lo extraño y provocador del signo estético se hunde como una sonda en lo demasiado conocido, para poder conocerlo realmente”* (Menke, 1997, p.119). Siendo aquí donde hay un reconocimiento de lo que se conoce con anterioridad, pero se experimenta de otra forma.

⁷ Ibid., p.157 *“La escritura adquiere un derecho sobre la historia, con miras a enderezarla, someterla o educarla”*.

La forma tiene el potencial transformador que permite al arte distinguirse de la sociedad, aunque en ella se reproducen las estructuras sociales, lo que no se ve en la obra de arte se muestra en el hecho de su cierre, donde se unen las partes que le dan forma, un todo que oculta algo en su interior, pero que muestra la conclusión de una *acción*; en él está el lenguaje de las cosas, la experiencia de un proceso de cosificación que participa en la cosa, más que imitarlo es lo que lo hace cosa entre las cosas, posibilita la relación entre exterior e interior y en su imagen la relación entre cosa y signo, lo que le permite que desde el interior se duplique así mismo.

El espectador, por su parte, se convierte en un filtro, pues queda atrapado por la tensión que hay entre lo que se ve y no se ve; la dificultad para entender lo observado fue un problema muy discutido en la modernidad, con especial énfasis en la pintura. Sobre ella el historiador Victor Stoichita habla con claridad en su libro *Ver y no ver*, de donde se toma la siguiente cita y en la que explica con claridad que: *“la dificultad de la mirada adquiere un matiz poético gracias al intercambio de papeles que implícitamente corresponderían al espectador: su <<derecho a ver claro>> se difumina”* (2005, pag.31); haciendo de la nueva mirada con la que se ve al objeto un sistema de filtros, el cual hace que lo legible y visible formen un nudo de la representación, una producción modificada por el medio, no exacta, pero real.

Aristóteles por su parte, en el capítulo XXIX de la *Metafísica*, habla sobre el sentido de lo falso y la falsedad de las cosas cuando éstas no son realmente o es imposible que sean, pero también llama falsas a las que existen realmente y que aparecen de manera distinta a como son, comparando a los objetos falsos con sombras y sueños porque no existen absolutamente o porque son apariencias y no realidades; esto pone en una posición difícil al análisis hecho sobre la significación del objeto, al emitir un juicio de falsedad a sus posibilidades formales, ya que en ellas se extienden los significados. Para la producción es importante la capacidad que se tiene para elegir la apariencia adecuada de los objetos y con ello clarificar la expresión, mejorando la comunicación entre productor, producto, usuario y la realidad. Pero, ¿acaso los objetos falsos no son resultado de la falsedad del mundo? y mejor aún, ¿no son una posibilidad para ampliar la sistematización del mundo?.

La técnica está subordinada a una organización social, por esta razón se piensa que el objeto debe tener un uso, ser un instrumento. La sociedad nace con el instrumento, objeto que se vuelve máquina y modelo intangible de la tecnología, que perturba y modifica el lazo mágico entre hombre y naturaleza, jerarquizando su relación. En la sociedad la herramienta aliena al usuario, las palabras y las cosas nos hacen seres dependientes, nos mienten para consumirlas, transforman al mundo y lo hacen extraño. En este espacio extraño están las formas múltiples, con ellas el arte construye el pensamiento que permite otras posibilidades en la experiencia de vida y con ello otro entendimiento de la realidad, en donde la cerámica como práctica, tiene una relación entre lo real y lo falso, es una herramienta táctica que permite tomar ventaja ante algunas situaciones adversas en el espacio el real. Pero antes de hablar de las posibilidades, analicemos el territorio donde se dan las experiencias estéticas y extra estéticas, el espacio común entre lo espectacular y lo subversivo, lo que conocemos como cotidianidad.

2.2 La cotidianidad que nos contiene es la cotidianidad que significamos.

En una sociedad industrial la producción está vinculada con el trabajo y no con el deseo de crear, haciendo del trabajo la moneda de cambio con la que se adquieren bienes y necesidades fabricadas social y económicamente. Con el trabajo se busca el acceso a un mejor nivel en la escala social, donde el poder es jerarquizado y los objetos son vehículos que nos conducen a una mejor posición, pero a su vez nos someten a una economía donde producción y consumo se presentan como espacios que diluyen el sentido mágico del sacrificio de nuestros actos, vinculados con lo asumido y lo consumado; haciendo del objeto una máquina donde no hay sacrificio ni justificaciones y sólo se cuantifican nuestros actos, convirtiéndonos en hombres mutilados y programados.

Cotidianamente tenemos el sentimiento de ser un objeto, lo que nos humilla y nos hace sentir el desgaste real de nuestro cuerpo, todo esto como resultado de las tensiones, choques, estrés y contradicciones, estragos que dejan ver que el estilo de vida es mera supervivencia. El vacío de la vida cotidiana se debe al espectáculo, ese museo de imágenes que construye en el consumo un poder de rol, que no es más que una simple repetición: *“El espectáculo se presenta como la sociedad misma y a la vez, como parte de la sociedad y como un instrumento de unificación”* (Debord,2010,p.38). En la repetición está el estereotipo, que se obtiene al pagar con mutilaciones como el aumento de trabajo, la alienación del confort y la supervivencia, aunque *“los bienes de consumo no tienen nada de alienante en sí, pero la elección condicionada y la ideología que les recubre determinan la alienación de sus compradores”* (Vaneigem, 1998, p.88).

En la diferencia entre luchar por vivir y luchar para no morir, el hombre ha sido liberado de sus funciones de productor y es relegado a sus funciones de consumidor, dejando a un lado su creatividad, remplazada por el ocio y el consumo, lo que hace del poder la capacidad para organizar las apariencias. Esto implica asumir una voluntad de obediencia y el hombre debe decidir entre la voluntad de vivir o la voluntad de poder. El lenguaje oficial, dictaminado por el poder, centra la mirada y unifica toda conciencia en un punto, aunque esto implique claramente una división, una separación generalizada que mediatiza la relación social entre las personas por medio de las imágenes, apariencias que interpretamos como realidad.

Las imágenes objetivan la visión del mundo, son proyecto y resultado del modo de producción existente, pero no son un añadido o una decoración, son un modelo de la vida socialmente dominante y las convierte en núcleo del irrealismo de la sociedad: *“El lenguaje del espectáculo está hecho con los signos de la producción imperante que son, a su vez, la finalidad última de tal producción”* (Debord,2010, p.39). El arte es uno de los mayores productores de imágenes y aunque la obra de arte es un producto que resulta de la sociedad, la lógica del consumo y el ocio la relega a una actitud contemplativa, por esta razón desde los años 60's los artistas han tratado de llegar al campo de lo real por medio de la *acción*. Las acciones se presentan como organismos animados que intervienen, operan o modifican la realidad, conviven con sucesos ya existentes y en conjunto dan forma al mundo circundante, se nos presentan como algo común, el habla de todos los días, pero en ellas están las distinciones y conexiones acumuladas por las experiencias históricas.

La cultura está envuelta en tensiones y equilibrios simbólicos, conflictos articulados y legitimados que ponen al hombre en un juego entre tiempo y espacio, elementos trascendentes en su día a día, su carencia o posesión determinan la situación en la que se desenvuelven sus actos diarios, las formas en las que llega a sus objetivos y que hacen de la vida algo cercano a estar en un campo de batalla. Estas formas tienen un referente militar que clarifica la manera en que afrontamos nuestras batallas diarias y los papeles que tenemos en ellas cotidianamente. La *estrategia* es la primera de estas formas, es un lugar determinado por lo propio y la capacidad de elección, fuerza calculadora que en la guerra se entiende como el poder ver fuera del campo de batalla y en el campo del pensamiento como la victoria del lugar sobre el tiempo. La *táctica*, nuestra otra forma, es el polo opuesto y tiene la capacidad de sacar provecho a las condiciones menos apropiadas, como son el no tener un lugar asignado, la falta de algo propio y depender del tiempo para hacer el mejor movimiento dentro del campo de batalla.

Bajo esta lógica el arte trabaja en un campo táctico, aunque tiene sus estrategias, en la vida cotidiana se presenta como una jugada fuera del suelo de lo calculado y medido. En un mundo regido por la ciencia y la economía, los actos de un artista, son algo más cercano al movimiento hecho por un personaje dentro de una caricatura y que Michel de Certeau describiría este acto como algo que: *“Acreditado por una ciencia, su discurso era solo el lenguaje ordinario de juegos tácticos entre poderes económicos y autoridades simbólicas”* (2010, pag.12).

Pero esta forma de actuar no es gratuita y responde a la agresión que el sistema económico ejerce sobre nuestro entorno social. En él, los objetos de la cotidianidad se transforman en mercancía, entendida como los objetos con un valor de uso y valor de cambio, el primero esta conformado por las cualidades del objeto para satisfacer las necesidades humanas y el segundo es el valor que puede tener este objeto en el mercado, relacionado con el dinero y el intercambio mercantil, siendo este el que suma bienes y le resta lo significativo a la experiencia del objeto. La mercancía es la base material del mundo, es el momento en el que los objetos alcanzan poder y la ocupación total de la vida social: este suceso lo conocemos como espectáculo. En él la mercancía tiene un sólo uso posible y este se identifica como un proceso de intercambio, dando al consumo la fuerza de ser una riqueza que amplía la supervivencia y aunque la riqueza sea ilusoria hace del consumidor real un consumidor de ilusiones, transformando la mercancía en una ilusión efectivamente real. El consumo es un acto efectivo que crea satisfacción, pero el consumo total de las mercancías es algo aparente, por no decir falso, ya que el consumidor real solo accede a una sucesión de fragmentos de esa felicidad mercantil, lo que crea una lucha entre mercancías que buscan la imposición o evitan que otras se impongan, esta lucha convierte la mercancía en mundo y el mundo en mercancía; la mercancía muestra a la economía política *“como ciencia dominante y como ciencia de la dominación”* (Debord, 2010, p.54).

La abundancia mercantil que se presenta en la realidad económica es una falsificación de los bienes sociales y que rompe con su crecimiento orgánico, hace de la vida social una idea artificial ilimitada, donde el consumo y la acumulación de bienes se presentan como una forma de prolongar la vida y que disuade a la muerte. Por esta razón la producción económica ha hecho del tiempo algo irreversible y segmentado de forma abstracta, pero equivalente y cuantificable, siendo efectivo en la medida en que es intercambiable, agregándose a la realidad como una mercancía, su consumo se entiende como una acumulación infinita de instantes equivalentes.

El tiempo le pertenece a los ciclos de producción y su inversión promueve el desarrollo humano, se complementa con el tiempo de no producción (dominado por el ocio y los tiempos libres). El tiempo deseable es la imagen social del consumo de tiempo y donde el espectáculo se presenta como su falsa conciencia, se apropia de forma violenta del productor y lo hace consumidor de su propio tiempo⁸.

Los críticos del capital hablan del sujeto de la historia como aquel que tiene conciencia de su actividad en la Historia, centrando su atención en el proletario, porque en su existencia y en sus actos se desmiente la conclusión del pensamiento histórico como algo olvidado o concluido. Por otra parte; filósofos como Hegel mencionan que el tiempo es la alienación necesaria, el medio en el cual el sujeto se realiza perdiéndose así mismo, alterándose para convertirse en la verdad de sí mismo, esto siempre vinculado con un pensamiento religioso y espiritual, que busca la unidad y el orden; pero el sistema económico ha hecho del tiempo una alienación dominante donde el productor tiene un presente ajeno y donde su propio tiempo ha sido usurpado por la sociedad. La táctica es la práctica cotidiana donde el productor trata de ganar tiempo al espacio. El artista por su parte, al ser un productor más, ha intentado construir experiencias a partir de producción simbólica, buscando en otras formas de relación social, principalmente en las que son parte de lo cotidiano, la posibilidad de construir otras experiencias de vida.

Como mencionamos antes, la producción de mercancías en serie y su acumulación en el espacio abstracto del mercado, venció las barreras legales y regionales (como las restricciones corporativas medievales las cuales defendían la calidad de la producción artesanal). La producción, ha hecho del espacio un lugar libre de mercancías que se modifica y se reconstruye a cada instante, es idéntico a sí mismo y alcanza perfectamente su monotonía inmóvil, por esta razón ha sido la ciudad el lugar de residencia y desarrollo del sistema económico, por que en ella *“la organización técnica del consumo no es más que el primer nivel de la disolución generalizada que ha llevado a la ciudad a consumirse a sí misma”*(Debord, 2010, p.147).

⁸ GuyDeborden su libro *La sociedad del espectáculo* (2010) en las paginas 133 y 134 explica la relación entre espectáculo y tiempo, en ella el sistema económico y su método de producción son los factores que hacen del tiempo una mercancía más.

Dentro de la cultura, el arte busca lo poético de la obra, no en la propia obra, sino en la comunidad del *diálogo* y el *juego* temporal que solo su práctica puede representar, en ella están presentes los límites de la experiencia; es una pedrada en la cabeza y con ello una afectación absoluta de la sensibilidad. El lenguaje crea valores humanos y el pensamiento es una apropiación personal del conocimiento pasado, son conclusiones propias que se apropian de esos valores. El lenguaje tiene reglas, pero: *“Las reglas se transforman en una manera de pensar, no son rótulos a los que debe adaptarse el pensamiento”* (Fadanelli, 2013,p.20).

El actuar implica no saber a dónde se va, es una humildad metafísica que nos acerca a la experiencia y con ello, al *proceso*. En el caso del escritor Guillermo Fadanelli, el acto de escribir, su práctica y modo de actuar en la vida, es descrito como *“un negarse a dar por ciertas las cosas y a concluir el juego, la diferencia, la duda, la reflexión, la crítica, el rodeo, el erotismo, el arte, todo lo que nos hace personas complejas, de cara a la muerte y no adultos simplificados que buscan en los otros idénticas gotas de agua”* (2013,p.134). Esta forma de ver la práctica artística nos encamina a buscar en ella el entendimiento de otras prácticas: una cercana a las relaciones sociales, donde el encuentro y el intercambio se dé por medio de lo simbólico, la experiencia que construye conocimiento. El artista piensa en la obra como símbolo y su quehacer está basado en la producción simbólica, en la construcción de encuentros y de intercambios, siendo la obra el dispositivo que activa este tiempo y espacio de convivencia y aprendizaje. Es oportuno hablar a continuación de los elementos internos del arte que permiten el vínculo con su entorno, dejando a un lado la tiranía prodigiosa que lo hace único, para acercarse a lo que le permite ser un elemento más en la vida, pero sin dejar de tener importancia dentro de ella; es aquí donde está la clave que nos permitirá hablar de las prácticas artísticas que han buscado en la cerámica una alternativa de conectar con su entorno.

2.3 El acto como contenedor de la experiencia de vida.

En la experiencia estética del arte se da el encuentro con el espíritu de una obra, porque la representación no es una experiencia superficial que adorna las cosas, sino que resguarda el acto que busca separar la letra de su espíritu. La letra es símbolo que denota un segmento del discurso, las letras se vinculan con la fonética, son un elemento gráfico y forma que nos indica cómo se pronuncian las cosas, separar la letra del espíritu alude a las palabras, a lo que significan, a cómo se escuchan y cómo las recordamos, no a lo que leemos. El *acto* es el momento donde olvidamos lo que vemos pero conservamos y ponemos en práctica lo que experimentamos y conocemos por medio de la interpretación simbólica; porque el espíritu estético está tanto en los atributos de un objeto como en las ideas que representa. Los signos estéticos identifican y determinan el significado de un objeto, un sentido comprensible para sí y ante los demás. La comprensión es un proceso que fusiona horizontes presentes e históricos, pero la comprensión estética es una expresión de sentido, en ella el espectador tiene una mirada extraña que vuelve sobre su propia realidad y el atributo del arte es ser un acto que revela lo real.

La estética se comprende, experimenta y se representa porque guarda la fuerza productiva que toda actividad tiene, aunque el arte no es un trabajo útil y no es lo que aparenta ser, pero en relación con lo empírico, retoma lo aprendido, lo conocido y experimentado, "*son sedimentos o improntas de la fuerza productiva social*" (Adorno, 2011, p.15). Tiene un carácter doble al ser autónoma y un hecho social, consecuencia de la relación con otros, respuestas a las preguntas externas, que son en sí cuestionamientos a las problemáticas no resueltas en la realidad, comenzando ahí el diálogo entre arte y su entorno social. En el intercambio de experiencia nadie se miente, sólo se cuestiona y se disuade para encontrar la mejor respuesta a los problemas que detona la relación con el otro.

En la cultura, la creatividad es un deseo de aprendizaje que está vinculado con lo lúdico, con la experiencia que construye pensamiento. Pero la economía, quien es la que domina nuestras dinámicas sociales, exclusivamente puede ver la idea de creatividad como una actividad que vende mercancías y servicios, en esta mirada el arte solo aparenta ser una economía de los momentos que "*administra la vivencia*" (Vanareen, 1998, p.83). Su práctica deja de modificar la realidad y se aleja de la experiencia de vida. El interés por la producción simbólica radica en su práctica, donde el ser humano usa la poética como medio para la realización de sus intereses y deseos. Es una experiencia propia que de manera radical define al individuo como un ser irreductible, que cambia pero no se intercambia, obtiene conciencia de su propio valor como individuo y hace de su vida una obra que se entiende colectivamente.

La poética encierra acto y teoría, hace de la táctica y la estrategia aliados que juegan sobre la vida cotidiana, tienen un tiempo y espacio de aprendizaje por medio de la experimentación en la cotidianidad de la vida. Gracias a ella, el *acto* se presenta como una totalidad y en el caso del arte se manifiesta como la exigencia al derecho que tiene la obra para poder realizarse, lo que le permite ser y con ello entrar al mundo de lo vivido, en donde tiene valor por su proceso de realización, no sólo por su contemplación pasiva. En el proceso lo lúdico se presenta como

un intercambio, es una economía distinta al de las mercancías, que encierra en el juego la táctica que se necesita para obtener algo más que una victoria, en él la experimentación se convierte en el motor que activa nuestro deseo por intentarlo otra vez, ya sea para no cometer los mismos errores o para exponer nuestros aciertos.

“La táctica es la fase polémica del juego. Entre la poesía en estado naciente (el juego) y la organización de la espontaneidad (la poesía), la táctica asegura la continuidad necesaria.” (Vaneigem, 1998, p.275). La espontaneidad es un privilegio que únicamente es posible obtener en el resplandor de la creatividad, donde se manifiesta como resistencia al poder. Es una cualidad que emana del interior y una conquista que reconstruye al individuo desde su inconsciente, no es algo dado, es un todo que emana de la nada y fácilmente puede desaparecer⁹.

El sistema económico en el que vivimos hizo del tiempo una medida que cuantifica nuestros actos, es un elemento despojado de la cualidad que lo hace pareja del espacio y que juntos dan valor al *acto*, porque el tiempo es espacio vivido y como espacio vivido es un universo de sueños que sucede de un punto a otro, haciendo del espacio un punto en la línea del tiempo y una máquina que transforma el futuro en pasado, pero sin dejar de hacer de nuestros actos un orden de duración. El espacio puntual de la vida cotidiana es la unidad entre tiempo y espacio que sustrae un pedazo del espacio exterior, de lo ajeno, haciéndolo transitorio. En él, las estrategias de producción y tácticas de vida, son maneras de hacer en las que se crean espacios en un mismo lugar, lo amplifican sin salir de él, es por ello que la manipulación de los practicantes está en los conocimientos y los símbolos impuestos¹⁰.

El énfasis por el proceso artístico es un énfasis por el acto, reiterar que en él hay una apropiación de los artefactos y los actos ajenos que construyen la realidad, porque en ellos se encuentra el material de construcción de nuestro entorno, que nos afecta de forma sensible directa o indirectamente. Nuestros actos toman de otros las palabras necesarias para construir un vocabulario que aparenta ser limitado, pero que usándolo adecuadamente logra comunicarse con puntos de su realidad. Es una lengua extraña, pero como toda lengua dentro de la cultura, es en sí un acto de apropiación por parte de un locutor, quien en el acto de decir, no realiza una operación extraña sobre la lengua, porque *“siempre escribimos sobre lo escrito”* (De Certeau, 2010, p.51).

⁹ Raoul Vaneigem habla de la espontaneidad como: *“el modo de ser de la creatividad individual. Es su primer brote, todavía immaculado; ni corrompido en el manantial, ni amenazado de recuperación, si la creatividad es la cosa mejor compartida del mundo, la espontaneidad, por el contrario, parece fruto de un privilegio. Sólo la poseen aquellos que por su larga resistencia al poder tienen la conciencia de su propio valor de individuos... Allí donde el resplandor de la creatividad subsiste, la espontaneidad conserva sus posibilidades.”* (1998, p.204).

¹⁰ Michel de Certeau pone de ejemplo las prácticas de las etnias indias colonizadas por los españoles, quienes hacían algo distinto con las reglas impuestas. *“Metaforizaban el orden dominante: lo hacían funcionar en otro registro. Permanecían diferentes, en el interior del sistema que asimilaban y que los asimilaba exteriormente. Lo desviaron sin abandonarlo. Los procedimientos de consumo mantenían su diferencia en el espacio mismo que organizaba el ocupante.”* (2010, p.204). Y lo vincula esta resistencia contenida en las prácticas cotidianas que manipulan los conocimientos y símbolos impuestos, donde los practicantes no son los fabricantes.

El arte es un sistema de pensamiento que se organiza en medio de una tensión ética y política, donde nuestros actos toman decisiones que afectan la convivencia con nuestro entorno social, pero es gracias a lo estético que encuentra la fraternidad y el vínculo con los demás, donde se construye una experiencia de igualdad y libertad distinta a lo que nuestro entorno ético y político nos ofrece. Esto pone en juego el poder de la memoria, ya que nos recuerda lo que experimentamos y por lo tanto conocemos, siendo la producción artística un resultado que alude al reconocimiento de las cosas. Los objetos del arte aparenten o no las cosas como las conocemos, su intento por darles otra forma o reiterar las cualidades que las hacen ser, es en sí la operación de selección que sucede en la producción de objetos concretos, donde se busca sacar de un material un significante y el productor toma la decisión de qué significante elegir. En este caso el artista se presenta como un productor cínico, el cual elige los significantes ajenos al uso y que la industria nos ha proporcionado para el consumo de los objetos, por esta razón los objetos del arte aparentan ser algo transgresor y que rompen con el orden de nuestro entorno; pero su intención es darle poder a la memoria, hacer referencia a algo cercano, donde la experiencia del acto nos pone en sintonía con lo social.

Las estrategias del arte le dan fuerza a la producción simbólica, en conjunto con las tácticas que definen la particularidad de la experiencia artística, dejan ver una actitud que se niega y se vincula con lo que no es arte, donde el artista se ve como un individuo que toma conciencia de sus actos y el papel que juega en la historia, es un productor que se aleja de la divinidad del genio y la gloria de su creación, que busca en la poética que guardan los artefactos conocidos y en la probabilidad que brindan los vocabularios desconocidos que se presentan como otras formas de satisfacer sus necesidades como usuario de la cultura. Por ejemplo, en el acto público ha encontrado el cinismo que manifiesta la verdad, "*publicar algo significa la unidad táctica de mostrar y generalizar*" (Sloterdijk, 1998, pag.154), en él se tiene valor, se es insolente y se asumen las consecuencias que puedan resultar del acto, se pierde el miedo a lo establecido. En este acto radica el sistema semántico del arte, la maquinaria que se necesita para hacer trabajar las cosas, el vocabulario que le permite articular sus acciones.

Las cosas hablan con el que tiene las facultades sensoriales que le permite dejarse hablar, el acto cínico rompe con las barreras de la ficción, con él se es vecino de las cosas y de las formas múltiples, nos dejamos hablar al oído para escuchar el susurro expresivo que nos integra a una conversación en que dejamos de pensar solo con los ojos¹¹. Al mirar la producción artística encontramos que en su realización se impone una frontera entre arte y vida, es un proceso que corre el peligro de sólo satisfacer las necesidades del productor y limitar la relación con otro individuo. El arte hace de sus actos el impulso cínico que trae la ficción a la realidad, porque en él tiene el poder de lo raro sobre lo habitual y la práctica que modifica la sociedad. La práctica artística tiene un presentimiento de fuerza, por que el cinismo de sus actos va acompañado de un sujeto del saber, la experiencia.

¹¹ En el libro *Crítica de la razón cínica* Peter Sloterdijk habla del sentido fisionómico del arte, que alude y nos acerca con todo lo que sucede en el medio ambiente, el saber de las cosas: "*El sabe que todo tiene forma y que toda forma nos habla de una manera múltiple; la piel puede oír, los oídos son capaces de ver y los ojos distinguen el frío del calor. El sentido fisionómico atiende a las tensiones de las formas y escucha, como vecino de las cosas, su susurro expresivo.*"(1989, p.192)

El arte se presenta como un acto negativo, pero a la vez como un discurso funcional, *“cuando la experiencia de su negatividad revela también la negatividad oculta de lo que no es arte”*¹². Por ejemplo la escultura del siglo XX dejó de pensar en el modelo social del escultor como obrero que da forma al material y lo exhibe públicamente, esto se debe a que algunos escultores entendieron que no hay materia pura, está formada y definida socialmente, aparece públicamente y en ella el lenguaje se establece como algo antes y fuera de nosotros.

El escultor usa el material para tratar de ampliar las posibilidades y cualidades del material mismo, toma de su vocabulario los elementos necesarios para construir otras palabras que hagan sentido con la realidad. Para pensar que la escultura puede trabajar con un vocabulario ajeno y ampliarlo, es necesario entender que el arte comenzó a jugar con sus propias reglas. En la idea de juego, el arte se presenta como una existencia material que se articula pero no coincide en su totalidad con la realidad, entra en una reflexión sobre su propia condición y obedece sus propias reglas. Estas tienen un límite interno y en él convergen una secuencia de eventos que cambian su dirección o la amplifican, hacen de la obra un juego que se desdobra entre lo posible y lo imposible, un acto que se imagina más allá de las relaciones perceptuales inmediatas.

Las ideas están llenas de trampas culturales, en ellas los referentes históricos dejan ver más de lo que las cosas aparentan ser. Por otra parte, la sociedad industrial ha hecho de la producción, la naturaleza por rehacer, reconstruir y reencontrar, pero en la medida que el hombre transforma al mundo, lo vuelve algo extraño y la herramienta con la que realiza estos cambios es simultáneamente un objeto alienante, siempre y cuando el usuario sea pasivo, esto se debe a que los instrumentos de la praxis no pertenecen propiamente a sus actores.

En el siglo pasado hubo un intento de subversión al régimen de producción de bienes y fetiches de consumo por parte de la escultura, esto se debió a que los objetos dejaban ver una estrecha relación entre la escultura y la industria, en ellos se hacen evidentes los modos de producción, en los que escultura e industria son grandes productores de objetos. La escultura pone especial atención a los métodos paralelos a la industria como son los de oficio manual, aunque la ejecución artesanal se presenta con una apariencia funcional, guarda dentro de su sistema un principio escultórico que en el umbral histórico se sitúa entre lo local y el internacionalismo de consumo. En la relación entre los procesos artesanales e industriales surgen ideas de la producción como son el objeto original y la copia.

¹² Christoph Menke habla de la idea de soberanía del arte como un discurso que en su teoría tiene como objeto el buen funcionamiento de nuestros discursos no estéticos en la producción y la distribución de los sentidos, es una teoría metafísica (1997, p. 193).

La relación pública entre el objeto y el sujeto que los posee (espacio social), y la temporalidad que se presenta como la existencia de los objetos cotidianos (tiempo social), lo colocan en la frontera entre el espacio del arte y la realidad, es resultado de la contradicción constante entre las fuerzas liberadoras de la imaginación y las tendencias paralizadoras de la institución. La escultura y su herramienta liberadora, el lenguaje, han modificado la forma y presentación de los objetos con la intención de hacer una fisura en el tiempo y con ello reconfigurar sus convenciones perceptuales, su marco institucional y su entendimiento económico. En esta práctica hay un vínculo con lo real y lo histórico, con ella la obra deja de ser solo obra, y se convierte en un lugar y tiempo múltiple, donde las asociaciones inesperadas y los vínculos conceptuales son comunes, además de que la relación entre espectador y objeto se da por algo más que lo estético; no solo hay una interpretación de significante: se tiene conciencia y reconocimiento de lo que se ha transformado el objeto, se obtiene experiencia, la cual proporciona información a nuestro cerebro, construye nuevas ideas, complementa otras o les da posibilidades que no imaginamos.

En la cerámica las marcas son la evidencia del tiempo, de lo que pasó entre el alfarero, el material y la quema, pero también de lo que sucedió con el objeto al salir del horno, su relación con el hombre y su entorno, el cual determina su uso al margen de las posibilidades de la resistencia material ante dinámicas cotidianas o la caducidad de su fragilidad ante elementos nuevos o ajenos. Esto define la permanencia de la cerámica en el mundo cuantitativo y funcional; pero en el arte se presentan con guiños al estatus escultórico, seduciendo al productor y espectador al indicar ser algo más que un objeto cotidiano y un sistema de producción industrial o artesanal. Las siguientes prácticas son resultado de un interés por la cerámica como alternativa de producción, en la que se resuelven problemáticas específicas, ampliando la visión de la técnica al mostrar algo más que objetos y las ideas que llevan por dentro; son fisuras culturales que ponen en evidencia lo que guardamos como individuos, lo que ocultan nuestros actos en un entorno social y detonan los contenidos culturales que dan sentido a la relación entre hombre y cerámica, a esos dos cántaros de vida que se construyen y se hacen referencia mutuamente.

Capítulo 3: La cerámica como alternativa de producción escultórica

La materia está formada y definida socialmente, aparece públicamente y en ella el lenguaje se establece como algo antes y fuera de nosotros. El escultor usa el material para tratar de ampliar las posibilidades y cualidades del mismo, toma de su vocabulario los elementos necesarios para construir otras palabras que hagan sentido con la realidad. Para pensar que la escultura puede trabajar con un vocabulario ajeno y ampliarlo, es necesario entender que el arte comenzó a jugar con sus propias reglas. En la idea de juego, el arte se presenta como una existencia material que se articula, pero no coincide en su totalidad con la realidad, entra en una reflexión sobre su propia condición y obedece sus propias reglas. Estas tienen un límite interno y en él convergen una secuencia de eventos que cambian su dirección o la amplifican, hacen de la obra un juego que se desdobra entre lo posible y lo imposible, un acto que se imagina más allá de las relaciones perceptuales inmediatas. El hombre transforma el mundo, lo vuelve algo extraño y ha hecho de la producción la naturaleza por rehacer, reconstruir y reencontrar.

Estas ideas no se crearon espontáneamente, son resultado de construcciones culturales que transforman la convivencia y el pensamiento social; por ejemplo en la revolución industrial y los procesos de modernización se conformó la idea y la conciencia incómoda de que el ocio, y no el trabajo, brinda mayor oportunidad para alcanzar la plenitud de lo humano. Esta idea devaluó el trabajo y lo separó del capital, con lo que el sistema económico capitalista orilló a que los rituales colectivos de trabajo se trasladaran a situaciones populares, como los deportes, o en el caso del arte con actividades no remuneradas, poco productivas económicamente y de carácter recreativo.

La cerámica en el siglo XX se convirtió en un territorio fértil para la construcción de visiones alternativas en la producción artística, y en este proceso de desarrollo técnico y económico, parece estar separada por un océano y con ello ajena culturalmente a la práctica artística de vanguardia, encerrada al parecer solo en el campo de visión que nos permite verla entre lo artesanal y lo industrial. Los procesos y prácticas artísticas que a continuación son analizadas, son ejemplos que dejan ver la línea imaginaria que separa la cerámica de la práctica artística, pero también nos hablan de la adrenalina, el vértigo y las múltiples experiencias que se pueden dar al cruzar esta frontera, haciéndola un viaje serio y planeado, no un simple paseo que toma a la ligera a esta técnica.

3.1 El objeto cerámico como proyecto escultórico en la obra de Gabriel Orozco

“El arte es una actividad para experimentar o completar la relación con lo que te rodea y la manera en que te defines en esa relación. El arte implica lo que ves y cómo lo percibes. Es una forma de jugar con eso y con el lenguaje. El arte genera instrumentos que alguien más usará”
Gabriel Orozco

El proceso es el motor de la obra de Gabriel Orozco, es parte del resultado final y se presenta como el equilibrio en la realización de algo. En él tiene la conciencia de producción necesaria para usar en ventaja propia los sistemas de energía y el poder existente, vincula actos móviles y silenciosos que lo alejan de protocolos y prácticas establecidas. Su resultado son figuras que expanden la receptividad y dan posibilidades distintas a las que ofrece la sofisticación de los objetos a su alrededor. El objeto y su transformación es la presentación pública de un acto, es una fisura en la visión lineal de cómo deben ser las cosas y se expone como una experiencia ante el mundo y los significados que lo rodean. Los significados nos absorben cada vez que nos adentramos en una experiencia, pero en ella se diluye la frontera entre lo público y lo privado, dándole sentido y forma a la obra: *“The contact with reality makes the shape of the sculpture”*¹³.

Su proyecto escultórico se produce y se niega simultáneamente, en él los errores se presentan como fallas que propician probabilidades, es material en vías de convertirse en algo y lo presentado no es lo que alguna vez fue sino lo que será. Su dinamismo como productor es un ejemplo de resistencia al espectáculo y en la construcción de obra, el proceso intenta interrumpir el ciclo de producción y consumo. La habilidad manual dentro de su trabajo se reitera como un acto performático, en el que la ficción se presenta como experiencia elemental de lo lúdico, un acto creíble y accesible a todos (común), que resiste y va en contra del inevitable efecto de fetichización que guarda la propia operación escultórica.

Por otra parte, la radicalidad con la que ejecuta sus actos es un umbral que afirma la presencia del objeto y su valor de uso, pero inmediatamente los somete a una obsolescencia inducida, a una caducidad acelerada en el interior del objeto con la que intenta desaparecer su valor de uso y experiencia general, trasladar el valor de uso de un objeto a un valor de exhibición. La obra hace presente lo sucedido en su elaboración, pone en evidencia la acción con la que se hizo, esta ejecución deja marcas cercanas al estatus de la escritura y el proceso es el que proporciona el código de lectura e interpretación. El objeto tiene una lógica por sí solo, inicia un diálogo cuando habla de otras cosas: *“It’s not that it represents anything, but it represents its own reason to exist, in a way, as a material-as clay, terra cotta, in relation with bricks, in relation with construction, with pottery, with many things, and the body. Then it’s representing the movement that makes the shape. And then it can talk and express other things, suggest food, look like a fish, or something else. On its own, it has a finish and a reason that somehow justifies that it exists”*¹⁴.

¹³ Fragmento de la entrevista hecha por el *Magazine Art 21* con Gabriel Orozco. <http://www.art21.org/texts/gabriel-orozco/interview-gabriel-orozco-thinking-with-clay>

¹⁴ Ibid.

Su trabajo es dinámico, en él no hay inmovilidad intelectual o física, el pensamiento se unifica con los actos, el uno habla del otro sin necesitar de un guión o palabras para explicarse:

*"I think, in the final result of the piece, the thinking process should be evident. It should be evident, the brain that did that work. Not just the hands, not just the mold, not just the physical and technical aspect of the making. It's much more important that the intellectual aspect of the making of the work is evident in the final result of the work. I think that is what is really going to generate the space of communication, when someone looks at something that makes thinking happen in the receptor. The shape at the end has to do with provoking the space for thinking (...) That's why I'm not so much concerned with words in my work, because I don't think I need words in the work to generate thinking. I think you can do it through the objects. If the objects have content and some serious thinking involved, then they are quite open to receive new thinking from the visitor"*¹⁵.

La fotografía es una constante dentro de su trabajo por que en ella establece una relación entre obra y documento, es el medio por el cual interactúa con el fenómeno, donde no intenta representarlo o justificarlo, es su razón de ser por que hace presente algo que inevitablemente solo podría verse en una foto, en ella la experiencia es algo real. La movilidad es la característica de la fotografía con la que logra transportar la experiencia del acto a otro espacio, con una velocidad que inevitablemente mueve el pensamiento del espectador, no lo hace estático. El énfasis que hace en la foto como recipiente que transporta el evento de un lugar a otro es reiterado en obras donde la acción sigue manifestándose, es una sustancia viva que no necesita el apoyo de una documentación como evidencia, porque ella se presenta como el fin en sí mismo y no como un sobrante de la acción.

El registro y la exhibición son una fracción de tiempo en la extensión de vida que puede tener una obra. En una foto se ve un fenómeno que toma importancia cuando se olvida la imagen y permanece en nuestra mente como un acto que entendemos y reconocemos como real. Algo similar pasa cuando vamos a un museo, a ese espacio donde se experimenta con experiencias distintas a las cotidianas, siendo el tiempo del arte dentro de un museo importante por lo que ocurre después, por cómo vemos la realidad y la vida cotidiana al salir de él, saber que hay probabilidades de vida distintas a la que vivimos día con día.

¡El espectador no es un simple receptor!. En primer lugar, cuando está ante algo que cubre su atención tiene la voluntad de entrar en el espacio del arte y lo experimenta en su totalidad. Dentro de su cerebro activa al objeto por medio del lenguaje y la percepción, lo hace trabajar, funcionar y suceder. Abre el signo que genera relaciones de conocimiento y sensaciones con las que el fenómeno comienza a percibirse de manera más completa, lo hace real en términos de la memoria y las emociones.

¹⁵ Ibid.

La escultura es vista por Gabriel Orozco como el encuentro que sucede entre el objeto y el espectador, es un tiempo y espacio histórico que en conjunto determinan los signos con los que se dan relaciones intelectuales o de conocimientos. Con su práctica intenta deconstruir los significados de las cosas y con ello abrir definiciones que le permitan tener un vínculo con lo común y lo banal, desarrollar en la escultura aspectos que tengan que ver con lo social y lo público, no solo con las grandes palabras: *“No creo que se trate simplemente de exponer públicamente todo un muestrario de opiniones políticas. Mi obra tiene que ver más bien con los esfuerzos cotidianos y con cómo esos pequeños gestos transforman la realidad”* (Buchloh, 2005, p.92).

Sus actos lidian con las cosas de todos los días y su escultura sucede en la realidad cotidiana, donde no hay taller ni maquinaria especializada, trabaja con los elementos necesarios y suficientes, para que la idea tenga la fuerza comunicativa que construya experiencia, siendo su actitud nómada una práctica de vida y de producción¹⁶, al no asentarse hace ausente la obra y la sitúa en el lugar común, donde se usan y se hacen las cosas, por esta razón la idea de cambio y vulnerabilidad son dos constantes dentro de su trabajo.

Sus proyectos en cerámica tienen un primer acercamiento con el trabajo y manejo de la terracota, material con el que se construyen ladrillos. Siendo el barro un material de construcción es al mismo tiempo es una reminiscencia del pasado, tiene un vínculo sagrado con las manos y el poder creador. *Mis manos son mi corazón* es la primera pieza con la que se detona esta relación. En ella el cuerpo queda identificado como el sitio en el que se aloja la técnica, es una implicación con la destreza artesanal, donde el material nos presenta, en términos de la memoria, la impresión de un acto en el que queda atrapado y se transforma con la presión y acercamiento del cuerpo, *“se convierte en un texto donde tierra, cuerpo, la voluntad de formar y la sumisión a ser formado se encuentran en términos de igualdad”* (Buchloh, 2005, p.66). Este acto es una promesa al acceso universal y al casi mecánico impulso escultórico por modelar y dejar marcas, un mito escultórico que tiene en lo artesanal la base que origina toda producción escultórica.



Mis manos son mi corazón
Dos cibachromes y escultura en terracota
1991

¹⁶ Guillermo Fadanelli en su ensayo llamado *Elogio de la vagancia* plantea una sinonimia entre vagar y pensar, donde se aprehende del mundo con la mente, se recorre en la imaginación y se habita lo representado. *“Pensar es pasear y volver a casa y de uno depende si esa casa es estrecha, incomoda, amplia o misteriosa. Con vagar también quiero decir: andar sin demasiada prisa, libre de prejuicios estorbosos”* (2008, p. 39).

El trabajar con barro deja en evidencia una búsqueda ética por la igualdad. Con él es posible una relación entre lo individual y lo colectivo, ya que abarca un reconocimiento general y a la vez una experiencia personal, es capaz de guardar una sensación efímera y vinculada con el simple gusto de darle forma y por otra parte una sensación de trascendencia, presente en la producción especializada. Todo esto hace de su relación con el barro un trabajo político, donde toma la libertad interna y necesaria para hacer de la improvisación un logro y la participación conjunta de sus actos. Piensa en las ideas y los actos como parte del vínculo que tienen las cosas en la realidad, una construcción cultural: *“La mano y el cuerpo en sus relaciones con los objetos y las ideas subyacen tras el lenguaje y la acción para producir un signo”* (Buchloh, 2005, p.89).

En el proceso de la cerámica, el barro pierde sus cualidades plásticas y se presenta como evidencia inalterable de los actos que el cuerpo ejerce sobre él. En este proceso de producción su mente busca la relación simbólica que tiene como individuo y productor en torno a un objeto que guarda un vínculo general con la humanidad. Su proyecto *Cazuelas* parte de un pensamiento sobre lo redondo del objeto, lo cual corresponde a la transportación, a la erosión y al movimiento, tanto de la esfera como del círculo. El objeto se presenta como un espacio construido y un elemento básico en la vida cotidiana de varios individuos en culturas y tiempos distintos: *“Conservation, transportation—and the idea of roundness has to do with movement and transportation and circulation. So, my interest in the round or in the sphere and the circle has to do with movement and with erosion and the tendency of bodies to be round when they have to move, when they have to be exposed to contact with reality”*¹⁷.



Cazuelas
Terracota
2002

¹⁷ Ibid.

Su proceso es una operación destructiva que desafía la credibilidad de la vasija producida de modo artesanal, por un ceramista. Se convierten en un soporte de intervención donde el azar es un afán. Llama a su resultado *Vasijas fragmentadas*, referencia no a la evidencia de una vasija rota, sino a la fragmentación de la idea de vasija, presentándose como una configuración de cómo pensar en lo interno de la cerámica. La olla es un elemento básico en el repertorio de la cerámica y es realizada cotidianamente por un alfarero, él usa al torno como una rueda que da velocidad al vehículo. En esta herramienta se da una reflexión sobre la erosión y el movimiento que envuelve a la construcción de una olla de cerámica, y la tarea destructiva de Gabriel Orozco tiene como objetivo el agregar más materia, la cual se dirige a otra velocidad y en otra dirección, es una acción que modifica la rotación y desvía la órbita del objeto, en ella hay una negación del orden tradicional.

Su registro fotográfico entorno al *Cementerio* de Tombuctú en Mali, es una conexión entre lo que se hace y lo que se descubre. La fotografía muestra un proceso de producción, en el que se trabaja sin torno y se da forma a estas vasijas por medio de un acto escultórico. Es un registro y una representación simbólica donde se encarna y conmemora el ciclo de la vida, se presenta como un proceso de la materia en el que se percibe el cambio que ejerce el tiempo sobre los objetos. En esta imagen se nos presenta a la cerámica mortuoria como una tradición que se aleja de la idea conmemorativa de la escultura, donde las vasijas se ven como una alternativa positiva y en contra de la eternidad fallida. Contenedores y marcadores de tumbas son significantes universales, en los que se da el encuentro entre culturas, con ello la relación entre vida y muerte, esta foto es un intento por mirar y tener una percepción total.



Cementerio
Impresión cromogenia
2002

Su trabajo con cerámica alude a una reflexión entorno al método de producción, por que es ahí donde radica el proceso, el tiempo donde acciones e ideas se conjugan, trabajan mutuamente. La arcilla es un destinatario, recibe la fuerza del dinamismo corporal que ejerce sentido sobre ella, un acto que trata de hacerse presente y manifestarse en la forma. Al ser quemada contiene el acto y transporta el suceso, la ausencia de la vestimenta decorativa, de la que goza popularidad la cerámica, solo hace más clara la lectura del objeto, evita confundir nuestra experiencia.

La obra afirma la viabilidad de la habilidad artesanal en la ejecución de un objeto, es una de las facetas disponibles y problemática dentro del aparato de producción escultórica, por lo que el proceso manual y con ello el modelado, ocupa un lugar importante en trabajos como *Carbonized Rolled Mass* y *Doble cola*. Son dos objetos que se preocupan por el proceso y la relación corporal de la producción escultórica. Corporalidad y carnalidad del objeto llamado escultura, han servido para legitimar su estatus ontológico en la propia categoría de escultura. Pero el verdadero acercamiento con la cerámica está presente en la idea de recipiente: “Por que soy en primer lugar un recipiente y solo después un productor. Para mi la escultura es eso: un recipiente” (Buchloh, 2005, p.105). Siendo la cerámica el método de producción donde la corporalidad queda registrada y contenida en un objeto, es un recipiente que transporta actos y donde circulan símbolos que lo emparentan con otros objetos, con tiempos y sucesos distintos, con otros productores y sus actos, con la escultura y su presentación más lúdica.



Doble cola
Terracota
2002



Carbonized Rolled Mass
Terracota
2002

3.2 El acto colectivo en la producción cerámica de Ai Weiwei

“Me parece muy interesante poner un esfuerzo o un trabajo artístico o artesanal desmesurados en algo inútil o, incluso, improbable”.
Ai Weiwei

Los límites dan forma, y en la política, los límites reducen las posibilidades de crecimiento individual dentro de una sociedad y con ello la oportunidad de darle la forma deseada a nuestras vidas. El acto, dentro de un contexto político, se presenta como la manifestación pública de nuestros deseos, es la herramienta que hace visible nuestras carencias e inconformidades. El acto político es la conciencia social que tiene un individuo, se reconoce y toma pertenencia a un entorno, es una idea construida y practicada, pero que se presenta de forma natural para los habitantes de una sociedad. Es una actitud en relación con su estilo de vida, afectada diariamente por la política y por ende los actos de vida son un agente de cambio en la política de una sociedad.

La producción artística de Ai Weiwei es una manifestación pública de sus inconformidades, son actos que buscan el cambio y construyen probabilidades de pensamiento en una sociedad sometida a un gobierno que tiene el control total del país. Para muchos de sus habitantes el sistema político es un proyecto fallido, es un fantasma que habita su casa y se apodera de sus pensamientos, recuerdos y sueños, trayendo al presente los males y miedos del pasado. China es la casa natal de este artista, y como en muchas otras casas natales, la vida empieza bien, protegida y tibia en su regazo, cerrada. Pero en su contexto, el encierro y el extremo cuidado asfixia la vida, la mantiene en una situación sedentaria, delimitada y calculada; como un girasol que florece y sigue el movimiento del sol desde un fértil y extenso campo, pero que al no hacerlo, se limita a solo ser una mala hierba que debe ser extraída de raíz.

Ser un hijo de Abel¹⁸ te marca con la desobediencia, pero te hereda la práctica nómada como aprendizaje del mundo, donde el vagabundeo y el recorrido son las herramientas que construyen un camino, símbolo e imagen de la vida activa y variada. Los caminos dan forma a nuestro espacio interior, muestran nuestras trayectorias, encrucijadas y aciertos. *“Cubrimos así el universo con nuestros diseños vividos. No hace falta que sean exactos. Solo que estén tonalizados sobre el modo de nuestro espacio interior {...} el espacio llama a la acción y antes de la acción la imaginación trabaja”* (Bachelard, 2009,p.42). Querer explorar el mundo dentro de una nación limitada sistemáticamente, obliga a nuestros actos a ser voceros de la imaginación. Imaginar es parte del conocimiento y con ello se construye la probabilidad del mundo, es la mejor posibilidad que se tiene para hacer libre nuestra expresión.

¹⁸ Francesco Careri en su libro *Walkscapes. El andar como práctica estética* (2013), explica las connotaciones culturales que tiene la historia de Caín y Abel. El primero lo identificamos como el hombre que trabaja y se apropia de la naturaleza, por otra parte su hermano Abel tiene un trabajo ligero y entretenido, con el que construye un sistema efímero de relaciones entre la naturaleza y la vida. En su explicación, Careri, toma nota del texto *Los trazos de la canción* de Chatwin Bruce, quien a su vez habla de lo opuestos y complementarios que son estos personajes. El nombre de Abel proviene del hebreo hebel que significa aliento o vapor, es un término usado para hacer referencia a las cosas animadas, que se mueven y transitan, incluyendo la vida. Caín tiene raíz en el verbo kanah, que significa adquirir, obtener, poseer, gobernar o subyugar; en muchos idiomas significa cerrajero, es usado en palabras que designan violencia y sometimiento, ligadas al descubrimiento del metal, marcando a sus descendientes con el destino de las prácticas negras, la tecnología.

Ai Weiwei ha decidido regresar a vivir a su casa natal, conoce muy bien cómo se habita, de ella toma los elementos más comunes y cercanos como herramientas para construir propios caminos, por muy incómodos y caóticos que sean, son similares a los que otros hermanos suyos construyen día a día. Es nómada en tierras de Caín, explora territorios que otros quieren o han querido recorrer, aunque en su mayoría sean cerrados y destruidos, son muestra de la extensión y probabilidad de trayectoria que puede tener la vida en esas tierras. Su obra es un fragmento y una ruina del pasado, de los proyectos fallidos o derribados, negados de forma violenta, pero en el desconocimiento encuentra la reconsideración y la redefinición de las cosas. En el pasado está la experiencia que construye sentido y que permite un cambio en la actualidad, es la base para la realización de algo distinto y con vigencia, que realmente conecte con su vida.

“Tienes la responsabilidad de decir lo que tengas que decir y estar donde tengas que estar” (Obrist, 2014, p.114). Estas palabras pertenecen a su estilo y actitud de vida, los cuales intentan modificar la perspectiva de las cosas. Al no ser totalmente libre, se está expuesto a condiciones de la realidad que propician actos de gran esfuerzo, creatividad y trabajo. La manera de trabajar de Ai Weiwei es una forma de volverse visible cultural, social y políticamente. Su trabajo busca denunciar su realidad, presentarla por medio de elementos cotidianos que lo vinculan con dinámicas sociales, económicas y políticas, factores que realmente afectan la vida de cualquier individuo. Su actitud de vida y sus actos simbólicos, son formas con las que logra representar un deseo de cambio.

Para poner en discusión colectiva sus ideas y protestas políticas, utiliza recursos mediáticos y tecnológicos que generan contenidos y opiniones públicas en medio de trabas políticas y represiones judiciales, que hacen de esta práctica algo no tan común. Registra, publica y comparte material gráfico y documentos donde define su percepción sobre la situación social de su país. Aprovecha su imagen pública para generar la mayor cantidad de contenidos virtuales y exponerlos como un mapeo de su vida diaria, virtualidad con la que dibuja los sucesos trascendentes de un día y que en conjunto son el dibujo de un periodo de vida, antes de que esta sea oprimida, detenida o desaparecida por las restricciones del gobierno; pero que a la par queda registrada en el territorio de lo virtual, el cual se extiende global y atemporalmente.

Es importante describir que estas prácticas son constantes e importantes dentro de su trabajo artístico, y de ellas se extiende un primer acercamiento a su trabajo sobre y hecho en cerámica. Su registro fotográfico llamado *Dropping a Han Dynasty Urn*, consta de tres imágenes donde vemos cómo sostiene y después suelta un jarrón con gran valor histórico, comercial e ideológico. En estas imágenes se distingue a un individuo inexpresivo e indiferente con lo sucedido, que rechaza el cuidado y preservación de un objeto perteneciente a un periodo importante para la identidad histórica de su cultura, con relación a la producción de porcelana.



Dropping a Han Dynasty Urn
1995

Al ver estas fotografías, nuestra mirada no deja de enfocar un acto violento, culturalmente hablando, en el que se distingue el despojo de una identidad ajena, un cambio de pensamiento que permite alejarse de la pertenencia de un proyecto de nación fallido, todo esto al dejar de sostener un objeto y retar su resistencia. En un segundo vistazo notamos que la pieza especula con la idea de autenticidad, porque es lo único que asegura la veracidad del objeto roto, y por lo tanto de la acción, es su título. Ya que de no ser un jarrón perteneciente a la dinastía Han, solo sería un jarrón más, uno de los que abundan en el mercado, fabricados bajo un estándar de producción que siguen artesanos y comunidades enteras, que tratan de imitar e igualar el objeto histórico, falsificar su apariencia y venderlos como objetos antiguos y de mucho valor económico.

Actos similares se presentan en piezas como *Coca-Cola Vase*, ya que en ella usa un jarrón de la dinastía Han como soporte para escribir con pintura industrial el logotipo de una empresa clave en las dinámicas de mercado actual y fundamental en la iconografía ideológica de la economía política. El cambio de apariencia que da por medio de materiales y elementos ajenos al objeto, es en sí un cambio a la identidad cultural, una transformación del pensamiento. Repite este tipo de agresión cultural para hacer evidente la pérdida de identidad que los objetos tienen en relación con una sociedad sometida a condiciones políticas y económicas que permiten situaciones drásticas y miserables en el sistema de producción, establecido por las industrias internacionales y permitido por el gobierno chino.



Coca-Cola Vase
1997

La producción en masa se apodera rápidamente de la libertad creativa que tiene la artesanía, la sencillez y la uniformidad que exige el consumo devoran su autenticidad. Sumergir en pintura industrial vasijas hechas en el periodo Neolítico, es una manera rápida de acabar con su sentido histórico, es un acto que presenta con velocidad la fabricación de los objetos en nuestro tiempo, la forma rápida de acabar con su tiempo de vida. *Colored Vases* son objetos cubiertos de colores ajenos a la paleta original, estos se muestran con chorreados, resultado de una factura descuidada y poco minuciosa, contrarios a los impecables acabados que caracterizan a la cerámica china. *Dust to Dust* es una pieza igual de drástica en su ejecución, pero con una poética sutil que la acerca a otras culturas, habla de forma más general sobre la cerámica. En ella pulveriza un jarrón neolítico y deposita sus restos en un contenedor de vidrio, transformando este objeto en una cápsula del tiempo, la cual muestra su propia función, que es la de contener restos. Es un cuerpo resguardado que se transforma en una nueva esperanza de vida; encerrada en un material que alude al vidriado, una aportación de China para embellecer la cerámica. Con esto podríamos decir que se apropia de una técnica y sus significados para su uso personal.

Por otra parte su producción de objetos hechos en cerámica reconoce la tradición y su alto estándar de fabricación. Recurre a la imitación de formas orgánicas, al llamado regalo mimético de la arcilla y a su capacidad camaleónica que la viste con un disfraz convincente ante la apariencia de otros materiales. Este recurso es común en china desde el siglo XV, desde entonces surgen los primeros ceramistas chinos que firman sus piezas individualmente.



Coloreted Vases
2006



Dust to Dust
200



Watermelons
2006



Oil Spill
2006



Sunflower Seed
2006

Watermelons y *Oil Spill* son ejemplos de objetos tan convincentes, que aparentan ser lo que imitan y pasar desapercibidos entre ellos. Son objetos a los que no se le reconoce función, pero tienen un valor técnico que no pasa por alto, su proporción guarda dimensiones cercanas al cuerpo y a un mobiliario, lo que facilita su colocación en cualquier espacio, tienen el potencial de ser parte de un entorno cotidiano; aunque su nombre y uso sea desconocido, su significación detona probabilidades de existencia.

De todo este catálogo de obras hechas sobre y en cerámica me interesa analizar a fondo la pieza de gran formato llamada *Sunflower Seeds*, es un trabajo comisionado por un museo de relevancia mundial. Con anterioridad realizó un proyecto similar llamado *Remembering*, que fue montado en la fachada del museo Haus der Kunst en Munich, es una instalación de 9,000 mochilas que cubren el lugar. Entre su combinación de formas y colores se reconoce una frase escrita en mandarín: “*Ella vivió feliz durante siete años en este mundo*”, son las palabras dichas por una madre y que Ai usa de consigna política para una protesta pública. Presenta la inconformidad de un grupo de personas respecto al gran número de niños muertos en escuelas a causa del terremoto de Sichuan en mayo de 2008. El malestar nace de la evidencia que puso en claro que las escuelas no fueron construidas a prueba de terremotos, debido a la mala gestión de las autoridades locales. Ai aprovecha la mirada latente que las instituciones y el mercado del arte tienen sobre él como recurso para realizar proyectos que hablen de algo imposible en su país, son la manifestación pública de la inconformidad individual y colectiva frente a los males sociales y políticos de esta nación, son el deseo de cambio.

Sunflower Seeds es una pieza ambiciosa en sus dimensiones, fue comisionada por el por el TATE Modern Museum para llenar la Turbine Hall, asumiendo todo el costo de producción, traslado y montaje de la pieza. Pero dentro de la producción simbólica no es sólo una obra de costos y dimensiones extravagantes, se mueve dentro del terreno económico, social y político de forma tan sutil, que esconde su verdadera extensión. Comenzando con un sistema de producción distinto al que tiene esclavizado a un gran número de la población china, implementado por la política después de la caída de la cortina de humo, a la par del mercado de productos globales que encierra la producción y la mano de obra en un sistema industrial, donde la distribución de trabajo está determinado por las líneas de producción. Para la realización de este proyecto, Ai recurre al sistema artesanal, el cual tiene como base la especialidad del productor, el contacto directo con el producto y con ello una supervisión constante en cada etapa, involucrando la relación comunitaria en la producción, ya que la distribución del trabajo está determinada por la especialidad del ejecutante y su conocimiento de cada etapa del proceso



Sunflower Seeds
2006

Para la realización de las millones de piezas que dan forma al proyecto, se necesitó del trabajo de un pueblo llamado Jingdezhen, especializado en todo el método de la técnica de la porcelana, reactivando un sistema de producción artesanal y con ello la economía local. Construir probabilidades laborales tiene beneficios sociales que promueven el desarrollo individual y colectivo. La aplicación del conocimiento general de un pueblo, beneficia a cada individuo que busca participar con su trabajo y dominio de algún proceso de la técnica.

Con la vigencia de una tradición busca la supervivencia de un pueblo, de sus habitantes, quienes conocen y se dedican a este oficio. Su proyecto es la suma de actos individuales, es la pertenencia individual a un todo. No solo es mano de obra que beneficia a un grupo reducido. Va más allá de eso. Es un proyecto encargado a un individuo, que se reconocerá como parte de su trabajo intelectual, pero quien involucra en el desarrollo de dicho proyecto, a una pequeña parte de la sociedad china, la cual a su vez se involucra en esta conciencia social, que es el motor del contenido simbólico de la obra.

La exportación de porcelana china a Europa toma protagonismo en la historia de occidente, trae un cambio técnico en los recipientes, un estándar de calidad que existe hasta nuestros días. Muchos de los objetos de cerámica que usamos son un mestizaje cultural resultado del consumo. Los gremios de alfareros chinos produjeron objetos de porcelana para un mercado europeo, la exportación y el consumo trajo consigo nuevas formas. *Sunflower Seeds* es un lazo que hila la historia del comercio de porcelana entre China y Europa, en especial la que viajaba a Londres, lugar donde surge la revolución industrial, la cual tiene consecuencias muy fuertes en la producción de la era global, en especial con el fenómeno económico, político y comercial llamado Made in China.

Reproducir semillas de girasol y enviar millones de ellas a Europa es una representación de hechos históricos y de problemáticas sociales recientes. La semilla es energía en un proceso de crecimiento, al ser de girasol detona en la memoria colectiva un recuerdo sobre la obediencia del pueblo chino, en este contexto las semillas representan a los hijos de China, a una potencia en constante desarrollo y que se extiende por el mundo. En conjunto estos objetos son una gran fuerza colectiva, pero en lo particular cada semilla es apabullada por el paisaje a su alrededor, muestran la insignificancia individual que experimentamos cotidianamente ante la densidad social.

En un sistema socialista, las semillas son el alimento de los pobres, el bienestar básico se obtiene al contar con un bolso lleno de ellas. Entre la reproducción de millones de semillas está la falta de las reales, la hambruna que muchos sufren ante la falta de condiciones dignas de vida, un problema común para tanta gente y que enfrentan solos. La colectividad es la clave de este proyecto, no sólo basta con tener un objeto, la comunión es lo que hace de cada uno de ellos un depósito del conocimiento y el pensamiento de una sociedad, los convierte en objetos culturalizados que se conectan con las ideas más básicas y claras. El conjunto de estas semillas es fruto del trabajo colectivo, de la suma de actos individuales, con pensamientos y deseos particulares, que en conjunción tienen un bien común.

Ai Weiwei ha sufrido los tormentos del socialismo, se ha puesto en medio del huracán al tener ideas que lo definen como un individuo único, que no está homogenizado, que parece ser ajeno a su sociedad, un egoísta; pero este proyecto demuestra el interés que tiene por su problemática social, buscar que lo diverso sea escuchado, que el trabajo individual no está peleado con el bienestar colectivo. En la cerámica encuentra la probabilidad de depositar y transportar su cultura, de ampliar caminos y rutas a la protesta social, de la cual sus ideas son un pequeño fragmento, pero que se conjuga con la expresión y deseos de otros. El odio que dice tener por la cerámica le impide negarla, necesita ampliarla para que en un futuro no se vea como una identidad obsoleta, sino como una probabilidad más de diálogo, un territorio fértil para la acción individual y el diálogo colectivo.

3.3 El uso lúdico del objeto cerámico en el proyecto Masas

“La aparición de la multitud, congregada ante sí y para sí misma, constituye una de las escenas fundamentales del espacio psicopolítico moderno”
Peter Sloterdijk

“La sociedad actúa por sí misma y sobre sí misma”
Alexis de Tocqueville

La ciudad de México es un terreno limitado que contiene una gran cantidad de materia; como toda ciudad, su superficie esta diseñada para el desenvolvimiento de sus habitantes, pero es un diseño inútil ante las exigencias de vida de todos ellos. Los puntos territoriales estratégicos para el desempeño laboral, mercantil, recreativos y de servicios reducen la extensión de convivencia y estancia común entre los ciudadanos. Habitamos una ciudad en fragmentos, en zonas delimitadas por la densidad matérica y la concentración de fuerza. Desplazarnos a estas zonas satura las vías y los medios de transporte, en ellas se dan los cúmulos urbanos, encuentros físicos que dan forma a las multitudes que conocemos y experimentamos día a día. Las masas sociales son formas que cambian la percepción del paisaje urbano, por lo tanto de cómo pensamos y construimos la ciudad, lo que me permite pensar que en ellas se construye una espacialidad, una probable experiencia escultórica colectiva, espontánea y que se extiende dentro del límite territorial donde se desempeña nuestra experiencia de vida y con ello una parte de nuestra construcción de ciudad.

Para representarlo simbólicamente realicé una serie de juegos formales, resultado de ejercicios del pensamiento. En ellos se toma la idea de clasificación y acumulación como método de construcción, partiendo de la posibilidad de organización o del resultado espontáneo con el que se dan las multitudes. Al pensar que el espacio construido es una experiencia, los elementos a clasificar y acumular necesitan ser objetos lúdicos, formas que tengan un sentido social y que en conjunto se muestren como una simulación de lo que experimentamos, es la razón por la reproducción de juguetes, pues son contenedores de información social y material de aprendizaje, simulacros de vida. Los juguetes funcionan como módulos para la construcción, se apoderan de espacios comunes y en su conjunto replantean la percepción del lugar, definen un espacio de trabajo, experimentación y aprendizaje, por lo que cada una de las piezas que da forma al proyecto se plantea como una variable en la forma de pensar a las masas sociales.

En los procesos artesanales e industriales, la producción de cerámica se caracteriza por imitar y reproducir otros objetos, en estos mismos procesos encontramos elementos que se producen en serie, imitación del mismo elemento. En la construcción se echa mano de varios de estos objetos, tanto en las estructuras que cimientan al elemento arquitectónico como a los acabados que lo decoran. El acto de construir se nutre de la similitud, de la reproducción, toma un elemento como forma base, módulo que ordena y define una estructura a partir de una secuencia.

Los juguetes son objetos que ponen a escala la propia vida, sus formas dimensionan la realidad, son una miniatura que permite emular y recrear nuestra experiencia¹⁹. El *juego* es un tiempo donde establecemos posibilidades y objetivos a lograr, delimitamos el espacio donde sucederán nuestros actos. Por esta razón los juguetes son mis objetos a reproducir, en primer lugar, pertenecen a un sistema de producción del tipo industrial y de consumo, por lo que suelen tener un periodo corto de vida, al ser desechados con facilidad o remplazados por otros, pero para mi buena suerte, son recipientes comunes y de los que fácilmente extraemos su contenido, el cual esta conformado por referentes sociales y de vida, los manipulamos con sencillez y de esa misma forma aprendemos. La experiencia de vida en la ciudad es el punto de partida de este proyecto, por lo que los objetos reproducidos deben guardar relación con lo que acontece en nuestra cotidianidad.

Pienso en el piso como elemento clave para la construcción por ser soporte y punto de partida; valorización escultórica que se emparenta con el recuerdo de infancia, al ser el piso un lugar donde podemos extender nuestros límites de juego y con ello delimitar simbólicamente nuestro espacio de interacción. Reconocer el espacio a ocupar permite habitarlo con facilidad, permanecer temporalmente en un fragmento de su extensión y desplazarse a otros espacios. Al construir una forma en un espacio de exhibición se vacía el contenido de nuestros recipientes y se vuelve depósito de una experiencia construida y que nos recuerda lo vivido. No se impone la forma al espacio, se construye en función del espacio disponible, por lo que la obra crece y se extiende tanto como el espacio lo permita.

El piso es el recurso con mayor probabilidad de montaje, en él las piezas se soportan con su propio peso, factores como la gravedad y el equilibrio afectan directamente a los objetos y en su interacción como conjunto, por lo que no hay necesidad de agregar elementos extras al espacio de exhibición. Esta parte del reconocimiento de que las multitudes y encuentros colectivos suceden sobre el espacio delimitado por el trazo urbanístico que construye la ciudad: calles, avenidas y extensiones territoriales diseñadas para un mejor desempeño en la vida de sus usuarios, pero que a cada momento parecen insuficientes u obsoletas, ajenas o una burla para la vida y las necesidades tan particulares de los habitantes de esta ciudad

¹⁹ En *Infancia e historia*, Giorgio Agamben habla del juguete como un documento práctico, en su alma guarda historia en estado puro: “*El juguete es una materialización de la historia contenida en los objetos que aquel logra extraer a través de una particular manipulación*”. La miniaturización es una cifra de la historia, un comportamiento humano, su ejecución está determinada por un acto, el ritual que guarda el juego y lo que lo hace sagrado, lo que le permite transformar la realidad y con ello sus significados. (2003, pag.100-104)

La experiencia escultórica reconoce un espacio, transforma los objetos de nuestro entorno y entiende los cambios perceptuales que estos ejercen en nuestra concepción de vida, lo que experimentamos y pensamos. El trabajo de algunos escultores se centra en la ejecución directa de objetos industriales, de consumo, utilitarios y cotidianos, pues en ellos están los significados sociales y culturales que impactan nuestra vida, con ellos la entendemos mejor. Sí, son resultado del sistema político y económico en el que vivimos, son un muestrario de costumbres y hábitos desarrollados, adquiridos e impuestos, por lo que su uso en el arte es una apuesta por habitar el mundo existente, son herramientas que se usan para hablar un lenguaje común y comenzar un diálogo, un encuentro con los otros.

Reproducir un objeto por medio de un molde, el cual controla una porción del material en límites específicos, no implica que sólo se tome la apariencia de un cuerpo para clonarlo; tiene la capacidad de apoderarse de su naturaleza social y adentrarse en una propiedad ajena, duplicar las llaves que abren una puerta cerrada perceptualmente y abrir nuestra mente a posibilidades no pensadas. La cerámica ha ejecutado esta operación desde hace mucho tiempo, ha sido parte de su sofisticación técnica y de la gran capacidad de adaptación con la que ha logrado sobrevivir al ecosistema objetual que habita la historia humana.

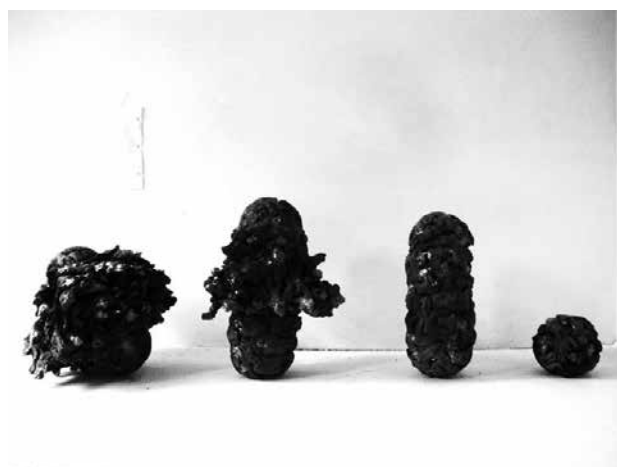
La reproducción de juguetes en cerámica parte de la idea de multiplicar un recipiente, uno que en su forma muestra con claridad la referencia social que resguarda. Su manipulación es sencilla y reconocible; con ello, nuestra interacción con él no parece algo ajeno, ilógico, ficticio o desconocido. Su razón de ser es lo lúdico, un elemento de aprendizaje. La resistencia de un objeto de cerámica es menor a uno de plástico, material del que están hechos los juguetes reproducidos, pero son muy resistentes en conjunto y organizados de manera estructural junto a otros semejantes, como los muros de ladrillos que dan cuerpo a nuestras casas o el piso de azulejos de los baños. Los juguetes hechos en cerámica tienen el objetivo de mostrar la fuerza que tienen los encuentros colectivos en la ciudad, cuando la interacción con el otro dota de fortaleza a nuestra individualidad.

Las manifestaciones públicas reúnen individuos que comparten un mismo objetivo, el ser mayoría y con ello tener una fuerza de expresión política, son una fuerza colectiva que habita el espacio público y descarga su energía concentrada en espacios simbólicos por su importancia política, aquí se da la dependencia del otro para hacer evidente el poder de ser muchos. Por otra parte, en los encuentros involuntarios, como el exceso de usuarios en el transporte público o el embotellamiento que se forma en las avenidas más importantes en la hora pico, son un ejemplo de una masa densa que habita el espacio público diariamente y por tiempos extensos, donde sus involucrados suelen despreciarse mutuamente y descargan su energía en contra de los otros, aunque no dejan de construir un espacio cargado de una gran fuerza colectiva, concentrada y a punto de desbordarse. Situaciones distintas, pero en las que parece suceder algo similar: la construcción de espacios donde cada individuo funciona como una unidad atómica que se adhiere a otras y que de manera colectiva habitan, delimitan y cambian la apariencia de su ciudad.

Las concentraciones construyen espacios comunes, dibujan los puntos de encuentro que habitamos y donde se excede el diseño de la ciudad, el lugar de sometimiento y donde nos sometemos. En esta multiplicidad los recipientes juegan un papel importante, comenzando con el ciudadano, que es en sí un cántaro de vida; su cuerpo cuenta con una carga de energía que resiste la vida en la ciudad y por otra parte acarrea la información de nuestra vida social: de dónde somos, a dónde vamos, qué hacemos, con quién interactuamos y cómo lo hacemos. Las relaciones sociales ejercidas en la ciudad son un intercambio de información y los cúmulos urbanos son sucesos donde hay un constante flujo de información. Las primeras tres piezas del proyecto parten de esta idea, de cómo nuestros cuerpos interactúan con otros colectivamente, en las formas sociales donde el uno soporta al otro.

La primera de ellas se llama *Movimiento y expansión de masas*, es una forma esférica que varía en una secuencia de cuatro formas y en cada una de ellas se agrega más materia al molde de las que todas parten y que define lo orgánico de la forma, al tal grado que la última de ellas es irreconocible, pero conserva algún fragmento de la forma base.

La segunda es está conformada por una serie de círculos de distintos diámetros contruidos por la interacción anatómica del juguete usado para representar el cuerpo de un individuo: un luchador de plástico, que además de popular, conserva una posición que alude a la ofensiva y a la defensiva. Pensar en un luchador permite entender la idea de un individuo que interactúa corporalmente con otro, que resiste la fuerza del otro y ejerce su fuerza, en este sentido la idea de un círculo que se construye por una sucesión de fuerza y movimiento constante. Esta pieza se llama *Turnos*, debido a que cada individuo en una sociedad tiene que colaborar en conjunto con otros, de forma secuencial y en ocasiones difíciles.



Movimiento y expansión de masas
2012

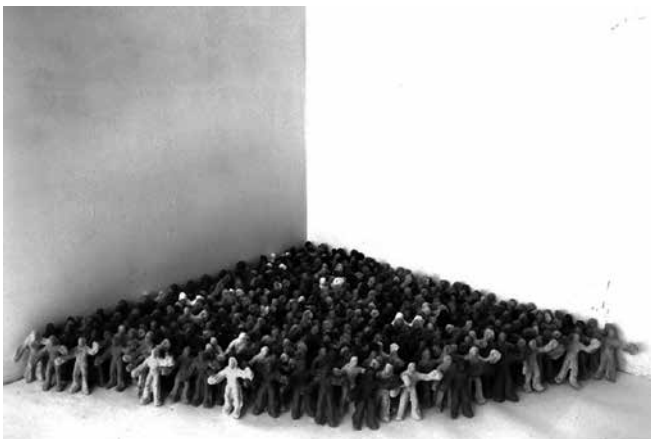


Turnos
2013

Por último tenemos la pieza *Multitud*, en la que cada objeto soporta a otro en una secuencia que avanza de un punto, se imponen de frente y dan la cara al espectador.

Al desplazarnos por la ciudad nos encerramos en vehículos, contenedores en movimiento, que se mueven por las arterias de la ciudad, diseñadas para su circulación, pero tapadas por el exceso de automóviles, recipientes donde las multitudes se agrupan en reuniones involuntarias, en coincidencias que se dan al seguir una misma dirección. Aquí cada vehículo intenta superar al otro, siendo un obstáculo mutuo y en conjunto son un exceso de materia, que carece de objetivo alguno y sólo destinados a ser muchos, perdiendo su fuerza y ser una masa dominada. La centralidad y la desigualdad social que aloja a los ciudadanos lejos de las áreas laborales o de servicios, hace de los ejes viales unos cuentagotas que prolongan su dosis de ciudad, las calles suelen inmovilizar a los automóviles y prolongar la estancia en ellos, pero también son campos de batalla donde se pelea por estar a la punta, ser la próxima gota en caer y con ello salir del encierro.

De este encierro involuntario, surge la idea de *Inmovilidad*, pieza que se construye a partir de una esquina, un punto de fuga donde nuestra vista percibe una serie de automóviles de juguete que se dirigen a la misma dirección y que se encuentran muy cerca los unos de los otros, son muestra de la pérdida de movimiento y la carencia de espacio para desplazarse.



Multitud
2013

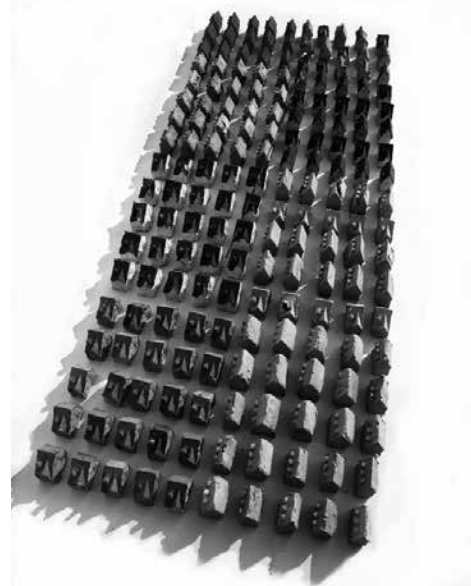


Inmovilidad
2013

El centro de la ciudad tiene un poder sobre los cúmulos de los que hablamos antes, se carga de su poder y los desplaza a la periferia, a las zonas que dibujan el margen y el crecimiento de la llamada mancha urbana, la cual concentra a la gran mayoría de sus usuarios y trabajadores. La desigualdad económica y con ello social, es el factor de peso que mantiene en la raya a un gran número de estas personas. La posibilidad de vivir en el centro es poca, la periferia es el recurso más viable para muchos. En ella también hay cúmulos voluntarios e involuntarios, pero lo que es más claro es el crecimiento exponencial de viviendas, las cuales son muy similares entre sí. Muchas de estas casas son precarias y desorganizadas, pero otro gran número de ellas crecen de forma modular y en grandes extensiones, que invitan al encierro y a la homogeneidad. Los habitantes de estas casas son en su mayoría trabajadores que tienen una similitud en sus probabilidades de crecimiento social, aunque estas zonas aparentan ser pueblos fantasmas, abandonados por horas, días, meses y años, debido al tiempo y la distancia que se necesita para entrar o salir de ellas.

Nuestras casas son recipientes instalados en la cercanía o alejados de nuestras actividades de vida. En conjunto se plantan sobre el terreno tan variado y extenso de la ciudad, nos mantienen juntos en una tierra continua. La posibilidad de poseer una casa es cada día más difícil. El bienestar social y los créditos a los que acceden muchos trabajadores, sólo permiten adquirir una casa de interés social, las cuales parten de un mismo diseño, una arquitectura que se clona y se produce en serie. La reducción de elementos arquitectónicos que definen las verdaderas necesidades espaciales de la familia que pueda habitar alguna de estas casas, es poco a comparación de la visión tan reduccionista que tiene el poder ante las posibilidades de desplazamiento y desenvolvimiento del grupo de personas que habitan en la extensión de tierra donde se dispusieron estas casas, un urbanismo salvaje que no planea dónde se desarrollen las actividades de estos individuos, los cuales son mandados a la periferia, así estas casas crecen en grandes cantidades, y sus habitantes terminarán dejándolas por largo tiempo para regresar al centro, donde se desarrolla toda su situación laboral y de vida.

Periferia se construye por grupos de casas miniatura que son iguales, tanto en forma como en proporción; el conjunto de estos grupos forman cuadrículas que se extienden sobre una parte del piso y pegadas a la pared, lo cual marca los márgenes del espacio de exhibición.



Periferia
2014

Acumular un grupo de objetos en un espacio delimitado cambia la percepción de éste, pero en individual, cada objeto puede ser vinculado con un contexto distinto y ser agrupado con relación a otros objetos. De mis esculturas derivan ejercicios que piensan en esta posibilidad, la de empalmar los objetos producidos con los existentes en un entorno que puede conjugarlos simbólicamente uno con otro. El primer intento nace de la idea de mercancía, debido a que los modelos usados para la reproducción son objetos envueltos en la mercadotecnia del consumo, depositando los elementos hechos en cerámica dentro de la envoltura del objeto imitado. *Re-empaquetados* son piezas que se muestran como la probabilidad de consumo a partir de su valor de exhibición.

El interés por la ciudad me lleva a pensar en los objetos o elementos que median la interacción entre usuarios y la calle. Por ejemplo, apartar un lugar para estacionarse, en muchos casos, se establece por un acto que se apropia de un fragmento de la calle, en él se instalan artefactos que marcan un territorio simbólico y limitan la probabilidad de que alguien más haga uso del lugar. *Ejercicios públicos* intenta habitar y hacer evidentes espacios reducidos y escasos para las dimensiones de un automóvil, ocupados por un artefacto que se presenta como una construcción táctica, resultado de un constante y mutuo sometimiento entre ciudadanos; esta práctica se facilita por la proporción de los objetos usados, los cuales transportan la idea de un vehículo estacionado en un espacio público, pero que alguien reclama como propio.

Asentamientos irregulares son un conjunto de piezas que intentan ocupar un espacio real por medio de una acción simbólica, en ella se instala una serie de casas de juguete en la superficie de un montón de arena o material para la construcción, que usualmente son depositados en las banquetas y afuera de las casas o terrenos donde se realizará una obra. Estos ejercicios están hechos a partir de una relación entre la casa simbólica, la idea de la casa construida en miniatura, y los cimientos de otra.



Re-empaquetados 1
2013



Re-empaquetados 2
2013

El proyecto Masas es resultado del acercamiento y experiencia a algunos proceso de producción de la cerámica. Modelar el barro y entender los requerimientos técnicos que necesita una pieza para poder ser quemada me ayudó a definir qué tipo de formas usaría para mi proyecto. Me interesaron los objetos pequeños y simples en su construcción, por ello recurrí a un molde como instrumento que define la forma y permite reproducirla, una guía en mi interés por relacionar una serie de objetos similares entre sí, que en conjunto se homogenizan, pero que comparando el uno con el otro guardan diferencias intencionales o accidentales, marcas de la construcción que hacen evidente las variables y probabilidades que mismo proceso aporta al proyecto. En este proyecto mi mayor intención es que el espectador reconozca las diferencias y las similitudes, que su mirada y por lo tanto su pensamiento, jueguen entre lo posible y lo falso.

Mi trabajo esta conformado por un conjunto de actos individuales, es la suma de pasos al caminar en el largo camino de un proceso (entendido como una extensión a recorrer, una trayectoria), que culmina con la exhibición de todo lo hecho, donde se agrupan las similitudes para hacer un cambio perceptual del lugar donde se presentan. Cambiar el espacio de exhibición es una forma referencial de cómo nosotros cambiamos los espacios donde nos agrupamos como individuos similares: cuando nos dirigimos a los mismos espacios, estamos en un mismo sitio, comulgamos las mismas ideas y habitamos los mismos espacios. El proyecto Masas es resultado del acercamiento y experiencia a algunos proceso de producción de la cerámica. Modelar el barro y entender los requerimientos técnicos que necesita una pieza para poder ser quemada me ayudó a definir qué tipo de formas usaría para mi proyecto. Me interesaron los objetos pequeños y simples en su construcción, por ello recurrí a un molde como instrumento que define la forma y permite reproducirla, una guía en mi interés por relacionar una serie de objetos similares entre sí, que en conjunto se homogenizan, pero que comparando el uno con el otro guardan diferencias intencionales o accidentales, marcas de la construcción que hacen evidente las variables y probabilidades que mismo proceso aporta al proyecto. En este proyecto mi mayor intención es que el espectador reconozca las diferencias y las similitudes, que su mirada y por lo tanto su pensamiento, jueguen entre lo posible y lo falso.



Ejercicios públicos
2014



Asentamientos irregulares
2014

Mi trabajo esta conformado por un conjunto de actos individuales, es la suma de pasos al caminar en el largo camino de un proceso (entendido como una extensión a recorrer, una trayectoria), que culmina con la exhibición de todo lo hecho, donde se agrupan las similitudes para hacer un cambio perceptual del lugar donde se presentan. Cambiar el espacio de exhibición es una forma referencial de cómo nosotros cambiamos los espacios donde nos agrupamos como individuos similares: cuando nos dirigimos a los mismos espacios, estamos en un mismo sitio, comulgamos las mismas ideas y habitamos los mismos espacios.

Antes de ser productor, soy espectador; antes de hablar de mi contexto, lo experimento; antes de hacer cerámica, la uso; pero después de hacer este proyecto sé que he detonado un diálogo con quien lo ve, he escrito una carta y se la he enviado a mi espectador; espero entienda mis palabras y pueda experimentar su vida y percepción de esta ciudad con las mismas posibilidades con las que yo la veo. Sé que al ver mi trabajo pueda surgir el deseo por tocar, por manipular los objetos que lo conforman, ese sería un avance en nuestra conversación, la respuesta a mi saludo, pero lo que continuaría con el diálogo sería que mi espectador pudiera manipular los objetos que conforman su vida con la misma facilidad lúdica con la que yo me atreví a usarlos, que perciba en la cerámica la probabilidad de un objeto que resguarde sus sueños y deseos, que vea más que un objeto frágil o aburrido y común, que conecte su taza de café con los recipientes de otros, que su placer por tomar una bebida caliente sin quemarse las manos y los labios, es el placer que han sentido varios a lo largo del tiempo al poder hacer lo mismo o algo similar con sus alimentos, que el objeto cerámico está hecho por el hombre, pero también ha hecho al hombre, es una probabilidad objetual que amplía la experiencia en nuestra vida perceptual.

Conclusiones

Para entender las dos ideas que son motor de esta investigación, contenido y contenedor, fue necesario rastrearlas en otras; extendiendo el conocimiento y percepción de este binomio en relación con la cerámica. Comenzando con el entendimiento de algunos hechos históricos, situaciones donde se deja claro cómo las formas y usos de la cerámica son resultado de relaciones sociales, envueltas por ideas religiosas, económicas y políticas. En los cambios y particularidades de la producción se alojan no solo aspectos técnicos, en ellos hay referentes culturales que se conectan con otros objetos.

Las formas que le damos a los objetos buscan satisfacer nuestras necesidades, con ellos imitamos al mundo, lo hacemos nuestro y definimos nuestra estancia en él. Entender al objeto como un acto, un tiempo tomado, una palabra dicha. La cerámica necesita que sus formas tengan un espacio, un hueco y un cuerpo ligero, para que pueda resistir el flujo térmico que sucede en la quema. Estas delgadas paredes construyen un espacio, el cual ha resguardado alimentos, restos humanos, tesoros y significados. Nuestra mirada puede no saber qué hay físicamente en una vasija, pero entiende lo que significa ese objeto. Hablar de la idea de casa y relacionarla con el objeto cerámico facilitó entenderlo como un artefacto, una naturaleza por construir y que resguarda al hombre y su desempeño, clarificando la idea de que el objeto se entiende por todas sus partes. La mirada externa es una parte en el entendimiento del objeto, su complemento es lo que no se ve, pero se intuye o se sabe.

El uso le da al objeto cerámico su permanencia en el mundo, el buen funcionamiento lo hace utensilio. Su forma tiene una razón de ser y con ello se le atribuye un significado. Las necesidades del hombre son entendidas en la producción y planeadas en el diseño. Hay objetos que cumplen tan bien esa función que son resguardados como tesoros, como situaciones que nunca volverán a suceder y se les arrastra a una permanencia forzada, se les impone como referentes, a pesar de esto, no podemos reducir el objeto a su forma y uso, ya que en su significado permanece, esa idea que sustituye la percepción del objeto, pero que no las une.

El lenguaje como sistema de signos que abre la percepción del mundo, al ser conocimiento y objeto del conocimiento, es la extensión del sentido de las cosas, la comunicación entre los hombres, algo que excede las palabras y que impone un orden en el espacio. Con ello se entiende al objeto como una forma simbólica y vehículo del lenguaje, con él se mandan y perciben mensajes, en él habita el hombre y se relaciona con otros, en tiempos y espacios simétricos y paralelos, cultivando la convivencia. Esta relación de ideas quita nubes del cielo y con ello vemos un horizonte extenso, en que distinguimos la relación de la cerámica con otras técnicas. En ella, hay un diálogo extenso, con argumentos diversos, pero que logran acuerdos que se traducen en la permanencia de esta técnica, en el mundo.

Significar es un acto que interpreta, con ello encontramos la multiplicidad de las ideas dentro de la cultura. Significar es una expresión que hace reflexionar sobre nuestra condición social; que interviene y enuncia el lenguaje, hace del locutor un

intérprete de la experiencia de vida. Nuestros actos parten de un código de entendimiento y con ello entendemos que el artista al producir, entiende los elementos necesarios para que su producto, el objeto artístico, presente el rasgo fundamental que haga sentido con el mundo, adquiere un gesto que lo hace propietario de una referencia con él. Los objetos que habitan el mundo, esos artefactos cuyo diseño cumple con la solución a problemáticas sociales y culturales, por eso están cercanos a la experiencia, dándoles la posibilidad de tener un carácter irremplazable. En su comprensión el objeto puede adquirir un sentido estético, entendido como algo irrepetible, que existe en nuestro alrededor, pero que se manifiesta de forma única. En un sentido estético, el objeto se distingue, tiene un reconocimiento de pertenencia que lo hace parte de su entorno, pero no se homogeniza.

Al adentrarnos en este laberinto de ideas, encontramos un camino que nos llevó a la importancia del acto dentro de la producción artística. En él está la experiencia, la búsqueda de probabilidades, de diferencias, generando el intercambio de ideas y con ello el dialogo.

Con el acto se agotan las posibilidades de producción, se persiguen las ideas y se deja a un lado al objeto como fin, el objetivo no es objeto terminado, es lo que al final nos dirá ese objeto. El acto es una toma de decisiones que nos permite estar dinámicos ante la vida, aleja la producción del trabajo y nos acerca a ella como experiencia, un deseo de explorar otras posibilidades de vida, es una forma de resistir ante las trabas culturales, sociales y económicas.

El acto dentro de la producción artística se entiende como la postura que se toma ante ella, el cómo hacer las cosas y el por qué. El intercambio simbólico del arte radica en el proceso de una pieza, los recursos técnicos se eligen a partir de la idea a la que se quiere dar forma. Nuestras ideas giran en un entorno social, se comunican y se entienden por medio de prácticas sociales, el arte es parte de esas prácticas, reproduce e imita algunas, pero también propone otras. El artista que elige usar la cerámica como recurso formal para algún proyecto específico, está consiente de las implicaciones sociales y culturales que la simple idea de cerámica implica. Es obvio que si decide usarla es por que en ella ve una probabilidad y no una limitante, algo que va más allá de la idea de artesanía o de los productos industriales, si recurre a ello es por que encuentra un principio escultórico, un recurso para activar ciertas formas. Si no se involucra en su elaboración y decide tomar los ya hechos, es por que encuentra el recipiente perfecto para contener sus ideas, para presentarlas, no ve necesario involucrase en cómo hacerlas, sino en cómo mostrarlas.

El análisis de dos artistas que son referentes para entender la cerámica desde y para la práctica artística, permite plantear y explicar mi propia práctica, mi cercanía a la técnica, y con ello concluir la importancia de esta investigación para mi trabajo como artista. En primer lugar Gabriel Orozco, el cual ve al proceso de producción de la cerámica como un proyecto escultórico. En el barro encuentra un material idóneo para registrar y transportar una acción. Su proceso le da la posibilidad de llevar al límite la construcción de un objeto, dejar las marcas del proceso y cambiar la percepción de lo que es un objeto hecho de cerámica. Sus

proyectos en este material tienen inquietudes específicas, como la idea de contenedor y la transformación de un recipiente. Entiende y encuentra las posibilidades que la propia técnica le permite hacer. Ampliándola aún más y abriéndose a ella.

En Ai Weiwei, segundo artista analizado, encontramos un giro a los intereses y visión de la cerámica dentro de la práctica artística, aunque tiene un gran número proyectos en cerámica, donde pone en juego las ideas históricas referentes a la cerámica, como la imitación y reproducción de formas de la naturaleza, piezas que dejan ver el gran dominio técnico de los artesanos chinos y que hablan claramente de una tradición y un peso histórico. Es el proyecto Sunflower Seeds, el que le da un giro y una percepción distinta a un proyecto artístico que se involucra con la cerámica y su manufactura. Aunque está cargado de referentes históricos y sociales, es su principio económico lo que guarda la producción simbólica, lo que lo hace único. Al activar la economía local y con ello una tradición, la idea de producción no sólo se centra en el trabajo y el intercambio económico, procura que un grupo de individuos desarrolle su conocimiento de una parte en el proceso de la técnica, no son únicamente la mano de obra, son especialistas, intercambian su experiencia, su conocimiento. Es un proyecto social, no es una cuestión de caridad, es un trabajo justo y digno, que no somete de forma tirana, que resguarda la identidad de sus trabajadores y que termina siendo la presentación de la producción de una cultura.

Estos dos ejemplos son mis referentes, en ellos encontré razones para acercarme a la cerámica desde otra manera. El proyecto Masas es un camino en mi producción, que se abrió a la par de esta investigación, generando preguntas y respuestas, fue un intercambio mutuo, un diálogo. Pero esta investigación también se volvió en sí un proyecto, una forma de hablar de la cerámica y de hacerla; de construir ideas sólidas y de descubrir otras nuevas. Aquí encontré claridad ante la apagada visión que tiene el arte tradicional con respecto a la cerámica, entendí mi interés por ella y di fortaleza a nuestra relación. Obtuve una postura ante mi producción, decidí hacer mis objetos en cerámica por que me interesa la capacidad que tiene para imitar otros materiales, pero a la vez es capaz de darle acabados únicos y que le dan una nueva apariencia a lo conocido, hacer de lo común algo interesante, aunque sean reproducciones con molde de uno ya existente. Aquí es donde se concreta mi idea sobre la relación entre contenido y contenedor, donde elijo darle forma a los recipientes indicados para transportar la información que active un intercambio de experiencias, un reconocimiento de lo vivido en un entorno social.

Para cerrar este pequeño círculo de ideas, esta investigación fue un recorrido lleno de aprendizaje, aunque siempre tuve claro a dónde quería llegar. Me vi envuelto ante límites, tropiezos, cambios de ruta, vueltas en círculo y más posibilidades que mostraron que el camino no es tan plano como parece. Pero lo que me llevó a este punto, fueron las posibilidades que la propia adquisición de conocimiento e ideas conlleva. La cerámica es un camino construido durante mucho tiempo, por lo tanto es extenso, lleno de referentes históricos y culturales, ocultos en lo común de sus formas, deslumbrados por los reflectores que rodean a otras, pero al final es el material que nos envuelve, nos resguarda y nos habla de cómo crecimos juntos; cómo el hombre es de barro y al barro lo transforma el hombre, es accesible y a la vez accede a nosotros. El intercambio simbólico que la cerámica nos permite experimentar se debe a que el hombre se ha representado en cada objeto hecho, por que se adentra en cada objeto que usa y se vuelve polvo como todo recipiente cuando se rompe. Saber que los artistas que se involucran con ella están conscientes de todo esto, es la satisfacción que me deja esta investigación, y encontrar mi consciencia de producción con respecto a la cerámica, es la conclusión de este trabajo.

Bibliografía

- Acero, Juan J. *Lenguaje y Filosofía*. Octaedro. Barcelona. 1993.
- Adorno, Theodor W. *Teoría estética*. Akal. España. 2004.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. FCE. México. 2009.
- Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. Siglo XXI. México. 1988.
- , *El espejo de la producción*. Gedisa. España. 2000.
- , *El otro por sí mismo*. Anagrama. España. 2001.
- , *Los objetos singulares*. FCE. Argentina. 2006
- Birnbaum, Daniel.; Bonami, Francesco.; Brett, Guy.; Buchloh, Benjamin H.D., et al. *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*. CONACULTA. México. Turner. España. 2005.
- Buchloh, Benjamin H.D., et al. *Gabriel Orozco*. California, Estados Unidos : The museum of contemporary art, Los Angeles : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (INBA) : Museo Internacional Rufino Tamayo. México, 2001.
- Careri, Francesco. *Walkscapes, el andar como práctica estética*. Gustavo Gilli. España. 2013.
- Cooper, Emmanuel. *Historia de la cerámica*. Ceac. España. 1999.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I, artes de hacer*. Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. México. 2010.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Pre- Textos. España. 2010.
- Deleuze, Guilles. *¿ Qué es la filosofía?*. Anagrama. España. 1993
- , *Derrames*. Cactus. Argentina. 2006.
- , *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Pre- Textos. España. 2006.
- Derrida, Jacques. *Canallas*. Trotta. España. 2005.
- , *De la gramatología*. Siglo XXI. México. 2007.
- Fadanelli, Guillermo. *Elogio de la vagancia*. Lumen. México. 2008.
- , *Insolencia, literatura y mundo*. Almadía. México. 2012.
- , *El idealista y el perro*. Almadía. México. 2013.

- Fadanelli, Guillermo. *Elogio de la vagancia*. Lumen. México. 2008.
- , *Insolencia, literatura y mundo*. Almadía. México. 2012.
- , *El idealista y el perro*. Almadía. México. 2013.
- Gadamer, Hans G. *Elogio de la teoría*. Península. España. 1993.
- , *Verdad y método*. Sígueme. España. 2002.
- , *Verdad y método II*. Sígueme. España. 2002.
- Aristóteles. *Metafísica*. Porrúa. México. 1969.
- Guillermo, Rosario. *Breve introducción a la historia de la escultura en cerámica en México*. Instituto de Cultura de Yucatán. México. 2010.
- Martin, Heidegger. *Caminos del bosque*. Alianza. España. 1998.
- , *La pregunta por la técnica (y otros ensayos)*. Folio. España. 2007.
- Heskett, John. *El diseño de la vida cotidiana*. Gustavo Gilli. España. 2005.
- Masiero, Roberto. *Estética de la arquitectura*. La balsa de la medusa. España. 2003.
- Menke, Christop. *La soberanía del arte*. La balsa de la medusa. España. 1997.
- Mindling, Eric. *Barro y fuego, el arte de la alfarería en Oaxaca*. Fondo Nacional para las Culturas y las Artes. México. 2010.
- Morin, Edgar. *Introducción a una política del hombre*. Gedisa. España. 2002.
- , *El método 5*. Cátedra. España. 2009.
- Muntañola, Josep. *Poética y arquitectura*. Anagrama. España. 1981.
- Nancy, Jean Luc. *La representación prohibida*. Amorrortu. Argentina. 2006.
- Obrist., Hans U., *A Weiwei, conversaciones*. Gustavo Gilli. España. 2014.

Sánchez, Alberto R. (dir.). *Gustavo Pérez: Cerámica contemporánea*. Artes de México y del mundo. México. 2005.

Sloterdijk, Peter. *El desprecio de las masas*. Pre- Textos. España. 2002.

-, *Crítica de la razón cínica*. Taurus Humanidades. España. 1989.

-, *Esferas I*. Siruela. España. 2009.

Stoichita, Victor I. *Ver y no ver*. Siruela. España. 2005.

Vaneigem, Raoul. *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*. Anagrama. España. 1997.

