

Cerámica y arte contemporáneo. Emergencia de prácticas milenarias en el siglo XXI

Mariel Tarela

Arte e Investigación (N.º 14), e004, noviembre 2018. ISSN 2469-1488

<https://doi.org/10.24215/24691488e004>

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

---

# CERÁMICA Y ARTE CONTEMPORÁNEO

Emergencia de prácticas milenarias  
en el siglo XXI

## CERAMICS AND CONTEMPORARY ARTS

Emergence of Milenary Practices in 21<sup>st</sup> Century

---

MARIEL TARELA

[marieltarela@gmail.com](mailto:marieltarela@gmail.com)

Taller Cerámica Complementaria. Facultad de Bellas Artes  
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 5/5/2018 | Aceptado 10/8/2018

### Resumen

En los últimos años, el arte cerámico contemporáneo se hace presente y, de esta manera, habilita otras formas de percepción y se apropia de ámbitos ajenos a él, con anterioridad a la segunda mitad del siglo XX. Focalizamos en las transformaciones contextuales del arte contemporáneo que posibilitan emergencias y desplazamientos de las prácticas artísticas de cerámica en la actualidad. Obras de cinco artistas contemporáneos son muestras de un presente complejo configurado a partir de visibilidades e invisibilidades.

### Palabras clave

Cerámica; prácticas; arte contemporáneo

### Abstract

In recent years, contemporary ceramic art has emerged showing new expressions of other kinds of perception and covering areas that were restricted to this discipline before the second half of the 20th century. We focus on the transformations within the context of contemporary arts that comprise the rising and flourishing of artistic ceramic practices at the present. The works of five contemporary artists show a complex present shaped based on visibilities and invisibilities.

### Keywords

Ceramics; practices; contemporary arts



Esta obra está bajo una  
Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial-SinDerivadas  
4.0 Internacional

En las últimas décadas se ha producido una expansión renovada de la cerámica que contribuyó, en parte, a modificar las consideraciones existentes acerca de la estética de las artes del barro. El arte cerámico contemporáneo habilita otras formas de percepción y ocupa ámbitos que no alcanzaba con anterioridad a la segunda mitad del siglo XX. En más de veinte mil años de antigüedad de este quehacer, los desplazamientos no pueden inocentemente ser atribuidos a una mejora cualitativa de las producciones cerámicas. Todas las épocas tuvieron multiplicidad de niveles de producciones en términos de estética y de calidad. Sin embargo, en el contexto actual del arte se manifiesta una recuperación en la valoración de los quehaceres humanos, lo que necesariamente ha ido transformando los territorios de las diversas prácticas artísticas y el modo de reflexionar acerca de sus problemáticas específicas.

De este modo, nuestro análisis se focaliza en los cambios de contexto del arte contemporáneo que posibilitan desplazamientos de las prácticas artísticas de cerámica. Para ello, presentamos y analizamos obras de artistas contemporáneos como muestra de un presente complejo, configurado a partir de visibilidades y de invisibilidades. Como el *Angelus Novus*, de Paul Klee y Walter Benjamin, miraremos al pasado para situarnos en el presente y trataremos de describir a dónde nos empuja ese huracán que llamamos *progreso*.<sup>1</sup>

## ¿De dónde venimos?

Para referirnos a los desplazamientos de las prácticas cerámicas contemporáneas presentaremos sucintamente algunos encadenamientos históricos que delimitan los rasgos específicos de dichas prácticas en el pasado. La cerámica es un hacer ancestral relacionado, desde el origen de toda cultura, con funciones fundamentales: utilitarias, simbólicas y estéticas. Establece una marcada perspectiva dialógica entre el pasado y el presente, y está indisolublemente vinculada con nuestra cotidianeidad en muy diversos ámbitos.

Larry Shiner plantea en *La invención del Arte* (2010) que desde la antigüedad clásica hasta finales del siglo XVII el concepto de arte, entendido como *ars* o *techné*, se extendía a cualquier habilidad

<sup>1</sup> Benjamin desarrolla su tesis IX sobre el concepto de la historia a partir una acuarela de Klee que había adquirido: *Angelus Novus* (1920). El ángel de la historia tiene el rostro vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, todo ruina. Quisiera detenerse, pero un huracán se arremolina en sus alas, y ya no puede plegarlas. Lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso (Raulet, 2010).

humana a través de cuya producción se crea una realidad que antes no existía. Es decir que, dentro de este pensamiento, lo opuesto al arte no era la artesanía sino la naturaleza. Agrega, además, que según Marta Nussbaum (en Shiner, 2010) la poesía, el arte visual y la música cumplían en la antigüedad una función ética, tanto por su forma como por su contenido.

Sin embargo, el pensamiento ilustrado y el pensamiento romántico crean el sistema de las bellas artes, que se transforma en el obstáculo más grande para la concreción de un pensamiento respetuoso con la diversidad sensible. La sensibilidad es algo asentado en el cuerpo material, que va tomando formas histórico-culturales situadas (Shiner, 2010). Lo que entraba dentro de la noción de *ars* o *techné* se fragmenta entonces en arte o artesanía y surgen las divisiones entre artista y artesano. Como consecuencia, la disciplina cerámica, orientada a producir objetos funcionales —útiles—, comenzará a ser clasificada como *artesanía* o *arte aplicada*.

Los artesanos, desde siempre comprometidos con el mundo de los objetos cotidianos, actúan sobre los materiales a través de la técnica y adquieren el oficio mediante la repetición de procesos preestablecidos. Sus productos reflejan dominio técnico, identidad e individualidad. La Revolución Industrial y la mecanización de los procesos de producción en el mundo occidental provocaron la declinación de la artesanía.

Numerosos intentos a lo largo de la historia buscaron superar la división entre arte y artesanía: por ejemplo, el movimiento británico de Artes y Oficios, con William Morris como principal exponente, que se propuso la tarea de *educar al público* acercándole buen diseño e introdujo, de ese modo, la alfarería artística. Lamentablemente, estas producciones se convertían en objetos caros, que no llegaban a los mercados populares para los que habían sido concebidos.<sup>2</sup>

Con Sèvres<sup>3</sup> como modelo, la manufactura de alfarería artística que se desarrolló a finales del siglo XIX —en América, en Europa y en Gran Bretaña—, suponía un concierto de habilidades técnicas. El diseñador era el autor y dirigía en cada obra a una cantidad de trabajadores de la fábrica excelentemente calificados. Por otro lado, los ejemplos de cerámica presentados en la Exposición Mundial de París en 1878 y 1889, provenientes de Corea y de Japón —entornos culturales en los que el concepto de arte no se oponía al de artesanía— fueron movilizadores.

<sup>2</sup> El movimiento de Arts and Craft fue un movimiento del arte y del diseño de productos surgido en Gran Bretaña alrededor de 1880, que perduró hasta alrededor de 1920, como una reacción a la enajenación del estilo victoriano en la Revolución Industrial. Trataban de conferir respeto al creador frente a la creciente deshumanización. Proponían trabajar en un lugar feliz y sano para generar objetos útiles, bien construidos y bellos.

<sup>3</sup> La manufactura de Sèvres es una de las principales fábricas de porcelana europea, fue fundada en 1740 y se encuentra en Francia, en la ciudad que le da su nombre.

Entre los ceramistas Bernard Leach y Yoji Hamada se creó el taller en St. Ives: la fusión simbólica de oriente y de occidente. Los mismos valorizaron la austeridad del diseño y la conexión con la naturaleza a través de la utilización de materiales locales.

Asimismo, la creación de la Bauhaus en Weimar, en 1919, constituyó un significativo intento de unidad entre artes, oficios y arquitectura. Su fundador y primer director, Walter Gropius, reunió en esta institución la antigua escuela de oficios de Weimar y la escuela de artes. Los objetivos planteados por Gropius en el manifiesto fundacional incluían recuperar los métodos artesanales y poner esta potencia al mismo nivel que las Bellas Artes, comercializar los productos de alta calidad de diseño allí creados e integrarlos a la producción industrial para hacerlos accesibles al público general.<sup>4</sup>

A partir de la Segunda Guerra Mundial comienzan a aparecer en Europa y en Estados Unidos artistas ceramistas con obra propia. Una sola persona debe poseer todas las habilidades para realizar cerámica. Los pioneros fueron Lucie Rie<sup>5</sup> y Hans Coper en Gran Bretaña, y Peter Voulkos en Estados Unidos. Por su parte, en Italia trabajaron en cerámica Arturo Marini, Lucio Fontana, los miembros del grupo Cobra (como Karel Appel, Lynda Corneille y Asger Jorn), Wilfredo Lam y Roberto Matta.

Las grandes fábricas, como Sévres y Rosenthal, abrieron sus puertas a los artistas para que se desempeñaran en sus talleres. Marc Chagall, Fernand Léger, Jackson Pollock, Salvador Dalí, Enrico Baj, Jean Arp y Alexander Calder, entre otros, también crearon obra cerámica. El interés por el arte cerámico no radicaba solo en experimentar con un nuevo material proveniente de otro terreno, sino en establecer una nueva experiencia con el concepto de objeto cerámico. La intervención de dicho objeto, su búsqueda, su exploración y su instauración en el terreno del arte, lo redimensiona, lo extrae de su función utilitaria o decorativa en lo que comienza a llamarse *cerámica de estudio*.

Como consecuencia de estos desarrollos surgidos en Europa desde comienzos del siglo XX, nace alrededor de los años cincuenta la denominación *cerámica argentina contemporánea*. La misma se refiere a producciones originadas en grandes centros urbanos como parte de proyectos modernizadores regionales con conexiones con las prácticas artísticas contemporáneas, lo que puede entenderse como un reflujó

<sup>4</sup> El departamento de cerámica de la Bauhaus comenzó a funcionar a cargo del ceramista Max Krehan y el escultor Gerhard Marcks. En 1923 reemplazan el trabajo con tornos por coladas —moldes—. Se destacaron las producciones de Theodor Bogler, Otto Lindig y Marguerite Wildenhain. En 1925 la escuela se traslada a Dessau y deja de existir un departamento de cerámica. En 1933 es cerrada por el régimen nacional socialista. El taller de cerámica de la Bauhaus funcionó solamente durante la etapa de Weimar, cinco años, y generó aportes trascendentes a la cerámica de todo el siglo XX.

<sup>5</sup> Egresada de la Bauhaus, emigra por la persecución nacional socialista.

de la periferia.

En este contexto, fue muy trascendente para la disciplina cerámica en la Argentina la figura del ceramista español Fernando Arranz. En 1933 se le encomienda la creación de la Escuela Nacional de Cerámica, que finalmente se inaugura en 1940 como Escuela Nacional Industrial de Cerámica. Él mismo la dirigió desde su fundación hasta su muerte y además se encargó del departamento de cerámica de la Escuela de Bellas Artes de nuestra Universidad Nacional de La Plata. Asimismo, fue convocado para la creación de las escuelas de Córdoba, Mendoza, Tucumán, Mar del Plata, Jujuy y Chilecito de La Rioja. La impronta de las escuelas tenía una marcada formación técnica, con una estética que, podría decirse, abrevaba en la tradicional mayólica española y el modernismo de la Bauhaus. Hasta hoy la mayoría de las instituciones de formación de ceramistas llevan el nombre de Fernando Arranz.

Posteriormente, en 1958, se creó en nuestro país el Centro Argentino de Arte Cerámico, con la misión de difundir el arte cerámico y de nuclear a los numerosos ceramistas activos en la época. Leo Tavella, socio fundador, desarrolló una vasta obra escultórica, caracterizada por innovadores ensambles con otros materiales y por tratamientos de superficie solo posibles dentro de la materialidad cerámica. Tavella fue durante largos años maestro de muchas generaciones de ceramistas, imprimiendo en la cerámica argentina una imagen escultórica y figurativa, con notables cercanías con la neofiguración.

### **¿Dónde estamos?**

Nos urge, para responder a esta pregunta, definir una localización y una temporalidad. ¿Cuándo comienza y qué es lo contemporáneo? ¿Sucede esto de igual manera en el sur de América del Sur que en otras geografías distantes? ¿Tiene *lo contemporáneo* el mismo alcance sobre todas las prácticas artísticas?

Si se considera al arte contemporáneo desde su cronología, puede decirse que es la continuación del arte posmoderno que, a su vez, se desarrolló como reacción al arte moderno. Los grandes discursos de la modernidad son historia y las objeciones de la posmodernidad están consumadas como profecía autocumplida. Si el arte moderno se ocupó de promover lo nuevo, el posmoderno sostuvo la desvalorización de dicha categoría de novedad, mientras que el arte contemporáneo, por su parte, se caracteriza por su nomadismo, por su pluralismo, por su falta de normas a qué atenerse (Smith, 2012).

La dificultad de clasificación del arte contemporáneo tendía a justificarse por su grado emergente. Sin embargo, cuando nos referimos al arte contemporáneo hoy, estamos hablando de prácticas artísticas que vienen desarrollándose desde los años setenta, es decir, desde hace casi medio siglo, con lo cual podemos concluir que la dificultad reside en su pluralidad: no es clasificable por movimientos, tampoco lo es por los materiales que utiliza; es discontinuo, provocativamente imprevisible y, fundamentalmente, se rehúsa a ser historizado como tal (Aranda y otros, 2010).

El anuncio del fin de los grandes relatos enunciado por Jean-François Lyotard en *La Condición Postmoderna* (1979) influencia de manera decisiva la producción de pensamiento de la década de los ochenta. Por su parte, Arthur Danto proclama la muerte de los grandes relatos hegemónicos de la historia del arte en *Después del fin del Arte* (2006) casi simultáneamente con Hans Belting, que plantea *El fin de la historia del arte [Das Ende der Kunstgeschichte?]* (1983).

Desde 1970 las artes se han caracterizado por el pluralismo y han rehusado la generalización, es justo afirmar que una de las tendencias de los últimos treinta años ha consistido en intentar reintegrar, desde la esfera de la intimidad personal hasta la agitada de la política, el arte a la vida (Shiner, 2010). La omnipresencia de la arcilla en nuestro entorno cotidiano —desde el suelo que nos soporta, los ladrillos que nos permiten construir un hábitat, los utensilios que necesitamos para nuestra alimentación e higiene, etcétera— la convierte en una cuestión constitutiva de nuestra existencia. No es extraño, por tanto, que comencemos a ocuparnos de los entramados rituales, materiales y simbólicos que resultan de estas relaciones.

Tierra, agua y fuego conforman *lo cerámico* en su grado de mayor especificidad y, al mismo tiempo, son elementos que habilitan un mayor diálogo de esta práctica artística con las producciones más diversas. El arte cerámico contemporáneo es producto de complejas colaboraciones entre ceramistas, industria, artesanos, arquitectos, artistas y alfareros que han usado la arcilla a modo de expresión no intelectual; búsquedas de lo experiencial por el placer de hacer más allá del diseño cerebral de la forma. Es un hacer situado, en los planos local, regional o global que da cuenta de los múltiples contextos en los cuales se desarrollan estas prácticas.

No se trata de artes locales dependientes de la colonización y de la globalización, sino de artes particulares generadas por la diversidad del mundo (Smith, 2012). La producción actual no occidental acusa rasgos híbridos fruto de los cruces culturales ocurridos en sus contextos postcoloniales. Dentro del conglomerado de países en los que se desarrolla, se distingue América Latina por accidentalidad, a pesar de

que sus expresiones contemporáneas son también ontológicamente heterogéneas (PNUD/UNESCO, 1994).

### Más que mil palabras

A continuación, presentaremos obras de artistas contemporáneos que permitan al lector, como *flâneur*, complementar las consideraciones anteriores, en la aceptación de que la imagen es solo una parcialidad de los alcances de estas prácticas. ¿Constituyen los contenidos de nuestras improvisadas vidrieras obras de arte cerámico contemporáneo? En su totalidad, las obras presentadas detentan el grado de legitimación otorgado por haber sido expuestas y premiadas en sitios de alta notoriedad. Para Peter Bürger (1974) la institución del arte incluye no solamente al aparato de producción y de distribución de lo artístico, sino también las ideas sobre el arte que predominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras [Figura 1].



Cerámica y arte contemporáneo. | MARIEL TARELA

Vidriera 1. Juana Marta Rodas y Julia Isídrez en documenta 13<sup>6</sup>  
Figura 1. *Sin título* (2011), Juana Marta Rodas y Julia Isídrez. Cerámica, 40 x 26 x35 cm

<sup>6</sup> La denominación vidriera se utiliza como título de presentación para cada caso, con la idea del *flâneur* que va caminando y que cada vez se detiene y mira.

Georg Dickie (en Oliveras, 2017), a su vez, habla de la adjudicación del status artístico por parte de un grupo socialmente reconocido. Define a una obra de arte como un artefacto de una clase creado para ser presentado ante un público del mundo del arte.

Dentro de la comunidad campesina Caaguazú, cerca de la ciudad paraguaya de Itá —denominada la capital de la cerámica—, trabajaba Juana Marta Rodas (1925-2013) y su hija Julia Isídrez (1967). Juana Marta aprendió el oficio de su abuela, María Balbina Cueva Oviedo, y de su madre, Juana de Jesús Oviedo. Empezó a trabajar a los ocho años, se dedicó totalmente a la artesanía. Mucho tiempo se centró en cerámica utilitaria, posteriormente comenzó a incorporar figuras humanas, de animales y mitológicas. Julia Isídrez, por su parte, comenzó con la artesanía a los diecisiete años, y aprendió viendo a su madre.

Al igual que las generaciones anteriores, las dos mujeres trabajan el barro negro que traen en carretas desde el pueblo, a tres kilómetros del taller. Lo extraen de entre los pastos, a un metro de profundidad. Después lo mezclan con ladrillo molido y lo pisan. Sacan las piezas del horno y las ponen sobre hojas verdes para producir la reducción y obtener el color negro brillante. Sus obras han dejado atrás el aspecto primariamente funcional de gran parte de la cerámica popular para adentrarse en un mundo más imaginativo, pero siempre apegado a la tradición. Figuras enormes, exquisitamente pulidas, de las cuales salen cabecitas sonrientes, incluyen caballos de tres patas y monstruos de siete cabezas, la serpiente-loro Mboitu'í, deidad guaraní de los anfibios, el fecundo espíritu Kurupí, con su gigantesco miembro viril, y el temido Pomberito, de brazos cortos y pies peludos.

Dos de sus obras se presentaron en *documenta 13*. Las piezas problematizan la relación entre lo tradicional y lo contemporáneo, el estatus incierto de la obra de arte en la era actual, e invitan a la reflexión de nuestro accionar en relación con objetos simples y con objetos complejos. Fueron escogidos entre cientos de trabajos de unos doscientos artistas de cincuenta y cinco países, para mostrarse en la rotonda —sitio privilegiado— del Museo Fridericianum de la ciudad alemana de Kassel. Entre los reconocimientos que han recibido están: el Primer Premio de la Bienal Martel de Arte Contemporáneo (Paraguay, 1994); Premio Villa de Madrid (España, 1998); Premio del Fondo del Príncipe Claus para la Cultura y el Desarrollo (Holanda, 1999); Premio al Mejor Artesano Tradicional (Paraguay, 1999); Orden Nacional del Mérito en el grado Gran Cruz (a Juana Marta Rodas, 2009).

*Relación de dependencia* (2017) es una instalación de Andrés Aizicovich en colaboración con la ceramista Cecilia Ojeda [Figura 2]. La pieza escultórico-performática consta de una bicicleta fija conectada por poleas a un torno de alfarería, la misma se activa con dos participantes.



El pedaleo del ciclista hace girar el torno que permite al alfarero modelar la arcilla; si no hay pedaleo, no hay vasijas.



Vidriera 2. Andrés Aizicovich (1985). Primer premio Braque (2017)

Figura 2. *Relación de dependencia* (2017), Andrés Aizicovich. Instalación, 250 x 150 x 60 cm

*Música Congelada* (2017), de Pablo Insurralde, recibió una mención de honor en el premio Braque 2017. Es una instalación que ocupa un espacio rectangular de 500 x 300 cm y está compuesta por más de 100 piezas que cuelgan del techo entre cerámicas y varillas de hierro de construcción. Un sistema de motores hace que giren las piezas y que choquen entre sí, generando un sonido metálico muy similar al objeto que representan. En una primera aproximación parecería que el gran formato de esta obra se contrapone con la producción más conocida de Pablo Insurralde, conformada por instalaciones de miles y miles de impecables miniaturas de objetos cotidianos hechos de cerámica esmaltada [Figura 3]. Sin embargo, en *Música Congelada* el artista construye un templo contemporáneo de cerámica con ruidos y hierros retorcidos. Produce el efecto de sacralización de lo olvidado, de lo que ha sido desplazado del centro a la periferia, en absoluta coincidencia temática con los contenidos de sus obras con miniaturas.



Vidriera 3. Pablo Insurrealde (1980) con la mención de honor en el Premio Braque 2017 y el subcaso de Rita Flores

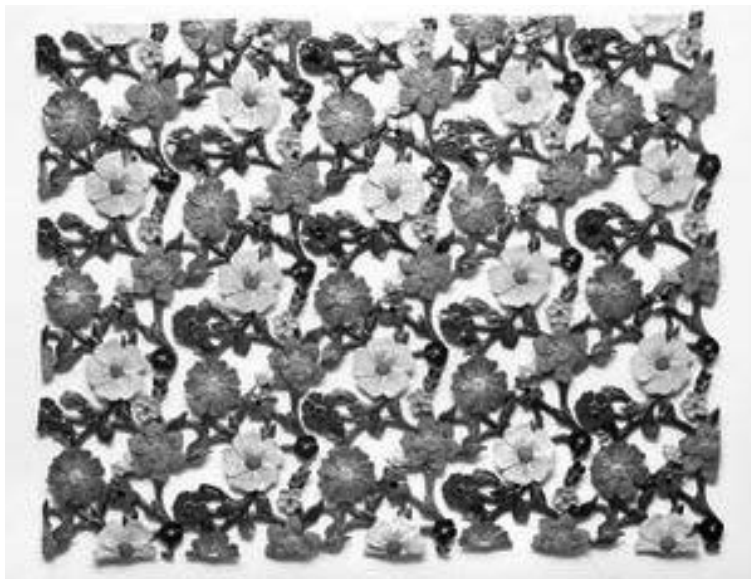
Figura 3. *Música Congelada* (2017), Pablo Insurrealde

### **Rita Flores, un subcaso**

Entre 2006 y 2013 Insurrealde desdobló su producción entre la obra personal y la obra realizada junto con el artista David Rodríguez, en un proyecto llamado *Rita Flores*. Fue un proyecto de reflexión acerca de las condiciones de difusión y de recepción de las obras de arte. Abarcó, por un lado, la producción concreta de piezas y de instalaciones cerámicas, y por otro, la creación misma de un personaje-autor ficticio sin presencia física, *Rita Flores* (1980, Posadas, Misiones), que se manifestaba a través de un dispositivo virtual y fue generando crecientes expectativas a medida que su obra se iba difundiendo. El proyecto *Rita Flores* proponía observar de qué manera se construye la trayectoria de un artista a través de diversos mecanismos de difusión y de legitimación, cuestionando la importancia otorgada al artista como persona y como personaje, como construcción y como proyección, por encima de su producción concreta. De esta forma, discutía también la interpretación de la obra en relación con supuestos datos biográficos, de género, de origen geográfico o cultural (Insurrealde, 2014).

La obra de Gabriel Baggio que obtuvo el premio Klemm, *Motivo para sábana (Variaciones cromáticas y formales)* (2009), reproduce con cerámica esmaltada un típico estampado de sábana de 160 x 220 cm [Figura 4]. Inmediatamente nos acerca a Michel de Certau en

*La Invención de lo cotidiano* (1979). Baggio retoma también el pensamiento filosófico de Giorgio Agamben en otra de sus obras, que denomina *Elogio de la profanación* (2011), en coincidencia con el título del capítulo del autor en *Profanaciones* (2005). En la misma, el artista utiliza un conjunto de herramientas de carpintería que habían pertenecido a su abuelo, fabrica moldes de cada una, las reproduce por colada de barbotina, las hornea y luego las esmalta. En su tercera cocción, les aplica lustre de oro y las cuelga de la pared de la sala de exposiciones de la Fundación Osde, como parte de la muestra colectiva *Soberanía del uso* (2014).



Vidriera 4. Gabriel Baggio (1974) con el Primer Premio Fundación Klemm (2009)

Figura 4. *Motivo para sábana (Variaciones cromáticas y formales)* (2009), Gabriel Baggio. Cerámica esmaltada, 160 x 200 cm

La obra de Débora se compone de objetos cerámicos de difícil catalogación [Figura 5]. Un repertorio que incluye animales, fragmentos de figuras humanas, libros, yelmos, etcétera, atesorados en bibliotecas. La factura gestual de los objetos, los esmaltes, el colorido, nos remite a un cierto pasado, a lo infantil. Por su parte, la biblioteca, en su presencia clara y clásica, problematiza, al igual que en su momento el urinario de Marcel Duchamp (1917), la cuestión de lo indiscernible del objeto artístico. Se une así a un significado central de la estética de Walter Benjamin, en la que la utilización de residuos, de ruinas o de objetos que han sido arrancados de su propia función es la clave

de ingreso a conocimientos ocultos que resultan de su reutilización en nuevos contextos.



Vidriera 5. Débora Pierpaoli. Primer premio Fundación Klemm (2013)

Figura 5. *Sobre bibliotecas* (2013), Débora Pierpaoli

### **¿Hacia dónde vamos?**

En una sociedad en la cual la obsolescencia programada es cada vez más veloz: ¿qué será aquello que la cultura quiera guardar? Si se espera que el arte trascienda el momento específico de su producción, ¿cuál es la conciencia del productor de arte sobre una materialidad que probadamente puede pervivir más de veinte mil años?

En *La actualidad de lo Bello* (1996), Hans-Georg Gadamer propone que la función del arte se centra en cubrir las necesidades básicas humanas de juego, símbolo y fiesta. La experiencia simbólica del arte es de integridad, consiste en hacerse uno con la obra completándola en su trascendencia en el tiempo y completándonos nosotros también en ella. En dos recientes subastas se pagaron grandes cantidades de dinero por piezas de cerámica. Tal es el caso de la subasta Sotheby's en Hong Kong, de un cuenco de porcelana china del periodo del Emperador Kangxi (1662-1722). Una pieza torneada y cocida en los hornos imperiales de Jingdezhen; pintada en los talleres del Palacio Imperial, en la Ciudad Prohibida de Pekín, por jesuitas residentes en la corte; y horneada por tercera vez. Este cuenco se vendió por 24.815.722 euros (30,42 millones de dólares). Por otro lado, en la casa de subastas Bearnas Hampton & Littlewood, en Exeter (Reino Unido) se remató una pequeña pieza de Hans Coper por 436,740 Euros (381,000 Libras). Esta pieza pertenecía a un coleccionista privado que la compró en los años setenta por 250 libras (Infocerámica, 2018).

¿Es acaso esta la valoración de la cerámica que siempre estuvimos esperando? En la innumerable cantidad de dispositivos que nos limitan y que controlan la repetición de la información, que se haya pagado por un pequeño cuenco de cerámica lo mismo que por «un Picasso» tal vez aporte a una consideración subliminal de la cerámica como algo valioso. Sin embargo, para valorar la cerámica —no únicamente en términos venales— es preciso comprenderla. Gustar de algo, dice Agamben (2005), es conocer acerca de nosotros y de lo que nos rodea. Sabor y saber resultan entonces complementarios. El gusto se presenta como un placer que permite conocer; ser sensible y ser sabio está lejos de ser antagónico. Nos proporciona un conocimiento otro, que no puede dar razón del saber pero que aun así lo disfruta (Oliveras, 2017).

Para concluir, conceptualizar en la actualidad los resultados concretos de estas prácticas artísticas del mundo de lo sensible exige la consideración de una diversidad de factores en el análisis: la visibilización de los grupos que las realizan, la especificidad de saberes y de conocimientos necesarios para llevarlas a cabo, y los alcances simbólicos de las mismas.

## Referencias

- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Aizicovich, A. (2017). *Relación de dependencia* [Instalación]. Recuperada de <http://untref.edu.ar/muntref/noticias/andres-aizicovich-ganador-del-premio-braque-2017/>

Aranda, J., Wood, B., Kuan, V. (ed.). (2010). *What Is Contemporary Art?* Recuperado de <http://www.e-flux.com/journal/what-is-contemporary-art-issue-one/>.

AA. VV. (2012). Documenta 13 [Muestra]. Recuperado de <https://universes.art/es/documenta/2012/>

Baggio, G. (2009). *Motivo para sábana (Variaciones cromáticas y formales)* [Cerámica esmaltada]. Recuperada de <http://www.gabrielbaggio.com/catalogo.html>

Baggio, G. (2011). *Elogio de la profanación* [Cerámica esmaltada]. Recuperada de <http://www.gabrielbaggio.com/catalogo.html>

Belting, H. (1983). *Das Ende der Kunstgeschichte?* Berlin, Deutschland: Deutscher Kunstverlag.

Bürger, P. (1974). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, España: Península.

Danto, A. (2006). *Después del fin del arte*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

De Certeau, M. (1999). *La invención de lo cotidiano*. Ciudad de México, México: Universidad Iberoamericana.

Gadamer, H. G. (1996). *La actualidad de lo bello*. Barcelona, España: Paidós.

Infocerámica. (2018). Precios récord en subastas de cerámica. Recuperado en <http://www.infoceramica.com/2018/04/precios-record-en-subastas-de-ceramica/>

Insurrealde, P. (2017). *Música Congelada* [instalación]. Recuperada de: <http://pabloinsurrealde.blogspot.com.ar/p/enlaces.html>

Insurrealde, P. (2014). *Rita Flores*. Recuperado de: <http://pabloinsurrealde.blogspot.com/p/enlaces.html>

Liotard, J. F. (1979). *La Condición Postmoderna*. Barcelona, España: Ediciones Cátedra.

Pierpaoli, D. (2013). *Sobre bibliotecas [instalación]*. Recuperada de: <http://www.deborapierpaoli.com.ar/textos/8/oh-si-existiera>

PNUD/UNESCO. (1994). *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*. Lima, Perú: UNESCO y Centro Wilfredo Lam.

Oliveras, E. (2017). *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.

Raulet, G. (Ed.). (2010). *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe Band 19: Walter Benjamin. Über den Begriff der Geschichte*. Hamburg, Deutschland: Suhrkamp Verlag.

Shiner, L. (2010). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona, España: Paidós.

Smith, T. (2012). *Qué es el arte contemporáneo*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Tiedemann, R. (Ed.). (1982). *Walter Benjamin Gesammelte Schriften. Band 5 Das Passagen-Werk*. Frankfurt am Main, Deutschland: Suhrkamp Verlag.