



**ELISA
ULLAURI LLORÉ**

Pasiones y tensiones entre la alfarería, la cerámica y el arte contemporáneo: el doble proceso de artificación y de patrimonialización en un mundo periférico del arte contemporáneo

Passions and tensions between pottery, ceramics and contemporary art: the double process of artificiation and heritage in a peripheral world of contemporary art

Elisa Ullauri Lloré

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 03/04/18

Fecha de aceptación: 15/05/18

Resumen:

Este artículo propone analizar el desplazamiento de las fronteras artísticas a través del caso de la cerámica contemporánea, dentro de la gran nebulosa de los mundos del arte contemporáneo. Más allá de la división clásica entre arte y artesanía, se observa la cohabitación de dos regímenes -patrimonial y arte contemporáneo- y da lugar a un arte entre dos procesos: *artificación* y patrimonialización. Este estudio de caso muestra que, a pesar de sus múltiples tensiones entre saber-hacer y cultura de la tecnofilia, es gracias a los valores diferenciales entre arte contemporáneo y artesanía, que la cerámica existe como mundo del arte del arte contemporáneo singular y periférico. Y que la dificultad de su definición se encuentra atravesada por las paradojas, las cuales coexisten y se afirman dentro de la identidad colectiva de esta comunidad artística, como un valor.

Palabras clave:

Cerámica, arte periférico, patrimonialización, artificación

Abstract:

This article proposes to analyze the displacement of artistic borders through the case of contemporary ceramics, within the great nebula of the worlds of contemporary art. Beyond the classic division between art and crafts, we observe the cohabitation of two regimes - patrimonial and contemporary art - giving rise to an art between two processes: *artificiation* and heritage. This study shows that despite its multiple tensions between know-how and culture of technophilia, it is thanks to the differential values between contemporary art and traditional pottery that ceramics exists as a world of singular and peripheral contemporary art. And that the difficulty of its definition is crossed by paradoxes, which coexist and assert themselves within the collective identity of this artistic community as a value.

Key Words:

Ceramics, peripheral art, heritage, artificiation

Biografía de la autora:

Elisa Ullauri Lloré. Quito, Ecuador, 1985. Doctora Phd en sociología del arte, con especialidad en Museología y Mediación Cultural. Es investigadora asociada del Laboratorio Cultura y Patrimonio del Centro Norbert Elias, de la Universidad de Aviñón, y del Laboratorio Mediterráneo de Sociología de la Universidad Aix-Marsella, Francia. Actualmente realiza una investigación postdoctoral sobre las políticas de los públicos en el campo museístico del Ecuador.

Si bien es cierto que referirse a la porosidad de las fronteras entre disciplinas artísticas de la actualidad se ha tornado banal, la definición de lo contemporáneo en el arte, desde un punto de vista cronológico o paradigmático, sigue siendo un campo de batalla.

El presente artículo plantea una postura epistemológica que consiste en analizar la contemporaneidad en el arte a partir de dos ejes. El primero orienta la focal hacia los *mundos del arte*¹ (Becker, 1982) que se encuentran situados históricamente en la periferia del arte contemporáneo. El segundo analiza uno de estos mundos en margen (la cerámica) a través del prisma de dos procesos concomitantes: la artificación (Heinich, Shapiro, 2012) y la patrimonialización (Davallon, 2006). El objetivo es mostrar cómo, estos dos procesos generalmente interpretados a partir de principios contrarios, al articularse de manera complementaria, permiten redefinir los aspectos centrales de un segmento de la creación actual, y visibilizar la inmensa multiplicidad de mundos que componen la gran nebulosa del arte contemporáneo.

El territorio que permite observar dichos procesos es la cerámica contemporánea, puesto que hacia ella convergen los aspectos que singularizan estos nuevos lenguajes de la contemporaneidad en el arte. Además y ante todo, se trata de una ramificación del arte que, desde hace casi dos décadas, ocupa un lugar singular dentro del escenario artístico contemporáneo y se podría decir que incluso se ha puesto de moda. Varias exposiciones de gran envergadura como *Ceramix*² lo confirman, como también lo hace el interés por parte de grandes artistas internacionales como Grayson Perry, Jeff Koons, Ai Wei Wei, Johan Creten, Gustavo Pérez, Louise Hindsgavl, entre tantos otros, por la materia cerámica.

Sin embargo, la constatación de que la cerámica perdura en la planta baja de la escala que organiza la jerarquía disciplinaria de las artes es una realidad. Esta práctica secular se ha desarrollado en todas las sociedades del mundo y a lo largo de la historia de la humanidad, por lo cual, su importante polisemia terminológica designa una verdadera aporía de objetos significantes, que van desde los vestigios arqueológicos de civilizaciones antiguas a la vajilla de porcelana de la abuela, o a la aplicación de materiales cerámicos para la industria y la innovación científica, sin olvidar los múltiples elementos arquitecturales que visten nuestras ciudades y espacios de vida. Sobre la base de esta confusión semántica, la creación cerámica contemporánea no ha logrado definir su posicionamiento dentro de los circuitos del arte contemporáneo, pese a que poco a poco se ha ido introduciendo dentro del sistema de legitimación del arte oficial. Es decir, en aquellas instancias e instituciones que determinan el referencial de la evaluación de la calidad artística, como lo son los grandes eventos internacionales (bienales, salones, exposiciones, ferias), galerías, revistas, colecciones públicas y privadas. La creación mas contemporánea de la cerámica, aquella que se evalúa fuera de las características intrínsecas de la obra (Heinich, 2014) -materia, arcilla, esmalte, temperatura- pero desde su exterioridad, permanece poco reconocida por el mundo del arte contemporáneo, puesto que se ve atravesada por dos vertientes que son el arte contemporáneo y el patrimonio cultural.

Nuestra hipótesis avanza que la cerámica constituye un mundo periférico del arte contemporáneo, en tanto se ve inserto en dos procesos relacionados: la artificación y la patrimonialización.

El proceso de artificación es un concepto propuesto por las sociólogas N. Heinich y R. Shapiro, y se refiere al pasaje de un no-arte al estado de arte que opera dentro de diversas dimensiones: profesional, estética, técnica, comunicacional y social. En el campo específico de la cerámica se observan, en estos últimos años, principalmente desde los cincuenta, una serie de transformaciones materiales y simbólicas que han

¹ La noción de mundo del arte surge de trabajos de Arthur Danto y Georges Dickie, pero es Howard Becker quien, en 1982, formaliza el concepto operatorio de los «mundos del arte» desde una perspectiva interaccionista que define al arte como el producto de una acción colectiva. Según Becker, los actores comparten las convenciones que les coordinan y fijan los límites de los mundos del arte, las normas y principios, pese a que no existe estabilidad entre los sistemas artísticos. Las convenciones pueden transformarse con el tiempo, según los contextos y evoluciones estéticas, sociales, culturales, técnicas.

² En 2016, una exposición sobre la obra cerámica de artistas como Picasso, Rodin, Duchamp, Matisse, etc., se realizó en París (la Maison Rouge y la Cité de la céramique, Sèvres). La muestra revelaba cómo la cerámica ha constituido una historia del arte paralela, desconocida pero profundamente dinámica.

producido la profesionalización y la autonomización del sector artístico (Bajard, 2014).

La transformación profesional es la más significativa. Desde una perspectiva socio-histórica, la cerámica artística es el resultado de una construcción colectiva que empezó a principios del siglo XX con el declive de la alfarería, en razón de las crisis y la aparición de nuevos materiales en el espacio doméstico, como el plástico, el aluminio y los sistemas de refrigeración. En otras palabras, ciertos alfareros se vieron obligados a *artificar* su actividad y la desarrollaron como un estilo de vida cuyo oficio requería un compromiso colectivo: un medio profesional autónomo, con códigos, éticas y normas profesionales, trabajo de la materia, modos de vida modestos, solidaridad entre profesionales, rechazo del sistema capitalista, implicación en la organización de manifestaciones para la difusión y transmisión de la cerámica, etc. Si bien, los ceramistas son conscientes de la dificultad de vivir de su oficio, se involucran en la práctica por la satisfacción que les procura el trabajo manual, la creación artística y la excelencia técnica, que consideran más valiosa que la retribución financiera. El ceramista mexicano Gustavo Pérez³ recalca que la noción de sacrificio se encuentra muy presente: “la cerámica es un proceso largo y exigente (...) de alguna manera el barro va a corresponder o entregar algunos de sus secretos o de sus posibilidades a quien le ha probado que está comprometido. Es como una exigencia de devoción, de amor al barro” (Pérez, 2009). A partir de esto, las especificidades de la matriz profesional se vinculan a la transformación de la dimensión estética de la cerámica. La reciente generación de artistas que viene integrando el espacio de la cerámica muestra, a través de sus producciones artísticas, que la identidad de la cerámica y la “cultura del oficio” persiste en los discursos, pero se constituye también como la base de una libertad estética. Estos nuevos artistas ceramistas pueden ser asimilados a lo que Howard Becker (1982) denomina los franco-tiradores, que son individuos que transgreden las convenciones instituidas por los miembros integrados de un mundo del arte. La transgresión de las normas hace referencia a lo que Nathalie Heinich llama “la experiencia de

los límites” dentro del paradigma del arte contemporáneo: “la obra fuera del objeto: la desmaterialización, la integración del contexto, el cruzar materiales (vidrio, metal, etc.)”, pero muestra al mismo tiempo la aparición de nuevos códigos ligados a la construcción de un nuevo paradigma (Heinich, 2014). Por otro lado, la dimensión social de la cerámica observa una serie de mutaciones, sobre todo, con la emergencia de espacios intermediarios de difusión y comercialización, donde se construye la calidad artística (creación de museos, colecciones públicas y privadas, clubes de coleccionistas de cerámica, como el club Los Ceramófilos). En cuanto a la dimensión comunicacional, ésta es observable desde los discursos (terminología: pieza, obra, objeto de arte en lugar de la función (cuenco, jarra, etc.).

El segundo proceso corresponde a la **patrimonialización**, definida por el semiólogo francés Jean Davallon como: “el proceso de transformación de un objeto, espacio, práctica, proceso; en un objeto patrimonial digno de conservación” (Davallon, 2006). Dicha dinámica está ligada a los procesos de transmisión de la tradición, de la herencia cultural, natural, etc., y se instituye como la base de la construcción de una memoria social y del patrimonio cultural. El término de patrimonio cultural⁴ de por sí, ha extendido fuertemente su campo semántico, desde un punto de vista cronológico, topográfico, categorial o conceptual, ya que sobrepasa la noción de herencia y se muestra a partir de sus expresiones materiales e inmateriales. El historiador François Hartog decía que el patrimonio es el alter ego de la memoria (Hartog, 2003) haciendo eco al pensamiento de Pierre Nora, quien afirmaba que la *patrimonialización* es la transferencia de un régimen de

³ "América Latina, tan lejana, tan cercana. Lectura pública realizada por el ceramista mexicano Gustavo Pérez, en el Museo Ariana, Suiza, septiembre de 2009.

⁴ La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) de la Asamblea General de la Unesco, en 2003 define al PCI como: “Los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconocen como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana”.

memoria a otro (Nora, 1984). Mas allá de su condición de patrimonio cultural, la cerámica responde a un sistema de gestos y técnicas que son la memoria de un patrimonio vivo. En este sentido, la identidad de la cerámica, regida por el oficio manual, el valor del trabajo, la forma de vivir del ceramista, etc., se consideran como “dignos de conservación”.

Es decir, que la identidad del alfarero debe ser conservada al igual que sus saberes, técnicas profesionales, dentro del proceso de artificación, aún cuando éste se inserta dentro del paradigma contemporáneo (Heinich, 2014). Los vínculos entre los sistemas de producción y de creación en una misma comunidad artística (alfareros, ceramistas, artistas-ceramistas(...)) se desarrollan dentro de las relaciones del patrimonio, es decir en continuidad y ruptura parcial con la tradición cerámica. Es así cómo, el valor patrimonial del saber-hacer artístico, del gesto a la técnica como memoria de un arte vivo, precede la libertad técnica y la dialéctica experimental que caracteriza el arte contemporáneo, otorgando a la cerámica el carácter contemporáneo. Es por esto que la cerámica se identifica como una cultura manual con un sistema del saber-hacer y de la afirmación de la tecnofilia que se ha ido construyendo progresivamente, pero la cual sirve, ante todo, de cimiento y punto de partida para las nuevas prácticas de la cerámica artística actual, mas libres y experimentales en cuanto a formatos, materias, conceptos, etc.

Para entender mejor cómo se articula este doble proceso, podemos apoyarnos en la descripción del paradigma del arte contemporáneo de Nathalie Henich, quien desarrolla una teoría según la cual el arte contemporáneo no es un género en la cronología del arte, sino que constituye un paradigma artístico; es decir, que el arte contemporáneo, el arte moderno y el arte clásico son paradigmas concomitantes. Sin embargo, el arte contemporáneo es aquel que domina el paisaje artístico mundial. Para la socióloga, este paradigma es el resultado de una transformación ontológica del arte que reposa sobre la construcción de nuevos límites éticos, jurídicos, estéticos, materiales y técnicos. Heinich observa tres principales condiciones operando los cambios axiológicos: el primero es el eje sintagmático, que consiste en considerar las obras de manera colectiva a través de una gramática de la creación artística; el segundo es el eje paradigmático, que reside en el tratamiento de la obra no en su continuidad con el pasado, pero en su diferenciación en relación a

otros sistemas existentes, y por último, el abandono del discurso interpretativo de la obra por una descripción multifactorial (propiedades del objeto, de sus efectos y del contexto). En otras palabras, el cambio del paradigma moderno o clásico hacia el contemporáneo no reside en la trama temporal, sino en el sistema de valores específicos, institucionales, organizacionales, económicos, etc., del arte en cuestión. La noción de paradigma admite así situaciones intermedias y fronterizas entre ciertas prácticas artísticas y, por consecuente, el paradigma dominante del arte contemporáneo se permite incorporar, de manera parcial, a la cerámica contemporánea. De esta manera, si el arte contemporáneo se caracteriza por la transgresión de límites a través de la desmaterialización, la desobjetivación, la liberación de usos de materiales (sangre, excrementos, desechos, vacío, cadáveres, etc.), la cerámica llega en una época en que los límites han sido empujados hasta sus propias indeterminaciones. La cerámica en el arte contemporáneo opera un juego semántico que denuncia los *diktats* del paradigma del arte contemporáneo, y lo hace a través de un “retorno al origen”, a través del trabajo manual, del objeto, de la materia; juega con los estereotipos, alternando el ordenamiento jerárquico del arte. A partir del uso de la cerámica se ejerce una protesta hacia lo que el arte oficial y dominante ha establecido como la “nueva norma”. La implicación del saber-hacer, de la técnica, del trabajo de taller, de la rutina, del proceso técnico en el arte contemporáneo, reivindica y reafirma una nueva forma de hacer arte contemporáneo, utilizando los estigmas de un arte menor, percibido históricamente como artesanal, pero que autoriza nuevas formas de innovación artística.

Para concluir, podemos formular que, a través del proceso de patrimonialización, se activa la transmisión de la memoria social de la tradición alfarera como vector de la identidad cultural. En ella se afirma una singularidad artística y contemporánea dentro de las posibilidades plásticas de la materia. El doble proceso de la cerámica contemporánea fabrica nuevas convenciones específicas, las cuales provocan cambios ontológicos en la cerámica, reconfiguran los espacios y renuevan las representaciones sociales del arte, haciendo que aparezcan progresivamente nuevas imágenes mentales para con la *tierra*, y las cuales aportan a reestructurar los mundos del arte.

BIBLIOGRAFÍA:

- Bajard F. (2014) *Sociología de ceramistas de arte en Francia. El invento de un grupo socio-profesional: prácticas y maneras de ser.* (tesis de doctorado). Lausanne, Suiza: Universidad de Lausanne, Suiza.
- Becker H. (1982), *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico.* Quilmes, Argentina.
- Davallon J. (2006) *Le don du patrimoine: un acercamiento comunicacional de la patrimonialización.* Paris, Francia: Hermès ciencia publicaciones, Lavoisier.
- Hartog F. (2003) *Regímenes de la historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo.* París, Francia: Le seuil.
- Heinich N. et Shapiro R. (2012) *De l'artification: enquêtes sur le passage à l'art,* París, Francia: Ed. de la Escuela de Altos estudios en Ciencias Sociales.
- Heinich N. (2014) *Le paradigme de l'art contemporain: structures d'une révolution artistique,* Paris, Francia: Gallimard.
- Nora P. (Dir.), (1984) *Entre Memoria e Historia: La problemática de los lugares. Les Lieux de mémoire; Les Lieux de mémoire; 1: La République* (pp. 17 49). Paris: Gallimard.
- Pérez G. 2009, "America Latina, tan lejana, tan cercana", Musée Ariana, Ginebra. Suiza