

# Venus es una vasija



Valentina Rodríguez de Tezanos Pinto

Posgrado en Artes Aplicadas Contemporáneas 2023-2024  
Especialidad Artes del Fuego

Tutoría y orientación:

Santiago Planella i Domènech

Coordinación:

Núria Bitria

Diseño y diagramación:

Santiago Sahli

Junio, 2024

Barcelona

**Prefacio**

**01 Sencilla y dócil** 07

**02 Objetos que tiemblan** 13

**03 Un trayecto** 19

**04 Venere e Marte** 31

**05 Venus es una vasija** 39

**06 La bolsa de la ficción** 49

**No sé cuáles son mis formas** 63

Algunas reflexiones

**Bibliografía** 69



## **Prefacio**

Una pieza cerámica es un objeto, en apariencia, simple. Su cuerpo está conformado íntegramente de arcilla hidratada que, intervenida por otros materiales - minerales, fundentes, estructurantes - resulta en una pasta dúctil y maleable. La arcilla viene del envejecimiento geológico de la superficie de la Tierra: el derrumbe de un acantilado, la caída de un glaciar o el desborde de las aguas que van moviendo y erosionando a la roca madre – el granito – y en su tránsito sedimentan minerales y metales que le aportan historia geológica a la arcilla informe en los suelos que reside.

La naturaleza dócil y blanda de este material abre una serie de posibilidades para su ejecución. De una pella densa de arcilla debidamente amasada se levantan una serie de objetos que van contorneando vacíos. Puede ser modelada, aplastada, torneada, prensada, vertida en moldes, rasgada, colada, enrollada, estampada, pellizcada, cortada o hilada. El uso que se le quiera otorgar a estos objetos será elaborado por su productor, quien definirá luego la técnica utilizada, la formulación de la pasta y la temperatura a la que madure en el horno. El origen y constitución geológico define su devenir, imprimiendo valor y carácter en la pieza terminada, así sea funcional, ornamental, industrial o artística.

Conocer la naturaleza del material con el que se trabaja, es lo que ha definido los límites, contornos y elecciones formales que caracterizan las producciones cerámicas de un territorio a otro. De este modo, es que las piezas cerámicas que se han confeccionado en la historia de la humanidad son tan amplias como la extensión de la Tierra, pues siempre han estado condicionadas por los suelos en que residen. Sin pretender abarcar todas estas producciones quisiera detenerme a observar una parte del paisaje cerámico - al menos, el que alcanza mi mirada – a través de un objeto transversal a todos los tiempos y los territorios: la vasija.

## 01. Sencilla y dócil

La cuestión comenzó a partir de una mirada libre en torno a la figura de la vasija en sus diversos modos de representación. No me refiero solamente a las vasijas en tanto objetos sobre una mesa, ya sea en uso o en estado de reposo, si no también en otras insinuaciones. Las veía en la pintura, tras la vitrina de un museo (y, por tanto, desprovistas de su función), infiltradas en alguna fuente de agua en medio de la ciudad, acompañando a una escultura, asomadas en las ventanas, en las celebraciones, las bodas, los cementerios, las iglesias, integradas en los muros de una fachada, en mi propia mesa cada noche. También las encontré en la poesía, la filosofía, en el arte contemporáneo. Vasijas, jarras, urnas, cántaros, ánforas, botijos, vasos, copas, botellas o cualquier objeto que se abriese camino desde una base pasando por un centro, sinuoso o no, y subiendo hasta llegar a su apertura final – el cuello, la boca – por dónde reciba y vierta todo tipo de contenidos, o por donde sencillamente deje el aire pasar.

Si tuviese que trazar un comienzo, un punto de partida, sería en la poesía de Gabriela Mistral. Ahí encontré los versos más arcillosos, como si pudiesen desprender el polvo de la tierra en la que la poeta anduvo sus primeros años. Mistral nace en Chile en la cuenca de Coquimbo, hacia el interior del Valle de Elqui, en un pequeño pueblo rodeado de cordones montañosos y cerros astronómicos. La concentración arcillosa de los faldeos de los cerros Pachón y Tollo desprendieron una abundante producción de objetos en cerámica típicos de la zona; y no es de extrañar encontrarse con enormes cántaros de greda rojiza con agua disponible para refrescarse a la entrada de alguno de los pueblos que les colindan. De la poesía de Mistral, tempranamente aprendí sobre la posibilidad de interpelar a los objetos de las maneras más curiosas; pues a menudo la encontramos en verso o prosa dirigiéndose a las cosas más anodinas, por ejemplo al cántaro de greda:

¿Tú me ves los labios secos? Son labios que trajeron muchas sedes:  
la de Dios, la de la Belleza, la del Amor.  
Ninguna de estas cosas fue como tú, sencilla y dócil,  
y las tres siguen blanqueando mis labios.<sup>1</sup>

En estos simples versos, fui entendiendo cómo los objetos guardan más que sólo una función de uso, sino que revisten usos o necesidades de otro orden, más ampliados. Fue entonces que quise interpelar a la poeta, ¿o al cántaro? En

<sup>1</sup> MISTRAL, G. Antología en verso y prosa. p. 238.

septiembre de 2017 escribo en mi cuaderno: *Hay días en que sospecho de su sencillez, su docilidad, su disposición a nuestra sed. Me pregunto si no estará la vasija también sedienta o aburrida de ser tan fiel a su belleza. ¿No perderá la compostura?*

Ese mismo año, unos meses antes, visité el Musée d'Orsay y vi *LA SOURCE*<sup>2</sup> del pintor francés Jean Auguste Dominique Ingres. En un lienzo vertical se retrata a una ninfa desnuda y sosteniendo fija la mirada y una vasija, invertida hacia su lado izquierdo, mientras escancia el agua de la vasija al manantial. El cuerpo de la ninfa es joven y voluptuoso. La jarra terracota tiene una barriga y hombros sinuosos y una boca bien abierta. En una cartela más abajo del cuadro, aparece una cita del poeta Théophile Gautier: "Jamás carnes más ágiles, más frescas, más penetradas de vida, más impregnadas de luz, se ofrecieron a las miradas en su púdica desnudez. Esta vez, el ideal se ha vuelto trampantojo". Entonces, escribo: *Son dos cuerpos desnudos: una dama de pie, joven y maciza; una jarra invertida, naranja y vacía. No vacía, vaciándose.* Durante 7 años tuve la postal de Ingres pegada en mi pared, hoy desgastada casi completamente por el sol. Volví a visitarla hace un año y compré una segunda postal. Una al lado de la otra, las ubico en mi pared en Barcelona: *La vasija de barro como un cuerpo. La piel también es opaca.*



<sup>2</sup> La Fuente.

Como referí al comienzo, fui mirando la vasija como portadora simbólica de otras cuestiones más lejanas que el mero objeto de uso doméstico. Pero no era cualquier vasija, era la vasija de barro, el cántaro de arcilla el que más me interpelaba. Pues ha sido la arcilla el material más noble y adecuado para su confección históricamente. Encuentro otra anotación: *Unos amigos de Jaipur, India, me cuentan que en la ciudad no hay fuentes de agua, sino mujeres con vasijas de arcilla y metal de diversas formas según la temperatura a la que quieran conservarlas. A esas vasijas les llaman lotas y están siempre atentas a los transeúntes que se presentan frente a ellas con sus manos curvadas, conteniendo el gesto para recibir el agua. Luego se refrescan la piel o la beben, poco a poco, con las manos. Tener sed es inclinarse.*

A propósito de la sed, recuerdo el texto de Octavio Paz, poeta y ensayista mexicano, en su artículo *EL USO Y LA CONTEMPLACIÓN*, en donde hace una exhaustiva apología a la jarra cerámica:

Bien plantada. No caída de arriba: surgida de abajo. Ocre, color de miel quemada. Color de sol enterrado hace mil años y ayer desenterrado. Frescas rayas verdes y anarajadas cruzan su cuerpo todavía caliente. Círculos, grecas: ¿restos de un alfabeto dispersado? Barriga de mujer encinta, cuello de pájaro. Si tapas y destapas su boca con la palma de la mano, te contesta con un murmullo profundo, borbotón de agua que brota; si golpeas su panza con los nudillos de los dedos, suelta una risa de moneditas de plata cayendo sobre las piedras. Tiene muchas lenguas, habla el idioma del barro y el del mineral, el del aire corriendo entre los muros de la cañada, el de las lavanderas mientras lavan, el del cielo cuando se enoja, el de la lluvia. Vasija de barro cocido: no la pongas en la vitrina de los objetos raros. Haría un mal papel. Su belleza está aliada al líquido que contiene y a la sed que apaga. Su belleza es corporal: la veo, la toco, la huelo, la oigo. Si está vacía, hay que llenarla; si está llena, hay que vaciarla. (...) No es un objeto para contemplar, sino para dar a beber.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> PAZ, Octavio. El uso y la contemplación. p 132.

Prosigue así, y a través de esta figura, una elaborada mirada en torno al viejo binomio artesanía y arte, referidas en expresiones como belleza y utilidad o sentido y hechura, donde la belleza se subordina al campo de lo sagrado y lo mágico, mientras que la hechura a lo útil y lo profano. Paz procede, en tal sentido, forzando los extremos con cierta ironía, pues los presenta como arcaísmos de un agonizante pensamiento moderno. Este glosario que sugiere no es azaroso, enmarca el terreno para su próximo disparo cuando dice que “la religión artística es un neoplatonismo que no se atreve a confesar su nombre”<sup>4</sup>, con lo que refrenda la idea de Ticio Escobar, crítico de arte paraguayo, que en su texto *EL MITO DEL ARTE Y EL MITO DEL PUEBLO: CUESTIONES SOBRE ARTE POPULAR*, planteará una atrevida operación teórica, donde según él los relatos de arte hegemónicos occidentales, que entran en tensión con las expresiones populares o artesanales, pueden ser revestidos de la lógica de lo mitológico “usada para eternizar arbitrariamente aspectos que convengan al discurso de la dominación”<sup>5</sup> con miras a justificar la vigencia de ese modelo único mediante la exaltación que ofrece la distancia. Es decir, para él, lo que diferencia el estatuto artístico del artesanal serían los relatos en que los discursos oficiales van inscribiendo estas producciones: “Con frecuencia, la cultura dominante manipula ideológicamente el mito, se sirve de su capacidad de paralizar ideas, imágenes y valores e inscribirlos en un nivel extra temporal que los fundamente.”<sup>6</sup>

Escobar ocupa el mito y Paz, la religión: dos operaciones – o dos invenciones, dos relatos – que debemos visibilizar para quitar esos velos intimidantes que ponemos a la hora de categorizar los objetos artísticos o artesanales. En su afán por desacralizar el estado del arte, Paz se detiene específicamente en la vasija cerámica con la que abre su texto, y sostiene que “hecho por las manos, el objeto artesanal está hecho para las manos: no sólo lo podemos ver sino que lo podemos palpar. A la obra de arte la vemos, pero no la tocamos.”<sup>7</sup> Es interesante observar como esta relación de distancia: el objeto no es sino en relación a un cuerpo, el que lo produce o el que lo percibe; sin embargo, poco se habla de cómo la proximidad entre objeto y sujeto pueda darnos una referencia posible para los bordes que se están pensando.

<sup>4</sup> PAZ, Octavio. *El uso y la contemplación*. p 134.

<sup>5</sup> ESCOBAR, T. *El mito del arte y el mito del pueblo: Cuestiones sobre arte popular*. p.30

<sup>6</sup> ESCOBAR, T. *El mito del arte y el mito del pueblo: Cuestiones sobre arte popular*. p.30

<sup>7</sup> PAZ, Octavio. *El uso y la contemplación*. p 136.

Ahora bien, luego de pensar el arte y la artesanía como una cuestión de distancias, Paz sugiere ponerlas en relación con el tiempo y la historia. El artista moderno, dice, dialoga con la herencia para desviarla hacia nuevos significados a través de maniobras formales, de modo tal que “la tradición se convierte en una sucesión de rupturas donde el contenido aparece en puro instante”<sup>8</sup>, mientras que el artesano goza de un tiempo donde “entre su pasado y su presente no hay ruptura sino continuidad.”<sup>9</sup> Se puede desprender de esta idea, que al igual que el artesano, el objeto artesanal guarda una relación de doble temporalidad: en tanto tiempo de producción y en tanto portador de un tiempo geológico. De este modo, las piezas cerámicas funcionan como archivos de su tiempo; o volviendo a mi fijación, que las vasijas son archivos de su tiempo.

Creo pertinente detenerme en estos grandes conceptos, no para abrir discusiones teóricas ambiciosas, sino para servirme de ellos a la hora de proyectar la materialización de un trabajo que guarda relación con un hacer y un objeto artesanal, a la vez inscrito en un giro a la contemporaneidad.<sup>10</sup>

Aún más autores se han servido de la figura de la vasija como soporte de otras cuestiones más amplias. Martin Heidegger en su *LECCIÓN SOBRE LA COSA*, plantea una teoría singular de la cosa, que también podría leerse como una teoría del objeto, a través de la jarra. En el Libro 7 de sus lecciones, dice:

<sup>8</sup> PAZ, Octavio. *El uso y la contemplación*. p 132.

<sup>9</sup> PAZ, Octavio. *El uso y la contemplación*. p 132.

<sup>10</sup> En el contexto del nombre que toma la especialidad de este Posgrado: Artes Aplicadas Contemporáneas.

Pero ¿qué es una cosa? Hasta ahora el hombre, de igual modo como no ha considerado lo que es la cercanía, tampoco ha considerado lo que es la cosa como cosa. Una cosa es la jarra. ¿Qué es la jarra? Decimos: un recipiente; algo que acoge en sí algo distinto de él. En la jarra lo que acoge son el fondo y las paredes.”<sup>11</sup>

Hasta aquí, entonces, sumamos una nueva agencia que implica la definición por excelencia de una jarra: su función contenedora, un objeto que acoge. Y para que esa acogida sea tal debe existir una relación al vacío disponible en su interior: “El vacío de la jarra determina cada uno de los gestos de la actividad de producirla. La cosidad del recipiente no descansa en modo alguno en la materia de la que está hecho, sino en el vacío que acoge.”<sup>12</sup> Con ello, nos dice, que una cosa – una jarra – sería el resultado de proceso humano esencial y que su condición de objeto es materializada en tanto la necesidad de su función.

Otra anotación, junio de 2023: *Ahí pensé que en la opacidad de la arcilla reside el misterio de lo que contiene una vasija: puede estar hueca o llena, puede contener agua, cenizas o especias, pero vista de lejos es siempre el contorno de un espacio interior al que no accedemos. Me interesa ese interior y me pregunto cuál es la agencia de una forma. De pronto, entonces, independiente de la forma, la extensión de su volumen, del uso o contenido de una jarra, me encontré lidiando con la idea de su vacío.*

---

<sup>11</sup> HEIDEGGER, M. Lección sobre la cosa. p. 27.

<sup>12</sup> HEIDEGGER, M. Lección sobre la cosa. p. 29.

## 02. Objetos que tiemblan

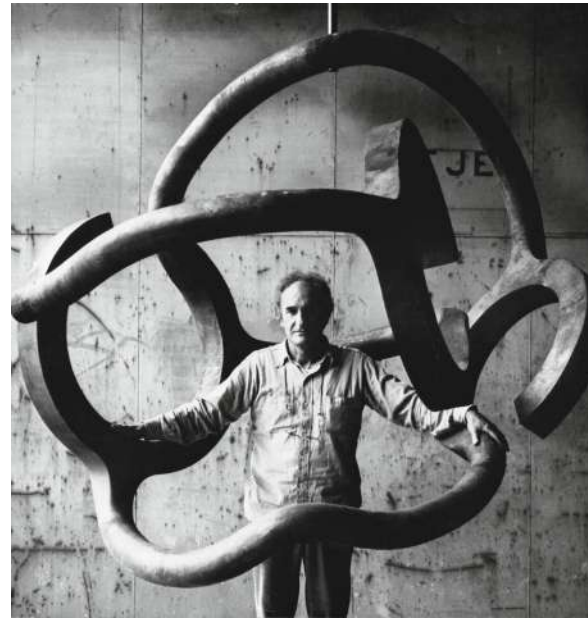
Podría pensarse que es un intento inútil, el de pensar el vacío – lo invisible – cuando de objetos se trata. Sin embargo, estamos frente a uno que sin el vacío abandona su esencia. Retomemos la idea de una vasija como algo más amplio que un objeto disponible a su uso, dejémosla sólo en el sitio de la contemplación, de la distancia. Qué pasa si desobedecemos el mandato de Octavio Paz y vemos *qué tan mal papel haría* la vasija en una vitrina. Difícilmente la mirada podrá traspasar sus paredes para saber si dentro de esa silueta se manifiesta o no el vacío, o el misterio del contenido que guarda, pues sólo podrá acceder a su superficie, su contorno: *¿Cuánto alcanza a pesar el ojo, una botella pesa sólo al tomarla o al mirarla también?* Con alivio, encuentro algunas pistas en los *ESCRITOS* de Eduardo Chillida:

Yo aspiro a definir lo tridimensional (hueco) por medio de lo tridimensional (pleno), estableciendo al mismo tiempo una especie de correlación y diálogo entre ellos. Gracias a esas correlaciones, los volúmenes exteriores a los que tengamos acceso serán nuestra guía segura para llegar a conocer, al menos en su espíritu, espacios ocultos.<sup>13</sup>

Al trabajo de Chillida le debo la sensibilidad para mostrar que es posible que materiales opacos tal como el acero, puedan representar cuestiones menos visibles, como por ejemplo, lo que guarda su interior. También, que materializar una idea significa tomarse un espacio. Entendí en sus volúmenes, y también en su escritura, que la opacidad no devuelve reflejos, se queda en sí misma, reforzando el lenguaje de la superficie. Y si la materialidad y la forma se encuentran en coherencia, entonces podemos acceder tal y como él dice a darle forma a esos misterios. Dicho de otro modo, con su obra comprendo que en la escultura como en otras manifestaciones expresivas de la materia pueden tomar forma todas esas cosas que no la tienen.

---

<sup>13</sup> CHILLIDA, E. *Escritos*. p.34

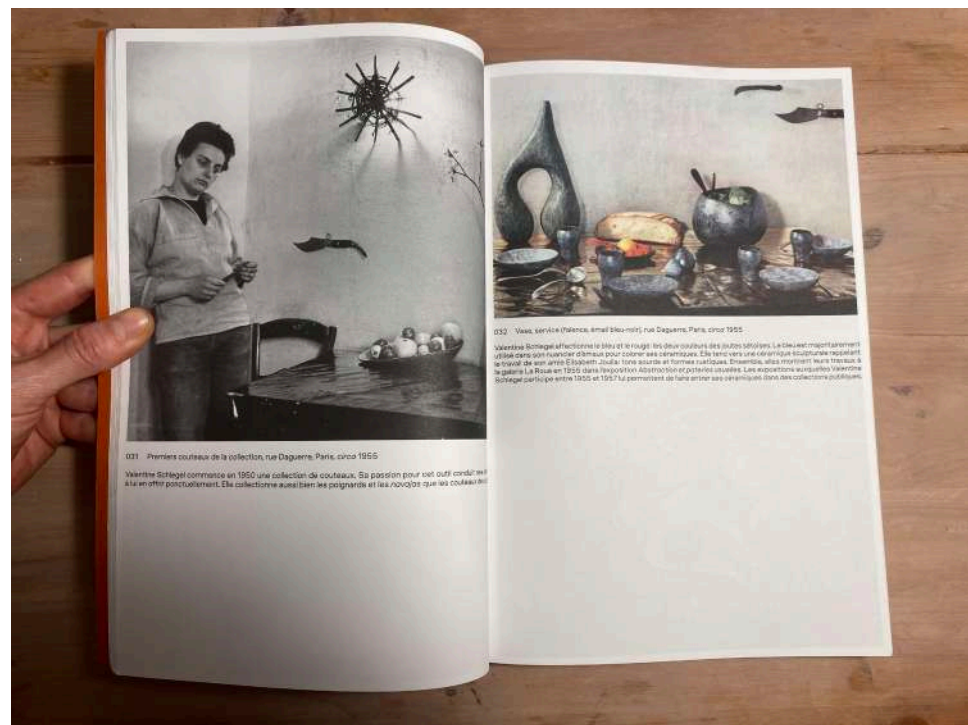


Durante la primavera del año pasado, en mayo de 2023, comencé a darle forma material a estas indagaciones, a estas imágenes. En una residencia artística en Atelier Contraforme, en la bucólica borgoña francesa, llegué al taller de dos escultores en Semur-en Auxois: Marcela Undurraga y Ulysse Lacoste. Allí aprendí a modelar y ahuecar piezas cerámicas. Es decir, prescindir del torno – y la forma circular de la rueda – para levantar formas. Para ello, tuve como referencia la pintura de Morandi; donde abundan jarras, contendedores y vasijas. Mi intención era incorporar una nueva técnica en el barro y sacar del plano bidimensional estos objetos representados a través de la pintura para presentarlos en el volumen. Apliqué distintas técnicas de modelado imitando algunos objetos de su bodegón. Estas piezas fueron sólo ejercicios de construcción en las formas de Morandi porque, por entonces, yo no sabía cuáles eran mis formas.

Un día me propuse replicar en cerámica un pequeño objeto de vidrio que encontré. Al presentarlo con el corte transversal previo al ahuecado - y con el ángulo de la foto - apareció lo que llamé una ‘falsa sombra’, que no era otra cosa que su mitad. Luego, comencé a proyectar sombras a partir de algunas botellas y ver si había ahí algo con lo que trabajar. No encontré nada. De todos modos, la sombra aparecía como la proyección del cuerpo de las vasijas y me entretenía pensar que ahí estaban vivas, que según cómo les cayera la luz su forma podría liberarse, moverse. Tal vez, es lo que me inquieta cuando veo las jarras de Morandi. No están fijas: vibran, tiemblan. Escribo: *Cuando algo quieto vibra, da la sensación que contiene algo. Es lo desconocido de las cosas lo que las hace vibrar. Una vasija con agua no vibra, pero la pregunta, el misterio, hace que las cosas vibren. Yo no sé si estos objetos vibran, sí que están contenidos.*



Por esos días, descubrí el trabajo en cerámica de Valentine Schlegel, a través de un libro recientemente publicado con una antología de sus obras más destacadas y titulado: JE DORS, JE TRAVAILLE<sup>14</sup>. Su trabajo pasó inmediatamente a instalarse como una referencia a mi recorrido con la arcilla. No sólo por la poética que instalan sus piezas cerámicas, si no por cómo a través de estas imágenes accedíamos a las paredes que revestían el mundo creativo de la artista. Casi no existen fotos de estudio, todas sus piezas están registradas en su sitio de pertenencia: la cocina, el taller, la mesa, aguardando el horneado. Una parte importante de estas fotografías fueron realizadas por su amiga, la documentalista Agnés Varda, y me gusta pensar que precisamente es el ojo de Varda que tuvo la sensibilidad exacta para saber que Schlegel y sus objetos sólo pueden existir en relación a un sistema integrado, en el registro de la realidad cotidiana: el lugar que habitan, las personas que las usan y, si me permito llevarlo más lejos, las paredes que las acogen.



15

<sup>14</sup> Yo duermo, yo trabajo.

<sup>15</sup> De la edición: BERTIN, H. Valentine Schlegel: je dors, je travaille. p. 069. Fotografía por Agnes Vardá.



16

Esto último lo refiero pues creo que la particularidad de su práctica artística es el salto que dio de la mesa a la pared. De vasijas, platos y pequeñas esculturas en suspensión, comenzó a modelar a las paredes como al barro. Sus chimeneas y paredes sinuosas me hicieron pensar en una casa como una gran vasija y que Valentine, que tenía cara de obstinada, consiguió trabajar a cuerpo completo el interior de un contenedor, no sólo accediendo sino interviniendo ese anhelado interior.

Me detengo en una fotografía, la imagen 069 descrita como:

TABLE À MANGER, VISSELLE (FAÏENCE ÉMAILLÉE) ET COLLECTION DE COUTEAUX, RUE BEZOUT, PARIS, CIRCA 1959<sup>17</sup>. Lo que vemos es un muro cubierto de juncos; un apliqué de pared hecho con una cesta de pesca; una mesa con vajilla esmaltada; diversos objetos que van desde un salero hasta un tarro de mostaza; su colección de cuchillos colgados sobre la mesa aplicados directamente a la pared, en diversas direcciones. Valentine al costado izquierdo de la imagen tomando un plato de sopa en un cuenco circular acercándose una cuchara ovalada. La suavidad de los utensilios sobre una mesa horizontal, contrastados a la verticalidad de una pared llena de objetos filudos. Los objetos de caza reposando en las paredes de una casa.

La pared como contenedor y soporte. Imprimo una copia de esta imagen y la ubico al centro de la pared de mi habitación.

<sup>16</sup> De la edición: BERTIN, H. Valentine Schlegel: je dors, je travaille. p. 069. Fotografía por Agnès Varda.

<sup>17</sup> BERTIN, H. Valentine Schlegel: je dors, je travaille. p. 069



En septiembre de 2023 comienzo el Posgrado de Especialización en Artes Aplicadas Contemporáneas en la Escola Massana. Acostumbrada a la palabra, mi vasija predilecta, mis manos no entienden el volumen ni cuáles son sus formas. Vuelvo a la página en blanco, en este caso, el espacio vacío. Y caigo en cuenta que, si algo he construido – más que vasijas – son botellas. Ante el pedido de la escuela, hay que presentar avances materiales y decido hacer placas bidimensionales, una suerte de papeles de arcilla donde escribir mis vasijas. Uso porcelana, refractaria gris, refractaria negra con chamote y roja de baja temperatura. Dibujo en ellas deformaciones de la vasija, imitaciones de vasija, quiebres de vasijas, insinuaciones de vasijas, algunos volúmenes. *El pudor que significa ocupar un espacio.* El dibujo para vaciarlas, ser pedagógica. La trampa de lo evidente.



*Una vasija como otra forma de decir: palabra, lenguaje, cuerpo, deseo, agua, sed, ánfora, muerte, vacío, forma, cenizas, aceite, vino, misterio, utilidad, belleza, un tiempo, un espacio, bodegón, barro, contención.*

### 03. Un trayecto

Lo revisado hasta ahora, comenzó a aplicarse en el trabajo de taller. Retomando el concepto de vacío y contorno que había intentado mostrar en las placas bidimensionales, surgieron bocetos para dibujar formas que acogen: un ejercicio libre en torno a las diversas formas de un contenedor. Más específicamente, la intención era hacer una bajada material en la arcilla de mis *anotaciones vasijeras*. Comencé a imaginar a las que abundan en la naturaleza como conchas, colmenas, volcanes, vainas, hojas, cocos, pozos, lagos, úteros, estómagos. Luego, intenté imaginar los primeros gestos intuitivos con el barro para darle forma a un vacío que acoja.

Intento traducir esta anotación: *Juntar las manos y tomar agua o un puñado de semillas o la parte de otro cuerpo. La mano como el primer gesto de contención y de vacío. Junto mis manos para armar ese vacío. Cojo pasta de arcilla en cada una de ellas, una pella debidamente amasada que se corresponda al tamaño de cada palma. Presiono con el pulgar hacia el centro mientras voy pellizcando los contornos. Dos cuencos. Los uno mientras procuro que quede una apertura, pero parece un pez con una boca abierta.*

Fui orientando mis próximas pruebas hacia el tema de la boca o los labios de la vasija. Pasé de inmediato al torno, para poder ir dando con piezas más libres y rápidas. Lo que iba apareciendo eran piezas de pequeño formato e indagando en la intervención de la mano versus la aplicación de la herramienta. Aquí quise indagar en variaciones de los labios de la vasija, cómo iban abriéndose las bocas de una jarra. Sin embargo, mi falta de técnica en el torno no logra resultados necesariamente expresivos. Son intentos honestos, pero no lo suficientemente elocuentes para lo que se está pensando.

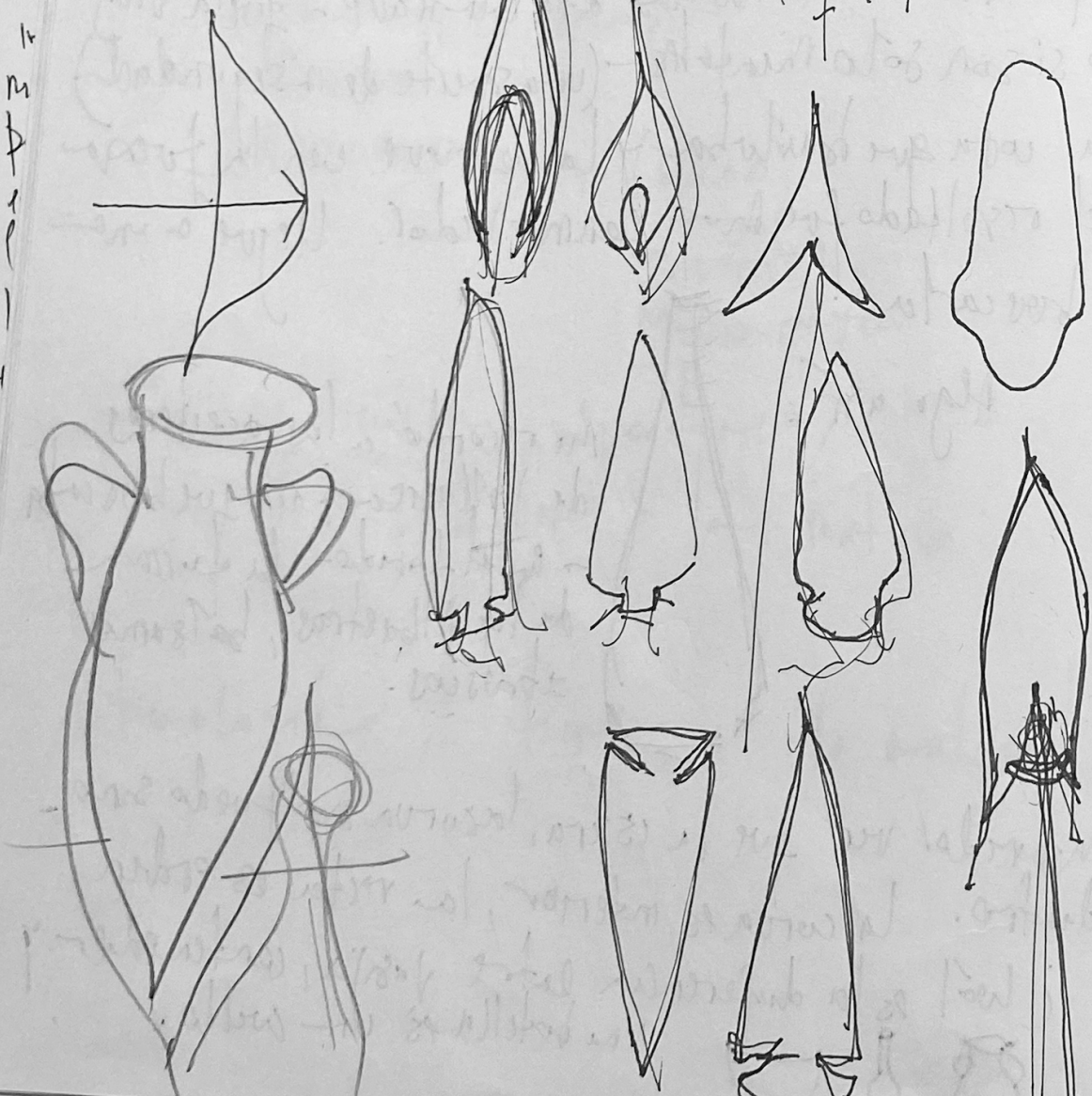
función social de las vasijas, las mujeres de Jaipur son a falta  
 de una foboria que conduce al agua en la ciudad.  
 (¿qué pasa con las fuentes de agua?) (¿las pipetas?) (¿las cosas?)  
 las vacías se sacan el vacío a esta cosa! Cuando una botella  
 se vacía vuelvo a tener un nuevo uso.

Si converjara con la quin, proponer dos tipos de objeto: uno  
 contenedor y otro punzante. "La herramienta de mater  
 del héroe!"

Flora Nilches.



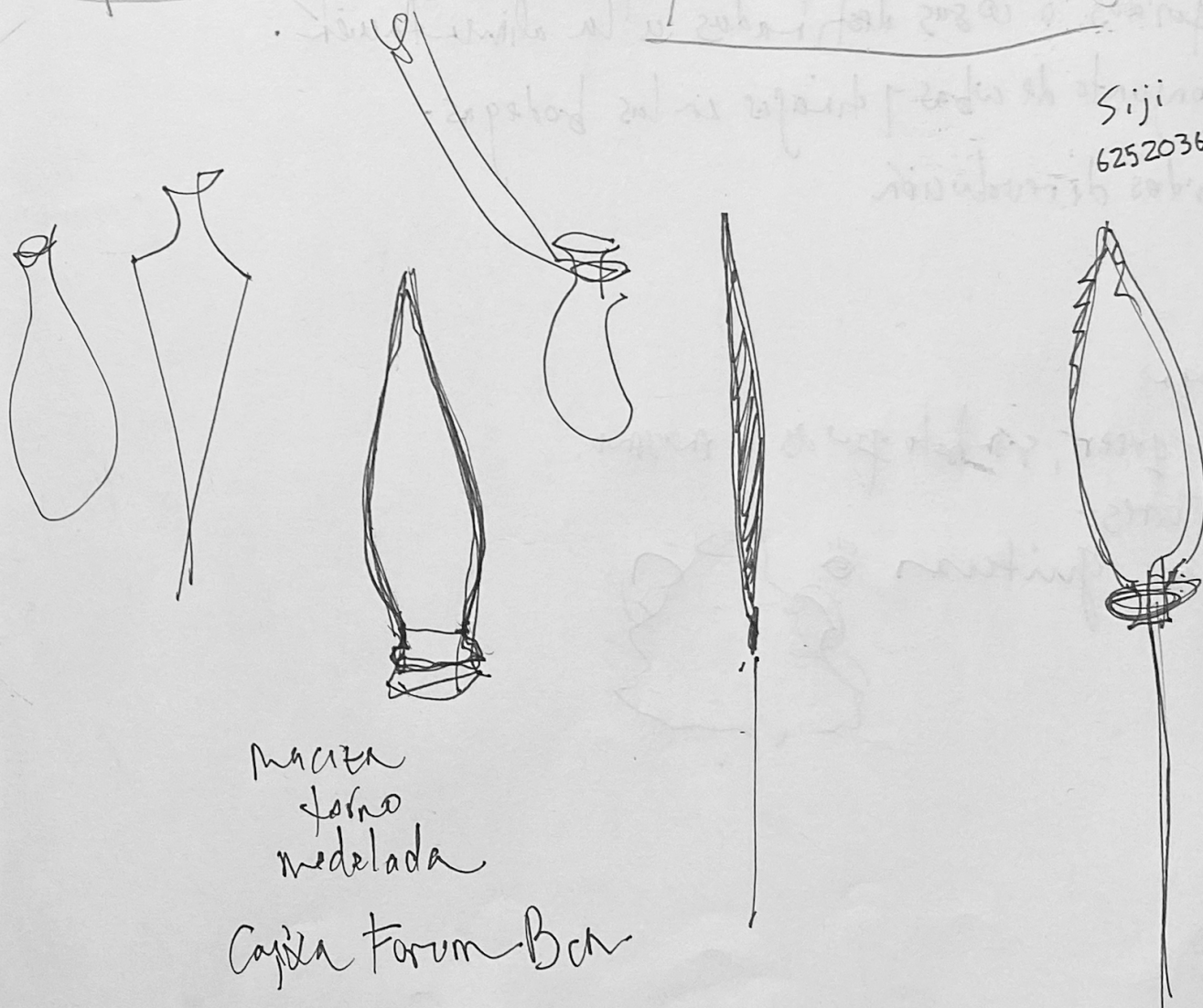
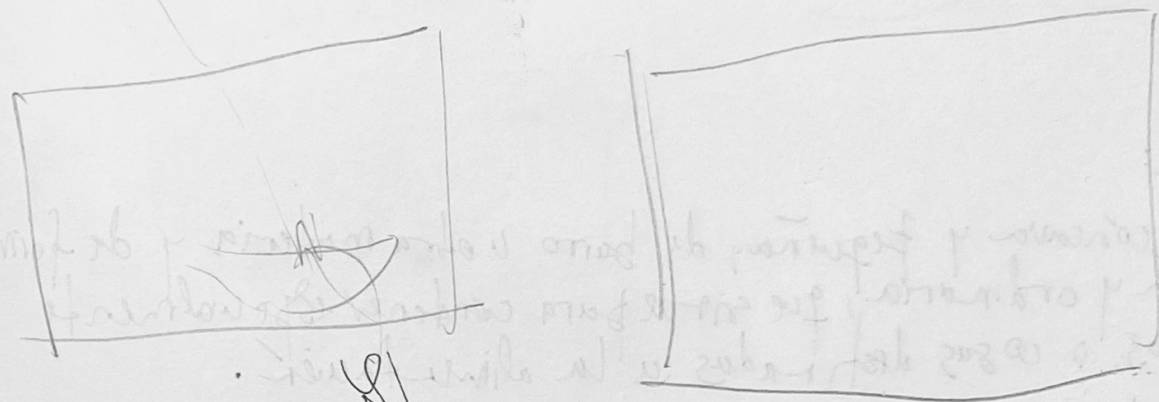
fontes de flecha?  
 la flecha del tiempo.  
 Arquencia



El mito fue vida, el mito que infunde miedo.

Una botella es un cuello.

La botella más verrada y alargada, disponible a la mano  
 solitaria. Sin asas. Es una unidad. Una media: media  
 o pequeña. Tomable, de las manos y las seds.

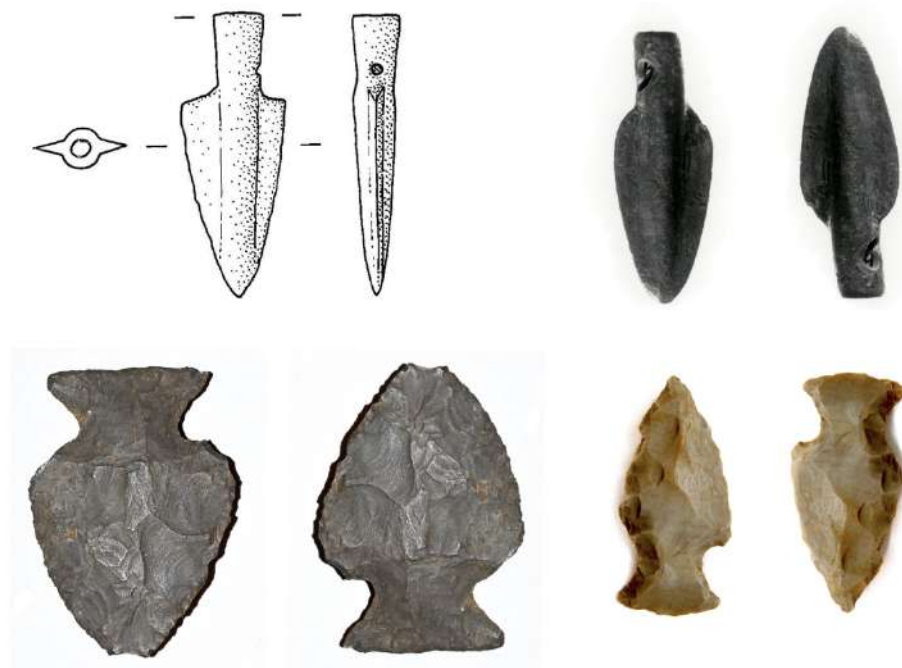


Siji  
 625203676 :)

maceta  
 forno  
 medelada  
 Capita Forum-Bon

toda mi bitácora, como lo hice antes con las vasijas, y para mi sorpresa apareció el mismo contorno de las vasijas en su revés. A partir de esta inversión simbólica, entonces, las relaciones de vacío y forma cobraron otro matiz totalmente diferente.

Al comienzo pensé que mi propia obsesión con la vasija me hacía estar viéndola en todas partes. Fui entonces a buscar imágenes de ellas en las colecciones digitales de museos. Naturalmente, las encontré de todo tipo y con cortes de diversa precisión, pero las más abundantes, en efecto, eran las que guardaban la misma figura o contorno que un ánfora. A continuación, las presento forzosamente en su doble invertido:



Sólo entonces reparo en algo revelador. La primera pieza que hice al llegar a la Massana, que construí pensando en las ánforas antiguas – donde la base termina en punta – respondía exactamente a esta forma. Fue modelada en macizo, luego cortada en dos partes, ahuecada y ensamblada.

Escribo: *El arma atraviesa el vacío para entrar en un cuerpo. El contenedor abre el cuerpo para recibir y vaciarse cada vez. La vasija abre el vacío para volverlo espacio, renovable. La flecha atraviesa el vacío para dominar un espacio. Dos utensilios: uno que atraviesa y otro que contiene. Uno que precisa del movimiento y la proyección para servir a su función; la otra que está llamada al reposo y la recepción.*



La flecha, el arma de rasgar y atravesar, la punta que estaca, la figura que se proyecta en movimiento direccionado. Úrsula K. Le Guin lleva la lectura reivindicativa del contenedor más lejos y se vale de estas nociones en torno a la flecha para hacernos una invitación. Esto es, evitar “el modo lineal, progresivo, del modo tiempo – flecha – (asesino) del Tecno-Heroico” para “redefinir la tecnología y la ciencia como una bolsa de transporte cultural en lugar de un arma de dominación.”<sup>21</sup> Ya he presentado con las reflexiones de Octavio Paz, cómo el tiempo y la vasija guardan una estrecha relación, ahora la autora volvía

<sup>21</sup> LE GUIN, U. La Teoría de la bolsa de la ficción, p. 9.

a ingresar el tiempo pero en relación a la flecha. Se suman, entonces, el tiempo y la dirección, la proyección. Es en este punto donde me pregunto hacia dónde se dirige este proyecto, esta entrega específica, y comienzo a intuir que al igual que la flecha, se acercará más al trayecto – al proceso – que a una forma final. Pero no será una flecha *en modo lineal progresivo* – pues uno siempre vuelve al comienzo del camino – y en la punta de esa flecha está la vasija redondeándolo todo, devaneando en círculos.

*Quizás, escribo, sea muy ambicioso encontrar mis formas si sigo insistiendo en las que estoy trabajando, tan unívocas, tan universales. ¿Podré presentar un proyecto expresivo, ‘una obra’, con la arcilla? ¿Qué significa ser contemporánea? ¿Seré demasiado antigua?* Encuentro en Etienne Souriau pistas respecto a esta última inquietud. En su libro *LOS DIFERENTES MODOS DE EXISTENCIA*, presentado por Isabelle Stengers y Bruno Latour<sup>22</sup> que nos dicen que este olvidado filósofo francés tiene una importante mirada en torno al misterio de la creación, o en sus palabras, de *LA OBRA DE ARTE POR HACER*; y que utilizará la noción de trayecto o bosquejo para ilustrarlo. Para mi fortuna, Souriau además se vale justamente de la arcilla para develar este pensamiento:

Un montón de arcilla sobre el banco del escultor. Existencia indiscutible, total, consumada. Pero existencia nula del ser estético que debe eclosionar. Cada presión de las manos, de los pulgares, cada acción del desbastador consume la obra. No miren el desbastador, miren la estatua. En cada acción del demiurgo, la estatua poco a poco sale de su limbo. Va hacia la existencia – hacia esa existencia que al final estallará de presencia actual, intensa y consumada –. La masa de tierra es estatua solamente en tanto que está consagrada a ser esa obra. Primero débilmente existente, por su relación lejana con el objeto final que le da su alma, la estatua poco a poco se extrae, se forma, existe. Primero el escultor sólo la presiente, poco a poco la consume a través de cada una de estas determinaciones que le da la arcilla. ¿Cuándo estará acabada? Cuando la convergencia sea completa, cuando la realidad física de la cosa material y la realidad espiritual de la obra por hacer estén reunidas, y coincidan perfectamente; de modo que al mismo tiempo en la existencia física y en la existencia espiritual, comulgará íntimamente consigo misma, siendo una el espejo lúcido de la otra.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> STENGERS Y LATOUR. La esfinge de la obra, presentación a Los diferentes modos de existencia. p. 7-92.

<sup>23</sup> SOURIAU, E. Los diferentes modos de existencia. p. 129-129

Stengers y Latour nos van acercando las densas líneas que presenta Souriau, y dan con una clave: “El trayecto que va del bosquejo a la obra, se ve, no se limita al montón de arcilla y al escultor o el alfarero. Todo es bosquejo; todo demanda consumación: la simple percepción, pero también la vida interior, la sociedad. El mundo de los bosquejos espera que los retomemos, pero sin prometernos nada y sin dictarnos nada.”<sup>24</sup> Estas palabras me dieron la confianza de tirar mi flecha redonda hacia adelante y esperar que los pálidos bosquejos recolectados hasta entonces pudiesen materializarse, pudiesen tomar un espacio.

Voy modelando el barro para jugar con las formas que hasta ahora se insinúan con las flechas. Esta vez, procuro trabajar con pastas de arcilla de alta temperatura, con presencia de chamota palpable, así poder conseguir superficies más rugosas, de bordes ásperos. A medida que voy rasgando con herramientas de acabados punzantes, procuro que la chamota salga hacia la superficie. La mano y la herramienta que, juntas, van modelando y puliendo para dejar aparecer la forma. Y nuevamente Souriau: “Llega ese último toque de desbastador. En ese momento toda distancia es abolida. La arcilla modelada es como el espejo fiel de la obra por hacer, y la obra por hacer está como encarnada en el bloque de arcilla. No forman más que un único y mismo ser.”<sup>25</sup>

<sup>24</sup> STENGERS Y LATOUR. La esfinge de la obra, prólogo a Los diferentes modos de existencia. p. 13

<sup>25</sup> SOURIAU, E. Los diferentes modos de existencia. p. 245-246



Nicolas Teyssandier (1974), arqueólogo francés, aporta otra interesante visión respecto a la flecha. En su libro *NUESTRAS PRIMERAS VECES* ensaya libremente, pero bajo un acabado conocimiento científico, los primeros hallazgos prehistóricos de la humanidad. Una gran máxima atraviesa estas páginas y es que: “El HOMO, antes que un ser que sabe (SAPIENS), es un ser que hace (FABER)”.<sup>26</sup> Por tanto, es a través de las cosas y los objetos que ha dejado el tiempo, donde encontramos huellas de nuestros antecesores y, a través de ellos, de lo que somos hoy:

Mientras el animal aprovecha las formas naturales, a veces simplemente adaptándolas, para usarlas como utensilios, el hombre por su parte inventa ‘la herramienta para hacer herramientas’ que le permite transformar profundamente las materias primas naturales con el fin de crear objetos prácticos en constante evolución.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> TEYSSANDIER, N. *Nuestras primeras veces*, p. 37

<sup>27</sup> TEYSSANDIER, N. *Nuestras primeras veces*, p. 17

Es decir, la aparición y evolución de estas herramientas o utensilios a lo largo de la historia no sólo suponen un valor funcional y estético en sí mismos, sino también han sido agencia para poder realizar y materializar procesos y operaciones más complejos, como lo son el arte o la artesanía. Me detengo en un capítulo iluminador llamado *LA PRIMERA ESCULTURA*, donde dice que, si entendemos a la escultura como “el arte de crear formas en volumen, mediante técnicas muy diversas: bulto redondo, alto y bajo relieve, modelado, talla directa de piedras, soldadura o ensamble de muchas partes en un todo, entonces también podemos encontrar en las herramientas que las modelan la misma operación.”<sup>28</sup> Por ejemplo, en esta bella comprensión de la punta de flecha:

El bifaz. Esta es la primera escultura realizada por las manos del hombre, aun cuando se suele negar esta realidad; a tal punto el carácter técnico del objeto opaca su profundo sentido conceptual. El bifaz, que suele ser considerado un objeto técnico antes que una obra artística, es sin duda una forma escultórica, un bloque de piedra modelado mediante la extracción de la materia. Eminentemente funcional y utilizado para diversas tareas, el bifaz también refleja la artificialización del entorno, el sello del hombre que inventa la simetría y crea nuevas formas.<sup>29</sup>

Es interesante pensar este nuevo matiz para una herramienta que desde las manos y hecha por las manos, trae consigo la extensión de una capacidad humana. Es decir, que el grado de destreza técnica que suponen esas piedras talladas – precisión en los golpes, dominio en los ángulos y que da origen a otros tantos fragmentos filosos útiles para las actividades de corte – contienen a su vez a posibilidad de levantar tantas otras formas necesarias para la actividad humana, desde sus usos más domésticos a los más expresivos. Con ello, la herramienta cobra un sentido más profundo que sólo un instrumento, sino que se presenta como una extensión de la mano; una suerte de prótesis de ella para acceder al mundo y darle forma.

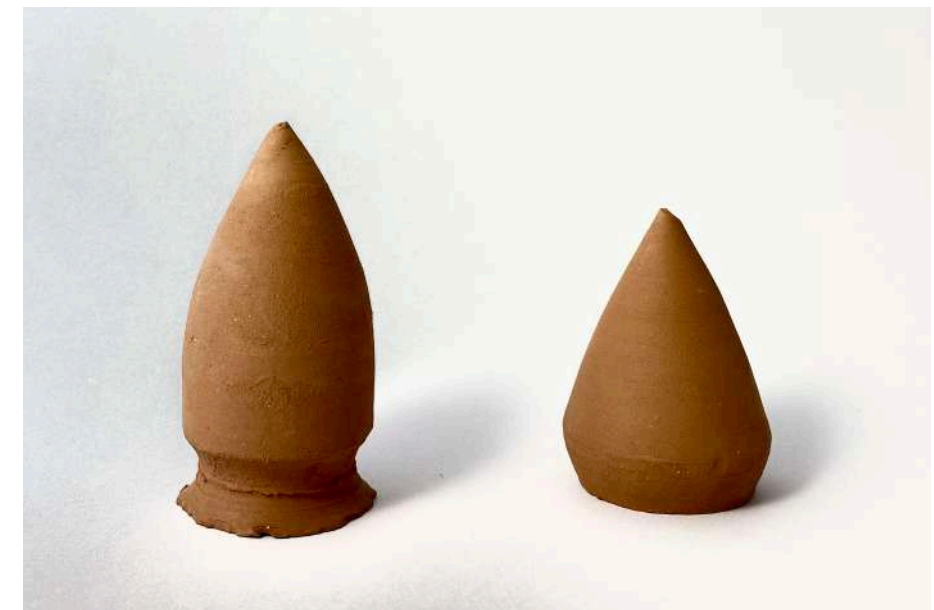
<sup>28</sup> TEYSSANDIER, N. *Nuestras primeras veces*, p. 109

<sup>29</sup> TEYSSANDIER, N. *Nuestras primeras veces*, p. 112

Vuelvo al torno a buscar esa flecha redonda. Esta vez con el barro de baja temperatura con el que inicié las vasijas. Quería ingresar la forma pero también el vacío en la flecha. ¿Es un arma útil si está vacía? Resultan dos piezas pequeñas y el resultado me inquieta. La forma y la lisura de estas puntas, las asemejan más a misiles en proyección que a flechas o vasijas invertidas. Las derivas del ingreso de la tecnología actual a las armas era un peso que difícilmente podría sostener esta investigación, así que prontamente comprendí que lo más sensato era seguir trabajando utensilios y herramientas que tuviesen relación exclusiva con la mano.

Un último aporte. En *TRATADO DE NOMADOLOGÍA: LA MÁQUINA DE GUERRA*, la doceava 'meseta' del libro *Mil Mesetas* (1980), Gilles Deleuze y Félix Guattari hacen una interesante distinción entre armas y utensilios, que dependerían en su génesis y ejecución a los agenciamientos del deseo que establecen: las armas están relacionadas con una proyección (posición relacionada con una periferia, un afuera), mientras que los utensilios con una introspección (posición relacionada con un centro). Sería interesante en un estudio posterior, observar cómo operan las relaciones de deseo en torno a estos objetos.

Haberle dado la vuelta a la vasija suave, redonda y contenedora me deja completamente desorientada. He seguido hasta aquí el camino de la flecha. Construyendo herramientas – principalmente bidimensionales y filudas – que, de usarse, atravesarían recto y claro el vacío (el aire) hasta detenerse en su objetivo: algún cuerpo humano, material, animal o vegetal que lo ataje. Por más que esta flecha tenga este potencial de movimiento y proyección, me doy cuenta que es incapaz de ponerse de pie, de incorporarse en sí misma. Sin las manos, sin una fuerza externa a ella no tiene agencia alguna. Las observo todas reunidas mientras se secan en la mesa del taller, y están todas acostadas, inofensivas, inútiles. Tal y como los cuchillos suspendidos en la cocina de Valentine Schlegel. No así, las sostenidas vasijas que aparecen erguidas al fondo de la mesa detrabajo: allí están aguardando tranquilamente, de pie sobre sí mismas, liberadas de mi mano.





#### 04. Venere e Marte

En Roma visito el Museo Etrusco. Son pasillos interminables de jarrones de todo tipo y tamaños. Me asombra observar cómo se dibujan figuras en la superficie de sus cuerpos. Ahí escribo: *Ya no dibujamos mitos ni escenas sobre ellas. Ya no contamos historias en el volumen. Las historias y los relatos siempre fraguados en la oralidad, en el aire, que a lo largo de un trayecto fueron encontrando su soporte o inscripción en la escritura, los frescos en la pared o las vasijas. Posiblemente, las historias que cruzan a estas vasijas etruscas hacían de ellas objetos más simbólicos que solamente útiles.*

Me detengo en un ánfora mortuoria etrusca negra, bajo una cartela que describe: VASO BICONICO IN IMPASTO CON CIOTOLA DI COPERTURA. DECORAZIONE IMPRESSA ED INCISA DA CHIUSI. POGGIO RENZO AQC. 1809 (IX - VIII SEC A.C).<sup>30</sup> De todas las ánforas que he observado en mi recorrido, jamás vi este singular modo de despedir un cuerpo. Que dos cuerpos vacíos, un cuenco y una jarra, encuentren sepultura al enfrentarse. Dicho de otro modo que una vasija que no esté abierta al vacío, buscando lo alto, encuentra su final. Y sólo ahora vengo a reparar que a su izquierda hay un bifaz que la acompaña.

Volvamos al plano del mito. En un inusual formato apaisado, Sandro Botticelli<sup>31</sup> retrata a Venus contemplando a Marte, desarmado y desnudo, dormir. Rodeando la escena hay cuatro sátiros que parecen jugar con las armas, tres sostienen una larga lanza y otro se refugia en el escudo del que se ha despojado el guerrero. Es tan plácido el sueño de Marte que pareciera que nada lo despierta, ni el cuerno que le sopla uno de los sátiros al oído. Su reposo es absoluto. Venus, en cambio, aparece erguida y vestida, su mirada atenta y apacible. El dedo meñique de su mano izquierda tocando el interior del tobillo derecho de su compañero. Es la escena de dos amantes: Marte, dios de la guerra y señor del hierro; y Venus, diosa del amor, la belleza y la fertilidad.

<sup>30</sup> Jarrón bicónico en mezcla con cuenco que cubre. Decoración impresa y grabada cuando está cerrada. Poggio Renzo Aqc. 1809 (siglo IX - VIII a. C.)

<sup>31</sup> Cosa aparte, no puedo evitar el alcance de nombres, y descubro que el apodo del pintor venía por su pequeña y gruesa contextura por la que le dieron el apodo de *Botticello*, que significa botijo o tonel.



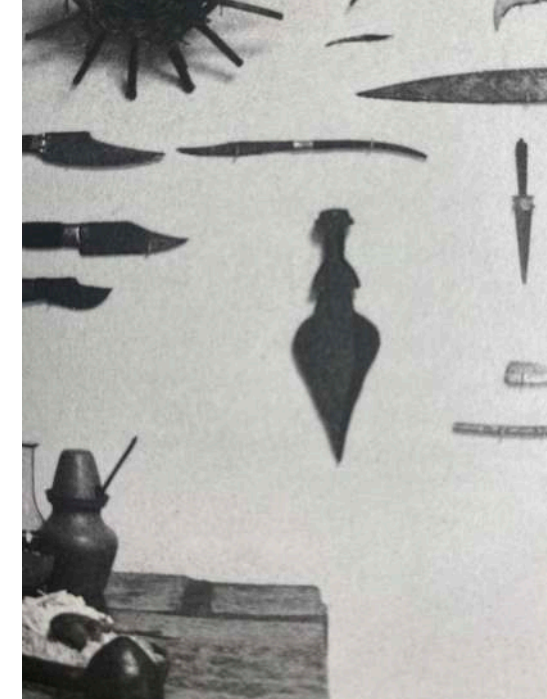
En el contexto del QUATTROCENTO, y al rescate de las ideas neoplatónicas, se le han otorgado muchas lecturas a esta pintura; siendo una de ellas la conquista del amor sobre la guerra. Sin embargo, al volver a las vasijas erguidas de pie y a las puntas de flechas acostadas en mi mesa de trabajo; este retrato cobra otro posible sentido ante mis ojos. Que la relación de la lanza y la vasija, más que de oposición, sea de complicidad. En VENUS Y MARTE, entonces, encuentro una síntesis precisa para inscribir el relato de estos objetos, la vasija y la lanza, aparentemente polares para abrir la posibilidad de encontrar en la inversión de dos fuerzas – dos dioses, dos utensilios – una relación de complementariedad.

Sigo el trabajo de taller con esta idea, y de tal manera comienzo a construir formas que sugieran la relación de interdependencia entre las vasijas y las flechas. Comienzo a hacer ambas formas separadamente, en su versión más clásica, pero luego comienzo a cruzarlas. Ni tan redondas ni tan punteras, ni tan vasija ni tan flecha. Algunas ahuecadas, otras macizas, llevadas a mono cocción de alta temperatura a 1260 °C.





Una noche, decido levantar en rollos una de las navajas colgadas en la pared de Valentine Schlegel. Es una pieza con doble curva y terminada en punta. El objeto bidimensional comenzó a tomar volumen, cuerpo y vacío; fue entonces que una misma forma pero abriéndose por dentro tomó un nuevo sentido; y yo podía ver aparecer una silueta que me recordaba a algo anterior.



*Escribo: Hay algo dentro siempre elusivo, siempre bajo el manto opaco del contenedor. Hemos sido contenidos: por la Tierra, por un útero, un hospital, una casa y así seguimos entrando a espacios que nos contienen. Nuestro cuerpo contiene a su vez todo lo que no vemos: arterias, sangre, grasas, órganos, huesos, agua. Y con ello una humareda indefinible de emocionalidad, hormonas, intuiciones, neurosis, humores, deseos, todo adentro, todo al interior que no vemos, qué misterio es ser una cosa, una jarra, una mujer.*





## 05. Venus es una vasija

“La mano de una mujer es blanca y hermosa por ser de carne y hueso, no de marfil ni plata; yo la estimo no porque luce sino porque agarra.”

Sor Juana Inés de la Cruz

Dentro del orden de lo simbólico, sabemos que la vasija, el cuenco, el contenedor de barro, fue portadora de significados amplísimos: además de las funcionales de conservación y resguardo, encontramos en ellas sentidos rituales, mitológicos y de ritos de paso. Sabemos también que el primer hallazgo de cerámica data de entre el 29.000 y el 25.000 A.C, con la Venus de Vestonice. Es decir, las primeras manos que dieron forma a la tierra intuyeron el barro como un cuerpo. Formas macizas, femeninas, portadoras de fertilidad. Un cuerpo compacto sin vaciarse, pero que el ojo consigue pesar con sentidos más complejos que sólo un centro macizo de tierra. Me detengo en ella un momento, en su imagen. La arcilla ennegrecida toma el aspecto del acero y sus formas y abstracciones la hacen parecer una pieza casi moderna. Es un cuerpo sin rostro, sin extremidades casi, pero que consigue modelar lo esencial: un centro abultado. El pie de la pieza se angosta para luego abrir un estómago, volver a cerrar el cuello y la cabeza.

Mientras observo esto, recuerdo el video de Bernard Leach torneando una vasija de barro, detrás de la imagen su voz recita un extracto de su libro *A Potter's Book: A POT IS A LIVING THING. ITS ASSOCIATION SO MARKEDLY HUMAN. WE TALK OF THE FOOT, THE BELLY, THE SHOULDER, THE NECK AND THE LIP AND WE INTUITIVELY FEEL A GOOD POT'S HONESTY, STRENGTH, NOBILITY OR CHARM MUCH AS WE DO WITH PEOPLE.*<sup>32</sup> De esta sencilla premisa, pienso en la silueta que toma una Venus como la Vestonice y poso sobre su imagen un pliego de papel diamante y dibujo su silueta. La cabeza como boca, los hombros como asas, el vientre como centro y los pies como base. Una vasija.



Esta última revelación resultó iluminadora para poder traer una variación a las formas que venía trabajando. No sólo en tanto que podría dotar a la vasija de otras formas menos convencionales o delineadas, sino porque también comenzaron a ensamblarse a la polaridad de la flecha y el contenedor; las formas de Venus. Fue cuando decidí aplicar todas las técnicas posibles de construcción: torno, modelado, pellizcos, macizos y también el vaciado como metodología de trabajo. Buscaba con ello que los cruces de estas ideas estuvieran tanto en lo figurativo como en lo constructivo; siempre tomando la mano como unidad de medida. Por tanto, la escala se mantuvo en estas proporciones más pequeñas y manejables tanto para mi experiencia en el oficio como para propiciar más volumen de piezas con las cuales cotejar la deriva de las formas. Me parecía pertinente, además, trabajar con la escala del tamaño de esa primer Venus, que tiene una altura no superior a los once centímetros. La mayoría de las piezas que comencé a trabajar medían entre quince y veinte centímetros aproximadamente.

<sup>32</sup> LEACH, B. *A potter's book*. p.37



Comienzo a modelar, entonces, diversas insinuaciones venusinas incorporando las formas de la jarra y la flecha contenidas en ella. Mantengo la elección formal de variadas arcillas de alta temperatura, con chamote y sin esmalte. La chamota me era importante en tanto remonta al componente geológico de la corteza terrestre. Procuero encontrar pastas que en su quema final me otorguen colores minerales y cercanos a la tierra, la piedra, el granito: PRGM, Zumaia, Lanzarote y PRAI, todas maduras en 1260°C. No esmaltar es otra decisión formal en la que me gustaría detenerme. Si hasta ahora mis formas de referencia eran la jarra y la flecha, el ingreso del cuerpo traía una nueva realidad en la materialización del proyecto. Con ello, volví a recordar a la ninfa que retrató Ingres y que abrió mis primeras transferencias corporales a las vasijas. *Son dos cuerpos desnudos*. Desnudo también, entonces, debía de estar el barro. Desnudo como Marte, inofensivo y desarmado. Un sensible aporte relativo a esta desnudez, encuentro en un artículo escrito en la Revista Santiago por el antropólogo chileno Diego Milos:

Porque la respuesta a qué es “lo propio del ser humano” (pregunta que ha obsesionado a la filosofía, nos recuerda el autor)<sup>33</sup>, en nuestras culturas de tradición europea no sería, como lo ha propuesto la filosofía de esa tradición, la razón, el lenguaje, la capacidad de erguirnos sobre dos de nuestras cuatro extremidades, sino de vestirnos, es decir, de ocultar explícitamente lo que nos une con el resto de los animales, porque estamos conscientes de nuestra desnudez.<sup>34</sup>

Presentar estas piezas desnudas, las pondría en condición de igualdad frente a todas las otras cosas que también lo están.

<sup>33</sup> Se refiere a Jacques Derrida.

<sup>34</sup> Milos Diego, Revista Santiago, <https://revistasantiago.cl/historia/desnudos-sin-saberlo/>

Quién también estaría desnuda es Venus, no sólo la de Vestonice. Si pienso en todas ellas, las diversas representaciones femeninas arcaicas repartidas en todos los territorios, siempre portadoras de abundantes y generosos cuerpos desnudos esculpidos en barro o piedra o mármol. Tyssandier también las destaca en su ensayo sobre La primera escultura:

¿Y qué decir de las familias de esculturas que se extenderán a todo lo largo del Paleolítico reciente, las más emblemáticas de las cuales son sin duda las Venus, esas representaciones femeninas estilizadas bajo formas que evocan la fecundidad y que aparecen en toda Europa – desde las costas atlánticas hasta el río Don, en Rusia – durante el Gravetiense, hace alrededor de 28 000 años? ¿Cómo no ver en esas siluetas el reconocimiento de un mito común que unifica a las sociedades del Paleolítico reciente, dispersas en inmensos territorios? A mujeres y hombres separados por miles de kilómetros que, aunque con toda seguridad nunca se cruzaron, compartían sin embargo signos similares. (...) Una necesidad de emanciparse de lo real para extraer de las fuerzas creadoras la esencia misma de la vida.<sup>35</sup>



<sup>35</sup> TEYSSANDIER, N. Nuestras primeras veces, p. 114



Mi intención, en estas piezas en particular, era pasar de objetos macizos que buscaban siluetas venusinas e irlos llevando a botellas y vasijas más clásicas. Todos estos ejercicios me otorgaron la claridad de que las figuras, los contornos, no sólo definen formalmente un objeto sino también definen su sentido. Y, más específicamente, que cuando hay una inversión formal, es altamente probable que coincida con una inversión simbólica. Que girar las cosas y verlas de otro modo, permite ampliar significados.

Acercándome al final de este proceso, visito la Caixa Forum de Barcelona en su exposición temporal: TEMIDAS Y VENERADAS. Aparecen infinitas alusiones a las representaciones femeninas en diversos tiempos y territorios. La que más llama mi atención es la acción de Ana Mendieta llamada VOLCÁN (1979). Bajo la cartela de la exposición puede leerse: "Además de utilizar su propio cuerpo como sujeto y objeto performático para reconectar con culturas ancestrales

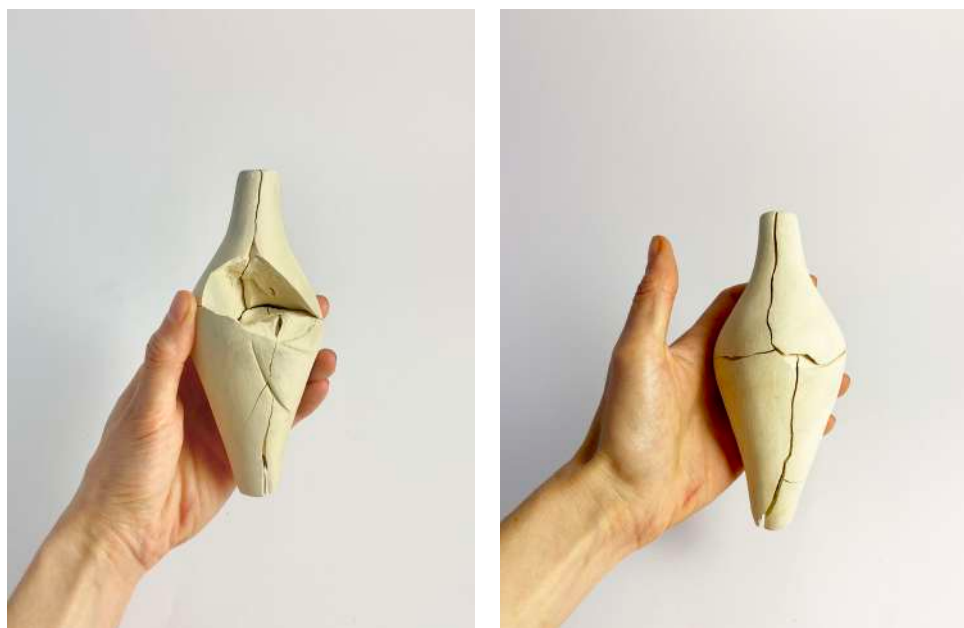


Ana Mendieta, Volcán, 1979. Película en super-8 transferida a HD digital, color, sin sonido. Duración 3 minutos y 11 segundos.

matrilineales, Mendieta también trabajó directamente con el paisaje, es decir, con la tierra. En Volcán creó un pequeño montículo inclinado, a la orilla del río Iowa, sobre el cual trazó una silueta femenina que rellenoó con pólvora blanca. La explosión, el fuego y el rastro de cenizas y humo posteriores aludían a procesos de fusión, purificación y trascendencia, así como a la fortaleza para volver a la génesis de la vida.”

Me sorprende reconocer que mis formas en cerámica hasta ahora, se asemejan mucho a aquella figura femenina que dibuja la artista sobre la tierra. También me recuerda el proceso de macizo y vaciado. Vuelvo al taller y cojo una pasta blanca refractaria para homenajear este conmovedor registro. Llevo la pieza a alta temperatura y, posiblemente por algún vacío en su interior, explota en el horno. Dos cuerpos blancos haciendo explosión.

Aquí tenía frente a mí un interior expuesto. *¿Habrán vaciado a las Venus?* En la libertad del relato, voy elucubrando sobre estas transiciones opacas. ¿Se habrá vaciado aquel contenido denso y fértil de esos cuerpos para abrir paso a la conservación de otras cosas? El cuerpo hueco, el útero, el saco, la bolsa, el vacío siempre disponible para volcar cosas en él. Es curioso, aunque compartan el mismo contorno, si una pieza está vacía o está maciza cobra otro peso visual.



Los cuerpos vacíos, ligeros, disponibles y renovables. Los cuerpos sólidos, llenos y macizos, sin entradas ni tampoco salidas. O en realidad, una única salida: la explosión.

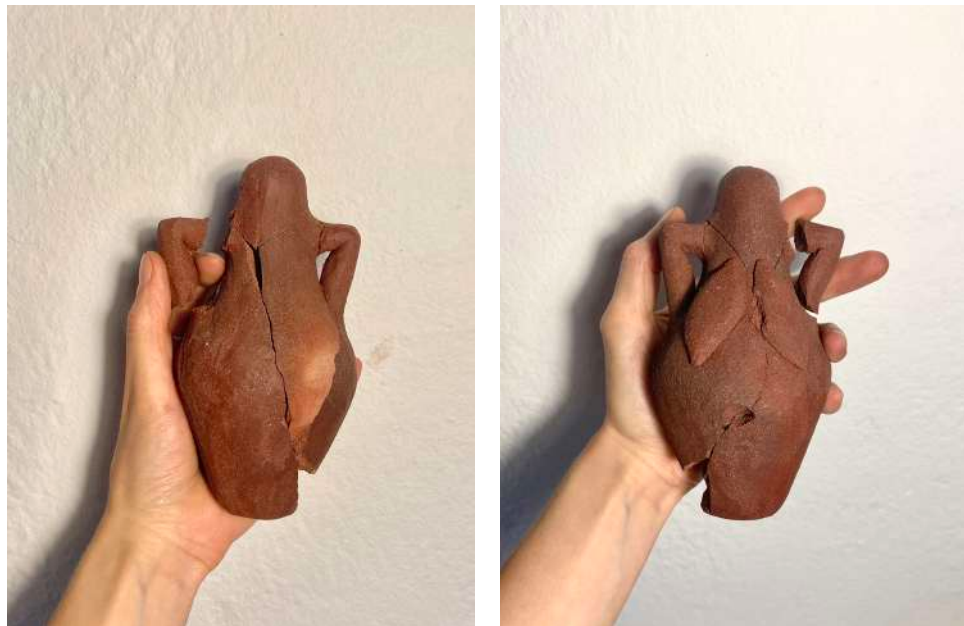
Casi todos los ejercicios que voy abriendo aquí nacen de mis conversaciones con Santiago Planella, quién va abriéndome caminos con sus lúcidas preguntas. Una de ellas fue cómo se relaciona Venus con la flecha y me invita a modelar en menos de cinco minutos una síntesis de esta idea. El resultado es una forma venusina insinuada con unas flechas en el lugar de sus senos. En mis bocetos ya venía dibujando a Venus como una jarra, las asas sin cerrar, y los brazos abiertos y en proyección, con flechas en sus manos. La flecha como su aliada recolectora, aquello con lo que pueda cazar, atravesar, atajar. Imaginar a la Venus cazadora, movilizada, no sólo receptiva, sino reactiva. Ahí recordé a Le Guin diciendo:

“Soy una mujer mayor enojada que fue poderosamente tirada al piso, ahuyentando a golpes con su bolsa de mano a los matones. Sin embargo, ni yo, ni nadie más, me considera heroica por hacerlo. Es sólo una de esas malditas cosas que tienes que hacer para poder seguir recolectando avena salvaje y contar historias”<sup>36</sup>



<sup>36</sup> LE GUIN, U. La Teoría de la bolsa de la ficción. p. 11

El ejercicio me coge por sorpresa, entonces me llevo la pieza envuelta a casa en un paño naranja húmedo, así seguir trabajándola mejor, delinear contornos, afilar las flechas. Voy mirando el paño que envuelve, otro contenedor, el textil con su adaptabilidad absoluta fue ingresando también en el camino. Ahora pienso que posiblemente tuve muchos días a esa Venus cubierta pues me costaba la tosquedad de sus trazos, el ejercicio apurado, el barro rojo tan descarnado. Finalmente me animé a trabajarla, y así terminó en una Venus más acabada, más correcta, aburrida. Me arrepiento de haberla modificado, pero decido quemarla de todos modos. Para mi sorpresa, ella tampoco se soporta y encuentra su única salida: explotar en alta temperatura.



Una última pieza. Ya tenía a Venus, me hacía falta la vasija. Ya llevo una producción de cerca de 70 objetos. Me subo al torno, es una pasta difícil de tornerar pues tiene muchísima chamota, y finalmente la pieza precipita en la base. Pienso que está todo perdido, hasta que recuerdo que ha sido un camino lleno de cruces y junturas. De tal forma, decido hacer un ensamblaje: construir una base en modelado y ubicar el cuello y la boca torneada. Esta vez me animo a la altura. Hago crecer la pieza a unos 30 centímetros y decido dejarla sin asas.

Recuerdo las vasijas de Jaime Yver, en todas las casas de mi familia. Elocuentes, protagónicas, campesinas, de labios gruesos, siempre vacías, al centro de alguna mesa. Esta resulta más ligera, alargada, su labio roto. Vuelvo a otra observación de Heidegger sobre la jarra:

“En el agua del obsequio demora el manantial. En el manantial demora el roquedo: en él, el oscuro sopor de la tierra que recibe las lluvias y el rocío del cielo. En el agua del manantial demoran las nupcias de cielo y tierra. Demoran en el vino que da el fruto de la cepa, un fruto en el que el elemento nutricional de la tierra y el sol del cielo están confiados el uno al otro. En el obsequio del agua, en el obsequio del vino demoran siempre cielo y tierra. Pero el obsequio de lo vertido es el carácter de jarra de la jarra. En la esencia de la jarra demoran tierra y cielo.”<sup>37</sup>

Un objeto, una jarra, entonces entendido como una conjunción de la actividad humana y de las potencias celestes y terrestres a su alrededor. Hombre y naturaleza convergiendo en un mismo acontecimiento, un mismo sólido de revolución.

<sup>37</sup> HEIDEGGER, M. Lección sobre la cosa. p. 18



## 06. La bolsa de la ficción

Podría decirse que, hasta ahora, la relación que he intentado presentar entre los objetos y los relatos sea antojadiza, pero pienso que son tiempos para volver a visitar los mitos, para refundarlos. Si miramos bien, las historias, las ficciones o relatos están inscritos en la realidad material. Es como dice Le Guin, con cierto sentimiento de urgencia, que hay que buscar a la naturaleza, al sujeto, a las palabras del otro relato: “la historia no contada, la historia de la vida.”<sup>38</sup> Si desando mis pasos hasta ahora, tengo la impresión que llevo unos meses caminando con una gran bolsa llena de imágenes, objetos, recortes, navajas, historias, anotaciones, bocetos, vasijas, conversaciones, trayectos, viajes, preguntas, flechas, herramientas, paños y pellas de arcilla. Que mis pasos se han detenido en pequeños hallazgos, que como bayas voy cosechando con mis bordes filosos y los conservo en este contenedor, que no sólo ha tomado forma de bolsa, si no también de pared.

A la primera imagen de Valentine Schlegel y sus navajas también le fui sumando los otros retazos de esta historia. Enfrentada ahora a mi propio muro observé una forma circular, donde cada pieza tejía una gran trama, una constelación. Muchos tiempos detenidos y suspendidos en mi habitación.

<sup>38</sup> LE GUIN, U. La teoría de la bolsa de la ficción. p.36



Llega el momento de tomar decisiones formales sobre el montaje, la presentación de todo el recorrido. Teniendo muy presente que mis resultados se acercan más a un proceso que a un proyecto, se volvía importante encontrar un formato que pudiese contener con honestidad todas estas operaciones; y nuevamente iba encontrando en *Le Guin* por dónde tirar el hilo de esta bolsa, de “esta panza (vientre) del mundo, este vientre de cosas por ser y tumba de las cosas que fueron, esta historia interminable.”<sup>39</sup> Y una última acotación que nos regala la filósofa norteamericana Donna Haraway en el prólogo: “Importa qué historias contamos para contar con ellas otras historias; importa los conceptos que utilizamos para pensar con ellos otros conceptos. Importa si el ouroboros<sup>40</sup> se come su propia cola<sup>41</sup> de nuevo”.<sup>42</sup>

<sup>39</sup> LE GUIN, U. *La teoría de la bolsa de la ficción*. p.37

<sup>40</sup> El uróboro (también ouroboros o uroboros) (del griego οὐροβόρος [ὄφις], ‘[serpiente] que se come la cola’, a su vez de οὐρά, ‘cola’, y βόρος, ‘que come’) es un símbolo que muestra a una serpiente o dragón engullendo su propia cola y formando un círculo con su cuerpo.

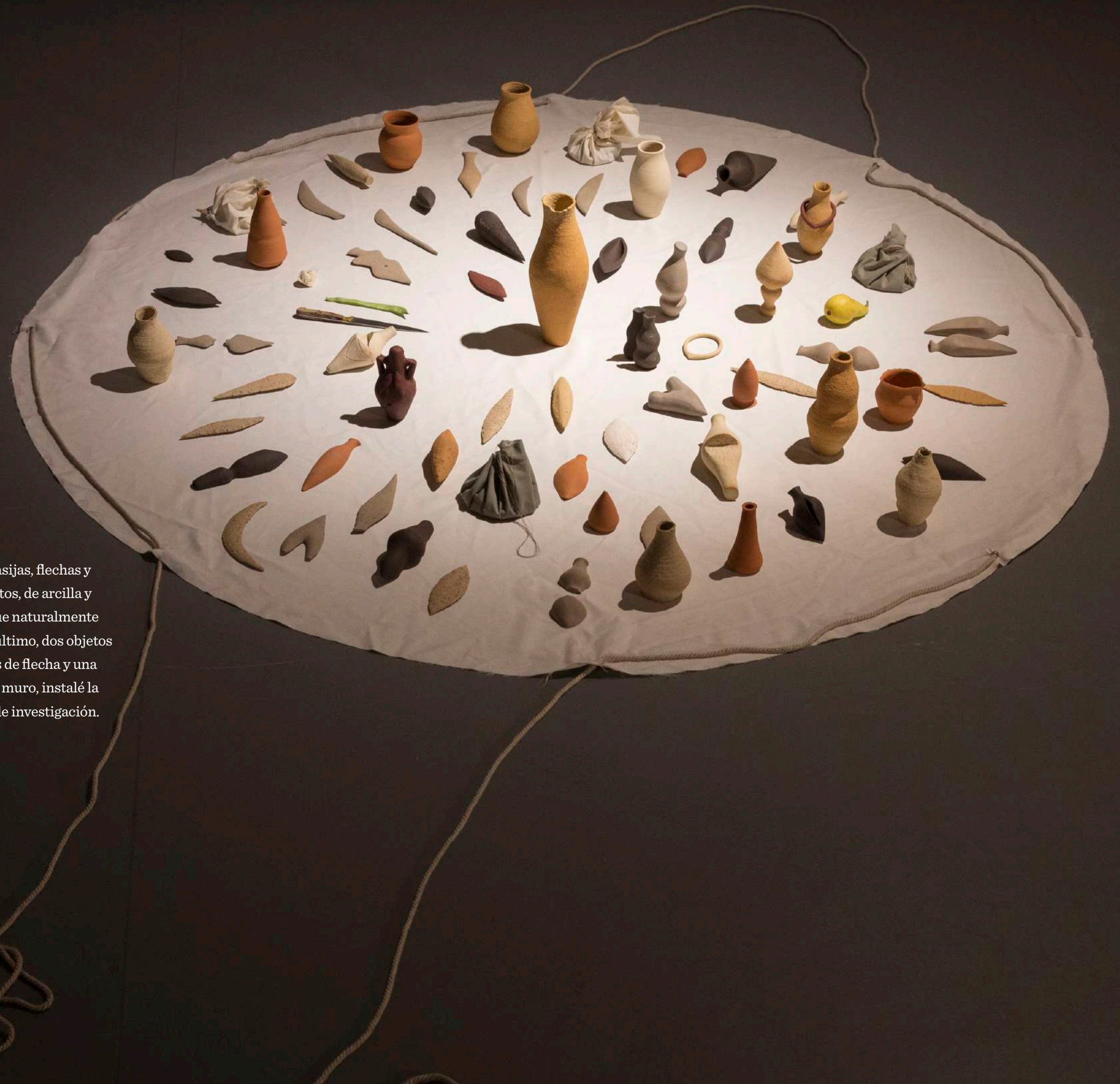
<sup>41</sup> Juego de palabras intraducible entre las palabras homófonas tail (cola) y tale (cuento). [N. de la T.]

<sup>42</sup> HARAWAY, D. *Prólogo a La teoría de la bolsa de la ficción*. p.12



Decido, entonces, incorporar la bolsa al montaje. No llego aquí sola: *Una bolsa abierta al suelo*, me dice Santiago. Un paño que a su vez y en sí mismo, funcionaba simbólicamente como soporte de mis indagaciones. Confeccioné un paño circular, rodeado por una larga cuerda cruda que como uróboro permitía su cierre final. La intención era que el ojo viera la posibilidad de tirar de la cuerda y contener todo en un solo saco, un contenedor, sólo en potencia. Antes del gran paño, ensayo con unas versiones pequeñas que terminan formando parte de la gran bolsa.

Presenté todas las piezas en una constelación circular donde devengan vasijas, flechas y venus en un mismo paño. Sumé las pequeñas bolsas de textil llenas de frutos, de arcilla y de tierra, siempre ocultas bajo su manto opaco. Agregué algunos frutos que naturalmente guardan las formas que estaban insinuándose: higos y judías verdes. Por último, dos objetos que han acompañado el proceso: una navaja con las que trabajé las puntas de flecha y una pequeña pieza de vidrio que abrió paso a mi vuelta a la arcilla. También al muro, instalé la pared de imágenes que ya formaban una materialidad propia del trabajo de investigación.





En un último momento, al mirar todos los objetos ahí expuestos, me hace falta la aparición de una última pieza, la Venus. Subimos con Santiago al taller, minutos antes del comienzo de la presentación y me invita a tomar pasta roja para darle forma a una pieza más expresiva y de mayor formato. En pocos minutos golpeo el bloque de arcilla roja, mientras Santiago me ayuda a modelar unas asas. En complicidad estábamos ajusticiando a la pequeña Venus fragmentada.

La tapo con un retazo de textil blanco que sobró del gran paño, la descubro y la ubico al centro de la bolsa al final de la presentación.

En un último acto me animo a cerrar la bolsa.

Lentamente, voy tirando de la cuerda mientras las piezas se acercan temblando hacia el centro, el sonido de la caída, todo dentro de este paño crudo que termina cerrándose como un higo.



Al final sólo quedan la bolsa, el muro y la Venus roja.





## **Bibliografía**

Bertin, Hélène. Valentine Schlegel: je dors, je travaille. Dijon: Editions Future, 2021.

Chillida, Eduardo. Escritos. Madrid: La Fabrica Editorial, 2022.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1980) Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia, Trad. José Vázquez Pérez, Valencia: Pre-Textos, 2002.

Escobar, Ticio. El mito del arte y el mito del pueblo: Cuestiones sobre arte popular. Santiago: Metales Pesados, 2008.

Heidegger, Martin. Lección sobre la cosa. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019.

Leach, Bernard. Manual del ceramista. Barcelona: Blume, 1981.

Le Guin, Úrsula. La teoría de la bolsa de la ficción. Buenos Aires: RARA AVIS, 2022

Mistral, Gabriela. Antología en verso y prosa. Madrid: Real Academia Española, 2010.

Paz, Octavio. «El uso y la contemplación.» Revista colombiana de psicología (1997): 133-139.

Rhodes, Daniel. Arcilla y vidriado para el ceramista. Barcelona: Ediciones CEAC, 1990.

Souriau, Étienne. Los diferentes modos de existencia. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2017.

Teyssandier, Nicolás. Nuestras primeras veces. Santiago de Chile: Editorial Roneo, 2022.

## **Gracias**

A Marcela Undurraga y Ulysse Lacoste, por abrir este camino.

A Santiago Sahli y María Ignacia Walker, amigos entrañables que me dan coraje.

A todas mis compañeras del Postgrado, en particular a Almudena González, por los más amplios registros. A Luisa Kuhn y Rosario Cardenas, por su tiempo y sus manos. A Emy Parra, por darme la pista adecuada. A Antonia Barra, por ayudarme a hacer que la serpiente se muerda la cola. Y a Seal, por el café y la bolsa.

A Yukiko Murata, por enseñarme el lenguaje de material.

Muy especialmente a Santiago Planella, por su recepción vasijera y saber cómo atajarme en el trayecto.

Y a Pablo y Ernesto, por traerme hasta aquí.

۱۵

