



AusArt

ISSN: 2340-9134

ISSN: 2340-8510

javier.diez@ehu.eus

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
España

Asensi Blanco, Raquel
Cerámica, ornamento y subversión: Un relato hecho a mano
AusArt, vol. 5, núm. 1, 2017, Junio, pp. 151-166
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
España

DOI: <https://doi.org/10.1387/ausart.17794>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=695881115012>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

CERÁMICA, ORNAMENTO Y SUBVERSIÓN: UN RELATO HECHO A MANO

Raquel Asensi Blanco

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Escultura. Doctoranda

Resumen

Soy "ceramista". Es una etiqueta lingüística para denominar el tipo de saber y hacer, tradicionalmente vinculado a las artesanías (o *Arts and Crafts*), al diseño cerámico, y hoy en día también a la producción artística. La inclusión de esta forma artística aportó en los años 70 y 80 muchas obras en cerámica que se opusieron a una idea estable y única de la obra de arte moderna, permitiendo una aproximación anti-jerárquica de los géneros, discursos, materiales. Aunque este cambio de paradigma fue reconocido y denominado como posmoderno, también podemos mirarlo en relación a las aportaciones del arte feminista. Desvelamos e interpretamos las relaciones existentes entre las prácticas artísticas en cerámica y los feminismos. Un relato "hecho a mano", contado desde la búsqueda de una genealogía de una práctica artística feminista en cerámica.

Palabras Clave: FEMINISMO; CERÁMICA; POSTMODERNIDAD

CERAMICS, ORNAMENT AND SUBVERSION: A HANDMADE TALE

Abstract

I am a "ceramist". This is a linguistic tag used to name a particular manner of "knowing" and "making", traditionally related to craftsmanship, (or *Arts and Crafts*), ceramic design, and also an agent in art production today. During the 70s and 80s, the inclusion of this artform generated an anti-hierarchical approach to the genres, discourses and materials. The paradigmatical changes that occurred during this time period have been broadly accepted as postmodern effects, but we can also view them in relation to the inputs of feminist art. In this essay, we unveil and interpret existing relations between ceramics and feminist practices. A hand-made tale, which searches for the genealogy of a feminist ceramic art practice.

Key Words: FEMINISM; CERAMICS; POSTMODERNISM

.....
Asensi Blanco, Raquel. 2017 . "Cerámica, Ornamento y Subversión: Un relato hecho a mano sobre prácticas feministas en cerámica desde los años 70 y 80 hasta la actualidad". *AusArt* 5 (1): 151-166 DOI: 10.1387/ausart.17794

INTRODUCCIÓN

“¿Cómo ver? ¿Desde dónde? ¿Qué limita la visión? ¿Para qué mirar? ¿Con quién ser? ¿Quién logra tener más de un punto de vista? ¿A quién se ciega? ¿Quién se tapa los ojos? ¿Quién interpreta el campo visual? ¿Qué otros tipos de poderes sensoriales deseamos cultivar además de la visión?”

(Haraway 1991, 333)

Soy ceramista. Es una etiqueta lingüística para denominar el tipo de saber y hacer, tradicionalmente vinculado a las artesanías (o Arts and Crafts), al diseño cerámico, y recientemente, también a la producción artística. La inclusión de la cerámica en el campo artístico como obra de arte válida supuso ya en la modernidad una ruptura en los paradigmas del arte. Podemos recordar las obras de Picasso en arcilla, vasijas que repetían una patrón de la tradición, añadiendo la expresividad y unicidad de una obra creada por un artista irreplicable. La inclusión de la cerámica en el arte aportó desde las vanguardias expresiones heterogéneas. A mediados de los años 70 y 80 muchas obras cerámicas se opusieron a una idea estable y única que era elemento necesario en la obra de arte moderna.

A través de mi práctica artística en cerámica, que está fuertemente influenciada por las perspectivas feministas y también por la referencia de diversas/os artistas que trabajan en cerámica, he ido descubriendo términos que describen esta pérdida del aura de la obra cerámica, he ido desvelando referencias que me permiten comprender que mi propia práctica no es una sola aislada en el mundo, sino que se inscribe en una tradición artística de la que poco o nada sabía desde la teoría y la historia del arte. Esta genealogía oculta, que se relaciona con el deseo de hacer sabiendo, es algo que recientemente he querido mostrar, analizar y categorizar. Dado que el conocimiento se hace siempre en colectivo, pienso que es necesario compartir estos hilos de pensamiento, enhebrándolos, sabiendo que muchos/as otros/as artistas y/o ceramistas se pueden beneficiar de ello.

Los antecedentes con los que trabajo son autores/as que mencionan que las perspectivas feministas han aportado un cambio de perspectiva desde los años 70 y 80 en las artes en cerámica, proponiendo nuevas maneras de mirar desde el arte y de hacer en la práctica. Esta afirmación conlleva plantearnos diversas preguntas. ¿Qué mecanismos han permitido ocultar o no mostrar claramente este vínculo de los feminismos con el arte cerámico? Sabemos que

las teorías en arte más divulgadas durante los 80 y '90 han sido las teorías sobre la posmodernidad, por lo que, ¿Qué intersecciones y/o diferencias existen entre estas teorías y las aportaciones teóricas y artísticas feministas? Y por último, ¿qué hacer cuando hay una genealogía oculta que detectamos ha supuesto una gran influencia en el arte cerámico actual?

Mi interés se centra principalmente en la última pregunta, que me parece la que engloba el hacer con el saber, es una pregunta que nos lanza a la acción y nos requiere móviles, no nos permite mantenernos sentados como espectadores desde un lugar abstracto y teórico, sino que como creadores hay algo que podemos hacer para generar conocimiento.

Las aportaciones estéticas feministas han encontrado en la cerámica, en especial, por su carácter simbólico y su calidad táctil, un gran aliado para expresar sus críticas e inquietudes. Es un trabajo por hacer, desvelar e interpretar las relaciones existentes entre las prácticas artísticas en cerámica y las diversas perspectivas feministas. Desde este lugar se sitúa la base teórica y conceptual de esta investigación en las artes vinculadas a la cerámica. Por ello, en este artículo pretendo mostrar algunas líneas de fuga hacia referentes del pasado reciente que han aportado rupturas con la manera tradicional de entender el medio cerámico en el campo artístico.

ANTECEDENTES TEÓRICOS | INTERSECCIONES ENTRE POSMODERNIDAD Y FEMINISMO

La posmodernidad fue definida por diversos autores como una crisis de la autoridad cultural, concretamente de la autoridad conferida a la cultura de Europa occidental y sus instituciones. Según Craig Owens, desde mediados de los años '50 se reconoció la necesidad de salir al encuentro de diferentes culturas por medios distintos a la sacudida de la dominación y la conquista. La obra de arte posmoderna intentó alterar la estabilidad tranquilizadora o de esa posición de dominio. Este mismo proyecto también había sido atribuido a la vanguardia modernista, la cual, a través de la introducción de la heterogeneidad, la discontinuidad, supuestamente causó la crisis del sujeto de representación.

“... la vanguardia trataba de trascender la representación en favor de la presencia y la inmediatez, proclamaba la autonomía del significante, su liberación de la ‘tiranía de lo significado.’ En cambio los posmodernistas exponen la tiranía del significante, la violencia de su ley. Lacan hablaba de la necesidad de someterse a las mancillas del significante, ¿no deberíamos más bien preguntarnos quien en nuestra cultura es mancillado por el significante?”

(Owens 1985, 93-124)

Era precisamente en la frontera entre lo que podía representarse y lo que no donde tuvo lugar la manipulación posmoderna en el arte, no tanto para trascender la representación, sino para exponer un sistema de poder que autorizaba ciertas representaciones mientras bloqueaba, censuraba, prohibía o invalidaba otras.

Entre las invalidadas estuvieron durante muchos años las artistas mujeres. Las perspectivas feministas centradas en la igualdad, incidieron en diversos aspectos desde la teoría, la crítica, la historia, y la práctica artística. Promovieron la inclusión de las obras realizadas por mujeres en el campo artístico. Gracias al trabajo de historiadoras como Linda Nochlin, que reflexionó sobre ¿Por qué no ha habido grandes artistas mujeres? (1976) se recuperaron las obras de artistas que habían permanecido invisibilizadas a lo largo de la historia del arte hegemónica.

En los años 70 y 80, diversas autoras trataron de revalorizar lo entendido culturalmente como “femenino” a través de la búsqueda de significantes propios frente a los habituales cánones masculinos. La introducción de miradas divergentes en el campo artístico tuvieron como consecuencia la inclusión de la diferencia, rompiendo con la forma clásica de entender la figura del artista y a la obra de arte ligada a su unicidad. La desfiguración de la Historia del Arte, como relato único y contado por unos pocos se convirtió así en algo más parecido a un collage en constante construcción e interrogación. A través de este cambio de paradigma, se cuestionó si era posible contar un relato histórico universal.

Resulta curioso que Luce Irigaray pensó que si la mujer ingresaba en la historia, esta dejaría de producirse. Esta idea se conecta y resuena al aclamado fin de la historia, fin del arte, o crisis de la representación de autores que escribieron sobre la posmodernidad.

“La mujer sería el soporte, el espacio de inscripción de los representantes del inconsciente ‘masculino’. Del ‘inconsciente’ del desarrollo histórico (de la sexualidad). Para ella, esta economía no podía tener otro valor que el de ‘prehistoria’. Y si su sexualidad llegara un día a <<reconocerse>>, si ingresara en la <<Historia>>, ésta dejaría sencillamente de producirse”.

(Irigaray [1974, 119])

Aunque no creamos en el fin del arte o de la historia, tal vez reconozcamos que la historia se ha complejizado. Ya no existe como un relato único, una fantasía compartida y realizada por los seres sociales. Lo que existe y coexiste en este momento son una serie de pequeñas historias que conviven en un mismo espacio-tiempo.

Mientras que algunos/as pensaron en el fin de la historia, otros/as trataron de escribir sobre ella. Imaginemos más bien la intención de escribir encima de ella, haciendo referencia a otras épocas o momentos históricos, hitos en el arte, u obras destacadas. Esta ha sido una de las características atribuidas a las obras de arte posmodernas. Un ejemplo son las múltiples interpretaciones que existen entorno al urinario de Duchamp.

Sherrie Levine lo reprodujo en bronce en 1996 generando un diálogo con esta obra. Trabajó durante años apropiándose de obras de artistas canónicos masculinos, deconstruyendo conceptos históricos sobre la originalidad y autoría. Desde una mirada feminista podemos observar esta obra como una forma de expropiar a los apropiadores (propietarios) de la cultura (Owens 1985, 96).

Con la llegada de las teorías queer se cuestionaron las ligazones culturales entre sexo y género. Este tipo de teorías surgieron a partir del postestructuralismo y la deconstrucción. A lo largo de los años, han cuestionado las nociones establecidas sobre la identidad o la sexualidad buscando romper con las etiquetas lingüísticas dicotómicas, fijas y estables. Nociones como performatividad se han introducido con naturalidad en el lenguaje de la práctica artística (Butler, 1977). Algunos artistas como Robert Maplethorpe han sido apreciados en el campo artístico en relación a la estética queer. En el caso de Cindy Sherman, que trabajó en torno a una imagen propia cambiante, fluida, en constante construcción, su obra ha sido enmarcada o denominada como típicamente posmoderna, aun que podría tener diferentes lecturas desde el feminismo queer.

En este contexto aparecieron otros términos, como estética camp, ampliamente utilizado en países anglosajones. Es una categoría de arte que escapa a ser nombrado o etiquetado, más bien definido como un tipo de sensibilidad relacionada con lo extravagante, la parodia, lo teatral o el uso consciente de lo kitsch. Fue definido por primera vez bajo el término anglosajón “*Camp Aesthetics*” (Sontag 1964) y se basaba en la ironía o el mal gusto. Desde entonces ha estado íntimamente vinculado con la estética queer. A través de esta unión, lo Camp adquiere un matiz político y ético. El ornamento y lo “kitsch” se convierten en elementos subversivos.

Aunque todos estos términos e intenciones coincidieran en espacio y tiempo con las teorías posmodernas, autores como Craig Owens nos hablan de la ausencia de una voz feminista en los textos sobre posmodernidad, “... *las teorías del posmodernismo han tendido ya sea a hacer caso omiso de esa voz, ya sea a reprimirla. La ausencia de comentarios sobre la diferencia sexual en los escritos acerca del posmodernismo, así como el hecho de que pocas mujeres han participado en el debate modernismo/posmodernismo, sugiere que esta podría ser otra invención masculina maquinada para excluir a las mujeres*” (1985, 93-124).

En 1990, Judith Butler publicó un artículo sobre esta ausencia, Fundamentos Contingentes: El Feminismo y la Cuestión del Postmodernismo. En él cuestiona el lugar de habla de quienes afirman conocer la verdad sobre una época, quienes la definen de manera holística o universal en sus textos y teorías. Esta actitud conlleva una contradicción entre el contenido y la forma del relato posmoderno. “*En cierto sentido, este gesto de maestría conceptual que agrupa un conjunto de posiciones bajo lo postmoderno, que convierte lo postmoderno en una época o en un todo sintético, y que afirma que la parte puede representar a este todo artificialmente construido, es la puesta en acción de una estrategia de poder autocongratulatoria*” (Butler 1992).

Es paradójico que las representaciones discursivas sobre la época posmoderna coincidieran con prácticas y teorías feministas con las que tanto tenían en común, y que a su vez estas voces no hayan sido incluidas extensamente en relación a otros/as autores/as.

Por una parte, podemos pensar que las teorías y prácticas feministas no han encajado precisamente por su carácter crítico ante estrategias que abarcan un abanico de expresiones variadas bajo una misma definición. Tal vez las obras

vinculadas a la estética queer o influenciadas por los feminismos albergaran una resistencia a ser categorizadas de una manera determinada y unívoca.

También podemos pensar que los cambios de paradigma en la teoría y en el arte se han regulado, se han formulado bajo discursos de poder paralelos. Algunos relatos que han permanecido en los márgenes, podrían aportarnos saberes y sabores inusitados.

CERÁMICA Y FEMINISMOS

“Cuando los/las artistas de los años 70, especialmente aquellos asociados con el feminismo, rechazaron enfáticamente la jerarquía estética de Greenberg, abrazaron el ornamento como el lenguaje más prometedor de la insurrección”.

(Adamson 2012, 37)

El medio cerámico había sido considerado menor en las artes de la modernidad, ya que no se adecuaba exactamente a las categorías disciplinarias como la escultura, la pintura, el dibujo, o la fotografía. Hasta los años 70 y 80, la mayoría de la cerámica conocida y producida tenía importantes diferencias en cuanto al arte aceptado institucionalmente y valorado por críticos formalistas norteamericanos como Clement Greenberg. Según Elissa Auther lo decorativo en la modernidad era estigmatizado como un estado fallido (Auther 2004, 339-64), algo que ocurría cuando la pintura fallaba. Esta conclusión de la lógica formalista llevó a excluir ciertas obras y a operar a través de sistemas de valores arbitrarios.

La crítica formalista veía la cerámica como un arte derivativo, y por ello el arte moderno no supo o no pudo integrar satisfactoriamente estas prácticas en sus discursos. Desde la posmodernidad y desde una perspectiva feminista, vemos que las narrativas progresistas, unilaterales, no son útiles, menos hoy en día, donde la experiencia de la multiplicidad que acompaña a la globalización en todas sus manifestaciones, nos ha hecho sospechar de las nociones transculturales universalistas, como "el ritmo", "la forma", (Adamson 2012, 39) o **la** esencia.

No sirven para dar cuenta de las expresiones actuales heterogéneas. Esta podría ser la causa por la cual muchas artistas feministas de los años 70 y 80 se interesaran tanto por la cerámica.

En los años 70 y 80 diversas artistas trabajaron en cerámica utilizando el ornamento como una forma de subversión feminista ante una lógica formalista universalista. Artistas como Betty Woodman, Jacqueline Poncelet, y Anne Kraus, lo utilizaron como parte integral de sus obras en cerámica. El contexto social en que vivieron, con la llegada de la segunda ola del feminismo en EEUU, les permitió un ambiente propicio para la aceptación de esta forma novedosa de abordar la escultura de una forma interdisciplinar. Aun así, implicó un trabajo de resistencia trabajar desde lo que se veía como escultura en un medio poco apreciado, tejiendo disciplinas que parecían tan distantes entre sí. Podemos apreciar como con el paso de los años ha habido una normalización de estas prácticas. El ornamento es utilizado hoy en día como un elemento formal por artistas como Grayson Perry, Katsuyo Aoki, o Lee Yung Hee.



House of the South, Betty Woodman, 1976.

Las piezas cerámicas de Grayson Perry se nos presentan como una materialización muy consciente de la utilización del ornamento. Se aprecia tam-

bién una inclinación hacia la estética Camp mencionada con anterioridad. Nos invita a reflexionar sobre el gusto estético y a cuestionar las distancias entre la alta y baja cultura. Inscribe dibujos narrativos en sus vasijas y piezas cerámicas, vidriadas con colores intensos y brillantes, haciendo uso también de los dorados, con temáticas que remiten a la cultura popular actual.

Otra de las aportaciones del arte cerámico vinculado con los feminismos se relaciona con revalorizar los significantes propios, desvelando lo antes oculto, poniendo en cuestión los cánones artísticos masculinos, por ejemplo, con el Cunt Art. Las artistas norteamericanas Hannah Wilke y Judy Chicago trabajaron en cerámica en los años 70 y 80. Este tipo de prácticas surgieron bajo la influencia del feminismo de la diferencia y ayudaron a cambiar los modos de hacer arte. Judy Chicago promovió el trabajo colaborativo en obras de arte como "The Dinner Party" (1974-1979), donde se realizaron una serie de platos cerámicos, representando vaginas de diferentes tamaños, formas, vidriados de distintos colores, dedicados a mujeres pioneras en campos del saber en la historia.



Travestite brides of christ, Grayson Perry, 2000.

Hannah Wilke trabajó en porcelana tintada, realizando una serie de piezas llamadas "Sweet Sixteen", (1977). Ambas desvelaron lo oculto y promovieron lo que después sería llamado Cunt Art. En sus obras revalorizan los significantes propios de un sexo muchas veces velado o escondido. Proponen un contrapeso a un tipo de representación y simbolización fálica repetida a lo largo del arte moderno.



Fragmento de The Dinner Party, Judy Chicago, 1974-1979.

El arte feminista ha estado habitualmente relacionado con la acción corporal, pues tal vez es desde el propio cuerpo, sujeto a

tantas colonizaciones exteriores y microfísicas biopolíticas, desde donde las inquietudes feministas encontraron un lugar de habla particular. El propio objeto de los enunciados sociales, (el cuerpo) se convirtió así en sujeto que ironizaba con su condición.



Sweet Sixteen, Hannah Wilke, 1977.



Untitled (From the fetish series) Ana Mendieta 1977.

Marina Abramovic o Ana Mendieta, realizaron performance registradas fotográficamente, también en un ámbito que podríamos denominar cerámico. La cerámica es una disciplina con sus propias normas, útiles, métodos y herramientas, a la vez que una práctica histórica donde el hombre utiliza la tierra para construir sus artefactos tecnológicos. La arcilla es tierra extraída y procesada. Al trabajar con la tierra o la cerámica desde el cuerpo, se cuestionan aspectos culturales que naturalizan hábitos aprendidos y miméticos. Al hacerlo en un espacio natural como Ana Mendieta, se toman prestadas, cuestionan y pervierten las ligazones culturales entre la naturaleza y la feminidad.

Hoy en día, podemos ver artistas influenciadas por las teorías de género como Heather Cassils, artista que también ha trabajado con este material. *Becoming an Image, Still No. 4* resuena a la dificultad de la construcción de una imagen propia. Se entrenó durante largos meses para conseguir combatir como una boxeadora frente a la forma, la arcilla. Ella “performatiza transgénero no como cruzando de un género a otro, sino como un continuo transformarse (becoming), un proceso orientado a una forma de ser que funciona en el espacio de la indeterminación, es espasmo, y el deslizarse” (Albracht 2013).

Los años 80s y 90's fueron los años álgidos del arte denominado posmoderno. Esta época coincidió con el periodo de cambio en la cerámica y la artesanía en general. Precisamente por la gran crisis económica y por el cambio de las empresas en un mercado globalizado altamente competitivo a países con gastos mínimos de producción, la oposición que existía entre los ceramistas de

estudio y la industria cerámica ha perdido sentido. Desde el 2000 se habla de arte postindustrial. Las influencias de las perspectivas feministas en cerámica se pueden ver reflejadas en los trabajos de algunos/as artistas enmarcados en este ámbito.



Becoming An Image, Performance Still No. 4 Heather Cassils (National Theater Studio, SPILL Festival, London) 2013.

Claire Twomey ha trabajado a partir de la repetición, lo efímero, y el cambio de posición entre la obra de arte y el público. La obra "Trophy" de 2006, fue una instalación de cientos de piezas cerámicas en miniatura con la que el público podía interactuar y llevarse a casa. Además de una instalación efímera fue una instalación interactiva centrada en el sentido del tacto por encima de la relación visual con la obra. Este tipo de piezas rechazan desde una perspectiva feminista la cultura visual dominante. Promueven valores distintos a los asentados habitualmente sobre la unicidad de la obra y su lugar privilegiado en el espacio de arte.

CONCLUSIONES

Existen tres líneas de trabajo identificadas en el arte cerámico y los feminismos, especialmente en los años de mayor auge del arte feminista en EEUU, los años 70 y 80.

Primero, la utilización del ornamento como forma de subversión, donde lo 'decorativo' dejó de ser mirado como un error y se transformó en elemento significativo. Estos artefactos ostentosos reivindicaban la posición de la cerámica como material válido en las prácticas artísticas. Segundo, las aportaciones del Cunt Art en cerámica, añadieron una crítica activa desde el arte, oponiéndose radicalmente a los cánones masculinos. Por último, en el trabajo realizado con el cuerpo y la cerámica, se exploraron conceptos en torno a la identidad, la feminidad, la naturaleza, expandiendo las nociones de la disciplina cerámica y utilizando la tierra en todos sus estados.

Hay artistas ceramistas que trabajan hoy en día y que han sido influenciados directamente por estas perspectivas. Otros/as se han beneficiado de la aceptación que promovieron en cuanto al material y por la apertura en cuanto a géneros, temas, formas, y maneras de trabajar.

Cobra por ello importancia seguir hablando de feminismos en plural, ya que cada perspectiva ha aportado matices y formas de trabajar diferenciadas. Además, cada artista ha trabajado desde su práctica en modos singulares. Se han cuestionado los discursos artísticos, se ha trabajado deconstruyendo el género, ha habido un impactante efecto en la forma y la relación entre la obra de arte y el público.

ARTEFACTOS CERÁMICOS | RELATAR LOS CONCEPTOS DE UNA PRÁCTICA ARTÍSTICA FEMINISTA EN CERÁMICA

Mi práctica artística interdisciplinar en cerámica aúna piezas artísticas que he decidido llamar artefactos, productos que son consecuencia directa de sistemas de necesidades sociales y culturales. Los empleo como maneras de extender los límites materiales del cuerpo. Algunos de mis trabajos se centran en la creación plástica de piezas, que plantean los problemas de la construcción de la identidad por medio de imágenes corporales. Entretejo nociones opuestas como fragilidad-agresividad, femenino-masculino, industrial-manual, repetición-expresividad, eterno-efímero.

En la realización de la pieza “Kiss Me” reflexioné sobre la ropa o indumentaria como elemento que nos protege no sólo del frío, sino de los factores sociales, proporcionándonos una imagen identitaria con la que pasar desapercibidos o con la que podemos ser también llamativos, aparentar ser agresivos, rompiendo con el orden cotidiano. Es precisamente este carácter de cosa que envuelve, imagen reflejada, hecha a través de las miradas de otros ya existentes, la que se convierte en coraza frágil, en algo quebradizo que se desfigura en mil pedazos en el momento en el que la cuestionamos, la pervertimos, la distorsionamos o tergiversamos.



Kiss Me, loza vidriada y lana, ganchillo, 2015.

En 2013, realicé mi primera obra en cerámica de una manera intuitiva que más tarde he relacionado con el Cunt Art de Judy Chicago y Hannah Wilke. Blanco se compone de una serie de vaginas repetidas a partir de un molde, técnica industrial. Cada una está prensada con un tipo de tela diferente. Al acercarnos percibimos que aunque parezcan idénticas, cada una tiene un relieve diferente; algunas con bordados de flores, bordados de encaje, telas suaves, blandas, rígidas. Lo mismo ocurre con la identidad de género ligada al sexo culturalmente. Aunque parezca que la etiqueta “mujer” puede definir a las personas nacidas con el mismo sexo, cada cuerpo y subjetividad están marcadas de maneras diferentes.

La repetición de manera industrial de lo corporal, la fragmentación, y el uso de la porcelana como material que simboliza higiene y perdurabilidad, son elementos comunes en algunas de mis obras.



Blanco, loza parcialmente vidriada, 2013.

Flores Silvestres para alérgicos salvajes fue una instalación para Arteshop 2015 compuesta por una serie de 10 tipos de flores, 70-100 piezas realizadas en porcelana biscuit que se ubicaron en el espacio del escaparate, y el público pudo interactuar y conservarlas. Se convirtió en una instalación efímera y táctil, en la que contrastaban elementos y nociones opuestas, como la eternidad de la porcelana frente a lo efímero de su instalación en el espacio expositivo.



Flores silvestres para alérgicos salvajes, instalación efímera, porcelana, 2015.

Interesada en la huella corporal en el medio cerámico, el proceso creativo comenzó a inclinarse por la acción corporal unida a este material. Fruto de estos encuentros surgieron las obras “Ser Otro” y “Está en nuestra naturaleza”. Mis trabajos han ido distanciándose de la realización de objetos únicos y acercándose a la acción corporal.

La investigación a través del arte genera preguntas que siguen alimentando la creación y las reflexiones que surgen a partir de ellas. Es un tipo de conocimiento vivo en constante construcción. Desde la parcialidad lanza vínculos que alcanzan referentes en la historia del arte, conceptos teóricos, materiales y técnicas, disposiciones formales, que se materializan en un saber y conocimiento situado desde el arte.



Ser Otro, Loza con terra sigillata, 2015.



Está en nuestra naturaleza, fotografía, acción, porcelana biscuit, 2015.



Este artículo se presenta como un esbozo de una investigación genealógica de mi práctica artística, mostrando algunos lugares de encuentro entre los feminismos y las producciones artísticas en cerámica desde los años 70 y 80 hasta la actualidad. Aun estando presentes y enunciadas en diversos textos sobre la influencia de la posmodernidad en la cerámica, no han sido desarrolladas extensamente ni se ha creado un archivo específico a cerca de ellas.

Referencias

- Adamson, Glenn. 2012. "Implications: The modern pot". En *Shifting paradigms in contemporary Ceramics*, Cindi Strauss & Keelin Burrows. Houston: Museum of Fine Arts
- Albracht, Amy. 2013. "Heather Cassils, becoming an image". *Cfile.daily*, 11 agosto. <https://cfileonline.org/clay-heather-cassils-becoming-image/>
- Author, Elissa. 2004. "The Decorative, Abstraction, and the Hierarchy of Art and Craft in the Art Criticism of Clement Greenberg" *Oxford Art Journal* 27(3): 339-64. <https://doi.org/10.1093/oaj/27.3.339>

- Butler, Judith. 1992. *Fundamentos contingentes: El feminismo y la cuestión del "postmodernismo"*. Traducción de Moisés Silva. London: Routledge
- 2004. Lenguaje, poder e identidad. Traducción y prólogo, Javier Sáez y Beatriz Preciado. Madrid: Síntesis
- Haraway, Donna J. 1991. *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Traducción de Manuel Talens. Madrid: Cátedra
- Irigaray, Luce. [1974] 2007. *Espéculo de la otra mujer*. Traducción de Raúl Sánchez Cedillo. Madrid: Akal
- Nochlin, Linda. 1971. "¿Why have there been no great women artists?". *Art News* 69: 22-39
- Owens, Craig. 1985. "El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo". En: *La posmodernidad*, Jean Baudrillard...et al.; selección y prólogo de Hal Foster; traducción, Jordi Fibla. Barcelona: Kairos
- Sontag, Susan. (1964) 2004. "Notes on Camp". *Faculty.georgetown.edu*. Última modificación, 5 mayo. <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Sontag-NotesOnCamp-1964.html>

(Artículo recibido 29-04-17; aceptado 09-06-2017)