

MANO DE OBRA

publicación sobre artes y oficios

UNO





Idea original: Paola Moreno, Bárbara Palomino, Constanza Urrutia.

Edición general: Paola Moreno, Bárbara Palomino.

A excepción de: “Esbozo para un área del objeto: Una experiencia académica”.

Textos: Paola Moreno, Bárbara Palomino, Constanza Urrutia,
Kevin Murray, Diego Mometti, Joselyne Contreras, Ángela Cura,
Cecilia Flores, Pablo Chiuminatto, Nury González.

Colaboradores: Francisco Ceppi, Carlota Du Pontavice,
Margarita Zaldívar, Nicolás Labadía, Daniela Vicente.

Traducciones: Amy Bardi, Paola Moreno, Bárbara Palomino.

Diseño: Paola Moreno.

Producción digital: Ana María Baraona.

Foto Portada: © Althea Merback, “Ancient Greek Gloves”.

Tejido de punto en seda. Savage Browing Miniatures Collection, Kentucky
Gateway Museum Center Maysville, 2008.

Foto Cortesía: Althea Merback.

Impresión:

ISBN: 978-956-319-782-2

Registro de propiedad intelectual N° 177783

© Mano de obra, publicación sobre artes y oficios, 2009.

Primera edición de 500 ejemplares. Distribución gratuita.

Impreso y hecho en Chile.

Todos los derechos reservados.

Prohibida cualquier reproducción total o parcial de este libro por
cualquier medio sin permiso de las editoras.

El equipo editorial no se hace responsable por las opiniones de los
participantes del libro, ni de las imágenes aportadas por ellos.

- 5 Presentación
 Paola Moreno
- 7 Punto de vista
 La lenta conquista de lo manual
 Paola Moreno, Bárbara Palomino
 Mediante los sentidos
 Constanza Urrutia
- 23 Craft como lengua franca
 Kevin Murray
- 33 Mano de obra: Aproximaciones desde Italia
 Diego Mometti
- 37 Esbozo para un área del objeto: Una experiencia
 académica
 Paola Moreno, Joselyne Contreras, Ángela Cura, Cecilia Flores
- 47 Las artes aplicadas como una de las más bellas artes
 Pablo Chiuminatto
- 53 Perfiles y oficios
 Mano de Obra con Francisco Ceppi, Carlota Du Pontavice y
 Margarita Zaldívar
- 65 Trayectoria
 Mano de Obra entrevista a Nury González
- 72 Hecho a mano
 Mano de Obra con Nicolás Labadía



PRESENTACIÓN



< Material textil teñido
y cortado, previo a la
construcción de la obra.

Fotografía de Paola
Moreno.

^ Ilustración basada en:
© Charles Dana Gibson,
“The Weaker Sex”.
Illustration. Library of
Congress, Washington, DC.

Mano de Obra es una publicación sobre artes y oficios, pero también es un punto de encuentro para una corriente contemporánea donde lo manual es tanto un ejercicio hecho con las manos como un pensamiento político y social.

Una de nuestras primeras motivaciones fue celebrar la presencia, en una Facultad de Artes, de tres disciplinas ligadas históricamente a oficios tradicionales: la cerámica, la orfebrería y el textil. En este ejercicio, nos dimos cuenta que había que correr muy rápido para alcanzar los nuevos desplazamientos que estas prácticas están abarcando. Si hace 30 años el mundo sucumbía frente a las tecnologías digitales, hoy, que ya están incorporadas a nuestro cotidiano, parece correcto volver a ciertas prácticas en las que lo «hecho a mano» aparece como un valor agregado y una postura crítica frente a un mundo que comienza a sufrir las consecuencias del capitalismo y el libre mercado.

La manualidad del siglo XXI integra, como parte de sus prácticas artesanales, complejas tecnologías con las que artistas y aficionados del mundo entero originan un universo de objetos híbridos, de difícil catalogación. Esa permeabilidad, que representa el espíritu de nuestra época, impide poner límites nítidos entre arte, diseño y artesanía, entre lo colectivo y lo individual, entre la práctica y la teoría, y obliga a incorporar conceptos globalizados como *craft*, *slow movement*, *slow work*, *subversive knitting o work movement*. Somos capaces de integrar estos conceptos en inglés, pero ¿podemos incorporar lo que proponen? Queda por resolver las razones por las cuales hasta ahora Latinoamérica y Chile parecen seguir valorando el producto del hacer más que el hacer en sí mismo.

Expresamos nuestra gratitud a quienes han contribuido en esta publicación. Esperamos haber incluido en ella un panorama que de cuenta de lo vasto de este universo aún por investigar y de paso haber presentado, aunque brevemente, a algunos creadores que desde Chile construyen día a día este mundo manual.

Paola Moreno



LA LENTA CONQUISTA DE LO MANUAL

Esta es una publicación sobre objetos híbridos que provienen de universos materiales, técnicos y conceptuales muy disímiles, de compleja definición y clasificación. En ellos las tradiciones artesanales se mezclan con materiales poco ortodoxos y las técnicas de alta generación están al servicio de la creación de objetos de uso cotidiano. Una de las cosas más interesantes sobre estas producciones es el significado que adquiere la manualidad como sistema constructivo, entendida ya no sólo como el proceso técnico de hacer con las manos sino como una corriente que valoriza lo manual como parte de un discurso social y político. Algunos artistas describen su trabajo desde esta manualidad, mostrando con orgullo la vinculación histórica, familiar y cotidiana con ciertos sistemas productivos artesanales que determinan su lectura como obra plástica u objeto de diseño según el contexto en que se hace visible. En el caso de las prendas de Victoria May, se visualiza el contraste entre la propia experiencia de la costura y ciertas disposiciones mentales inconscientes que se reflejan en metáforas como el vestir, contraponiendo dicotomías conceptuales y culturales. Acercamiento similar al realizado por Fiona Hall en trabajos que transforman objetos ordinarios en manifestaciones de tópicos contemporáneos como la globalización, el consumismo, el colonialismo y la historia natural, como por ejemplo sus mantas tejidas en aluminio proveniente de las latas de Coca-Cola. Tomando en cuenta que los procesos artesanales también son técnicos, otras artistas, como Jayne Wallace y Phoebe Porter, manifiestan su manualidad a partir del uso de medios y tecnologías que les permitan indagar acerca de los sistemas de comunicación y cuestionar nuestro espacio en la sociedad contemporánea. Sin embargo, estos trabajos que reivindican la

< Victoria May.
"Comfort May", 2000.

Blusa de organza hecha
a mano, arena y soporte
de acero.

Fotografía cortesía de la
artista.

expansión de una tradición familiar o la laboriosidad de horas y horas de producción son más que una declaración biográfica. Su realización demuestra que el uso de un modelo operativo no sólo revaloriza tradiciones artesanales sino que evidencia —a través de esta nueva idea de manualidad— una recuperación de la libertad total en la ejecución de un hacer.

Lo hecho a mano representa hoy no sólo una actitud subversiva frente a la producción de arte sino también una postura política frente al ritmo de vida de nuestras sociedades globalizadas. El *slow movement* surge como posibilidad de devolver algo de





< Fiona Hall.
"Give a bone a dog".
 Instalación, 1996.

Detalle, *"The Social Fabric"*, fotografía de 230 x 130 cm que forma parte de la colección del Museum of Contemporary Art, Sydney, Australia.

En la imagen, el padre de la artista está cubierto con una manta tejida de punto realizada con aluminio de latas de Coca-Cola.

Fotografía cortesía de Roslyn Oxley9 Gallery, Sydney, Australia.

^ Radical Cross Stich,
"Craft Cartel Potcast 6",
 2008.

Intervención urbana, que denuncia la especulación de mercado inmobiliario realizada en terrenos baldíos de Melbourne, Australia.

Fotografías cortesía de Radical Cross Stich,
 Licencia Creative Commons, Australia.

humanidad en la medida que reemplaza los ritmos de producción industriales por los lentos tiempos de producción manual. La subversión también radica en reconocer, bajo el sustrato del espacio femenino de las artesanías tradicionales, un modo de operar que se propaga de manera efectiva desde el anonimato. Signos de resistencia bordados por pacientes mujeres de 1800, que en el silencio de la producción manual sin derecho a voto y sin acceso al mundo de las ideas conspiraban bordando caminos de libertad y códigos secretos en colchas de *quilt*, constituyen hoy parte de los fundamentos discursivos de grupos activistas que por medio de una revolución que no tiene exclusividad de género ni nacionalidad, reformulan ciertos ideales utópicos como la abolición del intervalo entre arte y vida. Esta nueva conciencia del mundo es expresada por medio de acciones cívicas como las del movimiento australiano *Radical Cross Stich*, en las que lo manual constituye tanto una consigna política como una acción de arte crítica. Mallas de alambre sobre las que se borda en punto cruz aluden a algo más que a hilos sobre una superficie, reflejan los límites permeables entre cultura, economía y política; el cruce de conceptos, ideas y medios en el que cada sistema se apropia de los elementos de los demás. El mismo cruce que hoy dificulta establecer nítidamente las diferencias entre arte, artesanía y diseño, y que hace vano establecer límites entre disciplinas como la cerámica, la orfebrería y lo textil, cuando nuevos artistas-artesanos producen joyas con materiales textiles y textiles con cerámica. Lo mismo sucede con los medios a través de los cuales esta manualidad se expresa.

Hoy los objetos de arte conviven con los del mundo cotidiano y ya no podemos, ya sea por su manufactura o por los materiales utilizados, identificarlos claramente como pertenecientes sólo a un universo disciplinar, pues incluso el oficio manual coexiste con la fabricación industrial y la ciencia nos atrae hacia la vanguardia del desarrollo de nuevos materiales y

tecnologías. No sólo hemos advertido radicales cambios en relación al tiempo, el espacio y la naturaleza física de los objetos sino que la comunicación se ha convertido en materia prima estratégica y una serie de conceptos y simbolizaciones han tenido que ser repensados en las fronteras del universo informático. Aparatos, procesos y soportes facilitados por el vertiginoso desarrollo de nuevas tecnologías repercuten en nuestro sistema de vida y de pensamiento, en nuestra capacidad imaginativa, en nuestras formas de percepción del mundo y en cómo lo experimentamos. Vivimos, sin duda, en una época asombrosa en la que parece confluir el pasado, el presente y el futuro, una época en la que habitan, en los intersticios entre la producción y el consumo, distintas maneras de hacer que se ven reflejadas en nuevas formas de integración artística. Reflejo de este panorama fue la exposición *Radical Lace and Subversive Knitting* realizada en el Museum of Arts and Designs en Nueva York en el año 2007, que reunió obras de una enorme diversidad; desde videos, producciones tejidas a mano, objetos encontrados, instalaciones interactivas y *site-specific*, hasta ejercicios de desplazamiento material o técnico, como las instalaciones metálicas de Cal Lane que ponen en contraste la producción industrial y manual, lo utilitario y lo decorativo, lo femenino y lo masculino. Proyectos que cuestionan el lugar que ocupan ciertas producciones y oficios en el espacio del arte contemporáneo y ciertas jerarquías de arte y artista.

> Cal Lane.

"5 Shovels".

Escultura, 2005.

*Palas de fierro
trabajadas por la
escultora directamente
con soplete industrial
transformándolas en
precisos encajes metálicos.*

*Fotografía total y detalle
cortesía de la artista.*

Asimismo, la era de la aldea global ha dado paso a otro de los aspectos interesantes de esta revolución manual: la experiencia de la autoría compartida. Símbolos de resistencia son difundidos por solidarios «craftivistas» en el espacio cibernético, evidenciando el papel y las implicancias de la tecnología en la creación y expansión de esta revolución manual. En ella la Red juega un rol significativo, conectando a personas que comparten intereses, afinidades materiales y procesos creativos. *Project Alabama* es un buen ejemplo de esta circulación. Con un fuerte arraigo en las tradiciones tempranas del *quilt*, desarrollan productos a partir de una nueva «conciencia ecológica» y con los principios del «comercio justo». Sus ideas se propagan junto a otra multitud de libros y revistas con diseños hechos a mano, fotografías e instrucciones paso a paso, que se filtran en *blogs* y foros de comunidades de generosos adictos a este nuevo sistema, que se construye en base a la colaboración, pero que celebra la iniciativa y creatividad individual.





Manualidad Compartida

La idea de abolir los límites entre intuición estética y objetividad científica se ha convertido en realidad, animada por un nuevo grupo de artistas-artesanos-diseñadores-ingenieros-científicos-inventores estimulados por los avances de la bioingeniería, el desarrollo de la computación física, el espíritu *hacker* y el movimiento *Do-It-Yourself*. Gracias a ellos numerosas técnicas han adquirido un nuevo curso, uno que al contrario de lo que podríamos creer busca incentivar aspectos más humanos, promoviendo formas de trabajo que contemplan una dimensión colectiva de la tecnología y se basan en la noción de que los objetos, accesorios y vestimentas son interfaces inmediatas entre nuestro cuerpo y el ambiente que nos rodea, receptores y transmisores de conocimientos, experiencias y emociones. En este panorama, disciplinas como la cerámica, la orfebrería y el textil, poseen extraordinarias facultades de desplazamiento y proyección.

Nadie hubiera apostado, por ejemplo, que llegaría a existir una pieza de joyería verdaderamente única, derivada de la máxima particularidad del ser humano: su ADN. Pues bien, un equipo de investigadores del Royal College of Art y científicos del Kigns' College London, liderados por Tobie Kerriedge, Nikki Stott e Ian Thompson, trabajaron juntos fusionando sus intereses por el arte, el diseño y sus estudios en el ámbito de la ingeniería genética y la nanotecnología, para crear *Biojewellery*. Proyecto que se enfoca a otorgar nuevas direcciones a técnicas médicas emergentes a partir de la creación de un objeto personal: un anillo para parejas elaborado a partir de células donadas de sus propios huesos y la fusión de éstas con materiales preciosos. Sus creadores combinan así ciencia, joyería y diseño con el fin de producir una pieza de información simbólica que sobrepasa preocupaciones meramente estéticas. ¿Un proyecto de desplazamiento que constituye una excepción en uno de los ámbitos más tradicionales de la orfebrería? Quizás en nuestro contexto, pero existen numerosos ejemplos de propuestas que integran la orfebrería con otras disciplinas. Entre ellos el trabajo realizado por Jayne Wallace, artista inglesa que se especializó en joyería contemporánea y que actualmente investiga en el área del *wearable interactive devices* la confluencia de este arte con la tecnología digital. Contando con la colaboración de teóricos e ingenieros crea piezas que extienden y enriquecen las comunicaciones interpersonales. Sus trabajos remiten al sentido de lo privado, a aquellos espacios íntimos y ceremoniales que promueve la joyería y de los cuales ésta forma parte. Wallace, crea piezas que permiten acentuar o suprimir alguna de nuestras capacidades físicas, minimizando por ejemplo nuestras distracciones visuales y otorgando un intervalo para acceder a nosotros mismos y a nuestras fantasías. Joyas a modo de talismanes portátiles que se cargan de simbolismo personal y connotaciones alegóricas



< Jayne Wallace.

"Sometimes our dreams
and memories can visit us".

Joya digital, 2007.

Collar realizado en cobre
esmalado, hilos de seda
sintética y componentes
electrónicos.

Fotografía cortesía de la
artista.

^ Ian Thompson, Nikki
Stott y Tobie Kerridge.
"Biojewelry", 2006.

Anillo de compromiso
diseñado en plata y tejido
celular, realizado con
bioingeniería a partir de
huesos humanos.

Fotografía cortesía de
Proyecto Biojewelry.

Licencia Creative
Commons, Inglaterra.

de la fe, gracias a dispositivos electrónicos-digitales que activan secuencias de películas mudas evocando creencias, sueños e historias personales, permitiéndonos visitar en cualquier lugar pequeños momentos de nuestras vidas. En ambos proyectos, el uso de avanzadas tecnologías se fusiona con materiales y técnicas tradicionales con el fin de acentuar la carga y significado social que acompañan a los objetos, dejando en evidencia su función como mecanismos de percepción y comunicación humana.

La necesidad de unir concepción mental y ejecución técnica, ha propiciado una nueva conciencia respecto a la experimentación, adaptación y fusión de materiales y tecnologías. Por ello, muchas propuestas se sustentan en colaboraciones interdisciplinarias, en las que la vuelta a la manualidad y a las prácticas artesanales se conjuga con un retorno a la naturaleza como inspiración. Ejemplo de ello es el proyecto *Tardonaturalezas Textiles*, formulado por el Taller de Artes Maquínicas dirigido por Ciro Najle y Jorge Godoy en la Universidad Técnica Federico Santa María en Chile, con el fin de generar una serie de prototipos de atrapanieblas –o máquinas textiles– que por medio de diversos mecanismos permitan absorber, distribuir y proveer agua, estimulando así el crecimiento de nuevos ecosistemas en suelos arenosos. El proyecto busca alterar el formato de los atrapanieblas convencionales, generando producciones arquitectónicas que revalorizan el conocimiento artesanal y fusionan técnicas textiles tradicionales, materiales industriales y tecnologías contemporáneas en el modelado de estructuras. Un proyecto similar podría ser Loop.pH, un centro de investigación ubicado en Londres que tiene como objetivo extender las conexiones entre prácticas tradicionales como la textil, con el diseño, la arquitectura y las ciencias naturales, especializándose en la concepción, construcción y fabricación de *responsive textiles*. Por medio de proyectos como *Metabolic for Nobel Textiles*, artistas, científicos e investigadores, liderados por Rachel Wingfield y Mathias Gmachl, utilizan la tecnología para crear obras inspiradas en la vida botánica, en la complejidad de los sistemas ecológicos y en ciclos naturales como la fotosíntesis. Estructuras textiles modulares que se constituyen como muros tejidos y colonizados por plantas. Superficies que responden a la luminosidad del entorno, activando el crecimiento de follajes fluorescentes gracias a una tecnología de impresión electro-lumínica y sensores que reaccionan ante la variación de los niveles de luz en un determinado espacio. Estas son sólo algunas posibilidades de inspiración que este grupo obtiene del ambiente





< Loop.pH.
Concepto y diseño de
Rachel Wingfield, RCA.
"DigitalDawn",
Ventana de luz,
2003-2005.

*Proyecto inspirado
en la fotosíntesis, que
reacciona iluminándose
a medida que la luz local
disminuye.*

*Colección de textiles
de Victoria & Albert
Museum, Londres.*

^ Loop.pH. Rachel
Wingfield, Central Saint
Martins, "Biorwall",
Instalación, 2005.

*Estructura
tridimensional de fibra
de vidrio tejida a mano,
inspirada en patrones
geométricos encontrados
en la naturaleza.*

*Fotografías cortesía de
© loop.pH Ltd, Londres.*

botánico. Los proyectos de Loop.pH ponen en duda los límites entre los espacios físicos y virtuales y exploran cómo los cambios ambientales, algunos difícilmente perceptibles en los paisajes urbanos, pueden tener un profundo impacto fisiológico en los seres vivos y en su sentido de bienestar.

Todos estos ejemplos forman parte de un vasto escenario de propuestas sustentadas en modelos cooperativos de producción, en una concepción colectiva de la tecnología y de la propiedad, en los que se valora un abierto intercambio de conocimientos y destrezas. Colaboración que tiene larga data y siempre ha formado parte de los hábitos de la comunidad científica, pero que actualmente se propaga por diversos ámbitos contagiando su espíritu a una comunidad artística heterogénea y ampliada. Al parecer esta revolución manual que hemos enfatizado al comienzo, se sustenta y es animada por una generación que no deja afuera los avances científicos y tecnológicos porque sabe de sus influencias, pero cuestiona sus atribuciones de uso y direcciones impuestas no conformándose a ellas y buscando otorgarles constantemente otras nuevas. Una generación que tiene conciencia del impacto que sus producciones adquieren al interior de una cultura compartida en la que todo puede intercambiarse, estudiarse, adaptarse y reutilizarse según diversas necesidades y objetivos.

La mano del artesano piensa

Parece raro que, en general, tomemos referentes lejanos a nuestro contexto para hablar de esta revolución manual. ¿Acaso en América Latina este movimiento de cooperación y diálogo no se está llevando a cabo? Esto es algo que no hemos dejado de preguntarnos. Aunque en los últimos años esté de moda incluir «lo artesanal» en el arte contemporáneo, los oficios manuales y sus prácticas nunca han provocado mucho entusiasmo ni han gozado de real estatus en nuestro país. La reciente estabilidad política y económica nos hace vivir un proceso rezagado que parece ofrecer otras posibilidades, entre ellas un mayor acceso a productos industrialmente fabricados y una fascinación dilatada por la tecnología digital. Promover entonces por medio de la manualidad un cambio social, que entre otras cosas, intente alterar las formas de consumo masivo, parece ser por el momento una consigna incoherente. Asimismo, parece ser ilógico volver a algo que nunca hemos perdido sino que siempre hemos relegado desde diversos



ámbitos, entre ellos del espacio del arte. Sin embargo, es interesante ver cómo actualmente ciertos curadores y teóricos extranjeros son capaces de mirar hacia estas latitudes, sin un enfoque colonizador, para buscar referencias e intentar vislumbrar cuál es el lugar, por ejemplo, del arte popular en el espacio del arte contemporáneo, sosteniendo incluso inherentes cercanías entre el artista y el artesano.

Por otra parte, nuestra producción manual pareciera estar comprometida y confinada sobre todo al ámbito femenino. Desde este punto de vista, hay que considerar que las mujeres en Latinoamérica trabajan con firmeza dentro de sus propios límites y aún sostienen, como en el siglo XIX, modos de operar anónimos y silenciosos, sustentados a menudo en creencias y costumbres locales pero también en compromisos sociales. Sin embargo, a diferencia de sus antecesoras, estas mujeres tejen símbolos de resistencia en un espacio alternativo, y muchas veces

< Clare Twomey.
"Consciousness/Conscience".
Instalación, 2003.

7000 baldosas de porcelana
china hechas a mano.
Instalación en el
Royal Crown Derby.

^ Clare Twomey.
"Trophy".
Instalación, 2006.

4000 pájaros de
Wedgood Jasper azul.
Instalación en el
Victoria & Albert Museum.

Fotografías cortesía
de la artista.

> subRosa.
"Can You See Us Now?"
¿Ya Nos Pueden Ver?"
Instalación, 2004-5.

Mapa dinámico y etiquetas
cortadas y dispuestas por la
acción del público.

Fotografías de Arthur Evans.
Cortesía colectivo subRosa.

tecnológicamente mediado, con el fin de difundir nuevas formas de visualización y realización de políticas locales y globales. Un buen ejemplo de ello es el papel de las mujeres en la rebelión indígena de Chiapas en México. De este modo, ciertas problemáticas y espacios que fueron siempre representados en nuestra cultura como aspectos del dominio y autoría masculinos, han sido apropiados por actividades tradicionalmente femeninas. En este contexto, nos parece interesante la propuesta del colectivo subRosa, que mismo conformado por artistas que no provienen de nuestra región, proponen nuevas lecturas de nuestros movimientos sociales e intentan distinguir problemáticas que nos afectan. Bajo el lema *Can you see us now? ¿Ya nos pueden ver?*, que forma parte de una de sus intervenciones, esta célula cyberfeminista compuesta por investigadoras culturales comprometidas a combinar arte, activismo y política, intentan situar el cuerpo, la vida y las labores femeninas, en un mapa de relaciones dinámicas determinado por la extensión del capitalismo global que caracteriza actualmente nuestras culturas. Su preocupación por la violencia a la que puede llegar la producción industrial y los efectos de la globalización en ciertas localidades, como Ciudad de Juárez en México, las incita a crear instalaciones que convierten a los espectadores en investigadores activos, en rastreadores de dudosas condiciones laborales que afectan localmente la vida cotidiana y los sistemas de producción femeninos.

Es interesante pensar cómo ciertas prácticas tradicionales y oficios manuales pueden hacer patente el ritmo social de nuestro tiempo, viéndose reflejado en propuestas de arte contemporáneo como las de la artista Clare Twomey. Desafiando los límites de la práctica de la cerámica, Twomey realiza intervenciones *site specific* e instalaciones temporales que requieren del contacto directo con el espectador para adquirir sentido. Influenciada por observaciones de la interacción humana y el comportamiento político, su trabajo hace visible la inestabilidad y fragilidad de los sistemas culturales, económicos y políticos contemporáneos.

Ante este espíritu los artistas reemplazan su carácter de creadores por el de conectores, y las prácticas manuales devienen resistencia política y libertad de producción, pero sobre todo declaración de principios.

Paola Moreno, Bárbara Palomino.



Cuando el artista se enfrenta a la producción necesariamente escoge una materialidad para manifestar su sensibilidad estética y las reflexiones que quiere hacer presente. La relación con este material determina si el resultado deviene de la idea inicial del autor o si su propio carácter expresa, reclama y exige lo que quiere que se haga con él. Lo cierto es que, sea cual sea el punto de partida, cada obra que se conforma y vive desde su materialidad, trae consigo ciertas relaciones específicas y simbólicas, de lectura y de encuentro con el espectador. Convendremos en aceptar que el tema de la recepción total y efectiva por parte de éste, problematizada desde los años 60, obliga a pensar un encuentro en el que el sujeto ya no se sitúa como observador pasivo frente a la obra —sólo con su sentido visual— sino que requiere una nueva actitud: activa, curiosa, exploratoria. Aquel espectador inmóvil, que se presentaba como un observador cómodo y voyerista, quedó exigido así a un movimiento distinto: pasó de estar frente a la obra a estar dentro de ella. Estas obras-matéricas, que requieren ser sentidas y percibidas, aumentan sus proporciones y se expanden al punto de convertirse en verdaderos «entornos creativos», «ambientes vivos» que exacerban su lenguaje y permiten de una manera real incorporar al sujeto.¹ La materialidad que se escoja, por lo tanto, es determinante y se vincula necesariamente con la experiencia humana, desencadenando diferentes relaciones tanto conscientes como inconscientes.

Cada material provoca maneras distintas en que el espectador explora la obra. Materialidades del universo textil transmiten al sujeto la experiencia sensible de lo frágil, lo íntimo, lo cotidiano, e invitan a experimentar la instancia estética a partir de una proximidad corporal, principalmente táctil. Claro ejemplo de ello son los “Humanoides”, cuerpos blandos creados por el artista brasileiro Ernesto Neto. Esta obra nos muestra cómo la forma cede ante la presión del cuerpo del sujeto-espectador que se inclina hasta entrar en la materia misma, la que recibe amablemente al visitante. En el extremo opuesto, los materiales del mundo del metal remiten a sensaciones relacionadas con lo fuerte, lo frío, lo llano e invitan al espectador a transitar desde la distancia impuesta por el material. Ejemplo de ello es la obra “La Materia del Tiempo” del artista norteamericano Richard Serra, que nos

¹ El término «entorno» citado aquí proviene de la definición otorgada por Frank Popper, en *Arte, Acción y Participación*. España: Akal, 1989; mientras que el término «ambiente» hace alusión a Marchán Fiz en *Del arte objetual al arte de concepto*. España: Akal, 2001.



© Ernesto Neto.
“Humanoides”.
Escultura blanda, 2001.

^ New Art new-aet.
blogspot.com.
Autor VVOI. Polonia.

> Fotografía de Manfred
Wegener, Boris Becker.
Cortesia Galería Fortes
Vilaça, São Paulo / Tanya
Bonakdar Gallery,
New York.





muestra entornos monumentales, laberintos en láminas de acero, que incitan al transeúnte a enfrentarse a la sensación desoladora de un universo amurallado.

Es interesante preguntarnos qué pasa cuando instancias estéticas de este tipo, que incorporan al espectador en la obra, aparecen en el área local y porqué en exposiciones como *El Final del Eclipse*, realizada en Fundación Telefónica en el año 2004, cuando se nos presentó la oportunidad de que el espectador viviera la obra desde el cuerpo, a través de un trabajo de Neto, ésta sólo pudo ser visualizada desde la distancia, pues la disposición de la obra impedía el acercamiento. Absurdo, pues esa obra sólo podía ser aprendida a través del tacto y completada como experiencia cuando el público estaba «en» ella. Lo visual en una obra de estas características es limitante, ya que la vista puede ser ciega a otras sensaciones que nos otorgan mayor verdad:

El auxilio de los ojos es importante, tanto como el auxilio de lo que es visto por ellos. Por eso lo que los dedos siempre han hecho mejor es precisamente revelar

² Saramago, José.
La Caverna.
México: Punto de
Lectura, 2004, p.93.

lo oculto. Lo que en el cerebro pueda ser percibido como conocimiento infuso, mágico o sobrenatural, signifique lo que signifique sobrenatural, mágico e infuso, son los dedos y sus pequeños cerebros quienes lo enseñan. Para que el cerebro de la cabeza supiese lo que era la piedra, fue necesario que los dedos la tocaran, sintiesen su aspereza, el peso y la densidad, fue necesario que se hiriesen en ella.²

Parece entonces necesario pensar qué prohibiciones calaron tan hondo, en nuestro contexto, que condicionaron la relación entre objeto y espectador. Ante el contacto, ya sea material, físico, virtual, ¿qué temor nos aqueja? Una obra plástica es una invitación para los sentidos, tanto para el que realiza como para el que recibe.

La mano del autor, su relación con el material, la manera en que lo trabaja, las herramientas que lo acompañan, el ritmo, el sonido y el tiempo puesto allí, configuran una huella que quedará marcada en la materia. Como un eco, ésta transmite la experiencia de su creación al que quiera recibirla. El espectador ofrece una manera de pensar el quehacer al involucrarse. Así, hay dos manos en este proceso, la de quien hace y la de quien recibe. La materialidad funciona como un enlace entre ambas.

Contanza Urrutia

< © Richard Serra.
"La materia del tiempo",
Instalación, 2005.

Conjunto escultórico
de acero auto-oxidable
compuesto por 8 piezas.
Colección permanente
Museo Guggenheim,
Bilbao, España.

< Detalle, "Blind Spot
Reversed", 2003-5.

Fotografías cortesía del
Museo Guggenheim
Bilbao.





< © William Morris.
Diseño original, 1862.

Imagen, Gillian Naylor,
"William Morris by
himself: designs and
writings",
London, Macdonald
Orbis, 1988.

^ © William Morris.
"Willow Bough".
Papel mural, 1895.

Imagen, Linda
Parry, "William Morris
Textiles", New York,
Viking Press, 1983.

CRAFT COMO LENGUA FRANCA

Kevin Murray¹

*For he too was taken with the crafted beauty of life,
with the freedom of resistance, with the inverted, the fragmented, the aleatory.*

Michel Foucault²

Notas

¹ Dr. Kevin Murray es Investigador asociado en la Universidad de Melbourne. Hasta 2007, fue Director del Craft Victoria, donde desarrolló *The South Project*. Mantiene una plataforma para el arte en www.craftunbound.net y una investigación acerca de las relaciones de un mundo organizado en torno a la idea de un arriba y un abajo –Norte Sur– en www.ideaofsouth.net

² Flynn, Thomas. “Foucault as parrhesiast: His last course at the Collège de France (1984)”, en *The Final Foucault* (ed. J.W. Bernauer y D.M. Rasmussen) (trad. J.D. Gautier). Cambridge, Mass: MIT, 1988, p. 116.

³ El término *craft*, en el contexto australiano se refiere no sólo a cosas hechas a mano, sino también al valor del trabajo por sí mismo. Esto proviene de la tradición alemana en la que los gremios proporcionaron apoyo al arte como un sector autónomo.

Chile y Australia son como los sujetalibros del Océano Pacífico, el legado de la colonización europea aferrado a los bordes de un vasto océano. De muchas formas somos similares, aunque tan diferentes. Un punto de comparación que me interesa particularmente es la situación de la práctica del *craft* en ambos países; creo que en este sentido nosotros encontramos, el uno en el otro, las piezas perdidas de un complejo e intrigante rompecabezas.³

La escena australiana del *craft* es sobre todo el resultado del movimiento inglés *Arts and Craft*, donde figuras como William Morris y John Ruskin creyeron que las artesanías manuales representaban un antídoto contra el empobrecimiento espiritual de la era industrial. En su opinión, el incremento de un estilo de vida mecanizado y la ostentación de nuevas riquezas devaluaban la simple expresión humana de hacer cosas hermosas con las manos. La Inglaterra de fines del siglo diecinueve miraba hacia el norte, a países como Islandia, para vigorizarse de un honesto espíritu artesanal.

El movimiento *Arts and Craft* llegó a Australia, colonia inglesa, como una moda de la burguesía, en particular a través de los papeles murales basados en los modelos de William Morris. Australia se consideraba a sí misma «un paraíso del trabajo del hombre» y gran parte de éste consistía en trabajar la tierra, por lo que inicialmente *crafts* como la cerámica eran importadas desde Inglaterra, pues todo lo producido localmente era considerado inferior a la buena manufactura artesanal europea.

Esto cambió después de la Segunda Guerra Mundial, una vez que los soldados retornaron y comenzaron a forjar nuevas

vidas para sí mismos, entonces la cerámica se hizo popular como un *hobby*. El crecimiento de la industria manufacturera significó que el trabajo manual fuera cada vez más relegado al patio trasero de las casas suburbanas, el lugar donde el hombre buscó refugio de las preocupaciones domésticas en solitarias actividades manuales. A finales de los años 60 una revolución generacional buscó respuestas a las estructuras dominantes de poder, en particular al consumo capitalista, y hubo un regreso a la naturaleza desafiando la frenética escalada social de las grandes ciudades. Durante este tiempo, el modo de vivir de un alfarero, que podía hacer sus objetos con la tierra que tomaba con sus propias manos, representaba la personificación de lo auténtico. Cada fin de semana, los ciudadanos de clase media conducían hacia las afueras, a las colinas, y disfrutaban de la vida rústica con ceramistas y artistas bohemios.

Para los años 80 el enorme interés popular en el *craft* había disminuido y aquellos que lo practicaban se hicieron cada vez más profesionales. Un campo de discurso llamado *craft theory* fue desarrollado para dedicarse a temas que eran parte de las artes visuales, tales como género, cuerpo y colonización. Emergió entonces una práctica conocida como *contemporary craft* donde objetos hechos a mano llevaban títulos individuales y eran expuestos en galerías de arte. Diferentes Consejos de Arte fueron instalados a lo largo de Australia para publicar revistas y realizar exposiciones itinerantes.

Hacia el final del milenio, el interés popular en el *craft* se desplomó. Con la manía por las tecnologías digitales, éste fue visto como un mero equipaje para ser desechado mientras nos aventurábamos hacia el siglo XXI. La enseñanza, las galerías y tiendas fueron forzadas a cerrar debido a la falta de interés. Esto parecía un presagio del fin.

Sin embargo, mientras más nos alejamos del año 2000 parece más grande el interés por el *craft*. El movimiento *Do-It-Yourself* (DIY) surgió desafiando a las marcas globales.⁴ Como parte de esto hay un aumento del interés por el *craft* como *hobby*, como ocurre por ejemplo en la práctica del tejido a palillo. Más que oficios solitarios de taller, son prácticas grupales realizadas incluso en clubes nocturnos. Esta aproximación colectiva se acomoda a la era del trabajo en redes, al tiempo que nos acostumbramos

> Roseanne Bartley.
“Foun Out – Floral
Brooches”, 2004.

Broches realizados
con tiradores de latas
de aluminio y acero
inoxidable.

Fotografía de Terence
Bogue, cortesía de
Kevin Murray.

Notas

⁴ Nota trad.
Do-it-yourself:
“Hazlo por ti mismo”.

⁵ Nota trad.
La expresión *matter of fact* se podría traducir
como «prácticos».

⁶ *The South Project*
fue un programa de
intercambio cultural
entre los países del Sur
que incluyó reuniones
en Melbourne,
Wellington, Santiago
y Johannesburgo. Fue
desarrollado en el
museo Craft Victoria
como un modo de
hacer un espacio en el
que la artesanía podría
encontrarse con
las artes visuales.



cada vez más a una existencia *online*. Desde aquí se ha desarrollado un resurgimiento del *craft*, en particular en la venta al por menor. Ahora hay pequeñas tiendas especializadas en la mayor parte de los recorridos de moda donde se hacen compras en Melbourne. Lo mismo podría ser dicho de Santiago de Chile. Esto parece ser un fenómeno global.

Mientras tenemos la suerte de tener este movimiento DIY, la naturaleza de la historia australiana ha implicado que prácticamente no hay ninguna tradición de *craft* particular a nuestra cultura. Sin embargo, aunque parecemos estar lejos, al final del mundo, los mercados australianos han sido bastante abiertos a los bienes internacionales. La naturaleza de la colonización en Australia supone una sociedad relativamente homogénea, con muy pocas diferencias regionales de acento o cultura a través de lo ancho del continente. Casi no tenemos contacto con la tierra, y esto se ha incrementado al tiempo que nos despojamos de nuestra propiedad simbólica de ella para con los pueblos indígenas.

Las culturas anglosajonas son muy prácticas, los australianos se enorgullecen de ser «*matter of fact*»; esto quiere decir que nuestras expresiones culturales pueden ser bastante destenidas.⁵ La vida en las calles es muy ordenada: nos gusta hacer fila. Para otras sociedades este orden puede parecer feliz, pero creciendo en esta clase de cultura se vive con la sensación de que algo falta. También hay corrientes subyacentes, como la subcultura irlandesa católica que existe dentro de una sociedad oficialmente protestante.

Este fue uno de los contextos en el que surgió *The South Project* como un camino para Australia de desarrollar la comprensión de su lugar en el mundo y conectarse con culturas fuera de la Hermandad Angloamericana (aunque originado en Australia, el proyecto fue diseñado como una plataforma multilateral para reflejar los intereses de todos los países del sur).⁶ Se dice que Melbourne tiene la segunda población más grande de chilenos fuera de Chile y cuando tuvimos la reunión de *The South Project* en Santiago en el 2006, buscamos puntos en común en la poesía de Pablo Neruda. Uno de estos coincidió con uno de los temas dominantes en el reciente *craft*

contemporáneo australiano: la *poor aesthetic*, que utiliza materiales sin valor alguno, encontrados en la calle o la naturaleza. Esto surge en parte como reacción al capitalismo, pero también en referencia a las tradiciones coloniales de *make do*, donde a menudo tuvimos que recurrir a materiales encontrados para crear objetos prácticos. Esto parece bastante complementario a la poética de Neruda, en particular en sus *Odas Elementales*.

Pero mientras la estética de Neruda tenía una conexión fuerte con el *craft* australiano, parecía tener una relación incierta con el chileno. Desde el exterior, este último parecía dividido entre los artistas de taller, que trabajan en materiales como el textil, y los artesanos tradicionales, en ciudades como Rari, que han estado practicando una técnica particular por generaciones. Ninguno tiene un interés particular en los materiales encontrados. En cierto modo, la tosca cultura popular guachaca parece más estrechamente relacionada con el *poor craft* en la exuberante expresión lograda con materiales baratos y la celebración de una vida humilde.⁷ Sin embargo, mientras lo guachaca incluye a la música y la escritura, no parece haber ningún compromiso serio con el arte.

En comparación con el *craft* australiano, el *craft* chileno parece tanto rico como pobre. Es rico en tradiciones únicas y artesanía, en parte producto del aislamiento en ciudades remotas y de una sociedad conservadora que valoró la continuidad de la tradición. Y es pobre en la carencia de espacios para la exposición y venta en galerías de arte. Las ferias de artesanía ofrecen un mercado importante, pero la capacidad para fabricantes talentosos y creativos de llevar esto más lejos es limitada.

Algo de esto parece ocurrir debido a una separación casi de castas entre el trabajo manual y la vida profesional; todas las sociedades occidentales lo tienen en algún grado, en parte como resultado del desdén platónico por el mundo material. Pero parece particularmente evidente en Chile, donde los artesanos son gente inevitablemente más pobre que vive en lugares de menor desarrollo. Al mismo tiempo, la escena de las artes visuales está bastante radicalizada en temas como la justicia social, con agendas aún incompletas desde el tiempo de Allende. Por alguna razón, estos dos lados de la cultura chilena no parecen encontrarse.

Ahora con el audaz lanzamiento de *Mano de Obra*, parece haber un puente entre el *craft* y el arte visual. Este es un desafío muy apasionante, no sólo para Chile sino para el mundo del *craft* en general. Es interesante imaginar qué tipo de tránsito podría ocurrir a través de este puente.

Una referencia útil aquí es la publicación reciente del erudito de arte Glenn Adamson. En *Thinking Through Craft*, argumenta que esta práctica ha sido un componente esencial en la historia del arte moderno, aunque raras veces identificado.⁸ Él enumera maneras por las cuales el *craft* realiza esta función: como complemento en relación a como el arte y el cuerpo son estructurados, como material que habla por el sustrato artístico, como habilidad que tiene su propia lengua de expresión, como lo pastoril asociado a un mundo rural perdido, y finalmente como el aficionado en su conexión con la vida diaria. En términos de práctica del *craft*, Adamson argumenta que se debería desistir de tratar de imitar al arte visual, en particular en el taller, y más bien enfocarse en estas formas de distancia productiva.

The romance of the work space, having been comprehensively dismantled (or at least critiqued) elsewhere in contemporary art, is still alive and well in the crafts. This is partly due to the fact that crafted objects are by their very nature evocative of the way in which they were made, a trait that is amplified by the organization of the craft movement into discrete institutions and groups along media lines. The sheer appeal of craft-in-action also doubtless plays a role: the hot and sweaty theatrics of the glass hot shop, the fountains of wood shavings produced by turners at the lathe, the magical transformations that occur on the pottery wheel, and even the slower, mesmerizing back-and-forth of a loom or the raising of a vessel from sheet metal. The problem with this seductive aspect of craft is that it props up a hidebound attitude towards the nature of artistic enterprise.⁸

El romance en el espacio de trabajo, ha sido comprensivamente desmantelado (o al menos criticado) en el arte contemporáneo, esto todavía está vivo y bien en el craft. En parte debido al hecho de que los objetos artesanales son por su misma naturaleza evocadores de la manera en que ellos fueron hechos, un rasgo que es amplificado por la organización del movimiento craft dentro de algunas instituciones y grupos a través de los medios. El atractivo inmediato de artesanías-en-acción sin lugar a dudas desempeña un rol: la ambientación cálida y sudorosa del taller de vidrio, las pilas de virutas de madera producidas por el torno, las mágicas transformaciones que ocurren en la rueda de cerámica, e incluso el lento, cautivador ir y venir de un telar o el surgimiento de una vasija desde una lámina de metal. El problema con este aspecto seductor del craft es que propicia una actitud rígida hacia la naturaleza de estas iniciativas artísticas.

Notas

⁷ El término *poor craft*, se refiere a la creación de objetos hermosos hechos a mano con materiales que no tienen ningún valor, como hierbas, embalajes y basura. El valor está sólo en el acto de creación, más que cualquier mercado, moneda o intercambio comercial.

⁸ Adamson, Glenn. *Thinking Through Craft*. Oxford: Berg, 2007.

Adamson defiende un *craft* basado más en lo experimental y performático, lo que no está limitado a un material en particular sino comprometido con el mundo como lugar de encuentro de cosas para ser manipuladas de modos interesantes. Nosotros ya estamos comenzando a ver esto en la manera en que los artesanos están usando materiales no convencionales, como plásticos y objetos encontrados.

En cierto punto algunas habilidades han resurgido últimamente en las artes visuales australianas. El escultor Ricky Swallow fue seleccionado para la Bienal de Venecia en parte basándose en sus maravillosas y cuidadosamente manufacturadas maderas. La relativa falta de habilidades en la vida diaria, ha transformado la desvalorización de las labores manuales en un componente exótico y singular de los productos artísticos, lo que se relaciona fuertemente con el desarrollo de otras artes visuales y especialmente con el dibujo donde el compromiso físico del artista es destacado. Este nuevo lenguaje de habilidades está todavía en la más temprana fase de su desarrollo y probablemente lo veremos incrementarse en el futuro.



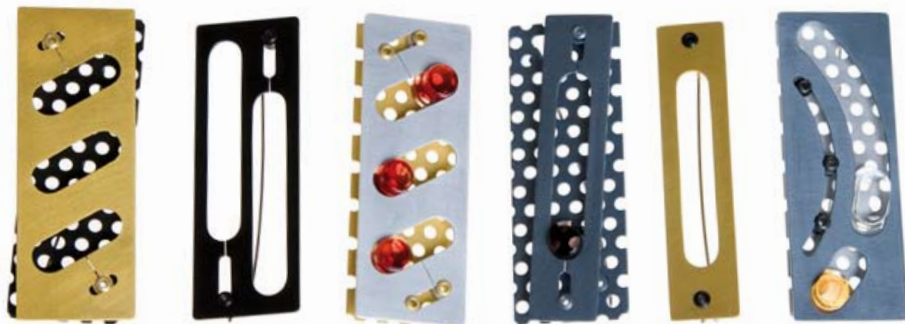
<> Phoebe Porter y
Blanch Tilden.
“General Assembly”, 2007.

*Vistas generales de la
muestra, las artistas
trabajando y los broches
terminados de este
proyecto que invitaba a
la audiencia a seleccionar
las piezas que las artistas
ensamblarían
en un broche.*

*El proyecto se realizó en
Australia, en el Craft
Victoria de Melbourne y
en el Workshop Bulk,
en Queanbeyan.*

*Fotografías cortesía de
Kevin Murray.*





Mientras tanto, en el último tiempo el paradigma de la estética relacional ha venido a jugar un rol dominante en las artes visuales. Ahí el énfasis parece ir desde el precioso objeto de arte hacia las relaciones entre los miembros del público. El artista, más allá de producir cosas que maravillen al espectador en un sobrecogimiento silencioso, es quien une a la gente. Esto es un desafío inmediato en el *craft* donde normalmente la participación del público implica una menor exigencia técnica. Sin embargo, el *craft* es comúnmente una excelente manera para que personas que no se conocen interactúen entre sí, como sabrá cualquiera que haya participado en un *workshop*, donde técnicas simples no especializadas como el crochet y el tejido son muy importantes.

Cada vez más artistas-artesanos están tratando con posibilidades más experimentales. Particularmente la joyería, asociada tradicionalmente a creaciones individuales, ha sido desafiada por eventos colectivos en los cuales la audiencia interviene en la fabricación de las piezas. Esto ocurrió en *General Assembly*, de las joyeras Blanche Tilden y Phoebe Porter de Melbourne, donde la audiencia se reunió para seleccionar los componentes que iban en un broche. Si bien esto trae energía fresca al *craft*, pone en duda el entendimiento crítico al respecto. ¿Cómo juzgamos un trabajo hecho por muchas manos? ¿Es esto un puro acto político, para ser celebrado como una expresión de democracia? ¿Dónde descansa el valor artístico de esto? Estas ideas todavía estás por demostrarse.

29

Al final, la diferencia del *craft* con otras formas de arte es su rasgo más valioso. Es posible dividir el arte de acuerdo a los diferentes sentidos que ellos implican: la música es auditiva, la danza es kinética, el arte es visual, etc. En estos términos, no hay nada como el *craft* para estimular los sentidos táctiles. Mientras la audiencia



a menudo no tiene la libertad de tocar un objeto en una galería, la naturaleza implícita de la presencia táctil es particularmente importante. Esto parece un elemento creciente en el *craft* chileno, como sucede en el trabajo de Bárbara Palomino.

Cuando comencé a trabajar en el museo Craft Victoria, produjimos algunos números especiales de nuestra revista dedicados a diferentes *crafts*. Con cada uno, exploramos un particular valor moral que parecía especial para cada práctica. En el caso del metal, trabajamos el problema de la perfección ¿Cómo saber cuándo dejar de trabajar en una pieza? Para los joyeros, ésta es una cuestión particularmente tensa. Mientras ellos celebran la habilidad de los grandes joyeros, existe la posibilidad de que una pieza pueda ser sobre trabajada. Parece que los joyeros se esforzaran tanto en hacer piezas perfectas para sólo entonces crear una imperfección que les de vida. En el caso de los textiles, la paciencia fue la obvia virtud que aprendimos de las tejedoras que luchan a su vez con esta cualidad —sienten el estereotipo de la dócil paciencia femenina y aun así disfrutan siendo absorbidas por el ritmo del telar. Para los ceramistas hablamos sobre la verdad, de cómo la preparación de la arcilla y los materiales es tan impredecible en el destino final con que el objeto emerge desde el horno. Como dioses de un zodiaco cada arte *craft* tenía una virtud particular que parecía conformar un drama conectado con los temas que nosotros enfrentamos en nuestra vida diaria. Este drama es todavía una lengua no desarrollada.



< ^ Marian Hosking.
"Tree ring", 2005.

*La obra es la reproducción
de un gran árbol
centenario hecha a partir
de una cinta de plata.
Tiene escasa significación
visual; su poder radica
más en la experiencia
táctil: la conciencia del
tamaño del árbol en
relación a la del propio
cuerpo y el exquisito
detalle de la textura del
árbol en plata.*

*Fotografía de la
instalación en Object
Gallery, Sydney, cortesía
de Kevin Murray.*

Y ahora en la Universidad de Chile, con la unión de orfebrería, cerámica y textil, hay una apasionante oportunidad para ver cómo ellos, si bien son diferentes, se conectan y hacen un puente hacia las artes visuales. Esto no sólo es para acceder al público y al pensamiento de las artes sino también para proporcionar una oportunidad para aquellos que desde allí quieran estructurar su trabajo en forma diferente. El contexto *craft* subraya la manera en que está hecho un objeto, los materiales y las políticas de su producción. En el contexto de las artes visuales, es el significado normalmente el foco de atención. No hay ninguna razón por la que artistas y artesanos no puedan moverse entre estos dos mundos para explorar diferentes dimensiones de su trabajo.

Los métodos modernos tienen mucho que enseñarnos. La pedagogía de Paola Moreno enfoca su atención en los materiales y los procesos. Esto equipa a los estudiantes con el *craft* como un lenguaje de expresión. Este tiene tanto para ofrecer en Chile como lengua franca que conecta sus diferentes fragmentos: aymara, mapuche, criollo, vasco, croata, coreano, católico, ateo, izquierdista, derechista, peruano, guachaca y gringo. Chile tiene mucho que hacer por sí mismo.

Países jóvenes como Australia y Chile tienen un proyecto común para reorientar la dirección jerárquica del mundo. Mientras nosotros podemos tener problemas entendiéndonos entre el español y el inglés, al menos tenemos la lengua común del *craft*.



< Andrea Fenoglio y
Gloria Festa.
"Huerto", 2008.

*Experiencia realizada en
Pinerolo, Torino, Italia,
con los principios de la
Agricultura Sinérgica.
Modelo de producción
vegetal destinada a
mantener la autofertilidad
de la tierra.*

*Fotografía © Andrea
Fenoglio y Gloria Festa.*

MANO DE OBRA: APROXIMACIONES DESDE ITALIA

Diego Mometti¹

Nota

¹ Diego Mometti vive y trabaja en Pinerolo, Italia, es artista social, Licenciado en Literatura Moderna e Historia del Arte en la Universidad de Turín. Colabora desde hace diez años en proyectos teatrales, audiovisuales y multimedia. Actualmente, se encuentra desarrollando el *Progetto Aristeo* con el colectivo italiano Bufera. www.progettoaristeo.org

Cuando una buena amiga nos sugirió “Mano de Obra” como nombre para esta publicación fuimos seducidas de inmediato por las nociones estéticas implícitas en este concepto, sin embargo era ingenuo pensar que podíamos abstraernos de la connotación social y política que estas palabras también contienen. Por esto, y con la intención de reflexionar y aproximarnos desde distintas perspectivas al significado de «mano de obra», invitamos al artista social Diego Mometti a reflexionar acerca de las relaciones entre la manualidad, el arte y la sociedad de nuestros días.

¿QUIERES ALGO BELLO Y PRECIOSO? ¡CONSTRUYELO!

«Mano de obra» es un término que a menudo se atribuye a la fuerza de trabajo, a una clase de personas que en Italia escasea. Se trata de inmigrantes, por lo tanto de por sí considerados inferiores socialmente. Corresponde a trabajadores «no calificados» que se encuentran doblemente al margen de la sociedad, ya que además realizan el «trabajo sucio» y físicamente pesado en almacenes prefabricados, con plástico fundido y poliuretano, máquinas de tratamiento de gasolina y ácidos. Este trabajador, es el último eslabón de la cadena de especulación de la industria, no está allí para cumplir una ruta de aprendizaje encaminada hacia la maestría de la utilización de las manos, hacia el contacto natural con las materias primas y herramientas sensibles de su interior.

Desde el punto de vista político, nos enfrentamos a la misma repetición de los mecanismos de inclusión y exclusión que proponen la división entre el trabajo intelectual y trabajo manual.

Opuestos arbitrarios que vienen acarreándose desde los años cincuenta, en los que el operario y el empleado remarcaban distinciones de clase sin darse cuenta de que eran miembros de una sola máquina que existía fuera de la conciencia individual, de la posibilidad de su cuerpo y su propia fuerza. Por otra parte, las cadenas de clases sociales se funden en la estrategia de consumo ilimitado y universal. La democracia se hace hoy no por el derecho al trabajo de cada individuo sino para que el consumidor se haga totalmente dependiente del consumo. Compartimos, obreros y empleados intelectuales, un sentimiento de impotencia, de normalización de esta dependencia y de ignorancia acerca de la manualidad.

LA MANUALIDAD

El arte en su expresión más popular y funcional, o sea la artesanía, implica siempre en distintos niveles un compromiso del cuerpo, un conocimiento aplicado y la conciencia del proceso de fabricación del objeto, de su origen, su manipulación y, parcialmente, de su destino. La fuerza de producción industrial, de manufactura seriada e impersonal, acarrea en sus márgenes dos tipos distintos de manualidad: el trabajo sucio, cuando las manos y la vida misma cuestan menos que la utilización de las máquinas; y el trabajo artístico, artesanal, donde las manos son esenciales para construir obras únicas, exclusivas para ciertas clases sociales que pueden pagar el tiempo, la maestría y los materiales.

Por otra parte, la manualidad del operario es muy distinta del proceso artístico de la repetición, ante todo porque el trabajador de una cadena no controla su movimiento, sigue a la máquina, no tiene un destino diferente del proceso de producción. En cambio, el artista o artesano que reproduce un mismo movimiento, elige un ritmo y tiempo de producción que tiene como fin una paradoja: construir con gestos repetitivos un objeto único. Sin embargo, el cotidiano tiende a privarse de belleza para darse completamente a la estandarización del gusto. Tomemos un ejemplo; aquí en los Alpes prácticamente nadie construye platos ni utiliza la madera para fabricar muebles, el artesano talla para que los turistas puedan mostrar estos objetos clavados en sus muros. Es como el pastor rumano que contribuye directamente al mantenimiento del paisaje que aprecian los turistas y, sin embargo, él mismo es considerado solamente un desesperado, un obrero. Lo mismo ocurre con los empleados agrícolas. Es interesante pensar que si se escaparan todos los inmigrantes que trabajan en este ámbito –quienes alimentan prácticamente a todo nuestro país– no habría mano de obra para las cosechas, no existirían esos maravillosos productos «italianos».

LA PERDIDA

34

Cecco de Matteis, un pionero alpino, un filósofo que ha hecho de la práctica su enseñanza, me contaba con temor de la dependencia que tenemos con la metrópolis, de la ignorancia que aflige a la población y su incapacidad para cultivar, construir, cocinar y celebrar. El uso de las manos y de la mente en su discurso se lee como un instrumento de la salvación del hombre y de su tierra. Los que no saben o no pueden permitirse la ciencia de la fabricación

moderna son «países pobres», pero en contraste con lo que se piensa estos países son también parte de Italia, de Europa, se encuentran dentro de nuestras ciudades por elección o por necesidad. La esperanza de volver a lo manual esta dentro de nosotros, la veo en las personas que cultivan tomates y repollos al borde de los rieles, en aquellas que se mueven en bicicleta, no por aptitud sino porque no tienen o no quieren tener coche. Reside en estas formas de resistencia, de contraataque.

Aquí la tradición textil, el tallado de la madera y la construcción de mobiliario, fueron casi totalmente aniquiladas por el auge económico tras la Segunda Guerra Mundial. La producción industrial ha ganado hasta ahora sólo por que hay generaciones educadas para el consumo. Los hijos de aquellos padres que se ganaban el día con sus manos han abandonado ese mundo que «tenía olor a pobreza» comprometiéndose con los brazos abiertos con el petróleo, el plástico, lo desechable, bajo el lema del progreso. Hoy continúa esta gran intoxicación en sus nietos, nosotros, consumidores de realidades virtuales. Pero últimamente hay un retorno a la artesanía tradicional, incluso los ciudadanos regresan a la práctica ética y al comportamiento ecológico que forma parte de la autonomía manual. Aunque puede ser sólo una actitud de moda.

EL CAMBIO

La tierra es una piedra preciosa, al igual que la capacidad de transformar por medio de las manos cualquier materialidad y convertirla en algo inestimable, no por el hecho del valor agregado sino por la perfección que podemos lograr con ellas. Por lo tanto, debemos poner atención en una nueva humanidad que reconoce la importancia de la manualidad en todas sus formas: el cultivo, la artesanía, la programación social y la enseñanza de la filosofía en sus prácticas de reflexión sobre el presente. Esta mezcla da la idea de lo que debe entenderse por una nueva manualidad, una persistencia de la creatividad en los medios de comunicación híbridos. Estos son objetivos. Encontrar la dinámica que puede empezar el cambio es otra cosa, se trata de un debate ampliado, compuesto por intentos, propuestas, quiebres e ideas espontáneas que tienen que fermentar.



*< Proyectos del curso
Técnicas y tecnologías
realizados con
materiales reciclados.*

*Collar de Paulina Olguín,
anillo de Francisca Paredes,
collar de María Jesús
González y brazalete de
Fernanda Vásquez.*

*> Collares de Evelyn Labra
y de Gabriela Riveros.*

*Todas las fotografías son
cortesía de las estudiantes.*

ESBOZO PARA UN **ÁREA DEL OBJETO:** UNA EXPERIENCIA ACADÉMICA

Docentes Área del Objeto



En la Escuela de Artes Visuales de la Universidad de Chile hemos escuchado por años sobre reestructuraciones académicas que harían desaparecer ciertas disciplinas. No es exactamente un rumor, más bien se trata del eco del temor propio de quienes circulamos en un espacio demasiado artesanal para los propósitos de una Facultad de Artes. Esto a provocado una reflexión sobre cómo debemos situarnos ante los cambios y procesos estéticos contemporáneos sin dejar atrás nuestros vínculos con la tradición y el patrimonio, el arte popular y el diseño. Tarea que no se basa sólo en considerar las directrices que el arte visual ha adquirido en nuestro país sino también nuestra pertenencia a una cultura en la que para sobrevivir, artistas y artesanos han debido enmarcar sus especificidades dejando implícita una definición que los expelle mutuamente.

Actualmente, a partir de nuevas políticas departamentales y conscientes de la necesidad de aumentar el número de estudiantes que ingresan a nuestras especialidades, en vez de desaparecer, nos fusionamos y conformamos en el Área Integrada del Objeto. Esta fusión refuerza características comunes: trabajamos con técnicas milenarias ligadas a las artes decorativas y con tradiciones que nos permiten generar productos utilitarios, nuestros tiempos de producción son inconvenientemente lentos y los productos que generamos pueden –peligrosamente– ser vistos y definidos como bellos. Lo que nos une, resulta ser directamente proporcional a lo que nos aleja de las áreas más tradicionales de nuestra Facultad. Sin embargo aquí estamos, los talleres de cerámica, orfebrería y textil conviven dentro del espacio universitario sosteniendo el doble compromiso de demostrar que son «arte» y mantener su vinculación patrimonial, tecnológica e histórica con las artesanías.



Aquí presentamos, a partir de nuestras ideas, procedimientos y metodologías, una visión de nuestra persistencia.

TECNICAS Y TECNOLOGÍAS

El primer paso de esta experiencia fue un curso experimental de un semestre, donde por primera vez estudiantes del área se encontraban desarrollando producciones comunes basadas en dos principios: por una parte preguntarse por las diferencias entre arte, artesanía y diseño y por otra, entender que las técnicas y tecnologías son habilidades dinámicas que otorgan a los objetos significados y son dependientes de los materiales.

Pusimos a prueba nuestra capacidad de reflexión y comprobamos que el taller es el mejor lugar para estimular, producir y evaluar un resultado, en tanto objeto decorativo, utilitario o pieza de arte.

El eje fundamental del área se encuentra, sin embargo, en sus talleres de especialidad. El taller textil, de orfebrería y de cerámica conforman un espacio académico único en Chile. Al interior de la Facultad de Artes, estas tres disciplinas desarrollan no solamente una función docente sino también tienen la responsabilidad de sostener nuestra identidad cultural al tiempo que evolucionan hacia tendencias contemporáneas en el arte.

^ Proyectos de la Unidad de Lenguaje Textil.

>^ Stephanie Stifel,
Fernanda Vásquez y
María Jesús González.
Fotografías de
Mano de Obra.

∨ Proyecto "Rich craft y
poor craft" y proyecto
fotográfico de la
Unidad de Papel de
Abril Montealegre.
Fotografías de la estudiante.

>∨ Proyectos de la Unidad
de Tejido de Daniela Vicente
y Stephanie Stifel.
Fotografías de
Mano de Obra.

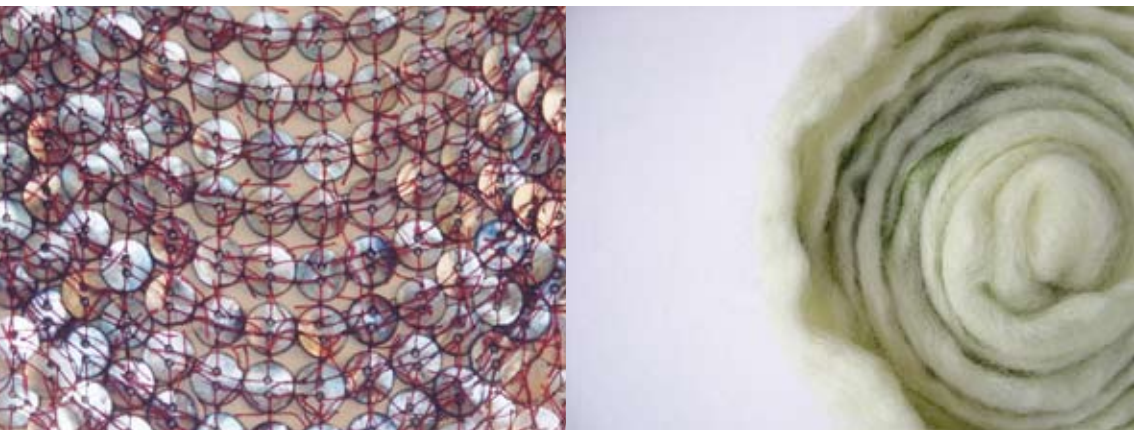




EL TALLER TEXTIL

La historia de los textiles es tan antigua, extensa y magnífica como la historia del hombre. Sólo para dibujar la amplitud de este marco de referencia, les propongo imaginar: canastos de fibras vegetales de los primeros pueblos nómades, *quipus* precolombinos, el ritmo regular de fajas de lino envolviendo una momia egipcia, sedas orientales, cotas de malla medievales, encajes de Flandes, brocados europeos, crinolinas, kimonos, *quilts*, plumas de un tocado navajo, amuletos de pelo humano, fajas de Doñigue, vestidos de Issey Miyake. Estos son sólo mínimos ejemplos de un vasto universo textil. La cara visible de una evolución técnica y formal ligada estrechamente a profundos significados sociales e individuales.

La historia del arte textil, en cambio, es más reciente. Comienza alrededor del siglo XII con el desarrollo de la tapicería en Europa y se consolida en los años 60, a partir de la trasgresión de sus propias tradiciones técnicas. El mayor exponente del arte textil, el más tradicional, es el tapiz mural. Sin embargo, desde los años 70 en adelante la multiplicidad de técnicas utilizadas es tan amplia como el tipo de objetos producidos.





También existe la historia de los textiles insertos en el arte, ocupados como un medio, no como un fin en sí mismos. Para ser un artista textil hay que reconocer estas diferencias.

La convivencia de estos distintos planos se resuelve en el taller a partir de un espacio de intercambio técnico y reflexivo.

Entendemos el arte textil como el conjunto de obras que se resuelven técnica o conceptualmente a partir de la fibra, siendo el principal objetivo de nuestro taller la formación de artistas visuales cuyas problemáticas surgen y se resuelven en el terreno específico de lo textil.

Esto se expresa a partir de tres preguntas desarrolladas en distintos niveles de formación. El primer nivel es técnico, involucra «cómo hacer» e implica el despliegue de recursos tradicionales tales como el tejido, el teñido, la producción de papel, y la experimentación a través de todos los desplazamientos posibles, enfatizando en la coherencia y destreza constructiva necesaria en la producción de una obra de arte.

Esta manufactura es puesta a prueba en el «qué hacer», segundo nivel en el que se realizan trabajos bidimensionales (superficies) y tridimensionales (objetos e intervenciones en el espacio).

> *Proyectos de la Unidad de Tejido.*

Reproducciones basadas en pinturas de A. Modigliani por Tania Albornoz; J. Vermeer por Natalia Urnia y E. Schiele por Mónica Sepúlveda.

Fotografías de Mano de Obra.

< Proyectos de la Unidad
de Indumentaria.
Cuello de papel y elástico
y chaqueta de tela de
Natalia Urnia.

Fotografías de
Mano de Obra y
Natalia Urnia.



El nivel más complejo de este proceso responde a «para qué hacemos». Tanto si nuestros resultados se definen a si mismos como decorativos o conceptuales, utilitarios o artísticos, en este último nivel desarrollamos la conciencia acerca del por qué producimos objetos textiles.

En este sentido, el taller es siempre un espacio de intercambio, una especie de laboratorio manual que opera bajo directrices organizadas a través de la investigación y la reflexión, del desarrollo de objetivos, de la producción y la evaluación de las obras. Esperamos lograr a través de este proceso metodológico la coherencia técnica, material y conceptual necesaria en cualquier producción cultural.

Paola Moreno



La Orfebrería, desde el lugar que posee al interior del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile, puede ser entendida como una disciplina que tiene como base —y pregunta— el metal, lo que éste puede ofrecer en relación con los procedimientos técnicos que requiere para su correcta manipulación y lo que permite al ser pensado, interrogado y desplazado. Al interior del taller, que es de carácter teórico práctico, esta pregunta base es desarrollada y entendida desde toda la amplitud que puede ofrecer como concepto y como técnica. Es en esta línea que se centra la discusión acerca de los alcances de lo que podría ser llamado orfebrería, palabra que en su definición primera contempla sólo a quienes trabajan con metales preciosos (oro y plata) y que en el contexto del taller se ha extendido tanto a los trabajos realizados con otros metales como a los que piensan e interrogan este tipo de manufacturas y productos en términos conceptuales.

Si una de las propiedades que comúnmente destaca la crítica de arte como característica fundamental de las producciones artísticas, que caen en la clasificación de contemporáneas, es la hibridez tanto en el empleo de materiales como en el sustrato conceptual que conforma cada objeto artístico, los ejercicios desarrollados desde el taller de orfebrería no están al margen de esta característica. Hecho que se evidencia en propuestas que se alejan de las connotaciones habituales que rigen la disciplina (como la búsqueda de perfección técnica y el uso de piedras y metales preciosos), estableciendo propuestas que incorporan y tienen como base el empleo de diversos materiales y conceptos que participan de manera crítica.

Siguiendo con esto la orfebrería contemporánea ha derivado en la búsqueda de una respuesta, siempre provisional, al problema que representa el redefinir el quehacer, ofreciendo soluciones que evidencian una nueva manera de entender la disciplina.

¹ Puig, Ramon.

“La joya creada”.

En el catálogo *Balanced.*

Jewellery Exhibition.

Barcelona, Antwerpen, 2000.

> Tres miniaturas de
plata de Rodolfo Lucero.

Fotografía de
Mano de Obra.

✓ Anillo de oro y plata,
este último con una pátina
de sulfuro de amonio de
Daniela Acuña.

Fotografía cortesía
de la autora.

Anillo de plata y
tubos de cobre con
tratamiento de arenado de
Mariela Palominos.

Fotografía cortesía de
Joselyne Contreras.

Anillo de plata y acrílico
con piezas móviles de
Pilar Aguila.

Fotografía cortesía
de la autora.





Hecho manifestado con mayor fuerza en la joyería, producciones de orfebrería pequeñas que se caracterizan por su utilización en el adorno del cuerpo. Esta redefinición es producto de que se entiende que el objeto decorativo «más allá del lujo y de la banalización de la moda» se interna en el territorio de los problemas universales del arte y ofrece, debido a los vínculos que se pueden entablar con otras áreas que enriquecen el trabajo no sólo de la joyería sino que también el de los objetos de orfebrería, un lugar desde el cual elaborar una propuesta artística.¹ Por esto es que el funcionamiento del taller de orfebrería se basa en la investigación e interrogación de la disciplina. El trabajo se desarrolla en tres etapas. La primera, centrada en un acercamiento al quehacer, en la adquisición de conocimiento técnico y en la elaboración de ejercicios que permitan expandir las nociones que se van adquiriendo, tanto aquellas de índole técnico y material, como las relativas a lo formal y conceptual; siendo fundamental reconocer que es una disciplina que permite trabajar bidimensional y tridimensionalmente. Con estas aproximaciones se establecen las bases para la segunda etapa que está centrada en la integración y experimentación, para luego, en una tercera, y acorde con lo que implica y busca el taller, desarrollar propuestas artísticas que interroguen y expandan aquello que se denomina «orfebrería», motivo primero y único que es la base sobre la cual se trabaja, tanto a nivel material como conceptual.

Esto último supone y ofrece campos de acción más amplios, algunos ligados a la tradición, destacando los que tienen como fundamento una revalorización de las técnicas y los materiales pero sin sentirse determinados por ello, y otros elaborados a partir de ciertos conceptos estrechamente vinculados con la disciplina, encontrándonos con el problema que representa para el quehacer el cuerpo, el género, el oficio, el accesorio, la decoración, la moda, la artesanía y las bellas artes. Todo esto, abordado desde un punto que es fundamental: entender la orfebrería y su especificidad en relación con las artes visuales contemporáneas.



REASIGNACIONES ESTÉTICAS DE UN LENGUAJE TRADICIONAL:

Nuevo orden conceptual en la cerámica.

El trabajo desarrollado actualmente en el taller de cerámica ha involucrado aspectos tanto técnicos como conceptuales. El desafío actual del taller radica en repensar la materialidad en función de un pensamiento visual contemporáneo, contemplando como parte de la obra la sustentación en su lenguaje y conceptos propios, que se logran vislumbrar, en primera instancia, por la diaria experimentación generada a partir de distintos tipos de técnicas aplicadas principalmente en arcilla, a fin de internalizar sus valores plásticos y conceptuales. Por el área plástica se generan variables, combinaciones y resultados finales tan numerosos que amplifican el rango conceptual de la obra. En conocimiento de esta cantidad enorme de variables dentro de la cerámica, se procede posteriormente a acotar las técnicas a utilizar, en estricta ligazón a las características físicas del material y los posibles conceptos a incluir en el trabajo. Para manipular dichas variables y obtener resultados predeterminados en cuanto a su materialidad (que muchas veces son especulados, en el caso de una investigación) siempre se requiere de pruebas que los confirmen; ensayo y error de fórmulas físico-químicas que componen de manera cotidiana el quehacer de este taller de especialidad.

< Detalle de material
cerámico.

Fotografía cortesía de
Cecilia Flores.

∨ Detalle de instalación
cerámica de Benjamín
Contador.

Fotografía cortesía de
Cecilia Moriametz.



La especificidad que tiene el taller de cerámica en cuanto al conocimiento y uso de cada uno de sus materiales es tan precisa que cualquier alteración se hace notar. Por ejemplo, un objeto que sale quebrado del horno pierde su cualidad primigenia y se desprende, en parte, su sentido inicial originando variaciones en términos de conceptos y por ende, en sus valores estéticos. Cada elemento tiene sus cualidades y pueden irse modificando, pero el saber qué componentes usar, cómo manipularlos y cuando aplicarlos son aspectos donde debe existir, sobre todo, claridad. Esto último es producto de la práctica, y es posible a través de ella obtener día a día mejores resultados técnicos. Para lograr destreza como ceramista, es evidente que este factor es de importancia ya que le permite ampliar su campo de acción. Sin embargo, este taller plantea su interés hacia la generación de cuestionamientos que van más allá que sólo el conocimiento por lo técnico. Tanto la experiencia técnica como la falta de ella logran validarse, siempre y cuando mediante ellas se colabore a una lectura crítica de la disciplina a través de referencias que la atañen de manera directa.

Las referencias directas que se hacen mención aluden a aquellas que toman como referente los conceptos que están relacionados inherentemente en la cerámica y que se integran al campo semántico de la obra. Por ejemplo, su relación con los métodos de producción artesanales, el género, las manifestaciones artísticas ligadas a las culturas pasadas que desarrollaron la alfarería, su asociación con lo utilitario y los conceptos que están implicados dentro de sus procesos y resultados técnicos. Dichos referentes definen las directrices hacia un arte que habla sobre y a través de su propia disciplina, características que la hacen inclusiva dentro del terreno de las artes visuales contemporáneas y que son menester dentro del taller.

Cecilia Flores

> "Sombras del cuerpo"
de Carola Cofré.

3 piezas de 30 x 45 cm
c/u, arcilla con arena
pintadas con óxidos.

Fotografía cortesía de
Cecilia Flores.





< Antoine Ego,
crítico culinario en el
film "Ratatouille", 2007.

^ Ratón del film
"Ratatouille", 2007.

Fotografías © Disney
Enterprises
Inc & Pixar Animation
Studios.

LAS ARTES APLICADAS COMO UNA DE LAS MÁS BELLAS ARTES

Pablo Chiuminatto¹

I

Notas

¹ Pablo Chiuminatto, Dr. en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte, Magíster en Artes Visuales, Universidad de Chile.

² Gombrich, E. H. *Aby Warburg: an intellectual biography*. London: The Warburg Institute, U. of London, 1970.

³ Sontag, Susan. *Styles of Radical Will*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1969.

Hace algunos meses encontré una biografía de Aby Warburg, escrita por E. H. Gombrich hace más de treinta años, en la que aparecía un fragmento que resume el itinerario vivido por las artes aplicadas en Occidente. En 1927, Warburg escribió:

Las obras de artes aplicadas tienen la desgracia de ser consideradas productos inferiores del homo faber, y son de este modo relegadas en los subterráneos de los museos de la historia intelectual, donde, en la mejor de las hipótesis, son presentados como creaciones de interés técnico. ¿A quién se le ocurriría, tan fácilmente, entrar en sintonía con estos trozos preciosos, considerándolos a modo de sensibles «órganos perceptivos» de la vida exterior e interior de su tiempo?²

La descripción que hace Warburg de la condición de las artes aplicadas nos permite entender el tono aristocrático alcanzado por el «Gran Arte», desde un par de siglos juez y parte de las demás artes. No obstante esta pueda ser la sensación general determinada por un decreto con fuerza de ley, en la vida diaria las artes decorativas siguen estando presentes. Basta considerar nuestra cotidianeidad, esa que compartimos con los demás y por sobre todo con los objetos.

Susan Sontag, a mediados de los sesenta, en un ensayo titulado *La estética del silencio*, identifica estos cambios vividos por «las artes», subrayando las consecuencias de una pequeña variación terminológica, cuando, de un concepto amplio e integrador, se pasó a la fórmula abstracta, mística y distante de «el arte». De lo múltiple y compuesto a lo único y homogéneo.³

Quizás, lo que permite que una situación como la que describe Warburg se conserve en el tiempo, se deba en parte al grado de resistencia ejercida por el propio contexto de la teoría del arte, la historia del arte y los mismos artistas, a integrar este factor «decorativo» como parte constitutiva del quehacer. En un momento del viaje algo impulsó la separación en ámbitos diferentes de elementos originalmente integrados, convirtiéndose en una influencia que perdura repeliendo la integración ya sea en el campo de la investigación, la crítica, el coleccionismo y, por cierto, la enseñanza. No obstante lo anterior, las prácticas artísticas nos demuestran lo contrario, manifestando día a día una ampliación constante hacia una heterogeneidad técnica. Hoy ya no se trata de una formalidad eso de la técnica mixta, la vida misma de los artistas contemporáneos es mixta, circulando de la producción a la post-producción sin grandes traumas.

Me pregunto si acaso la resistencia fundamental a aceptar la condición decorativa de cualquier obra de arte, se deba a un temor muy particular, relacionado básicamente con una fobia a volver a lo artesanal. Esta sería una de las razones que sustentaría el ordenamiento de castas que ha provocado la pirámide dorada descrita por Sontag como «el arte».

La creación de una diferencia insalvable entre artesanía y arte tiene una razón económica, es obvio, es decir, social. En el caso de América Latina tenemos que asumir además que el espectro de lo indígena o vernacular es parte de este tabú, así como, por una parte, lo popular se relaciona con los emblemas del compromiso político y, por otra, lo folclórico se asocia a un conservadurismo latifundista. La Cenicienta de esta fábula son las artes decorativas, no importa quien la narre, y eso enrarece el ambiente, pero sobre todo habla de subdesarrollo cultural. Me gusta el ejemplo de la Cenicienta, porque por defecto describe a sus entrañables hermanastras desplegándose la escena familiar en todo su esplendor psicoanalítico.

II

Sabemos del valor simbólico de la figura del autor ligada al cliché del genio. No obstante, nadie puede pretender que una obra de arte se base sólo y exclusivamente en principios prodigiosos, digamos inmateriales, puramente conceptuales, estéticos, críticos o sociales. Querámoslo o no, en toda producción artística están en juego constantemente criterios artesanales, decorativos, plásticos y, por supuesto, de gusto. Bueno, no digo que sea de un buen gusto en un sentido absoluto, pero un poco no le hace mal a nadie y, por sobre todo, le hace mucho bien a la obra. La manera en como ésta se presenta, las formas que asume y el resultado que alcanza, eso que en la literatura se identifica con la retórica desde hace más de veinticinco siglos, y con el mismo nombre, también se da en el discurso de las artes plásticas.

Propondré un ejemplo al que siempre vuelvo cuando en una clase algún estudiante insiste en usar la palabra «decorativo» como adjetivo negativo. —¡Pero, profe... eso es decorativo! En ese momento siento que la oportunidad ha llegado, como cuando un hijo le pregunta a sus padres por los misterios de la gestación y ellos consideran que es el momento de abrir las puertas de

esa epistemología hogareña que es la enseñanza, la misma que después se traspasa al colegio y de ahí a la universidad. Como decía, en ese momento, propongo el ejemplo de un museo antropológico ficticio. El museo es una figura de autoridad y, tal como en el caso de la escena familiar, el mundo del arte también tiene su génesis.

Pensemos en una colección de arte precolombino (para seguir en una zona compleja del pasado de América Latina), una tablilla con figuras zoomorfas, un peine, una efigie, un puñal, una divinidad ofuscada y un *quipu* (la versión inca del computador en el que, con hilos y nudos, se representaban cantidades de cosas y bienes). En fin, ya intuirán para dónde va mi ejemplo. El modelo de la colección ficticia busca mostrar un hecho concreto: la historia, el tiempo, la casualidad o un empleado (elijan la que prefieran) será el responsable de mezclar lo que nos costó tanto esfuerzo mantener separado en categorías precisas. La dinámica de los estratos es así, no necesariamente lo que queda más arriba es más importante o mejor. Según se ve, la física del destino final de las producciones humanas se parece más a una pieza donde han jugado unos niños: hay un oso de peluche, algunos *Legos*, una muñeca, pero también una tapa de plástico, un envase vacío, etc.

El hecho que hoy poseamos museos, bibliotecas, instituciones culturales sólidas, eso que en las universidades se llaman «departamentos», no es sino el intento por controlar lo que el tiempo y la historia mezclará indefectiblemente. Por eso debemos considerar que lo importante —como sabiamente dijo Barthes— son las estructuras, no las divisiones. Las reglas de este universo que va de lo manual a lo más tecnológico están asociadas a un ritmo que nos devuelve a órdenes muy antiguas de lo humano, que requirieron flexibilidad y sobre todo permeabilidad al entorno, eso que en la naturaleza se llama capacidad de adaptación. Tal vez en este momento sería preciso hablar de las modas, ligado a la adaptación y las mutaciones, pero no puedo hacerlo por falta de espacio. Sin embargo, no se olviden de las «modas», fundamentales para las artes y, por cierto, otro fantasma para «el arte» y su moral de buenos y malos.

III

El modo en que vestimos, el arreglo del espléndido lugar donde vivimos, sea grande o pequeño, propio, ajeno o apropiado a la mala, incluyendo la más precaria morada que el sistema nos haya permitido, nadie podría negar que en un momento de la vida no se ha detenido a darle «una manito», como se dice. Eso que Warburg llama «órganos perceptivos» de la vida humana, están ahí, son los mismos con que interactuamos para transformar cada objeto que poseemos, con la habilidad que nos da la práctica de esa estética cotidiana. No se trata de decidir si una forma de expresión artística o artesanal es más apropiada que otra, sino reconocer que todo, dependiendo cómo se asuma, forma parte de un sistema de producción simbólico complejo que sobre todo supera nuestro deseo de control, el mismo que cada cierto tiempo nos lleva a decretar la existencia de un arte bueno, justo y verdadero, versus uno profano, superficial y aparente.

No podemos olvidar que los mismos procesos artísticos contradicen una exclusividad terminológica, pensemos en la *performance*, el *happening*, el video-arte, el arte sonoro, entre otros, son parte de la familia y precisamente se constituyen a través de las disciplinas integradas. Sospecho que detrás de tanta trifulca entre categorías como «el arte» y «las artes», «decorativas», «plásticas» o «visuales», pareciera que el problema se centrara en la educación, en la Academia o su versión actual en la Universidad, debido a los cambios constantes vividos por las prácticas artísticas y como consecuencia de las fluctuaciones sufridas por las distintas parcelas de conocimiento. Tanto cambio hace difícil establecer de una vez por todas los roles, de manera que hay que cambiar la chapa de tal o cual departamento y eso, para la institución es traumático.

IV

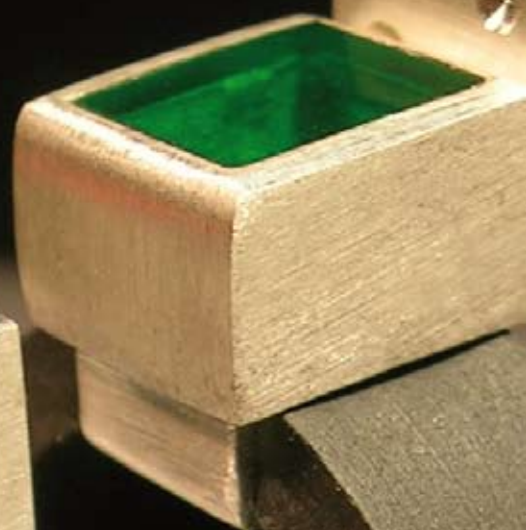
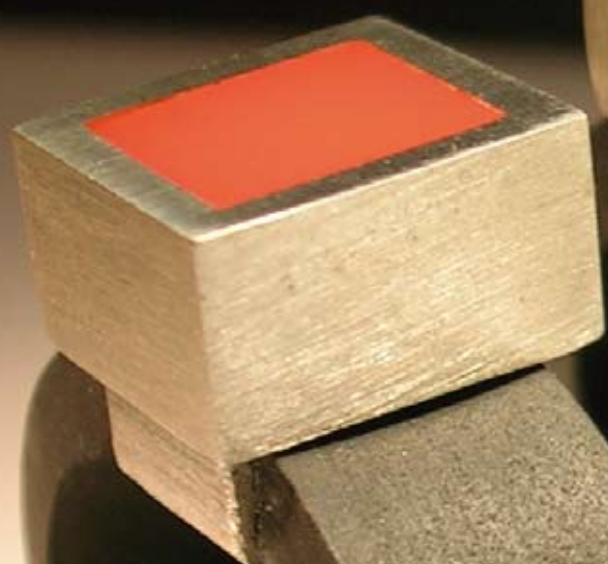
Pasemos a otro ejemplo: el cine. A pesar del complejo sistema tecnológico desarrollado durante el último siglo por el Séptimo Arte, para muchos no es más que un familiar lejano de «el arte», para colmo poderoso, millonario y que le cae bien a todo el mundo. Es el pariente que nació hace menos tiempo, el menor en un sentido cronológico. Bien, en el cine, no se puede dar una discusión que excluya el mundo de las artes decorativas: escenógrafos, vestuaristas, fotógrafos, pero por sobre todo la imaginación misma de directores, escritores y actores no tendría una superficie sobre la que manifestarse si no fuese por el reconocimiento que se da a la reproducción material o virtual del contexto en el que se recrea la historia o la trama. Si el cine está hecho con el mismo material de los sueños, bueno, de alguna parte vienen los elementos que componen la escena. Prolongando la alegoría, bien podemos pensar que las artes decorativas son parte del inconsciente de las artes. ¿Ven por qué les decía que la analogía con Cenicienta y la familia era importante?

Un film reciente realizado por Pixar el 2007, dirigido por Brad Bird, dio con una de las claves para pensar esta relación integrada que planteo. Se trata de *Ratatouille*, la historia del ratoncito *gourmet*, pero yo diría también fenomenólogo y esteta, quien anhela ser cocinero y admira al famoso chef parisino Auguste Gusteau (buen nombre). En una escena memorable aparece la figura del crítico, Anton Ego (magnífico) crítico culinario que viene al restaurante en el que el

roedor es chef. El hosco Anton Ego, que asemeja un sepulturero –nada personal contra los críticos– representa lo más temido por todos los chef de la ciudad, una opinión suya basta para aniquilar un establecimiento. Cuando se sienta a la mesa, no elige algo de la carta sino que convierte al mozo en emisario, confiándole sólo un concepto, una noción: «quisiera algo con perspectiva». Luego de algunas peripecias para cumplir con el alto desafío que les impone la circunstancia, lo que llega desde la cocina es un plato sencillo pero muy bien presentado: *ratatouille* (un guiso de verduras, tradicional de la cocina francesa) ¿Qué sucede entonces?... del crítico, a todo lo ancho y largo en la pantalla, solo restan los ojos y la escena se vuelve un *flash-back* que lo retrocede a su infancia, a ese lado amistoso de la infancia (tampoco vamos a olvidarnos de ese aspecto terrible de la niñez en que se acuña lo mejor y lo peor de nosotros mismos). La formulación de lo que solemos recordar de nuestro plato favorito es perfecta, atañe a todo lo que se necesita para pensar el hecho estético: deseo, memoria y sobre todo conectividad banda ancha entre cuerpo y mente.

La escena es memorable, cada uno de sus componentes habla de una de las mejores interpretaciones que se pueda haber hecho del famoso pasaje de la *madelaine* de Marcel Proust. Si no han leído la obra de Proust, no se preocupen, no quiero imponerle a nadie esos siete tomos, basta con que vean este film de animación para que se conecten con las preocupaciones del clásico francés, como son la memoria, pasando por la comida, el amor, las artes y, por cierto, el tiempo.

A modo de conclusión. La razón que me hizo elegir un ejemplo cinematográfico para pensar las artes como conjunto, entre ellas las decorativas, es que –como ya dije– unas son el inconsciente de las otras. La experiencia del museo, las bibliotecas, los archivos, las formas en que forjamos nuestra memoria, las pequeñas así como las grandes colecciones, demuestran la necesidad de cultivar los conocimientos técnicos. Aquello que identificamos como el estilo de una época radica en sus formas y este aspecto persiste gracias a esa raíz común donde las artes se perpetúan precisamente en su articulación indisoluble. No obstante, como dice el proverbio, debemos tener cuidado de no borrar con el codo lo que hemos hecho con nuestras manos.



PERFILES Y OFICIOS

Mano de Obra con
Francisco Ceppi, Carlota du Pontavice y Margarita Zaldívar



Destacamos en esta sección a tres creadores que construyen el mundo desde la manualidad. Entre muchos otros, seleccionamos a Francisco Ceppi, Carlota du Pontavice y Margarita Zaldívar porque además de representar disciplinas como la orfebrería, el textil y la cerámica, manifiestan tres maneras distintas de enfrentar el oficio, la producción y la venta: desde la instancia más íntima del taller en casa, hasta la tienda-galería que se vincula directamente con el público y desde la necesidad más espiritual a la más concreta de producir objetos.

FRANCISCO CEPPI

Orfebre, joyero y gestor, su galería, que nació como taller, pretende ser hoy un espacio para exhibir el arte de la joyería, sus procesos e historias, otorgando un lugar a autores nacionales, y orfebres contemporáneos que trabajan en el país.

Tuvo un encuentro fortuito con la joyería al descubrir una pequeña escuela llamada Quasar en Santiago e intercambiar aprendizaje por trabajo. Desde el inicio sus diseños establecieron un rasgo propio al integrar elementos encontrados y reciclados, como botones y maquinarias de relojería con el fin de otorgar movimiento a sus piezas y evidenciar la funcionalidad de la joya, su portabilidad y significado, pero principalmente con el objetivo de recuperar y sumar a ciertos cánones de la joyería su evolución como expresión artística. Muchos ven en sus primeros trabajos el reflejo de su paso por arquitectura y diseño, pero Ceppi afirma que se aleja de estas disciplinas porque no sólo siente la necesidad de generar la idea sino de entrar en contacto con el material, llevando a cabo física y manualmente el producto final: “creo que eso es una gracia y lo más rescatable de la joyería. El orfebre tiene una idea, tiene un concepto, un diseño, lo lleva a cabo y

< Francisco Ceppi.
“Portatile” (portátil).
Anillo, 2004.

Plata 950, caucho y acrílico.
Fotografía cortesía del
artista.

^ Francisco Ceppi
trabajando en su taller.
Fotografía de
Mano de Obra.



puede verlo en su forma tridimensional terminada, lista para ser utilizada y apreciada. El valor es dado por el propio orfebre, su precio se define según el tiempo de dedicación en términos de trabajo, materialidad e incluso amor por la pieza, también por la satisfacción del artista en el momento que la termina”.

Francisco Ceppi agrega que la Galería nace con el fin de dar un reconocimiento artístico a la joyería y otorgar un conocimiento público de su existencia: “Hoy estamos dentro de ese proceso y la Galería nace con ese fin. Creo que siempre se ha apreciado la belleza. Veo la reacción de las personas que entran en este espacio, como les gusta y les llama la atención la variedad de diseños. Me doy cuenta que alguien se siente bien de usar algo único que la distingue de los demás y la hace sentir renovada y especial. Al ver una joya o anillo que destaca se produce un centro de atención en torno a la persona que la porta. La joya da estatus y personalidad, puede hacer cambiar totalmente tu forma de ser”. Francisco nos explica que su trabajo se sustenta en dos áreas de ejecución: una más libre y creativa (joyería artística) y otra más tradicional (joyería fina): “En esta última hay cánones que hay que seguir y uno compone dentro de ciertos márgenes. No ocurre lo mismo en una pieza que es más libre, de expresión más fluida. Evidentemente en joyería fina hay un concepto de costo, un factor que limita la experimentación y que también se debe considerar. Mi intención con la Galería es lograr la unión de la joyería tradicional con la moderna dentro del mismo espacio,

^ Vista general de la
tienda-galería.

Fotografía de
Mano de Obra.

^ Francisco Ceppi.
“Küssen”(besar).
Anillo, 2008.

Plata 925, cristal de roca
incolore y cuarzo rutilado.

Fotografía cortesía
del artista.

✓ Francisco Ceppi.
"Blümchen" (florecimiento),
Anillo, 2006.

Madera, plata 950,
granate, cable de acero,
amatistas, piedra sol.

Fotografía cortesía
del artista.

✓ Detalle de mesa
de trabajo del artista.

Fotografía de
Mano de Obra.



sin desmerecer una u otra. Ambas son válidas como obras de orfebrería. Particularmente me incentivan aquellos trabajos de rescate cultural, en los que se integran técnicas antiguas con un mensaje de cultura incorporado en la obra de arte”.

Señala que crear la Galería fue una compleja y riesgosa decisión ya que no existía un circuito reconocido: “Pero en Chile todo es riesgoso. Este proyecto me da nuevas fuerzas para seguir dentro del rubro, siento que va aportar a que se produzcan cambios y eso es muy gratificante. Sin embargo, los que se dedican a esto no pueden vivir del arte y viven de dar clases o de otras actividades porque no hay suficientes espacios de exhibición, aunque la joyería es muy fácil de exponer por su pequeño formato. Muchos artistas nacionales, a pesar de lo difícil y de la necesidad de un ingreso fijo, persisten porque creen que cuando se logra una línea de trabajo en el tiempo se logra un reconocimiento público y con esa trayectoria un valor agregado que permite generar un ritmo de producción y ganancia. Es un camino difícil, lo sé, pero el arte nunca ha sido un camino fácil, sí muy satisfactorio. Cuando decidí dedicarme a la orfebrería tuve claro que debía seguir profundizando de manera autodidacta, por eso creo que hay que tener un interés personal muy grande porque no tienes acceso a mucho material de estudio y no hay público especializado. En Chile no hay escuelas en las que se estudie la orfebrería a cabalidad, como en Alemania en donde los estudios duran alrededor de seis años y luego para obtener la maestría estudias cuatro años más, es decir para lograr ser maestro hay que cursar diez años mínimo. Yo particularmente enseño, pero tengo aprendices, no una escuela. Mi intención fue siempre caminar por dos vías, por eso no estudié oficialmente arte. Creo que la joyería combina bien esas dos cosas, es una creación artística y también tiene su valor agregado como producto de necesidad social. De todas maneras me interesa formar en algún momento una escuela, pero debo admitir que me sustento de la joyería tradicional y mi principal ingreso esta dado por la venta de anillos de compromiso. Sin embargo, mi sueño y mi esperanza es poder vivir del arte y que muchos orfebres puedan hacer lo mismo. Me interesa que existan escuelas, me parece bien, pero antes hay que generar espacios de exposición y reconocimiento. Es importante reconocer que la joyería es un mecanismo de comunicación y de expresión que entrega además muchas visiones físicas de la belleza”.





CARLOTA DU PONTAVICE

El mundo textil se presentó a Carlota en la infancia de forma cotidiana y familiar, desde entonces y después de haberse titulado de Diseñadora Textil del Royal College of Art en Inglaterra y de haber vivido en Francia, China y Chile, pudo comprobar que lo textil está presente en todas las culturas. Nos impresiona que después de haber visto tantas expresiones distintas aún se maraville con cosas muy simples: “El textil es algo que me fascina, me sorprende que a partir de simples hilos se puedan obtener tanta variedad de cosas”.

Carlota encontró en Chile un espacio afectivo y temporal fértil para sus creaciones. Su primera muestra de textiles en el Centro de Extensión de la PUC en el 2003 era prolija, metódica y sobre todo explosivamente colorida. No había en el país nada parecido. Su trabajo mezcla arte y diseño con la originalidad de quien conoce los lenguajes textiles del mundo: “Ser original en Inglaterra es algo normal porque existe gran diversidad de personas, tradiciones y experiencias que se mezclan constantemente. Allá convivía con la India, todas las viviendas eran de colores diferentes, las mujeres andaban en *sari* en sus casas y en la calle. Esa era mi experiencia, entonces, cuando llegué a India no fue tan distinto. Lo fascinante fue darse cuenta que hay personas que están haciendo cosas parecidas aunque vengan de culturas completamente diferentes, que hay conexiones con personas que no se cruzan ni en viajes ni nada parecido y que sin embargo desarrollan lenguajes comunes. Para mí el hecho de tener dos cosas en común que nos unen, que seamos humanos y tengamos la naturaleza, es muy importante, muy fuerte. No me gusta la idea de estar sola haciendo mi trabajo, me gusta pensar que soy parte de una estructura inmensa, que puedo estar conectada con otra persona sin saberlo. Desde esta perspectiva, me parece que la originalidad tiene que ver con la experiencia, porque puedes tener la misma idea, la misma técnica, pero la forma que haces tiene que ver con tu propio aprendizaje. Por eso no me asusta ver a alguien trabajando con la misma idea que yo, ese es el desafío, uno puede trabajar con lana y hay mil personas trabajando con lana y nunca va a ser igual. Cuando miro hacia afuera no miro a diseñadores y artistas, miro la naturaleza y siempre estoy buscando lo textil. No sé si es por mis viajes o por lo años y la acumulación de experiencias que mi trabajo está siempre cambiando. Tuve la suerte de crecer en un

< Detalle de minitextil.

^ Carlota du Pontavice
trabajando en su taller.

Fotografías de
Mano de Obra.

país donde había mucho de todo y por eso tengo acceso a un mundo propio. Ahora siento que debo mirar más hacia adentro, ocupar mi experiencia y todo lo que he visto. Siento que tengo un mundo y eso es mucho, no necesito nada más, esa es una riqueza que cuesta años construir. ¡Claro que a veces quiero un cierto material y no hay, este hilo y no hay, este color y no hay! Pero hay otra cosa, siempre hay otra cosa”.

Cuando le preguntamos a Carlota cómo se definía argumentó: “Para mí eso no es importante, pero sí lo es para el espectador. En Inglaterra existe el *craft* como concepto para definir mi trabajo, en cambio en Chile no puedo decir «soy artesana». Eso es una pena, porque aunque tengo la ventaja de venir de otro país, finalmente trabajo con hilo y aguja, y todo lo que hago, todos mis gestos son de artesana”. Detrás de estas expresiones, en su universo de pequeños objetos, existe una metodología rigurosa. En los tejidos de Carlota hay dibujos, fotos, observación: “Yo miro un girasol, cuento sus amarillos, hago una paleta de colores, selecciono los hilos que corresponden a cada color, hago muestras en papel y finalmente realizo el tejido. Por supuesto que también hay accidentes y generalmente son los más interesantes. En cambio, otros objetos como las muñecas tienen un proceso más experimental, de trabajo directo con el material”. Su última exposición, *Poupée*, fue el reflejo de la pasión y la necesidad de estar presente en todo el proceso, al mismo tiempo revelaba la negación de realizar un trabajo en serie, aun sabiendo que esta producción manual e individual no es comercial: “Los muñecos son muy especiales. En este momento puedo darme el lujo de hacerlos yo y la gracia es que ninguno es igual al otro, uno tiene un botón especial que era de mi abuela, un hilo que obtuve en tal lugar, soy la única que sabe donde debe ir ese botón, o ese ojo, o ese cierre. A veces les pongo parte de lo que ando vistiendo y los convierto un poco en mí. Es un trabajo muy personal. En cuanto a la venta, soy bastante realista, no puedo vender cada cosa que hago, no funciona así. En mis ratos libres siempre estoy tejiendo a palillo, mientras veo televisión o si voy en la micro. Soy muy



obsesiva, tengo que estar haciendo, produciendo, después no sé si voy a vender o de qué manera, pero creo que todo lo que hago es importante. Si dibujo o tomo una foto, lo hago para mí, es mirar el mundo en detalle, uno no sabe cuándo van a surgir las ideas y hay que estar atenta. Además hay otras satisfacciones, por ejemplo cuando las cosas cuestan pero al final se logran. Lamentablemente, el mundo no está funcionando de esta manera, actualmente todo tiene que estar en el instante, no hay tiempo para lo lento, necesitamos cosas rápidas, baratas, listas y fantásticas en dos segundos. Entonces, hay que buscar la manera de hacer las cosas que tú quieres hacer y procurar otras



para sustentarte, es un gran desafío y eso es la vida. Aunque la comercialización parece ser un problema más agudo en Chile que en otras partes, como Argentina, donde parece existir un mercado, creo que vivir de esto nunca ha sido posible, tampoco en Europa. Todas las personas que conozco que hacen arte siempre tienen otro trabajo. Hay mucha competencia y las tiendas-taller desaparecen porque todo llega a todas partes, es la globalización, vas a París o a Alonso de Córdoba y encuentras lo mismo. Por eso es importante que se comience a valorar lo que se demora más tiempo en hacer, porque en general, las personas compran por necesidad, no por placer, no por esa clase de necesidad. Para mí, por ejemplo, es muy difícil justificar que lo que necesito para vivir es ser feliz. Eso es algo que sé, que estoy segura, y me refiero a algo muy simple: cuando tengo flores en casa soy feliz, paso al lado de una flor y veo la casa más bella, es visual y espiritualmente necesario para mí. Mi trabajo también es así y creo que la gente que compra lo que hago lo mira de la misma forma. No porque sea útil, yo no hago cortinas, hago sólo sueños y no puedo justificarlos. Yo necesito hacerlos y hay otra persona que necesita comprarlos. Es un tipo de complicidad muy difícil de explicar”.

< Muñecas en el taller.

^ Detalle de mesa de trabajo de la artista.

^ Detalle de minitextil, y muñecas de la exposición Pouppé.

Fotografías de Mano de Obra.





MARGARITA ZALDÍVAR

Entre diseño, gestión y producción gira el trabajo incesante de Margarita Zaldívar, quien tuvo un acercamiento innato con lo manual y ha dedicado buena parte de su vida al desarrollo de la artesanía, su difusión, mejoramiento y comercialización: “Desde muy niña quería producir cosas más que jugar y a los doce años hacía de todo: bordaba, cosía o tejía, creaba juguetes y muñecas. Recolectaba géneros y hacía cintillos para vender, veía a todo el barrio con mis cosas y eso me motivaba mucho. A esa misma edad me compré mi primera máquina de coser y producía mi propia ropa, me fascinaba todo lo que era manual”.

Estudió Diseño en la Universidad Católica, en el área textil: “Era una especialidad de días enteros de trabajo, ese ritmo y exigencia me gustaban mucho. Sin embargo, fue también una época de muchos contrastes, la carrera había estado cerrada a comienzos de los años 70 y la educación había dejado de ser gratuita. Cuando egresé el panorama aún era difícil porque la industria textil en el país estaba quebrada. Me moví bastante y logré hacer mi práctica en una pequeña industria, luego me fui a Temuco a trabajar con talleres de capacitación en un programa de gobierno que tenía como objetivo generar empleo en tres comunidades mapuches: una elaboraba alfombras, otra tapicería y la tercera tejido a palillo. Fue una gran experiencia. Después de eso, debido al tiempo que se vivía, tuve que trabajar de forma independiente, sacando fotos, cosiendo, dibujando diaporamas para dentistas y para convenciones, hasta el año 1981”. Desde entonces, se dedicaría a capacitar y mejorar las producciones artesanales de diferentes zonas del país. Desarrollo técnico que se convertiría en una herramienta cultural y forma de sustento para muchas familias. A través de la Vicaría de la Solidaridad, Margarita comenzó a realizar talleres de capacitación en la Zona Central de Chile. Su potencia creadora, sus conocimientos técnicos y su gran habilidad para producir y gestionar, hicieron de su trabajo una fuente de progreso social: “Mi rol era inventar artesanías que se pudieran hacer sin que las personas fuesen necesariamente artesanas. Hice talleres de teñido y tejido, pero en algunas zonas sólo profesionalicé la producción aprovechando todas las técnicas con las que ya contaban, como el bordado y el deshilado. Yo diseñaba, compraba materiales y viajaba dos veces a la semana. Un vez al mes las mujeres entregaban el pedido que la Vicaría les solicitaba”. Con esto, demostraba cómo la labor

< Detalle de vasijas.

^ Margarita Zaldívar
en La calle de los oficios,
año 2008.

Fotografías de
Mano de Obra.

manual de grupos organizados podía lograr progreso económico en distintas comunidades, brindándoles orgullo e identidad.

Paralelo a este trabajo de gestión, seguía con su vocación creadora. Tejía tapices en los ratos libres que encontraba y participaba activamente del Grupo de Arte Textil Contemporáneo. En los años 80 vive su período más productivo, llegando a ser una de las pocas diseñadoras textiles que comercializaba sus obras en Chile y el extranjero: “Siempre establecí precios que fueron muy criticados, porque no eran caros. Los fijaba pensando cuánto yo, haciendo un esfuerzo, pagaría por tener un tapiz, ese era mi criterio. Creo que finalmente si a alguien no le gusta tu trabajo no lo va a comprar, aunque sea barato. Mis tapices tenían mucha identidad, para mí eso no era algo intencional, pero sabía que afuera del país esto llamaba mucho la atención, los veían «muy latinoamericanos». Ahora, saco un cálculo y fijo los precios de mis piezas pensando en cuánto quiero ganar diariamente o si tuve más o menos trabajo en realizarlas”.

Más tarde, Margarita encontró en la elaboración de diseños de productos cerámicos un nuevo rubro para explorar, abandonando parcialmente el trabajo de capacitación textil y realizando su primer proyecto profesional independiente ligado a la producción artesanal: “Me ofrecieron un proyecto en Puerto Ibañez, Aisén, que se basaba en el desarrollo de una línea de productos cerámicos y creación de moldes, y lo acepté. Invertí más dinero de lo que gané, pero aprendí muchísimo, lo que me incentivó a conocer más la cerámica y sus procesos. En Chile no habían profesionales en cerámica y vidrio, ni diseñadores que conocieran la técnica a cabalidad, sí muchos artesanos que mantenían el traspaso de conocimientos por generaciones”. Con convicción e ímpetu entró en el mundo de la cerámica, desarrollando una línea de joyas que fusionan la cerámica y el textil. Margarita comercializa en Chile



< “Ollas poroterías”.
Proyecto desarrollado
en conjunto con
artesanos de Pomaire.
Fotografía de
Margarita Zaldívar.



< *Vistas del taller.*

^ *Detalle de material
cerámico y collares
terminados.*

*Fotografías de
Mano de Obra.*

y en el extranjero sus piezas, integrándose a COMPARTE, una organización privada sin fines de lucro, participando en innumerables iniciativas conjuntas con diseñadores italianos y holandeses y desarrollando una línea de productos elaborados por artesanos de Pomaire que es exportado al mercado europeo y norteamericano, con el fin de difundir la práctica artesanal y las tradiciones locales de nuestro país: “Originalmente las ollas no tenían tapas, por lo tanto les incorporamos unas con forma de sombrero, sólo invirtiendo una forma. Así incluimos muchos elementos de diseño sin quitar la identidad del objeto pero sí optimizando su funcionalidad y estética. Con esta actividad siento que apporto al rescate de antiguas técnicas volviéndolas contemporáneas y nuevamente parte de nuestra cotidianidad. Siento que estudié en una escuela de inventora, yo tuve que inventar mi tiempo, mis herramientas, el desarrollo de mi creación en todo ámbito. Por ejemplo, la organización de una línea productiva, tiene que ver con mi propia experiencia del trabajo y me ha permitido distinguir que una cosa es hacer, otra tener la capacidad de conocer una técnica y otra distinta es hablar de tendencias o conceptos. Yo me siento todo y no quiero dejar nada, me siento artesana en el gusto y en el placer de la realización manual, en eso soy 100% artesana, pero sé que soy diseñadora porque cada cierto tiempo estoy inventando cosas nuevas, es mi necesidad. Nunca me he sentido artista, eso sí es claro. Sí me siento creadora, tengo el poder de reproducir algo muchas veces, que quede bien, para luego parar y volver a crear algo nuevo. Para mí las manos están conectadas con mi cerebro, y su actividad es mi mejor fluoxetina y mi máxima realización, como si mi lema fuera: Hacer lo que sea, pero con las manos”.



TRAYECTORIA

Mano de Obra entrevista a **Nury González**



Nury González es artista visual, profesora de la Cátedra de Pintura del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile y actual directora del Museo de Arte Popular Americano.

¿Cuál es tu formación?

Estudí Licenciatura en Arte con mención en Grabado, una distancia formativa bastante grande, en apariencia, con mi quehacer actual. Cuando entré a la Universidad me interesaba la pintura pero tenía problemas con esa manera esquemática en que se enseñaba —sobre todo, problemas con la materialidad de las famosas veladuras que debían hacerse con tintas transparentes para traducir las sombras de los objetos representados— y todo se me mezclaba y ensuciaba con la opacidad y el plomo del óleo. También esas dificultades provenían de mi inmadurez para entender esos conceptos y no me cuadraban esos esquematismos que consideraba escolares, con las sombras empastadas de los cuadros de Velásquez y Goya que había tenido la suerte de ver en persona en El Prado. Por eso cuando tuve que elegir especialidad, opté por algo más gráfico y llegué al grabado, una disciplina que abarcaba el dibujo y la matriz. Dos aspectos que aún persisten en mi trabajo, además de la repetición y la serialidad.

*< Nury González.
"Ficción de un Origen".
Instalación, 2008.*

*Mural tejido a palillo y
bastidores bordados en
punto cruz sobre mallas
de acero.*

*Fotografía de muro
Norte y detalle en Sala
Gasco, Santiago de Chile
de Jorge Brantmayer.*

*Todas las fotografías
de obras cortesía
de la artista.*

¿Qué diferencia repetición de serialidad en tu obra?

Justamente ese es el punto. Me interesa la repetición y la serie pero no esa obsesión por la edición. De hecho, me atraía más atrapar todas las diferencias que se daban en las copias transformándolas en monocopias. Mi interés real era realizar operaciones tautológicas y desplazamientos desde y hacia el grabado.

En 1983, mi hermana arqueóloga fotografió pintura rupestre en la Quebrada del Medano, en Tal Tal; se trataba de balseros y ballenas repetidas al infinito como impresos sobre piedra. Eso me llevó a investigar y llegué a los petroglifos. Para mí eran matrices de las que se podían sacar copias como en los templos japoneses. Un remedo de la xilografía. Comenzó así a interesarme el problema de los orígenes culturales –desde el interés en un asunto de meros procedimientos y traslaciones técnicas– que formalizo mediante una pregunta retórica: cuál es la «primera pintura» o el «primer grabado chileno». Entonces me detengo en el descalce de las actuales fronteras políticas que determinan los límites administrativos dentro de los cuales hay ciertas marcas culturales compartidas. Ahí comienza la producción de esa larga serie de trabajos que titulé *Ficción de la Primera Pintura Chilena*. Principalmente trabajé con serigrafía, un sistema de reproducción de imagen relativamente simple, que es posible de implementar en el propio taller ya que las otras técnicas de grabado me obligaban a depender de aparataje y maquinaria, como una prensa, por ejemplo. Además, la serigrafía es impresión en positivo, imprimes lo que ves.

Tradicionalmente el grabado se entiende sobre papel ¿cuándo empezaste a incluir otros soportes, por ejemplo telas, en tu obra?

Cuando empecé a trabajar con serigrafía en 1983, puse mi interés en el soporte, investigando cuál era el más apropiado para mi trabajo. Comencé produciéndolos en serie. Hacía cajas con cera virgen e imprimía sobre ellas con tintas oleográficas que tenían gran capacidad de anclaje, o sobre distintas telas y materiales tramados logrando una imagen más o menos visible. En esa búsqueda encontré en la casa de mi abuela telas que habían sido fabricadas originalmente para sábanas, a partir de cáñamo plantado, cosechado, hilado y tejido en el pueblo donde vivía en España y que habían cruzado muchas fronteras hasta llegar a Chile. Coincidentemente –y eso pasa en el arte cuando se está obsesionado y ponemos atención sobre algo en particular– comencé a ver cosas que antes no había visto. En la esquina de mi taller había una cooperativa campesina que operaba como ONG e intentaba proteger las artesanías tradicionales de distintas comunidades del país. En ese lugar encontré una tela proveniente de Arica llamada «sabanilla», producida sólo por hombres, en telar de suelo. Lo que me llamó la atención fue que esas «sabanillas» estaban dispuestas en altos y dobladas de forma similar a las sábanas de mi abuela. La única diferencia aparente era que esas eran de lana y las de mi abuela de hilo de cáñamo. Empecé a obsesionarme por las calidades y cualidades de las superficies tejidas y a comprar todas la telas que llegaban al lugar. Eran cada vez más irregulares y difíciles de conseguir porque los hombres ya se estaban dedicando más al cultivo de la coca.

Lo que más me interesaba de esa tela era su fabricación completamente manual y también el tejido como trama y escritura. Leí de Teresa Gisbert, textos teóricos y poéticos en relación al tejido, como son los cantos araucanos o las diosas Parcas. Como usaba telas del norte decidí trabajar con materiales provenientes de todo el territorio nacional y busqué telas provenientes del sur, Temuco o Chiloé, más toscas pero de formato similares a las «sabanillas». Esas telas eran mis soportes y sobre ellas pintaba, imprimía, improntaba, bordaba, cosía repitiendo iconografías en distintas escalas.



En tu trabajo hay una influencia de la historia familiar, de tu relación con la pintura rupestre y la manualidad. ¿Cuándo esto se traslada a lo doméstico?

Partí con la pintura rupestre chilena y los textos que relataban las Américas en la *Historia del Nuevo Mundo* del cura y cronista colonial Bernabé Cobo. Cada relato podía ser una obra, incluso imprimí fragmentos de varios de esos relatos en mis trabajos. Paralelamente, continuaba buscando nuevos soportes. Fue ahí donde se filtró lo doméstico y comencé a desplazar todo. Llenaba latas de repostería con cera virgen, las serigrafiaba y metía al horno, generando nuevamente series. Me interesaban los cruces de materiales y la impertinencia de los procedimientos. Probaba tiempos de secado, tipos de tintas y solventes, temperaturas, resistencia de los hilos. Pura investigación técnica de la que salían nuevos cruces conceptuales y seguramente impertinencias teóricas, lo que no me importa mucho pues yo sólo uso la teoría cuando me enciende la imaginación. En esas pruebas descubrí infinidad de soportes por azar. El arte está lleno de azares, siempre que haya experimentación, que es la única manera de descubrirlos y transformarlos en hallazgos, de lo contrario no eres capaz de deslumbrarte con nada.

^ Nury González.
"Provincia Señalada".
Mural, 2003.

Total de 240 x 2200 cm
con serigrafías, óleos,
bordados en punto cruz,
dibujos con hilos, plomos
y espinas de cactus sobre
telas talaras.

Fotografía del total en el
aeropuerto Arturo Merino
Benítez, Santiago de Chile,
de Nury González.

En ese entonces cayó en mis manos un pequeño libro, también de mi abuela, *Labores para Mujeres*, editado en Francia en el siglo XVIII. Ahí se enseñaba, mediante esquemas, todo tipo de puntos de costura. A través de dibujos ilustrativos, también guiaban al lector cómo hacer un zurcido o rehacer un tejido,

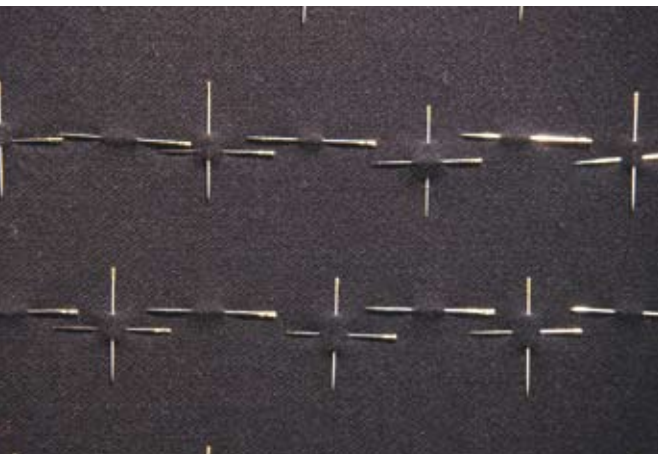
cómo recuperar la «hebra perdida», denominación esta última que, por mi situación biográfica, me tocó la fibra más profunda del alma extendiéndose a «la hebra perdida de la historia». A mí me educaron como si fuera de otro lugar. Sin haber vivido en carne propia los desplazamientos geográficos y las pérdidas familiares y patrimoniales de mis ancestros, padecí y me beneficié de un discurso perpetuo de economía de guerra, donde nada se bota, todo se parcha y se transforma, todo se zurce y se remienda. Recuerdo los increíbles delantales de mi abuela, todos parchados e infinitamente remendados. Por la pena de esos delantales, empecé a interesarme en mi propia historia, no porque mi biografía fuera muy interesante, sino porque era una buena estructura de trabajo. Los relatos de las Américas, la historia que me proporcionaban los conocimientos arqueológicos de mi hermana, el tránsito de mi familia, los cruces de fronteras, el lugar de origen perdido y desenfocado, me hicieron llegar al asunto de la memoria y sus desplazamientos. Esto coincidió con la pequeña tragedia de la historia familiar y con la gran tragedia de la historia que vivíamos a diario en el país bajo dictadura.

Al inicio mi trabajo era bastante conceptual, pero fui abandonando esa forma por cuestiones biográficas. Quería usar textos pero la gráfica de fotocomposición en esa época era muy propia de Díaz y Dittborn; la manualidad y la gestualidad eran de Balmes. En la búsqueda de medios mi opción fue abarcar la gráfica a través de la puntada. Además que siendo joven, no quería dar puntada sin hilo. Usaba la máquina de coser y costura manual como medios para realizar dibujos. También pintaba, pero las capas eran telas, trasladando así un procedimiento propio de la pintura, las famosas veladuras por ejemplo, a una materialidad significativa. Lo mismo que el hilo a la gráfica. Mi primera escritura en obra fue a punto cruz con hilo azul.

Parece que encuentraste una respuesta en la materialidad textil. Cuéntanos como ha sido este desplazamiento material.

Partió con la obra *Casa de Campo*: un marco moldurado con la forma del frontis de una casa esquemática que contenía paja y una esterilla bordada a punto cruz con un fragmento del párrafo de inicio de la novela homónima de José Donoso. En esa ocasión pinté linealmente el resto de la casa en perspectiva





< Nury González.
"Historia de cenizas".
 Instalación, 1999.

117 Fardos de huaipé con
vidrio y texto, 2 dibujos
y marcos de madera con
ceniza y textos bordados.

Proyecto J.S. Guggenheim.

Fotografía en Galería
Gabriela Mistral, Chile
de Jorge Brantmayer.

^ Nury González.
"Correspondencia
de Mayo".
 Instalación, 2001.

Detalle y total de diptico
de 130 x 80 cm c/u con
agujas sobre cashmere,
silla y paños bordados.

Fotografía de detalles
de la instalación en
Galería Posada del
Corregidor, Chile
de Jorge Brantmayer.

directamente sobre el muro de la galería, como si fuera la tela de lino preparada. A partir de ese momento comencé a buscar, clasificar y bordar textos, blanco sobre blanco, rojo sobre rojo, negro sobre negro. Las madejas de hilo clasificadas las usaba como distintas gamas cromáticas, buscando todos los rojos posibles, intentando nuevamente igualar la pintura pero traducida a las materialidades de los hilos o de las telas.

Más tarde me puse a trabajar con hilachas, con guaípe, material de resto del que no se puede recuperar un tejido, el destejido. Después de un tiempo ya no quería usar hilo y sólo me quedaban las agujas. Me obsesioné con ellas, las compré por cientos, las clasifiqué y descubrí que había para ciegos, para sastres, con punta, sin punta, una variedad infinita. Me pareció que eran rotundos trazos de grafito y les atribuí el mismo sistema de categorización que los lápices de dibujo: HB, 2B, 6B, etc. Como mi obsesión siempre fue el soporte —ya había hecho la obra *Recado a Gabriela Mistral*, usando un gran *cashmere* con líneas sobre los cuales bordé a máquina fragmentos de sus textos creando un nuevo poema— decidí volver a usar la misma tela con líneas que estructuraban el paño como un cuaderno de composición o de matemáticas. Dibujé con agujas sobre estas telas como si fueran páginas de cuaderno escolar. Otras fueron «páginas en blanco» sobre las que escribí con agujas, logrando una escritura ininteligible que nadie podía leer, acordándome que en Chile nadie lee y nadie ve.

Seguí buscando matrices para bordar y llegué al «cholguán» perforado, en el que usé hilo grueso de seda. Los consideré como



mis «gobelinos rígidos». Por último, llegué a «bordar» directamente sobre el muro —del museo o de la galería— mediante un sistema que simula ese procedimiento apropiado a las telas.

¿Hay un límite entre arte y artesanía?

Hay cuestiones que lo cruzan todo, no son exactamente límites los que habría que establecer entre estas dos dimensiones productivas.

Quizás, los objetos artesanales (de los que provienen directamente los industriales), satisfacen siempre necesidades prácticas y objetivas, por muy complejas y sofisticadas que puedan ser esas necesidades. Las llamadas obras de arte, que también dependen en buena parte de un nivel artesanal, o más bien la práctica artística, sólo plantea preguntas, establece puntos de vista, manifiesta obsesiones ejemplares, elabora ficciones, propone visiones de mundo que perturban y desequilibran el sentido habitual de las cosas y nos permiten de un modo ignoto mantener la ilusión de saber algo de nosotros mismos.

En esto, la técnica va mucho más allá que su simple acepción, sobre todo después de lo que ha pensado Walter Benjamín. El arte se basa en la técnica y la excede, trabaja con ella, desde ella y más allá de ella, precisamente en el sentido de que no acumula un saber estable.

¿Tienes alguna postura sobre vender tu obra?

No se puede ajustar una obra con el fin de que se venda, o repetir la gracia que obtuvo ese beneficio. En el minuto que lo haces ésta pierde consistencia y espesor. Trabajar para vender te

quita libertad y autonomía para hacer lo que tienes que hacer. También te quita libertad no tener un peso para nada. Ahora bien, si tu trabajo, tal como lo haces, se vende en una galería o a quien sea ¡genial!

¿Cómo convive la experiencia en el arte con tu actual cargo en el Museo de arte popular americano?

Creo que básicamente fui convocada por el decano por las características de mi obra y mis nexos de trabajo y amistad con el crítico y teórico paraguayo Ticio Escobar, relación que comenzó el año 2001 cuando gané una beca de residencia en un proyecto de la Fundación Rockefeller, que dirigía Ticio en Asunción. Desde esa fecha hasta ahora he seguido viajando regularmente a ese país y tengo un vínculo de trabajo con el Museo del Barro en Paraguay y con su director Osvaldo Salerno. He visto que en ese museo extraordinario coexisten las colecciones de cerámica y textil, de arte indígena y de arte contemporáneo. Espero poder trasladar esa experiencia y ese modelo teórico al MAPA.

Intentaré repensar lo popular con la distancia suficiente del latinoamericanismo tradicional de los años 60, estructurado por esa trinidad alegórica de pueblo-nación-identidad que terminó confabulándose en la contradicción insoluble e improductiva entre lo que nos es propio —entendido como lo único y verdadero— y lo foráneo extranjerizante, que siempre atenta en contra de nuestra identidad y de nuestros valores vernáculos. Intentaré repensar lo popular más allá de centrarse reductivamente en los valores de la artesanía tradicional y en el sentido de su recuperación.

Además, pretendo actualizar y regularizar la correspondencia entre las piezas actualmente existentes de la colección y su estado de conservación y el archivo y acreditación de las mismas, en cuanto patrimonio relevante de la Universidad de Chile y del país.

Hacerme cargo del MAPA es una posibilidad de experimentar, de establecer cruces, invitando a artistas a trabajar con la colección, abriéndolo a la investigación de los teóricos. Espero dar una nueva lectura a ese espacio museal, otorgándole visibilidad. Por último, quisiera establecer una relación real con los Departamentos de Artes Visuales y de Teoría de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.



< ^ Nury González.
"Sic Transit".
Instalación, 2006.

*Texto bordado a punto
cruz sobre el muro,
fotografías, documentos
y autoretrato bordado en
punto cruz.*

*Fotografía de un detalle
y vista general de la
instalación en la Bienal
de Pontevedra, España
de Nury González.*

HECHO A MANO

Mano de Obra con **Nicolás Labadía**



Aunque distantes geográficamente, muchos de los que aquí escribieron comparten objetivos comunes. “¿Quieres algo bello y precioso? ¡Constrúyelo!” nos exige Mometti, mientras Murray nos invita a “crear de lo común lo precioso” y Chiuminatto nos pide “interactuar para transformar cada objeto que poseemos, con la habilidad que nos da la práctica cotidiana”. Pensando en estos principios, quisimos incluir en estos reglones finales de *Mano de Obra* a un joven artista chileno, Nicolás Labadía, cuyo trabajo, creemos, refleja parte del espíritu original de esta publicación.

Descubrimos su trabajo gracias a la exposición colectiva UMBRALES realizada en el año 2007 en el Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile en Santiago. En ella, este artista recolector y alquimista contemporáneo, constructor de seres híbridos y precarios, Licenciado en Artes PUC, presentó una serie de objetos contruidos a partir de materiales encontrados. Lo invitamos a participar de nuestro proyecto presentando brevemente el contenido de su obra. Al respecto de *Ensamble Bestiario* Nicolás nos dijo:

“El título de Bestiario se relaciona a la creación de seres imaginarios que se constituyen a partir del ensamble de diversos objetos y fragmentos, un ser híbrido que remite a situaciones humanas. El trabajo consiste en el ensamble de objetos encontrados de pequeña escala que forman un pequeño insecto o un ser “fantástico”. Los objetos y creaciones remiten a un cuerpo social y a imaginarios que se van gestando a través del tiempo. En cierta medida, los objetos son tratados como memorias de una forma de pensamiento, nos hablan de un emplazamiento social y de la construcción de un habitat. Mediante el ensamble se juntan objetos de diversos espacios que contienen en sí mismo un sentido específico, al ser unidos estos significados comienzan a dialogar conceptual y formalmente. Mediante el “reciclaje poético-objetual” el objeto muestra un imaginario que se construye desde el “azar objetivo”, la simultaneidad, la producción masiva, el módulo, la acumulación y el juego.”

Paola Moreno, Bárbara Palomino y Constanza Urrutia
son artistas textiles y docentes en el
Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes
de la Universidad de Chile.

Mano de Obra, publicacion sobre artes y oficios
tiene un soporte virtual donde podrá encontrar
algunas direcciones electrónicas de artistas, teóricos y
colaboradores que participaron en esta edición:

<http://manodeobrartesyoficios.blogspot.com>

y un contacto de email en:

manodeobra.arteficio@gmail.com



