

# “Reminiscencias orientales”

*Las artes decorativas en el contexto contemporáneo*

Sonzini Astudillo, Manuela María  
Asesora: Clementina Zablosky

Trabajo Final de Grado  
Licenciatura en Pintura

Facultad de Artes  
Universidad Nacional de Córdoba

2018



artes visuales



facultad de artes



Universidad  
Nacional  
de Córdoba



## **AGRADECIMIENTOS**

A mi papá, mi fiel compañero en este camino. A mi mamá, por su apoyo incondicional. A ellos dos, por educarme en la voluntad y en la perseverancia, por enseñarme a luchar y superar las dificultades, por enseñarme que todo es posible si lo hacemos con esfuerzo y pasión. A mis hermanos, quienes siempre estuvieron a mi lado para motivarme o darme una mano. A mis abuelos, quienes me impulsaron a seguir mi vocación y a esforzarme para ser cada día mejor, tanto en el nivel profesional como personal. A Clementina Zablosky, por ser mi guía en este trabajo final y por su excelente asesoramiento, por su paciencia y dedicación. A Susana Rocha, Varinnia Jofré y a Sara Carpio por brindarme herramientas y sugerencias para que este proyecto alcance el óptimo nivel. A Micaela Albrecht y a Inés Sandoval, mis amigas y compañeras de la carrera, quienes alegraron el trayecto de la misma con su sonrisa. A todos los docentes, quienes en el transcurso de estos años, no hicieron más que enseñarme y formarme para explotar al máximo mi creatividad y dar todo de mí. A todos mis familiares y amigos que estuvieron presentes en esta etapa, acompañándome, incentivándome y brindándome su apoyo. A todos los que creen en mi arte.



*Es tu perfecta belleza  
lo que atrapa mi razón.  
Te veo, te observo  
y te retrato con pasión*

*Son tus múltiples colores  
que brillan al sol,  
y tu gratificante aroma,  
lo que produce admiración*

*Pero no es solo tu silueta  
lo que a mí me enamoró,  
sino lo que tu esencia,  
lleva en su interior*

*Es tu increíble estética  
la que invita a reflexionar,  
sobre la belleza de la vida  
que a veces no sabemos disfrutar*

*Son los diferentes estados  
de tu ciclo vital,  
que nos recuerdan que el tiempo pasa  
a cada minuto de nuestro andar*

*Simbolismo que cargas  
en cada detalle de tu confección.  
Ay flor de la vida  
Eres mi obsesión.*

## ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	7
<b>2. DEL SÍMBOLO A LA ALEGORÍA</b>	9
<b>2.1</b> Sobre el símbolo: la <i>sakura</i> como un punto de partida	9
<b>2.2</b> Sobre la alegoría: el giro decorativo	14
<b>2.3</b> Procedimientos alegóricos	16
<b>2.3.1</b> La apropiación	17
<b>2.3.1.1</b> La selección de la imagen	18
<b>2.3.1.2</b> La cita histórica	19
<b>2.3.2</b> El montaje	25
<b>2.3.2.1</b> La instalación como montaje	27
<b>3. LO DECORATIVO EN EL ARTE</b>	32
<b>4. CONCLUSIÓN</b>	36
<b>5. BIBLIOGRAFÍA</b>	38
<b>ANEXO 1</b>	39
Antecedentes	
<b>ANEXO 2</b>	43
Referentes	
<b>ANEXO 3</b>	50
Reseña Histórica	
- El <i>japonismo</i>	50
- Las artes decorativas	52
- Tensiones entre las artes mayores y artes menores	53
- Tensión entre artes manuales (manuales) y artes industrializadas (mecanizadas)	54

## 1. INTRODUCCIÓN

La problemática abordada en “Reminiscencias orientales” se basa en un interés personal en el arte japonés y en la pintura como lenguaje. El trabajo final de la Licenciatura en Pintura parte del proceso desarrollado en los últimos años de la carrera cuya producción manifiesta una fuerte impronta decorativa.

La obra presentada es el resultado de un proceso de selección, des-contextualización y re-contextualización de imágenes o motivos florales, que son representados a través de la pintura y el empleo del color plano. La producción bidimensional (cuadros) abre sus posibilidades en cuanto materialidad y soportes, a las artes aplicadas y al diseño ornamental, lo cual, lleva a aplicar estos motivos a diferentes objetos (jarrones y biombo), y a su vez, a involucrar otros objetos de uso cotidiano (repisa, perchero, mesa, almohadones, un afiche enmarcado, un objeto de porcelana y flores de tela) que complementan y refuerzan el carácter ornamental de la propuesta.

En la actualidad, la cualidad decorativa pareciera carecer de sustento o valor, en ciertos espacios del arte como el académico, al identificarse como vacío, irrelevante o banal. Es por este motivo que el objetivo del trabajo consiste en dar cuenta de esta situación y analizar las posibilidades de lo decorativo en el contexto contemporáneo. Esta problemática tiene una tradición que puede situarse en el debate de los siglos XIX y XX entre las artes mayores y las artes menores, entre la producción artesanal y la producción industrial.

El escrito se desarrolla a través de dos apartados principales, una conclusión y tres anexos.

En el primer apartado “Del símbolo a la alegoría” se da cuenta del inicio del proceso donde la obra es desarrollada en torno al significado de la flor del cerezo en el contexto japonés, y de su desplazamiento hacia una perspectiva alegórica para la elaboración de la obra. Se analizan los diferentes procedimientos o estrategias que permitieron este nuevo abordaje o “giro decorativo” que confluyeron en la propuesta final de una instalación.

En el segundo, “Lo decorativo en el arte contemporáneo” se considera específicamente algunas apreciaciones de Jacques Rancière sobre las artes decorativas en la historia del arte moderno que contribuyen a resituirlas en el contexto contemporáneo.

Los “Anexos” amplían la información de temas expuestos en el texto y dan cuenta de la indagación crítica e histórica realizada en torno a los *antecedentes* artísticos próximos a este trabajo (Anexo 1), a los *referentes* modernos y contemporáneos cuyas obras dialogan con la producción desde diferentes puntos de vista (Anexo 2), así como en relación a los movimientos estéticos del *japonismo* y las *artes decorativas* en los siglos pasados (Anexo 3).



## 2. DEL SÍMBOLO A LA ALEGORÍA

Podemos darnos perfectamente por satisfechos con la explicación según la cual el símbolo es signo de las ideas (autárquico, compacto, siempre igual a sí mismo)... y la alegoría una réplica de dichas ideas: una réplica dramáticamente móvil y fluyente que progresa de modo sucesivo, acompañando al tiempo en su discurrir. El símbolo y la alegoría son el uno al otro lo que la naturaleza muda, grandiosa y potente de las montañas y las plantas es a la historia humana que progresa con la vida (Görres citado por Benjamin, 1990: 154)

### 2.1 Sobre el símbolo: la *sakura* como un punto de partida

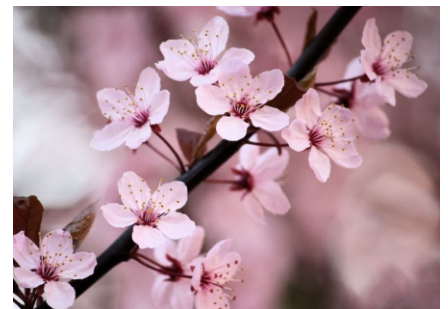
El trabajo final de la Licenciatura en Pintura parte de la revisión de la producción realizada en los últimos años de la carrera mediante la cual se logra identificar un motivo central que frecuentan las obras. La representación icónica de **la flor** toma cuerpo a través de diferentes formas, imágenes y técnicas empleadas. El análisis de los trabajos lleva a la pregunta sobre el por qué de esta tendencia reiterada, consciente o inconsciente, de representar dicha imagen, y al planteo acerca del significado que adquiere el tratamiento de la flor en el proceso pictórico.

El interés personal por la flor se materializa en un proceso realizado en el año 2016 para la cátedra Pintura III, en el cual se trabaja a partir de una investigación sobre la **cultura japonesa** y algunos de sus símbolos.

Una afición especial se da por la forma y el significado de la **sakura o flor de los cerezos**.



Manuela Sonzini. "Ritual".  
Instalación. Trabajo presentado en la Cátedra "Pintura III", Facultad de Artes, UNC, 2016.  
Esta Instalación se realizó en base a la gastronomía japonesa. Se trata de una mesa tendida con objetos a la manera que esta cultura los utiliza para ingerir sus alimentos.



Sakura o Flor del Cerezo.  
(Fotografía tomada de Internet)

Es una **flor efímera** que florece al comienzo de la primavera y puede ser de distintos colores y tonalidades entre blancas y rosadas. Las hay de color **rosa pálido**. Su sentido se asocia, de un modo genérico, con la fragilidad y la transitoriedad de la vida. Su simbolismo está influido de alguna forma por el budismo y para los antiguos **samuráis** simbolizaba la sangre, pero también lo efímero de la vida, asociada al sacrificio y la vida corta de los samuráis. A la **flor de cerezo** está dedicado el **hanami**, una celebración donde se realizan excursiones a lugares donde florecen los cerezos a modo de reunión con la familia o los amigos, como una forma de admirar la naturaleza e incluso para reflexionar sobre el carácter efímero de la vida. En Japón, la flor de cerezo también puede simbolizar la inocencia, la sencillez, la belleza de la naturaleza y el renacimiento que trae la primavera.



**Hashimoto "Yōshū" Chikanobu**  
(Japón, 1838–1912)  
*Vista de los cerezos en flor (Hanami)*  
Tríptico. Cromoxilografía sobre  
papel, 35cm x 70,5cm cada parte.  
Japón, 1894, período Meiji.

Los japoneses han pintado las flores del cerezo durante siglos. La historia japonesa tiene esta flor en alta estima. Domina el paisaje durante un máximo de tres semanas al año y su impresionante belleza se desvanece al momento de caer al suelo. Según una investigación realizada por Stephanie Cargile, estudiante de la Universidad San Olaf, para los japoneses esta belleza efímera simboliza el carácter temporal de la vida. La forma y color de las flores también reflejan los "valores tradicionales de la pureza y la simplicidad japonesa". El símbolo de la flor de cerezo da un paso más allá al vincularse a la cultura samurai, lo que refuerza la fugacidad de la vida del samurai. (Hoffman, 2012)

Uno de los trabajos presentados en "Pintura III", hace referencia a la caída de la flor del cerezo, es decir, al carácter cíclico de la vida de esta flor. La idea se materializa a través del uso de cinco círculos de color rosa dispuestos en gradiente, de oscuro a claro. Asimismo, se distribuye arroz sobre cada una de las superficies de los círculos cuya cantidad disminuye progresivamente en cada uno de ellos. La intención de la obra es marcar las etapas de la flor, desde el nacimiento hasta la muerte de una manera metafórica, es por esto, la disminución en la cantidad de arroz en cada círculo y el color de manera gradiente. El número cinco hace referencia a las cinco etapas por las que esta flor atraviesa hasta su caída, el color rosa alude al color de la flor del cerezo, los círculos nos recuerdan el significado de la flor (carácter cíclico y efímero), y la elección del arroz nos acerca a la cultura japonesa (gastronomía).



Manuela Sonzini. *Flor de cerezo. "El ciclo vital"*. Instalación. Trabajo presentado en Cátedra "Pintura III", Facultad de Artes, UNC, 2016.

En un proceso posterior se aborda el diseño de **estampados japoneses** con motivos de flores, explorando especialmente el de "la flor del cerezo". Para ello se inicia una búsqueda en internet de esquemas, dibujos y patrones de los cuales algunos fueron seleccionados y re-contextualizados de una manera gráfica, a través del empleo del color plano, el juego asimétrico y fondos vacíos, en pinturas de diferentes tamaños. En un principio, se realizan 28 pinturas en soportes de madera de 20 cm x 20 cm, ejecutadas en acrílico y expuestas de manera conjunta, como una obra única. Luego estos diseños se representan del mismo modo en acrílico, pero en soportes de lienzo y en una escala mayor: seis de 80 cm x 80 cm, dos de 60 cm x 100 cm, y un tríptico cuyas partes median 30 x 30 cm por separado. En este caso cada obra cobra autonomía por sí misma.



80 x 140cm (28 piezas de 20 x 20 cm)  
Acrílico sobre madera



80 x 80 cm  
Acrílico sobre lienzo



80 x 80 cm  
Acrílico sobre lienzo



60 x 100 cm  
Acrílico sobre lienzo



Triptico de 30 x 30 cm cada pieza  
Acrílico sobre lienzo



60 x 100 cm  
Acrílico sobre lienzo



80 x 80 cm  
Acrílico sobre lienzo



80 x 80 cm  
Acrílico sobre lienzo



80 x 80 cm  
Acrílico sobre lienzo



80 x 80 cm  
Acrílico sobre lienzo

En esta instancia, por un interés personal en la **cultura japonesa** como por el lugar importante que la flor del cerezo ocupa en la misma y una apreciación particular de la destreza de su arte gráfico y pictórico, se trabaja a partir de la figura y el significado convencional de la *sakura*.

Al analizar esta primera etapa es posible advertir que el significado del motivo elegido, la *sakura*, rige el sentido de las producciones, aproximándose a la idea de **símbolo** como cita Walter Benjamin (Berlín, 1892-Portbou, 1940), *un signo de las ideas, ... compacto, siempre igual a sí mismo*.

En "El origen del drama barroco alemán" (1925) Benjamin distingue el símbolo de la alegoría encontrando en la temporalidad el carácter principal de esta distinción. Este aspecto, que había sido detectado por otros teóricos de la estética como Georg Friedrich Creuzer (1771-1858) o Joseph Görres (1776-1848) citados por el autor judío-alemán, permite a Benjamin criticar y modificar el sentido que tenía la alegoría para la tradición del clasicismo y el romanticismo. En esta tradición, la alegoría era una mera técnica de representación de imágenes, una ilustración, y el símbolo, la manifestación de una idea que estéticamente poseía un potencial poético. (Oliván Santaliestra, 2004)

Para Benjamin, el símbolo al presentarse fijo e idéntico a sí mismo hace manifiesta la historia de un presente eterno, permanente como la *naturaleza de las montañas*, mientras que la alegoría muestra la transitoriedad de un momento, como la *naturaleza de las plantas que progresa con la vida*, y se fija en un instante de su decadencia (las plantas nacen, crecen, mueren). Para este autor, el símbolo manifiesta la eternidad efímera, la petrificación de un instante. La alegoría eterniza el instante, donde nada permanece. Los instantes pasan y no son iguales. La alegoría es una muestra en el presente de lo que sólo quedan restos. Esta última se caracteriza por un carácter ambiguo y relativo mientras el carácter del símbolo es unívoco y absoluto. (Oliván Santaliestra, 2004)

En este trabajo, el carácter unívoco y absoluto del símbolo aparece de manera más directa y clara en la utilización de los estampados japoneses al recuperar la iconografía, es decir, la forma y el contenido de la flor del cerezo.

La propuesta de los círculos de color y el arroz, parte del simbolismo, de la idea unívoca de la *sakura* o flor de cerezo como signo de la transitoriedad. Busca materializar ese sentido. Al no ser figurativa, la imagen abre la posibilidad de pensar otros significados, *una réplica* de las ideas de la

flor del cerezo, y de esta manera, se presenta como una construcción alegórica.

## 2.2 Sobre la alegoría y el giro decorativo

Hasta aquí, podría decirse que el proceso creativo parte de una intención simbólica, ligada al signo de la *sakura*. Sin embargo, se advierte que la propuesta artística de las pinturas y la instalación, ha oscilado entre el símbolo y la alegoría.

La segunda parte del proceso del trabajo final, propone una nueva reflexión basada en las relaciones entre **arte, pintura y lo decorativo** como resultado de un cambio de perspectiva. Se desplaza el abordaje de la producción desde un punto de vista simbólico hacia un punto de vista alegórico. En otras palabras, en esta nueva instancia, el interés por el sentido simbólico de las flores representadas se traslada al **efecto decorativo** que estas flores producen, como motivos artísticos. Esta aproximación, conlleva a situar la propuesta en el contexto contemporáneo y reflexionar sobre *lo decorativo* en el arte como consecuencia de la banalización o irrelevancia otorgada a la estética ornamental en ciertos espacios, como el de la propia academia.

Para entender mejor este *giro decorativo* en el trabajo, se retoman las particularidades de los conceptos *alegoría* y *símbolo* de Walter Benjamin, esta vez según la lectura de José Luis Brea (2009).

Brea, analiza la categoría de tiempo que Benjamin usa para pensar la relación del símbolo y la alegoría en el drama barroco. Así afirma, que para el autor alemán “el *tempus* del símbolo es el instante”. El instante del tiempo-ahora, el instante del tiempo eterno detenido, el instante estático, no fugaz. Mientras que, la alegoría acontece, sucede, se desarrolla como proceso en el tiempo, por lo tanto varía y progresa. En la alegoría el sentido no es puesto de manera inmediata ni instantáneamente, sino que en su duración se entrega a un movimiento dialéctico. La alegoría se despliega siempre de un modo nuevo y sorprendente.

El símbolo se da, pues, de una vez, íntegro y conciso, concreto y compacto, inmediato, igual a sí mismo, estático, eterno y definitivo. La (temporalidad de la) alegoría, en cambio, se abisma en la duración, se despliega sobre sí mismo, se ensancha y extiende flotando en el curso del acontecer, abierto, difiriendo (...) de sí mismo (Brea, 2009: 35)

Brea considera un segundo rasgo de la alegoría planteado por Benjamin: el carácter hermético, que a la vez, tiene vocación de ser inteligible. El uso moderno de la alegoría tiene un origen teológico. La alegoría, en el siglo XV, es una forma de escritura que surge a partir del desciframiento del sentido oculto de los jeroglíficos egipcios mediante la elaboración de frases e imágenes, de léxicos e iconografías. Al constituir una emblemática o cristalización de un código, lo alegórico puede referirse a una "relación convencional entre una imagen y un significado" tal como lo entendía Arthur Schopenhauer (1788-1860), entre forma y contenido, en el que dicho significado es fijo y único. A diferencia del filósofo alemán, Benjamin sostiene que la alegoría es una relación dialéctica entre convención y expresión. Mientras la convención, que funda la alegoría y la codifica, es secreta, la expresión es pública. Al primer momento de codificación (secreta, hermética) le sucede otro segundo, el del "estallido de la fuerza de significancia" (público, inteligible). La alegoresis se caracteriza por, el despojamiento del sentido primero y la desviación de la carga de significancia en una dirección indeterminada y abierta, dando como resultado una multiplicidad de sentidos o abundancia de significados, lo que constituye el rasgo fundamental de la alegoría (2009: 38-43)

En el ciclo de la alegoresis, la suspensión e irradiación del sentido es desarrollada por la participación activa del intérprete, cuya intervención debilita la significancia por convención y vence la arbitrariedad en la expresión. (Brea, 2009: 44) Así, genera una descentralización de sentido y da lugar a una interminable productividad del mismo.

Dichas particularidades del símbolo y la alegoría, se visualizan en el análisis del proceso del trabajo final. En un principio, como se explica anteriormente, las obras se centran en la representación de la *sakura*, símbolo del paso del tiempo y lo efímero de la vida en la cultura japonesa, que paradójicamente, por su significado compacto y estático queda eternizado, fijado en el tiempo.

En un segundo momento del trabajo, se propone trasladar ese motivo a otro tipo de producciones, objetos, ambientes, combinarlo con otros motivos, buscando despojarse del sentido primero, esto es, salir de la relación convencional entre imagen y significado de la flor del cerezo, para expresar otras ideas y desviar el sentido en otras direcciones. En el proceso de distanciamiento de lo simbólico (de la representación de la *sakura*) se produce un giro, un cambio en la metodología de trabajo, del cual emergen



nuevas búsquedas estéticas e indagaciones históricas que llevan a reflexionar sobre lo decorativo en el contexto contemporáneo.

Es decir, a partir de las ideas de Benjamin arriba expuestas, se intenta mediante las obras un desplazamiento conceptual del símbolo a la alegoría, pero no contraponiendo dichos conceptos antagónicamente como lo hace el autor, sino como un pasaje en el que el significado de un símbolo se complementa con la fuerza replicadora de la alegoría.

En el contexto contemporáneo, el crítico estadounidense Craig Owens (1950-1990) traslada la conceptualización de Benjamin a las artes visuales. Primero, asocia el impulso alegórico al comentario y la crítica de arte, luego, lo sitúa "dentro de las obras de arte" (Brea, 2009: 92).

Teniendo en cuenta las apreciaciones de Owens y los aportes de otros teóricos considerados por Brea para analizar las estrategias alegóricas del arte contemporáneo, se examinan a continuación, los procedimientos que constituyen la presente propuesta artística.

### **2.3 Procedimientos alegóricos**

Según Craig Owens, la alegoría como crítica "añade otro significado a la imagen,... es un suplemento". Así se convierte en un modelo general de lectura, de interpretación, de desciframiento y de "coproducción" de un sentido desplazado; el sentido cobra protagonismo como resultado de un trabajo de intertextualidad, en el que, "un texto se lee a través de otro", sin importar lo fragmentaria o caótica que sea su relación. Produce un "sentido suplementario". La alegoría "dentro de las obras de arte" es tanto una actitud como una técnica y una percepción como un procedimiento (Brea, 2009: 92-93)

Owens analiza diferentes procedimientos alegóricos, como la apropiación, la especificidad del emplazamiento, la acumulación, la discursividad, en las obras de artistas contemporáneos para elaborar una teoría del arte actual. Brea suma otras estrategias, a partir de otros autores, entre ellas, la del montaje de Peter Bürger (1936-2017). En este trabajo se detectan y consideran algunos de estos procedimientos/estrategias en relación a las producciones que conforman "Reminiscencias orientales".

### 2.3.1 La apropiación

La apropiación, como procedimiento alegórico, consiste en la generación de imágenes a través de la reproducción de otras imágenes. *El artista alegórico no inventa las imágenes, sino que las confisca. Reclama lo que es culturalmente significativo, lo plantea como su intérprete. Y en sus manos la imagen dice otra cosa.* En esta manipulación, las imágenes se vacían de significación quedando así, incompletas o fragmentarias, como ruinas, en términos benjaminianos, restos que deben ser descifrados. (Brea, 2009: 93).

El historiador del arte alemán Benjamin Buchloh (1941), basado en Walter Benjamin, sostiene que dicho procedimiento podría operar “una redención revolucionaria del objeto común” cosificado, lo sustrae de su carácter de mercancía al vaciarlo de significado y atribuirle uno nuevo dentro de la práctica artística (Brea, 2009: 98).

En el trabajo final se identifican dos apropiaciones diferentes: *la selección de la imagen a representar (la sakura y los estampados florales) y la cita histórica (el japonismo)*. Las mismas serán desarrolladas a continuación.

### 2.3.1.1 Selección de la imagen

La primera apropiación que aparece en toda la producción artística es la de la imagen a representar. La selección de la *sakura* y otras flores como motivo artístico de las obras sufren un desplazamiento que las lleva del entorno virtual de internet a la pintura de cuadros y objetos. La captura y re inserción de la flor y los estampados produce un sentido suplementario, como señala Owens, en el nuevo contexto en el que se la inscribe. Estas imágenes seleccionadas, son apropiadas también en el sentido de que son manipuladas e intervenidas a través de diferentes operaciones dentro de la propia producción como: el recorte, la repetición, los cambios cromáticos, de escala y en la técnica (tratamiento de la pintura a través del empleo del color plano), y su aplicación en diferentes objetos. La imagen es extraída de su contexto de circulación para ser re-contextualizada desde una mirada personal.

La apropiación de la flor del cerezo supone una puesta en relación con otros estampados florales y motivos (pájaros), soportes (madera, cerámica), objetos (jarrones, mesa, poster) todos ellos fragmentos y restos capturados en la búsqueda, en los cuales se opera el vaciamiento del significado. Mediante la manipulación formal de la imagen de la *sakura* y la planimetría pictórica, como por su inclusión en dispositivos de exhibición, como, por ejemplo, la yuxtaposición de los cuadros en un mismo espacio (pared, mesa), se la despoja de su simbolismo inicial desviando su sentido hacia los efectos decorativos y la cuestión de la ornamentación dentro de la práctica artística.

La representación de flores ha tenido un importante lugar en la decoración (tanto en la pintura, como en la escultura y hasta en la arquitectura) a lo largo de la historia, manifestándose de diferentes formas en diversas culturas, con un significado en un momento y lugar determinados e influyendo sobre su entorno (Casas, 2013)

### 2.3.1.2 La cita histórica

La segunda, consiste en la apropiación de la propuesta estética del *japonismo*, una orientación artística europea de la segunda mitad del siglo XIX que admiraba el arte y las artesanías de Japón. Específicamente, se trata de una apropiación de motivos y objetos que artistas *japonistas* como Van Gogh, Pierre Bonnard o James McNeill Whistler, representaron en sus pinturas o diseñaron ambientes (ver Anexo 2). Las flores y los pájaros, el biombo y los jarrones, que conforman el cuerpo de esta tesina son referencias, citas, que hacen presente un momento de la historia del arte occidental.

El término *japonismo* alude a cualquier manifestación del arte occidental que haya recibido la influencia de obras de arte japonesas (la moda de lo japonés). Particularmente, se refiere a un momento acotado del arte que se identifica con la corriente artística europea que se desarrolla unos años antes de la irrupción de las vanguardias y que tiene como protagonistas a aquellos artistas amantes del arte japonés tanto en París como en Londres. El *japonismo* abarca una gran cantidad de manifestaciones artísticas y géneros como la *estampa xilográfica*, la *pintura* y las *artes aplicadas* (objetos japoneses de moda conocidos como *japaniseries*), que llegaron a Europa a través de *diferentes vías* como *coleccionistas*, *galerías*, *tiendas especializadas* en el arte oriental y por sobre todo, a través de las exposiciones universales (Fernández del Campo, 2001) (Ver Anexo 3)



Ogata Korin. "Lirios", siglo XVIII. Conjunto de dos biombos de seis hojas cada uno.



Pierre Bonnard. "Mujeres en el jardín", 1891. Biombo de cuatro partes.

(VER ANEXO 2)

En estos ejemplos puede verse como Bonnard, pintor francés *japonista*, se apropia de los recursos espaciales, la planimetría y del objeto-biombo del artista japonés Korin.

En este segundo momento del trabajo, la producción ya no se refiere a la cultura japonesa a través de la flor de cerezo y su simbolismo, sino que, se apropia de la experiencia del *japonismo* y de las imágenes de Japón que produjo, basadas en el arte de las estampas, los objetos, la indumentaria y la ornamentación, a partir de un gusto occidental fascinado por lo oriental.

La apropiación del *japonismo* permite enfocar la cuestión decorativa y reflexionar sobre su situación en el contexto contemporáneo. Es decir que, el *japonismo* y su propuesta estética, es tomado o apropiado, como un recurso no sólo material, sino también conceptual que permite desencadenar otros significados.

La llegada a dicha apropiación del *japonismo*, fue posible gracias al encuentro con la imagen de una obra de Van Gogh que constituye un referente directo de la línea japonista. La obra es conocida como **"Flores de Almendro"**, la cual fue realizada en el año 1890, cuando el 31 de enero de ese mismo año, su hermano Theo le escribió comunicándole el nacimiento de su hijo, Vincent Willem. El artista inmediatamente le hizo este cuadro, sobre su tema favorito: ramas con flores sobre un cielo azul. Vincent eligió un árbol de almendras como símbolo de la nueva vida, cuyo florecimiento anuncia la primavera en Francia. Esta obra está influenciada por el arte decorativo japonés, basado en las emociones inspiradas por la naturaleza y las cuatro estaciones, temas que tenían un profundo influjo en el artista.

Van Gogh, es el artista más representativo de la línea *japonista* occidental. Descubrió su gusto o admiración hacia el grabado o estampas japonesas (el *ukiyo-e*) y a la variedad de sus colores característicos, cuando se fue a vivir a París con su hermano en 1886. Tal admiración lo llevó a realizar tres pinturas basadas en estampas de Eisen Keisai y de Hiroshige Utagawa. Pero el interés de Vincent por Japón excede el mundo del grabado, incluso del arte, para ampliarse a la cultura y sociedad japonesa. Su admiración aparece continuamente.

En las cartas que escribe a su hermano Theo desde el año 1885, comparaba su lugar de trabajo, Arles, con Japón y describía las sensaciones que le producía contemplar las obras orientales.

Él observaba todo a su alrededor como si fuera a través de ojos japoneses, y de esta forma veía los detalles más pequeños en lo natural (Fernández del Campo, 2001)



Vincent Van Gogh. "Flores de almendro", 1890.  
74 cm x 92 cm  
Pintura al aceite sobre lienzo

Algunos de los diseños florales apropiados, es decir, aquellos patrones seleccionados de internet y re-contextualizados en las pinturas que conforman el proceso de los "estampados japoneses", anteriormente descrito, se asemejan bastante a la imagen de "Flores de almendro".

El encuentro con esta pintura de Van Gogh permitió la toma de conciencia de la existencia de la línea *japonista* en la que artistas occidentales trabajaban inspirándose en el arte japonés. A partir de dicho encuentro, el abordaje de la producción pictórica de la tesina cambia, ya que se asume una perspectiva que no mira directamente a la cultura japonesa, sino que se aproxima al arte japonés por la mediación de una obra de Van Gogh.



Katsushika Hokusai "Camachuelo y cerezo blanco", 1830.



Katsushika Hokusai  
"Lirios y langosta", 1832.



Vincent Van Gogh "Lirios", 1889.  
71 cm x 93 cm

En estos ejemplos vemos como el artista holandés (Vincent) cita la obra del artista japonés Hokusai.

El proceso pictórico sobre los “estampados japoneses” comparte con la obra de Van Gogh su condición de pinturas inspiradas en motivos de flores japoneses sobre fondos de un color. En este sentido, se produce un acercamiento a la perspectiva del *japonismo*, como mirada occidental que representa una imagen de un *otro* cultural y artístico, el Japón.<sup>1</sup> Pero también se produce un distanciamiento del mismo, al tomar el *japonismo* como un fragmento de la historia del arte de Europa.

Una reproducción de la pintura “Flores de almendro” de Van Gogh, impresa en papel fotográfico, enmarcada y montada en una de las paredes de la sala, forma parte de la instalación.

La referencia a la obra de Van Gogh se vuelve una cita al *japonismo* como movimiento estético del pasado.

La acción de citar un momento de la historia del arte en particular hace visible el carácter selectivo y fragmentario de la operación o *apropiación alegórica*. Operación que comienza con la elección de la obra de Van Gogh como fragmento-ruina y que permite establecer una mediación no sólo con la iconografía *japonista* sino también con el carácter decorativo de la misma.

La pintura de Van Gogh convertida en lámina, abandona el carácter de gran obra del artista, para hacerse presente



James Whistler, “Princesa del país de la porcelana fría”, 1865.  
200cm x 166cm - Óleo sobre tela  
Parte de  
“La habitación del pavo real”

(VER ANEXO 2)

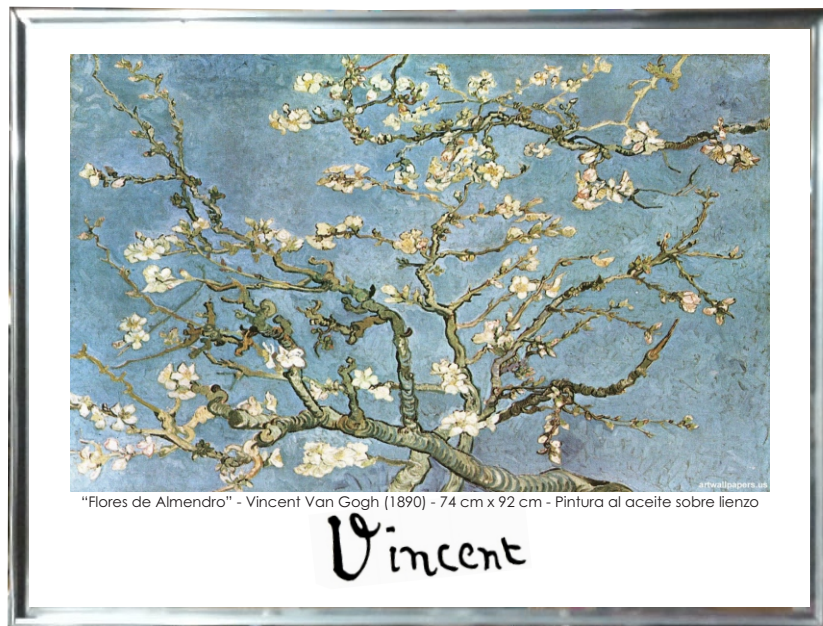


James Tissot, “Mujeres jóvenes viendo objetos japoneses”, 1869-70.  
62cm x 47,5 cm - Óleo sobre tela

<sup>1</sup> El japonismo se vincula con el orientalismo y con el primitivismo en el sentido de que siempre habla de una construcción de un “**otro**” cultural por parte de Occidente e implica una relación de dominación/subordinación. El lenguaje de Van Gogh está más cerca de una mirada **primitivista**, que valora y aprecia el arte japonés por el refinamiento y la perfección de sus formas. A diferencia del orientalista, el artista primitivista ve al “otro” como una **alternativa** estética. Rescata o recupera elementos de otras culturas para su representación para transformar el arte y la propia cultura.

como una imagen decorativa y ornamental. Asimismo, podría pensarse el afiche como una "evidencia" de la cosificación del arte, siguiendo a Buchloh, un objeto mercantil, que al formar parte del montaje cobra un nuevo significado y se redime.

De esta manera se busca poner en evidencia, la operación de la cita histórica como apropiación, como procedimiento alegórico, en la que no hay un único sentido, ni lineal, ni estático. Por otra parte, el hecho de tomar la obra de uno de los grandes pintores de la historia del arte de Occidente para situarlo como objeto ornamental posibilita plantear la discusión o reflexión sobre la tensión entre las artes mayores y las artes menores. (ver Anexo 3)



Esta tensión aparece también a partir de la incorporación de ciertos objetos de uso y ornamentales, jarrones y biombo, como parte de la instalación. La obra incluye un **biombo** de 180 cm de alto por 405 cm de ancho (formado por 9 partes de 180 cm de alto por 45 cm de ancho), y seis **jarrones elaborados en cerámica** (uno de 50 cm de alto, dos de 30 cm de alto, y tres de 20 cm de alto). Estos objetos llevan impresos motivos florales con los cuales se había comenzado a trabajar en el proceso de "estampados japoneses". La cita al *japonismo* aparece esta vez como referencia a la representación de objetos típicos de Japón en las pinturas del siglo XIX, y a la aplicación de los diseños ornamentales no sólo en objetos sino también en el entorno, la vestimenta, entre otros.





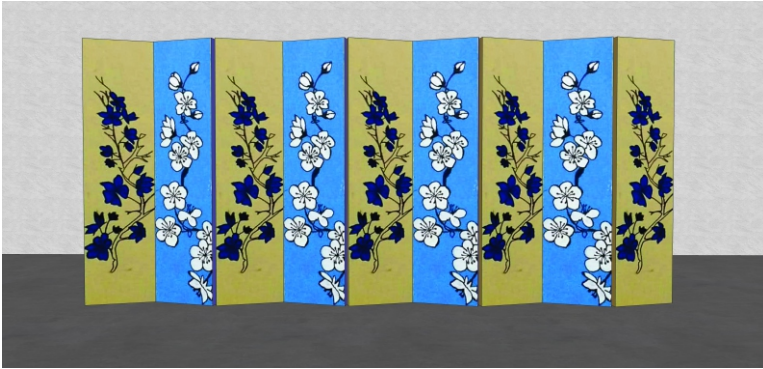
Cerámica  
50 cm



Cerámica  
30 cm



Cerámica  
20 cm



### 2.3.2 El montaje

Peter Bürger desplaza la conceptualización de la alegoría de Benjamin al análisis de la "obra inorgánica", una noción que conforma el eje de su teoría de la vanguardia. Para el teórico alemán la alegoría es esencialmente un fragmento, ya que lo alegórico arranca un elemento del contexto total, lo aísla y lo despoja de su función, para luego, reunir esa fracción con otros fragmentos aislados de la realidad. La obra ya no es producida como un todo orgánico (simbólico), sino montada sobre fragmentos. El montaje, al partir de la fragmentación, constituye el primer procedimiento alegórico y el principio básico de producción de obras "inorgánicas" (Brea, 2009: 73 y 75)

Cada una de las pinturas mencionadas, cada uno de los objetos, jarrones, biombo, el afiche de Van Gogh, la *sakura*, el *japonismo*, constituyen fragmentos a partir de los cuales se realiza un montaje que se materializa, en este trabajo, en una instalación.

En términos generales se entiende por instalación, una situación espacial o una configuración del espacio y de objetos situados en él, que se puede transitar.

Además de los fragmentos analizados, la instalación se completa con otros **objetos de uso cotidiano**: una estantería o repisa, un perchero, una mesa, almohadones, un pajarito de porcelana y flores de tela. La inclusión de dichos objetos implica también una operación alegórica de apropiación, ya que los mismos son apropiados del contexto ordinario para entablar nuevas relaciones entre sí y con otros elementos dentro del espacio de la obra.

En la sala, el biombo es dispuesto de manera tal que divide un sector, haciendo alusión a su función. El biombo, como objeto útil y bello, transforma el espacio al separar ambientes y se caracteriza por su delicada ornamentación. En el montaje, el biombo junto al perchero, marcan uno de sus usos como "vestidor" dentro de las habitaciones.

Los jarrones son ubicados en una estantería dispuesta en el medio de la sala y dos de ellos portan flores, acentuando así tanto el carácter utilitario como ornamental.

De las 28 pinturas realizadas en soportes de madera de 20 cm x 20 cm (que se describieron al principio) se seleccionan 22, las cuales son repartidas y ubicadas sobre una mesa de madera, que se encuentra próxima a un pedestal que porta un pequeño pajarito de porcelana, y a la lámina de Van Gogh. Dichos soportes son dispuestos de manera que el espectador pueda recorrer la sala y contemplar cada uno de los objetos. Las obras realizadas sobre lienzo de 80 cm x 80 cm, las de 60 cm x 100 cm y el tríptico de 30 cm x 30 cm, son montadas conjuntamente en una de las paredes de la sala, junto con un marco de 67 cm de alto por 24 cm de ancho que contiene tres de las pinturas sobre madera de 20 cm x 20 cm.

Los elementos producidos y que se disponen en la instalación (pinturas, jarrones y biombo) se caracterizan por los motivos florales, planos y coloridos, extraídos de plantillas y patrones de Internet, que refuerzan su carácter decorativo más allá del significado simbólico específico de la flor de cerezo. Los objetos de uso cotidiano arrancados de su contexto habitual, como el perchero y la estantería, refuerzan, a la vez, el carácter utilitario y decorativo de los jarrones y el biombo, de manera, que no sean vistos sólo como obra acabada o contemplativa, sino como objetos de uso.

El montaje propone un juego entre la extracción y la re-contextualización de imágenes-fragmentos (motivos florales, cita *japonista*), entre la producción de objetos de uso estéticos y la extracción/recolocación de objetos provenientes de la vida cotidiana, que potencia el carácter ornamental de las pinturas y el conjunto de la instalación, a la vez que confunde los límites de lo "artístico" y lo "banal", y pone en tensión lo "decorativo" con algunas enunciados académicos sobre el arte que desdeñan o rechazan lo decorativo. En este sentido, se vuelve inorgánico.

### 2.3.2.1 La instalación como montaje

A continuación, se retoman algunos conceptos y características importantes de la instalación según Boris Groys (1947). Si bien este autor no sigue la línea benjaminiana de los teóricos examinados por Brea, permite dar cuenta de algunas operaciones alegóricas realizadas en la presentación del trabajo.

Groys parte de una contraposición con Walter Benjamin y su teoría sobre la modernidad artística. Para Benjamin, en la era de la reproductividad mecánica las copias o reproducciones de una obra carecen del aura y de la autenticidad que sí posee una “obra de arte original”, ya que, carece de presencia en el tiempo y el espacio, porque abandona su contexto original y comienza a circular. “El aquí y ahora del original es el prerequisite del concepto de autenticidad” (Groys, 2008: 3).

El original posee un aura que le falta a la copia. El original posee un aura porque tiene un contexto fijo, un lugar bien definido en el espacio; y por medio de ese lugar está inscripto también en la historia como un objeto singular y original (...) La copia, por el contrario, no tiene un lugar y por lo tanto es ahistórica, siendo desde un inicio una potencial multiplicidad (Groys, 2008: 3)

Groys, por el contrario, afirma que, no solo es posible la dislocación y desterritorialización del original (a través de la copia), sino que también, es posible que una copia de un original posea ese carácter auténtico y aurático a través de la llamada “relocalización y reterritorialización” de esa copia en la **instalación**. Es decir que, una copia se convierte en un nuevo original, con un nuevo sentido, por su relocalización en un nuevo contexto. Según Groys, el arte de instalación opera al revés de la reproducción, en el sentido de que extrae una copia del espacio abierto para ubicarla en un contexto fijo, estable y cerrado de un “aquí y ahora”, por lo que todos los objetos dispuestos en una instalación son originales, incluso cuando funcionen como copias fuera de la instalación. A diferencia de Walter Benjamin, quien sostiene que la originalidad de una obra de arte se basa en sus características formales, para Boris Groys, la originalidad de una obra de arte se basa de acuerdo a su inclusión en un determinado contexto. Es aquí donde aparece una definición o acercamiento respecto a lo que Groys considera como *arte contemporáneo*, o más específicamente, como **obra de arte contemporánea**:

Lo que distingue al arte contemporáneo del de momentos anteriores es solo el hecho de que la originalidad de una obra de nuestro tiempo no se establece de acuerdo a su propia forma, sino a través de su inclusión en un determinado contexto, en una determinada instalación, por medio de su inscripción topológica (Groys, 2008: 4)

Benjamin, compartía con el arte modernista, la creencia en un único contexto de arte y percibía el espacio de la circulación masiva de la copia como un espacio universal, neutro y homogéneo. Pero, como sostiene Groys, “en el entorno de la cultura contemporánea una imagen está circulando permanentemente de un medio a otro medio y de un contexto cerrado a otro contexto cerrado” (Groys, 2008: 4). La topología de las redes de comunicación es hoy muy heterogénea y, permanentemente las imágenes están siendo transformadas y circuladas en diferentes contextos, por lo que, una copia se transforma en una serie de diferentes originales. “En este sentido una copia no es nunca una copia, sino más bien un nuevo original en un nuevo contexto” (Groys, 2008: 5).

Esta posición de Boris Groys frente a la instalación permite pensar la instalación como una herramienta conceptual. Es decir, un medio que posibilita poner en cuestión o reflexionar sobre las artes decorativas y el arte contemporáneo, en el sentido de que, cada una de las obras u objetos expuestos en la misma adquieren un nuevo sentido, por su ubicación en el contexto de la instalación y por las relaciones que aparecen entre los mismos en dicha instalación, más allá de sus características formales particulares. La instalación admite, material y conceptualmente, salir de la trama individual de las obras pictóricas con que se inicia este proceso, del “cuadro decorativo”, para ponerla en un contexto.

Incluso una pintura individual, es todavía instalación, ya que, el aspecto crucial de la pintura como obra de arte no es solo el hecho de que haya sido producida por un artista, sino el de haber sido seleccionada por un artista y presentada como algo escogido (Groys, 2008: 6)

Instalar la “pintura decorativa” permite pensar en “lo decorativo” como concepto. El paso material de “cuadro decorativo” a la instalación habilita la operación conceptual que produce la reflexión sobre “lo decorativo” y algunas tensiones respecto a la categoría de arte, históricamente situada en la contemporaneidad. Es decir que, dichos objetos considerados en un primer lugar como “elementos decorativos” son

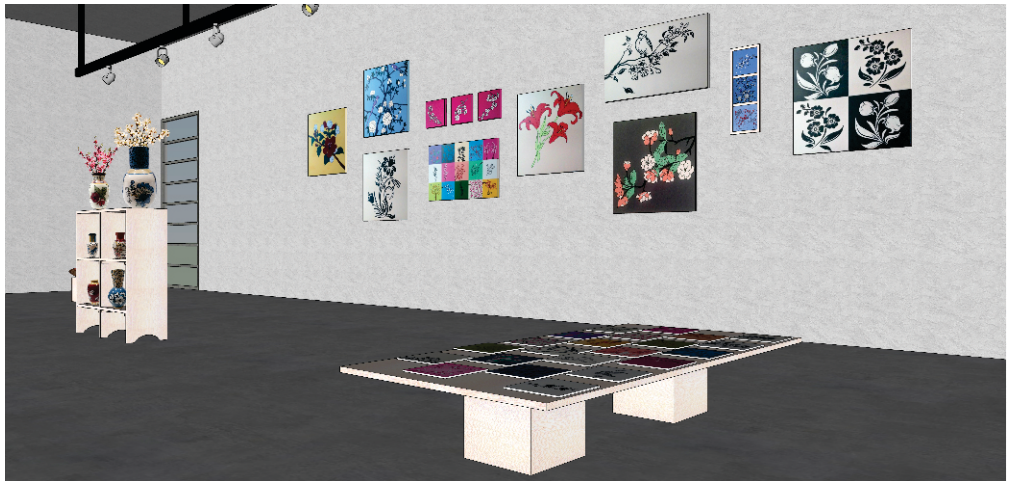
también “obras de arte”, y la serialidad como resultado de la reproductividad que caracteriza a las artes aplicadas poseen el mismo carácter auténtico que un original.

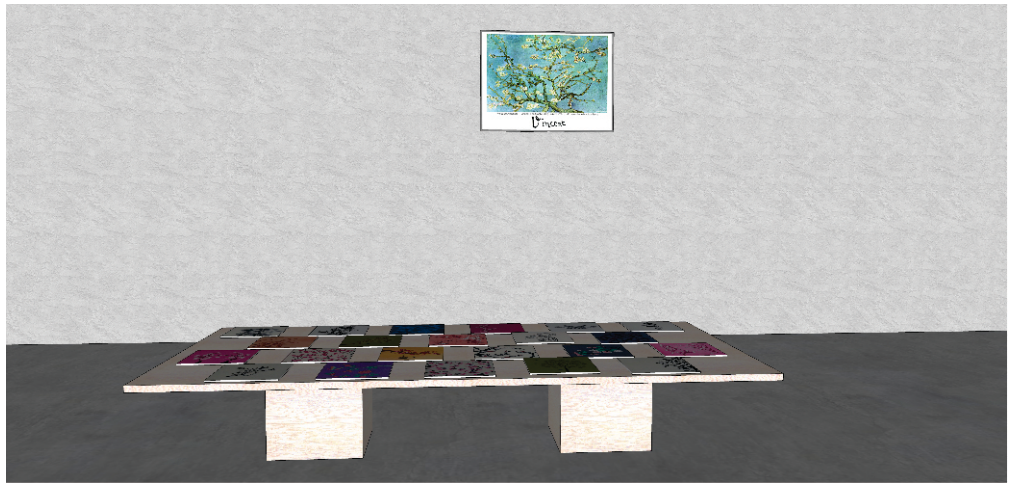
Retomando a Groys y Peter Bürger, el “aquí y ahora” de la instalación hace visible el carácter fragmentario del montaje alegórico, ya que, es la misma la que toma fragmentos extraídos de la realidad (en este caso, elementos utilitarios y ornamentales), los despoja de significados previos y los reúne en un nuevo contexto que posibilita la emergencia de nuevos significados. La instalación es el medio a través del cual se ponen en evidencia las apropiaciones alegóricas anteriormente descritas de la selección de imagen y la cita histórica, así como la estrategia de yuxtaposición de fragmentos, algunos de ellos desplazados de lo cotidiano, que dificultan su reconocimiento como obra de arte (Brea, 2009: 109)

En síntesis, se podría decir que la instalación es una herramienta conceptual que admite procedimientos alegóricos como el montaje. En este trabajo, la instalación como montaje, permite abordar y reflexionar sobre la cuestión decorativa en el ámbito contemporáneo, y “salirse” del sentido simbólico de la *sakura* o flor de cerezo que constituyó el punto de partida de todo el proceso.









### 3. Lo decorativo en el arte contemporáneo

Resulta importante abordar este tema, ya que, como se dijo anteriormente, es un problema que atraviesa a estudiantes y artistas dentro y fuera del ámbito de la universidad, en el marco local o nacional. Se trata de un tema al cual, actualmente, no se le otorga un espacio de mayor discusión, o profundización. Más bien se reproducen y legitiman antiguas concepciones generalizadas que consideran las artes decorativas como artes menores (ver Anexo 3).

Si bien, ciertos (pocos) artistas han abordado esta problemática, como es el caso de Chiachio y Giannone (ver Anexo 1), es oportuno y relevante revisar algunas argumentaciones de Jacques Rancière (1940) respecto a dicha problemática que respaldan y refuerzan la propuesta de esta tesina.

Facundo del Rosal analiza en “Jacques Rancière. Contra-historias estéticas” (2017), la estética del filósofo francés como un modo de reflexión abocado a la revisión de la historia del arte moderno como a la auto-comprensión de la estética.

Rancière se contrapone a la oposición entre “Artes Mayores” y “artes menores” (ver Anexo 3), rescata el valor de estas últimas en el desarrollo de las artes a lo largo de la historia, replanteando las relaciones entre la estética y la historia escrita del arte moderno.

Rancière, según el autor, critica los relatos vencedores elaborados por la estética moderna idealista y post-idealista, y por la historia del arte. Estos relatos sitúan en el centro del arte y de la estética los valores de libertad, autonomía y especificidad, excluyendo a manifestaciones que no se ajustaban a dichos valores. Para Rancière, tales relatos se equivocan en su determinación unívoca de la libertad, la autonomía y la especificidad de lo estético o del arte. El error reside en la contradicción inherente al “régimen estético de identificación del arte” (propio de la modernidad) que se manifiesta en las expresiones “autonomía/heteronomía”, “artístico/estético”, “arte/no-arte”. La limitación de los relatos modernos y modernistas radica en que solamente perciben como legítimo uno de estos términos antagónicos, sin advertir tal contradicción fundante. La estética ha dejado atrás el juego de antagonismos que le es esencial como régimen de identificación del arte, contribuyendo y asumiendo tales relatos, lo cual consiste en un error de auto comprensión por parte de la estética moderna y

de un desajuste entre su paradigma y el relato que tal paradigma genera (Del Rosal, 2017: 68).

El reto de la estética en la actualidad, según Rancière, consiste en asumir este desajuste y en abordar tal auto-comprensión dando voz a otras visiones que no han estado presentes en los relatos vencedores, a las artes segregadas, subestimadas, desechadas o rechazadas: el diseño y las artes decorativas, sin manifestar la oposición dialéctica entre vencedores y vencidos, sino haciendo manifiestas en el orden del pensamiento, realidades que han sido y son manifiestas en el orden de lo sensible.

Para Rancière, este ejercicio de apertura constituye una **contra-historia de la modernidad artística** que cuestiona las historias imaginarias de la modernidad artística, entendiendo que la historia en la modernidad se desenvuelve a través de manifestaciones sensibles (Del Rosal, 2017: 68). Para el autor, entre las expresiones que juegan un papel significativo en esa *contra-historia*, se encuentran el diseño y las artes decorativas. Ambas disciplinas juegan un papel destacado en las transformaciones de lo sensible, lo estético y lo artístico, que se dan en el cambio del siglo XIX al siglo XX. Rancière afirma que:

Es en la superficie del diseño y no en la superficie pictórica tradicional donde se inicia tal transformación.

Es en las nuevas relaciones entre el texto tipográfico y la imagen donde se produce un nuevo reparto de lo sensible.

Es en las artes decorativas y aplicadas donde se transmutan las categorías del arte. (Del Rosal, 2017: 69).

Y reconoce que:

Serán ante todo los artistas aplicados, los artistas deseosos de educar a la sociedad mediante la forma de los edificios y los objetos de uso, quienes lleven a la práctica el concepto de esa 'necesidad interior' o 'espiritualidad' que reivindicará Kandinsky y en la que tantos comentaristas verán el privilegio del arte puro y autónomo.

Es en la teorización de las artes aplicadas donde hay que buscar la génesis de las fórmulas que servirán para emblematicar la autonomía del arte" (Del Rosal, 2017: 69).

Rancière elabora una revisión de la historia del arte moderno realizada desde la estética, donde el decorativismo, el funcionalismo y la vanguardia, que según la historia del arte escrita se encuentran enfrentados, hallan un juego de conexiones y continuidades que transforma por completo la visión más generalizada del arte moderno. Rancière, se enfrenta a visiones modernas y “modernitarias”, que refuerzan la frontera entre el arte y el no-arte, planteando que es precisamente la unidad del arte y el no-arte lo que constituye este régimen estético del arte. Por otra parte, el autor, niega que haya una ruptura con la vanguardia, para él hay una contradicción originaria en el régimen de identificación del arte que actúa de manera incesante. Para Rancière los cambios significativos en el campo de lo sensible ya se habían iniciado en el marco precedente de las vanguardias (*Arts and Crafts*, *Art Nouveau* y otras corrientes decorativas), los cuales continúan en el marco de las vanguardias y en el contexto de los movimientos funcionalistas. Es decir que, la vanguardia aparece como algo encadenado al marco precedente, en el que ya se habían producido algunas de las transformaciones más significativas. De esta manera, tanto el arte moderno como el contemporáneo, están articulados de un mismo régimen estético, con parámetros propios y con un determinado “reparto de lo sensible”: “ese sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas”. Según del Rosal, lo sensible no refiere solamente a lo formal y material del arte, sino que “es el espacio político en el que las condiciones del arte y sus manifestaciones se dan de acuerdo a un determinado reparto”, esto es, “la distribución de lugares que manifiesta quién puede tener parte en lo común según su ocupación, y según el tiempo y el espacio en el que ejerce su actividad. El reparto de lo sensible señala un común repartido al tiempo que fija partes exclusivas (2017: 69 -70, 75 y 79).

Del Rosal entiende que la recuperación de los micro-relatos de los vencidos frente al de los vencedores no es pensado por el filósofo francés en términos de oposición de “lo legítimo y lo no legítimo”, “entre el dentro y el fuera”, tampoco de inclusión, asimilación o fusión, sino más bien como una tarea de reconocimiento de las contradicciones, antagonismos, desigualdades, que posibilitaría dejar espacios, abrir fisuras, en el pensador que siempre es el otro, el lector, el espectador. Dicha tarea puede llevarla a cabo la política, la estética filosófica reencontrada con la historia del arte y la crítica, o el arte, cada uno en sus términos dentro del “reparto de lo sensible” que constituyen. (2017: 79-80)

En el campo de la estética, la historia y la crítica de arte, según Del Rosal, Ranciére propone “recuperar para lo visible aquellos momentos, aquellas escenas que son capaces de crear por su propia virtualidad distorsiones, interferencias e intersticios dentro de los grandes relatos” (2017: 70)

En el campo de la formación académica y la práctica del arte en la cual se inscribe este trabajo final, la propuesta consiste en la recuperación, en “la puesta en valor” de lo decorativo, en la exploración y el reconocimiento de lo ornamental como una interferencia en un relato dominante, y no en la conquista de su igualdad e inclusión dentro de una institución académica.

## 4. CONCLUSIÓN

El objetivo del trabajo final consistió en recuperar y poner en valor una problemática en el ámbito universitario: las artes decorativas o lo decorativo en el contexto contemporáneo.

La descripción del proceso realizado desde la pintura a la propuesta de la instalación ha intentado dar cuenta del cambio conceptual dentro de la producción de obra, mediante el análisis del paso del símbolo a la alegoría.

Para ello, se consideraron los procedimientos alegóricos que fueron utilizados, como la apropiación y el montaje. En primer lugar, la imagen de la flor fue apropiada como motivo de representación, y con sus diferentes manipulaciones e intervenciones técnicas permitió detectar sus efectos decorativos como un tema de la práctica artística. En segundo lugar, la apropiación del "japonismo", como cita de un determinado movimiento estético que en el siglo XIX invade la vida cotidiana occidental a través de su rica ornamentación se convierte en un recurso para reflexionar sobre la cuestión decorativa en el arte. Por último, el montaje, con su carácter fragmentario, permite reunir los objetos producidos (cuadros, jarrones y biombo) con elementos tomados de la realidad (perchero, mesa, repisa, almohadones, pájaros de cerámica) y situarlos en un nuevo contexto, en el "aquí y ahora" de la instalación, donde la relación entre los mismos abre nuevas significaciones.

Recuperando algunas ideas de Groys y Rancière se llega a la propia argumentación respecto al papel de las artes decorativas en el contexto contemporáneo.

Por un lado, siendo la instalación según Groys "la forma señera del arte contemporáneo" en la que la importancia de la obra de arte contemporánea se rige por el contexto en el que se la inscribe y no por sus características formales, permite respaldar que las artes decorativas, o más específicamente, cualquier elemento decorativo que conforman la obra, son también obras de arte, ya que han sido seleccionadas específicamente para ser situadas en el contexto de la instalación donde se despojan de sus sentidos primeros para adquirir nuevos.

Por otro lado, la postura de Rancière permite una reflexión sobre "lo decorativo" en otro sentido. El filósofo francés invierte el relato de la historia del arte moderno situando a las artes menores como el motor de la

transformación en el campo de lo sensible en los siglos XIX y XX, desplazando de ese lugar central al arte de vanguardia. Esta operación contra-histórica del autor, permite a la vez, recuperar el valor y el sentido de “lo decorativo”, reflexionar sobre el propio estatuto o autonomía del arte y crear un argumento que cuestione esa banalidad con la que suele asociarse a las artes decorativas.



## 1. BIBLIOGRAFÍA

- Borrás Gualis, G. M; Esteban Lorente, J. F.; Álvaro Zamora, I. (1996) *Introducción general al arte*. Madrid, Colombia: Editorial Istmo.
- Benjamin, Walter (1990) *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.
- Brea, J. L. (2009) *Noli me legere. Divertimentos del melancólico: el enfoque retórico y las alegorías de la ilegibilidad*. Publicada bajo licencia Creative Commons.
- Casas, F. (2013, Junio) *Las flores en el arte. Artes aplicadas y dibujo*. Blogspot. Disponible en:  
<https://artesaplicadasydibujo.blogspot.com.ar/2013/06/las-flores-en-el-arte.html?showComment=1508871016762#c9195285840118296354>
- Del Rosal, F. (2017) *Jacques Rancière. Contra-historias estéticas*, en Daimon: Revista Internacional de Filosofía, N° 70, 67-81.
- Fernández del Campo, E. (2001). *Las fuentes y lugares del "Japonismo"*, en Anales de Historia del Arte, N° 1, 329-356.
- Groys, B. (2008) *La topología del arte contemporáneo*. Lápiz y nube. Blogspot. Disponible en:  
<https://historiacritica843.files.wordpress.com/2011/09/groys-b-la-topologc3ada-del-arte-contemporc3a1neo.pdf>
- Hoffman, S. (2012). *La representación simbólica de las flores en el arte*. Ehow en español. Anuncio. Disponible en:  
[http://www.ehowenespanol.com/representacion-simbolica-flores-arte-sobre\\_323748/](http://www.ehowenespanol.com/representacion-simbolica-flores-arte-sobre_323748/)
- Olivan Santaliestra, L. (2004) *La alegoría en "El origen del drama barroco alemán" de Walter Benjamin y en "Las flores del mal de Baudelaire"*, en A Parte Rei: revista de filosofía N° 36,  
<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/olivan36.pdf>

## ANEXO 1

### Antecedentes

En este apartado se dará cuenta de trabajos o producciones de artistas que hayan trabajado previamente con cuestiones afines a este trabajo: lo decorativo y la influencia de la cultura japonesa.

- **Leonardo Chiachio y Daniel Giannone**

Pareja en la vida y en el arte desde el año 2003. Viven en Buenos Aires. Realizan exposiciones colectivas como individuales en el país y en el exterior. Han recibido varios premios. Trabajan en pintura, porcelana, impresión textil y grabado. Se destacan por su trabajo minucioso y artesanal.

Ambos artistas trabajaron con "lo decorativo" en una obra conocida como "*Camp de entrecasa: o de cómo el arte nos pone en cuestión*". Esta ha sido expuesta en el "Museo Emilio Caraffa" (Córdoba) durante el mes de mayo del 2018. La misma consiste en una instalación, en la cual se exponen (tal como lo dice el título de la obra) objetos cotidianos, objetos de "entrecasa", convocados como obras de arte en las salas del museo.

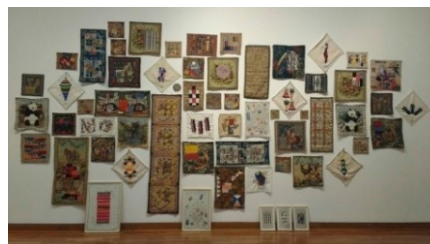
En principio el título de esta muestra no debe pasarnos desapercibido, en tanto señala significativa de la estética Camp con que esta dupla construye la obra, y desde donde mira el mundo: mezcla de *acometida*



Chiachio y Giannone.  
Cerámica, 2018.



Chiachio y Giannone.  
Collage de cuatro partes, 2018.



Chiachio y Giannone.  
Arte textil, 2018.

*irrespetuosa contra la tradición, signada por el desencanto y la pérdida de la ingenuidad, propia de la posmodernidad*<sup>1</sup>, pero con un giro posibilitador, heredero de ciertas formas de fe –en el arte, por ejemplo-. Vale decir que el nivel meta semiótico de esta instalación –que trastoca las definiciones más tradicionales de las artes visuales-, ha traspasado los límites ya endeblés del mundo del arte, cuestionando no sólo los relatos sobre el mundo heteronormativo, sino la construcción del relato mismo, susceptible de ser narrado de diversas formas. La sensibilidad *Camp* requerida para la apreciación de la propuesta estética, asume entonces un fuerte aspecto político de revisión discursiva foucaultiana y de deconstrucción derridiana (Ferreya, 2018).

Como se mencionó anteriormente, en esta obra, visualizamos objetos de “entrecasa” como el trabajo artesanal textil, el trabajo en cerámica y la pintura en diferentes objetos; caracterizados como “arte menor” en el ámbito de las artes visuales de la modernidad occidental de principios y mediados del siglo XX. De esta manera, los artistas cuestionan las jerarquías disciplinares dentro de las artes, que excluían a las artes utilitarias o decorativas del “gran arte”. Las piezas, además de destacarse por su perfecta belleza intrínseca, rescatan el proceso creativo y el intercambio que se genera en ambos artistas en la elaboración de cada obra, hablando del tiempo desacelerado, de la experiencia rutinaria que a veces suele parecernos insignificante y desapercibido. “¿Cuánto de lo que somos se forja en ese hábito reiterativo e íntimo de la vida cotidiana? ¿Qué pasa si asumimos la importancia de lo afectivo en la concreción de un proyecto? ¿Cuánto de lo que hacemos nos construye identidad?” (Ramona, 2018). Otra característica que los distingue es la imposibilidad de pensar la obra más allá de sus creadores. Sus obras nos invitan a imaginar otros escenarios posibles para nuestra vida, en los que podamos reconocer la relación afectiva que tenemos con los otros.

Ellos han conseguido cumplir la premisa vanguardista de incluir la vida en el arte, a la vez que transformar el mundo desde el arte, en una escala menor y más concreta: la de su propia experiencia compartida, haciendo uso de la autoconsciencia -la meta semiosis alcanzada por las vanguardias históricas- en un giro posibilitador, que trama en contra del desencanto posthistórico. Encontraron el intersticio del mundo del arte y lo llenaron con su vida, invitándonos a participar alegremente de la fiesta y el melodrama (Ramona, 2018).

Esta obra es una producción basada en la discusión y puesta en cuestión de “Artes mayores” y “artes menores”; y se asemeja a la propia obra, en el uso de la instalación, en la alusión a lo rutinario y a lo cotidiano, e

incluso en una de las técnicas empleadas (la cerámica) para plantear esta discusión. Sin embargo presentan algunas diferencias, en la imagen representada, ya que, los artistas presentan una diversidad en la representación (autorretratos, abstracciones u otras imágenes) mientras que mi obra, se unifica en la representación de motivos florales.

- **Ana Paula Perugia**

Licenciada en Pintura de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, quien realizó su trabajo final por un interés en la cultura japonesa.

La artista realizó su obra, *“La tristeza de las cosas”*, en base a un concepto japonés conocido como *“aware”*. *“La palabra aware (o mono no aware) se define, entre otras cosas, como una sensación profunda que se genera en nuestro interior a partir de la apreciación de un momento breve, efímero y particular”* (Perugia, 2018, p.4). Su obra consistió en videos contruidos en base a filmaciones personales que poseía, con la intención de registrar diferentes instantes o sensaciones muy puntuales que vivía y poder guardar así, la escena tal cual se le presentaba (los olores, los colores, la temperatura, las personas, etcétera). En otras palabras, Lo que la artista quería archivar eran emociones, eran *aware*.

Como se puede ver, la artista se basa particularmente en la asociación del término al *“tiempo”*, por lo que sus videos constan de un registro de instantes, de fragmentos de la realidad, los cuales se reproducen y tienen una duración de dos segundos, pero terminan y vuelven a reproducirse, simbolizando como cada momento *“aware”* puede volver a repetirse, quizás de forma distinta, pero vuelven a repetirse.

En este trabajo no solo vemos un antecedente en cuanto a una producción basada en un acercamiento o contacto con la cultura japonesa. También, vemos un referente o una similitud con mi obra, en cuanto al trabajo sobre un concepto específico de dicha cultura relacionado con el tiempo, ya que mi obra, parte de un interés particular por la carga simbólica de la *“flor de cerezo”* cuyo significado también se asocia al tiempo y a lo efímero de la vida. Sin embargo, mi obra difiere en que, la misma parte de este concepto pero se desarrolla en base a nuevos temas o problemáticas que aparecen en el proceso, centradas en aspectos más

técnicos que simbólicos. Por otra parte, mi obra también se diferencia en la técnica empleada, ya que, a diferencia de Peruglia, quien trabaja con la edición y composición digital de video, mi obra se desarrolla en torno al lenguaje de la pintura.

Uno de los elementos que va casi de la mano del *aware* es el tiempo, ya que aquel concepto simboliza, de alguna manera, el paso de la vida como un ciclo, lo efímero. El tiempo es un factor que casi siempre parece estar jugándonos en contra. El tiempo pasa, no puede detenerse. Por eso, creo que por algún motivo, hay una necesidad, una especie de impulso que está en la base de los seres humanos, que es lo que nos hace querer guardar, recordar con detalle un determinado momento, imagen, acción, lo que sea, por el motivo que sea, que nos haya llamado la atención. La fotografía, el video, el dibujo, la escritura, entre otros, nos permiten registrar aquello que ya pasó, y que nunca volverá a repetirse de la misma manera. Pero el tiempo también tiene algo positivo. Si bien éste es lineal, por momentos parecería que se vuelve cíclico, recuperable, y si prestamos atención, la mayoría de las cosas que nos rodean se repiten, y no sólo la rutina, sino la vida en general. (Peruglia, 2018:5)

### **Bibliografía consultada**

- Ferreyra, F. (2018) *Camp de entrecasa: o de cómo el arte nos pone en cuestión*. Ramona. Blogspot.  
Disponible en: <http://www.ramona.org.ar/node/65565>
- Peruglia, A. P. (2018) *La tristeza de las cosas*. Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.

## ANEXO 2

### Referentes

Mi producción artística encuentra relación tanto con artistas modernos como contemporáneos cuyas obras se vinculan con la misma desde diferentes puntos de vista como: tema, género pictórico, técnica, entre otros.

- **Ogata Korin** (1657- 1716)

Artista japonés conocido por su estilo decorativo originario de la escuela Rinpa. Se caracteriza por su **maestría** en convertir los elementos de la naturaleza en símbolos, lo cual es visible en una de sus obras conocida como "Iris" el cual es un conjunto de dos biombos de seis hojas cada uno.

- **Pierre Bonnard** (1867-1947)

Artista, ilustrador y litógrafo francés, miembro del grupo de los nabis influido por Paul Gauguin y el *japonismo*. Dicha afición japonista es visible en una de sus obras conocida como "Mujeres en el jardín", la cual consiste en un biombo de cuatro partes que se caracteriza por su delicada ornamentación alrededor de las figuras.

Es en ambas obras donde podemos ver la vinculación o asociación entre las mismas en el empleo de biombos, como resultado de la inspiración del artista occidental en el arte japonés, característica que, también es apropiada en la propia obra.

"Iris" Conjunto de dos biombos de seis hojas cada uno, en los cuales coloca de forma asimétrica (sin dar énfasis a ningún motivo central) varios grupos de iris, para los que solamente emplea tres colores, la pintura es de gran simplicidad y es posible que el artista utilizase plantillas para hacer las flores. Es una obra de una gran modernidad y de un sorprendente atrevimiento en el diseño. Al artista no le interesa la situación de cada elemento respecto al otro, lo importante y novedoso en su obra es la interrelación entre los elementos, el intervalo que hace que cada uno de ellos sea único. La asimetría y el ritmo marcado por los intervalos sitúa a las flores a distintas alturas, y evoca el movimiento del agua que podemos intuir discurriendo junto a ellas en un riachuelo que no se representa (reflejo de una pauta rítmica).

Pierre Bonnard es el artista que más profundamente asimila la experiencia japonesa en su búsqueda de una dialéctica dibujo-color, imagen y materia. Bonnard toma esa idea de que la representación espacial no tiene por qué responder a las tres dimensiones de la perspectiva y el resultado es su imagen ultra dimensional.

- **Katsushika Hokusai** (1760-1849)

Artista japonés más prestigioso de su tiempo, fue conocido internacionalmente por los grabados que llegaron a París a mediados del siglo XIX. Sus obras, que influyeron a artistas como Van Gogh y Monet, se caracterizan por la representación de paisajes, la flora y la fauna.

- **Vincent Van Gogh** (1853-1890)

Pintor holandés, representante del postimpresionismo. La influencia del arte japonés se visualiza en sus obras en el tratamiento de la naturaleza, específicamente en las plantas y flores que son habituales en la decoración de estampas y biombos japoneses.

En ambas obras vemos la vinculación en el tratamiento de la naturaleza, como resultado de la inspiración del artista occidental en el arte japonés, y característica que, es apropiada para la propia producción.

- **William Morris** (1834-1896)

Artesano, impresor y diseñador inglés. Representante del movimiento "Arts and Crafts" que busca recuperar la calidad humana y artesanal de las artes y oficios medievales. Se destaca en el diseño de vidrieras, alfombras, tapices y libros como en el arte de la impresión. Retoma el empleo de flores de mil formas y sobre miles de soportes recuperando el gusto por el decoro.



William Morris. "Cabeza de serpiente estampada textil", 1876



William Morris. "Índigo Tulip and Willow", 1873.  
Diseño para la tela estampada de bloques de madera de descarga.

Su obra se vincula a mi obra no solo por la representación de motivos florales, sino también por su interés en lo decorativo.



- **James Abbott McNeill Whistler** (1834- 1903)

Artista estadounidense que realizó su carrera en Francia e Inglaterra dentro de los movimientos impresionista y simbolista. Estuvo también inspirado en el *Japonismo*. Introdujo elementos orientales en sus obras y experimentó con sus recursos plásticos, dando como resultado un delicado trabajo ornamental.



Ejemplo japonista por excelencia: está considerada una de las más relevantes muestras de decoración de interiores, ejemplo del estilo anglo-japonés.

Obra maestra del arte mural decorativo y ornamental, elimina la perspectiva, espacio abierto japonés, delicado y refinado, pintura al óleo y pan de oro, cuero, y madera; compuesto por pinturas murales, biombos y objetos de porcelana.

Dimensiones: 4,2 alto x 6,1 ancho x 10,2 largo (m).



James Whistler  
*"La habitación del pavo real", 1877.*

La relación de esta obra con la propia radica en su carácter ornamental y decorativo y en su inspiración en el arte japonés. También por tratarse del diseño de un espacio compuesto tanto por murales, mobiliario, pintura y porcelanas, afín a la propuesta de la instalación.

- **Lilla Cabot Perry** (1848- 1933)

Artista estadounidense que trabajó en el impresionismo y el realismo. En su poesía y en su arte demuestra su fascinación por las flores. Las flores en sus pinturas parecen representar una "conciencia femenina". La artista utiliza las flores como una herramienta estética para reflejar sus propias emociones, que considera propias de todas las mujeres. A primera vista, el espectador puede asociar su estilo con un enfoque artístico de su mentor, Claude Monet.



Lilla Cabot Perry. "Flores de loto (Oya, Japan)", 1900.

La relación de la obra de la artista con la propia se manifiesta en la representación icónica de flores y la orientación japonista.

- **Georgia O' Keeffe** (1887-1986)

Artista estadounidense que utilizó las flores para representar una visión particular del mundo. Famosa por composiciones de naturaleza muerta que reflejaron su visión personal. Sus temas florales como el iris negro permiten al espectador no sólo ver sino experimentar aquello que provoca la presencia de una flor, al momento de notar aspectos nunca antes vistos. Le interesaban las personas que no sabían admirar la belleza de la vida.



G. O' Keeffe.  
"Hibiscus with Plumeria", 1939



G. O'Keeffe. "Jimson Weed", 1936



G. O' Keeffe. "Oriental Poppies", 1928



G. O'Keeffe.  
"Blue Morning Glories", 1935

Tanto mi obra como la de esta artista se centran en la elección de la flor como motivo de representación.

- **Andy Warhol** (1928 - 1987)

Artista y cineasta estadounidense que desempeñó un papel crucial en el nacimiento y desarrollo del Pop Art.



Andy Warhol. "Flores", 1964.



Andy Warhol.  
Serie "Marilyn Monroe"  
Serigrafía, 1967.

Sus obras presentan vinculación con mi obra, en la técnica empleada, es decir, en el empleo del color plano y el delineado o contraste de los colores con el negro. También se encuentra vinculación en la repetición de motivos y en la división de planos (como es el caso de la obra de Marilyn Monroe); y en algunas de sus series de serigrafías donde toma como motivo de representación a la flor.

## ANEXO 3

### Reseña histórica

- **El Japonismo**

Antes de que el arte japonés llegue masivamente a Europa, el conocimiento que se tenía de este país era parco, y se limitaba a algunos *libros ilustrados*. Desde el siglo XVIII en Europa había surgido un vivo interés por lo oriental, vinculado por una parte al comercio de los productos de lujo y por otro lado, consecuencia de la concepción universalista de la civilización heredada de la ilustración. En el siglo XIX el “exotismo” de Asia cobró nuevo impulso gracias al romanticismo, y fue en este siglo donde se dieron especialmente las traducciones de textos orientales. Hasta el año 1862 la presencia de lo asiático estuvo protagonizada en las exposiciones universales por *india* y *china* (tanto en París como en Londres), pero a partir de 1862 el gusto por lo chino se vio suplantado por el japonismo.

La *irrupción definitiva* de Japón en el panorama europeo se produce a partir de 1868, cuando la restauración del Meiji (periodo del emperador Meiji 1868-1912: tiempo de reforma, cuando Tokio se denomina capital imperial, nacimiento del Japón moderno, industrialización modernizada en transportes y ciudades, cuando Japón pasa de ser un estado feudal a ser una potencia mundial) abre por primera vez sus puertos al comercio exterior. El deseo que surgió en el Japón Meiji de internacionalizar su cultura, le llevó a participar de las *exposiciones universales*, ofreciendo en ellas ejemplos muy representativos de su gran arte, instalándose con gran firmeza en la “sección de artes decorativas e industriales” que estas exposiciones contaban para mostrar lo asiático. ). La exposición universal de 1867 en París ofreció por primera vez en Francia una muestra de obras de arte japonesas, y la excelencia de las artes aplicadas tuvo un efecto inmediato en la industria europea, pero fueron las exposiciones de 1878 y 1889 en París las que supusieron la definitiva introducción de las artes decorativas y del grabado japonés en Europa.

A partir de este momento, en las exposiciones se muestran obras de artistas europeos que han asimilado formas y técnicas japonesas. El arte oriental despertó en los europeos una pasión centrada en lo exótico y en la “rareza” (eran más apreciadas por su extravagancia que por su valor estético), como es el caso de Van Gogh, quien mostró una enorme admiración por este arte japonés, en la producción de obras inspiradas en esta corriente. Este arte llega a través de dos manifestaciones:

el "Ukiyo-e hanga", la *estampa xilográfica* (manifestación popular que refleja el mundo burgués); y la "*Escuela Rimpa*" (una manifestación más clásica y elitista del arte japonés, que enlaza con la tradición pictórica vinculada a la aristocracia). La *estampa xilográfica* inspirada en el arte japonés, se convierte en la manifestación plástica por excelencia del nuevo panorama urbano europeo que ofrecían instantáneas de los distintos aspectos de la vida (como el teatro, las cortesanas o bellas mujeres y los parajes que rodeaban la ciudad). Sin embargo, las *xilografías* o el grabado tenía poco prestigio y eran consideradas como un "*arte menor*" frente a otros géneros como la pintura y la escultura. Era visto como una manifestación popular realizada por la impresión gráfica que permitía la reproducción masiva y anulaba la individualidad y el carácter único de las obras (factores esenciales para el gran arte tradicional japonés), y se trataba de un género identificado con el mundo de la burguesía (reflejo de la visión orientalista de la supremacía occidental).

En esta penetración del arte oriental a Europa ocupó un papel fundamental "*La escuela Rimpa*" también llamada "*Escuela Decorativa*" o "*Gran Escuela del Arte Decorativo*" y representa un fenómeno de gran importancia para el arte japonés, ya que, a través de sus manifestaciones artísticas, Japón crea un estilo propio indiscutible y se libera de la influencia china. La tendencia a lo decorativo es una tendencia clara dentro del arte japonés, y que ha aceptado a todas las manifestaciones plásticas, no solo a la *pintura*. De hecho, lo que primero llegó a Europa fueron los utensilios de uso cotidiano como: cerámicas, cajas de laca y decoración "maki-e" para todo tipo de usos, peines, utensilios de plata y textiles. ). Entre las figuras más destacadas de esta escuela figuran varios *biombos* y puertas correderas pintadas con motivos de paisaje. Estas formas que gracias al decorativismo de la escuela Rimpa se transformaron en ornamentos, pasaron a Europa a través de objetos que comienzan a llegar en el siglo XIX, y las composiciones lineales, abstractas y de gran fuerza dinámica que dominan en ellas tendrán un efecto inmediato en el arte del continente. También los maestros de la escuela Rimpa fueron grandes *ceramistas*. Las obras realizadas para la ceremonia del té son de una belleza muy extraña para la Europa del momento, en ellas los maestros explotan estéticamente la materia bruta en toda su forma y diversidad reflejando la imaginación extraña y de una deliberada rudeza muy difícil de valorar entonces en Occidente. Lo realmente impactante en la cerámica del te es su naturalismo, porque muestra un respeto absoluto por la naturaleza, para lo cual utiliza colores

naturales, y sus obras presentan irregularidades, grietas y manchas. Cerámicas que consisten en piezas únicas donde participa el azar y donde la irregularidad es un principio estético, estuvieron presentes en las exposiciones universales desde 1878. La estampa japonesa muestra una nueva manera de mirar al objeto que no requiere la tridimensionalidad, la obra no es concebida como una ventana a la que el espectador se asoma, con un punto de vista único y un punto de fuga, y nos ofrece nuevas posibilidades para sugerir el espacio: picados y perspectivas a vista de pájaro, la diagonal, agrandamiento del objeto principal o puntos de vista que desencuadran la imagen y cortan los objetos. La capacidad de abstracción que tiene la estampa japonesa, la manera tan nítida y sencilla de apoderarse de la esencia de la naturaleza que fluye y convertirla en un símbolo, es una de las razones fundamentales de su impacto y de su pervivencia en nuestra pintura y en el mundo del diseño. (Fernández del Campo, 2001)

“Japón es, entre todos los países, el más dotado respecto al genio del arte decorativo” (Gombrich, 1999: 88). “Uno no capta fácilmente todo lo que hay en ella; siempre hay algo que hallar, y que es, precisamente, lo que no habría en un simple y ordenado patrón geométrico del tipo europeo” (Gombrich, 1999: 90)

- **Las artes decorativas**

Existen varias denominaciones para estas artes como: artes funcionales (para designar a aquella parte del arte esencialmente útil, con una función de utilidad muy precisa); artes aplicadas (con un sentido de oficialidad, decoración que se aplica a objetos que son esencialmente útiles); artes manuales auxiliares (aludiendo al carácter puramente manual y de terminación de un espacio artístico); y, artes menores o inferiores (en contraposición e inferioridad a las artes mayores o superiores, en cuanto a su calidad o belleza como forma y color). Dentro de las artes decorativas encontramos dos grupos: aquellas que en un principio surgieron con un fin exclusivamente práctico y por necesidad, al que luego se unió el deseo de embellecimiento; y, aquellas otras que desde sus comienzos se proyectaron con un fin únicamente estético.

Las obras de arte decorativas, si bien presentan una variedad de manifestaciones artísticas, podemos encontrar una serie de elementos fundamentales que les son comunes como: el tipo de obra; la técnica y

materiales empleados; la forma; la decoración o sistema decorativo; el color y la luz; el equilibrio de conjunto o ritmo espacial decorativo; la relación con el marco y espacio circundante con simbolismos; los condicionante como economía, sociedad, moda y técnica; y, las influencias recibidas y ejercidas que establecen la relación entre las artes y las artes decorativas como medio de conocimiento de las demás artes y de la vida. La técnica en el campo de estas artes, ha sido y sigue siendo una cualidad imprescindible para su valoración; ha ido variando en el transcurso del tiempo y ha significado algo más que la explicación de un método de trabajo, ya que, determina la forma expresiva de un motivo, una configuración estética, o una simbología. Las técnicas más importantes de las artes decorativas se agrupan según su forma y su uso en tres grupos fundamentales: las artes decorativas como sistema de revestimiento arquitectónico (la pintura mural y la escultura ornamental, placado de mármoles, labores con ladrillo, mosaicos, vidriera, azulejería, yeserías y estucos ), las de compartimiento espacial y recubrimiento mobiliario (las de la madera, la rejería las artes textiles y las del cuero), y las artes decorativas exentas, con entidad y valor propios (la miniatura y el grabado, la orfebrería, esmaltes, cerámica y vidrio, las lacas, marfiles y azabaches, o la plumería) (Zamora, 1996)

- **Tensiones con las artes decorativas a lo largo de la historia**

Como se dijo anteriormente, mis obras se caracterizan por la gran impronta decorativa que presentan (vinculada tanto al lenguaje de la pintura y tratamiento de la misma, como con la función que este lenguaje desempeña, de ornamentar a objetos, que desarrollan una función utilitaria). Por otra parte, la intención de este trabajo es plantear la tensión, que las artes decorativas o menores afrontan con la categoría de artes mayores en la contemporaneidad. Sin embargo, esta no es la única tensión por la que estas artes menores atraviesan, sino que también, estas artes confrontan con las nuevas artes aplicadas e industrializadas de comienzos del siglo XIX. Para entender mejor estas tensiones se dará cuenta de una breve reseña histórica que dé cuenta de ambas tensiones a lo largo de la historia hasta la actualidad. Cabe aclarar que, en este apartado, se explicarán ambas tensiones, pero que, el desarrollo de este trabajo final está basado en la primera: tensión entre artes mayores y artes menores.



- **Tensión entre Artes mayores y Artes menores**

Esta tensión que plantea la obra, entre las artes decorativas o aplicadas y “el arte” (entre las Artes Mayores y las Artes Menores) que encontramos actualmente, tiene sus orígenes hace bastante tiempo atrás y se acentúa en el siglo XIX.

Las artes decorativas, se las ha considerado y se las sigue considerando, como una manifestación artística de menor importancia y calidad que la concebida a las “artes mayores” que abarcan la arquitectura, la escultura y la pintura. Consiste en una separación entre las “bellas artes” y las “artes útiles”, hecha por la crítica del arte en general, por lo que, todas las manifestaciones que presenten una faceta de utilidad o uso concreto, aparte de su belleza, fueron consideradas como inferior. Una de las mayores distinciones entre ambas categorías, radica en que, las artes mayores aportan a la sociedad un conjunto de imágenes con una profunda influencia y acción, ya que, un artista crea de acuerdo a su concepción del mundo en un determinado tiempo y lugar; mientras que, las artes menores se crean de acuerdo a un momento histórico de la creación, en conservadurismo de formas históricas anteriores.

Sin embargo, las artes menores, también han ejercido su acción sobre la historia como imágenes que han presentado de determinada manera diferentes ámbitos: como por ejemplo lo religioso, en donde, al igual que en las artes mayores, estas artes menores imponían poder, control e influencia sobre los fieles, a través de imágenes como: mosaicos, esmaltes, textiles y miniatura (en Bizancio); vidrieras y artes del color (en el gótico); miniatura y orfebrería (en el arte otomano recordando al pueblo las jerarquías sociales). El poder de estas imágenes decorativas imponía tanto temor, que en ocasiones la iglesia y el emperador las prohibieron. También, estas artes, daban la imagen-símbolo del poder (como por ejemplo la orfebrería bárbara), o la imagen de un reinado “feliz” (como los tapices de Gobelinos en el reinado de Luis XIV). Es cierto que, podemos encontrar una subordinación de estas artes a las artes mayores o más específicamente a las de la arquitectura, ya que algunas de ellas no pueden concebirse sin un marco espacial arquitectónico en las cual se las inserte, pero también es cierto que, este marco es modificado por ellas, logrando así un sentido visual auténtico y de significado. Sin embargo han existido artes decorativas cuando no existía todavía un espacio arquitectónico en el cual insertarse. Por otra parte, en la Edad Media, las artes mayores de la pintura y la

escultura, tenían un carácter artesanal, ya que un artista pintaba de igual manera a un cuadro o a una decoración. Por lo tanto, podemos concluir en que, las artes decorativas, son muy dignas de interés, ya que, fueron y son el reflejo del sentir y arte de su época. La intrusión de un artista mayor en el terreno de las artes decorativas se ha dado en distintas épocas, pero actualmente se ha acentuado en una revalorización de las artes decorativas y de la artesanía; como una vuelta hacia lo auténtico y contra la excesiva industrialización y materialismo de la realidad actual; por lo que, la distinción entre las artes es resultado de un criterio personal de algunos historiadores del arte.

Así como se diferencia al arte mayor del arte menor, también se diferencia a "artista" (creador) de "artesano" (hacedor), en el sentido de que, al artesano le falta el espíritu creador que anima la obra del artista. La propia técnica de las artes mayores conduce a un proceso más creador en ellas, que las técnicas de las artes decorativas que llevan hacia un proceso más hacedor o artesanal en su realización. Sin embargo, esto ha tenido sus matizaciones a lo largo del tiempo, ya que, en muchos momentos la calidad y factura de estas obras se ha considerado como un factor esencial en su valoración. Por otra parte, las artes decorativas, nos ofrecen un arte de mayor impersonalidad y de mayor sociabilidad (por su conjunción con la tradición, oficio y novedades conquistadas a lo largo del tiempo) frente al más individual que predomina en las artes mayores.

Cabe aclarar que, estas artes menores, encuentran su expresión en "lo popular", es decir, pensado para una sociedad dominante en base a su propio vocabulario artístico-expresivo a lo largo de la historia y según características concretas de su medio, necesidades y concepto de la belleza. Motivo por el cual, su extensión y amplitud son, mucho mayores que las del arte culto. Lo popular surge del deseo natural y común a todos los hombres de dar vida, color y belleza a lo que les rodea, y por eso se muestra de diferentes formas a través de diferentes objetos que componen la vida diaria. A diferencia del arte culto, el arte popular presenta características precisas, notas principales y constantes, que estructuran su imagen en cada lugar de manera muy marcada como: no tener consciencia de "ser artista"; natural y espontáneo; de tendencia conservadora; de carácter utilitario; barroco o recargado colorista; el condicionamiento de la técnica; expresión simbólico-espiritual; local y universal; íntimo y cerrado en sí mismo (Zamora, 1996).

- **Tensión entre artes manuales (manuales) y artes industrializadas (mecanizadas)**

Como se mencionó anteriormente, otra de las tensiones importantes a las que las artes menores tuvieron que enfrentarse, fue la de la confrontación con las artes industriales. Hacia el 1900, el mundo occidental se encontraba en la recta final de la revolución industrial (1850/1870 a 1914), momento de la racionalización productiva y de aplicación en las empresas de grandes economías de escala. Como consecuencia de dicha revolución, surgieron debates sociales en torno a pensadores, artistas, políticos y reformistas. El diseño fue un territorio en el que también se reflejaron dichos debates y en el que se discutieron cuestiones fundamentales para la evolución histórica de dicha disciplina. Uno de los mayores debates en la evolución del diseño como disciplina profesional, fue el de la producción artesanal frente a la producción industrial, como consecuencia de la producción mecanizada que ahora caracterizaba el gusto personal y, de una pérdida de la espiritualidad en la creación artística.

Estos objetos fabricados industrialmente, querían simular una realización artesanal para lo cual se cubrían de un ornamento supuestamente "artístico". El proceso de industrialización provocó, las primeras reflexiones críticas sobre el ornamento. Dicho debate de comienzos del siglo XX sobre el impacto de la revolución industrial en el diseño, se basó principalmente en las ideas de los dos críticos de la producción mecanizada más influyentes: John Ruskin y William Morris. Ruskin rechazó la mecanización y defendió la autenticidad de los materiales, sosteniendo que, el trabajo artístico debía revelar el proceso de trabajo, así como la interacción humana con el material y que, la mecanización significaba un peligro para el consumidor (en el riesgo estético por la baja calidad), y para el productor (quien perdía su trabajo en el arrebato por las maquinas). Morris, también fue uno de los defensores de la producción artesanal, no solo por sus motivos estéticos, sino también por su trascendencia social. Estas ideas tuvieron una gran influencia en el movimiento "Arts and Crafts" ("Artes y Oficios"), movimiento que se centraba en la protesta del individuo frente a ese sistema y cuya intención, era volver a las realidades de la vida, al uso de la mano y el cerebro.

El movimiento "Arts and Crafts" significaba calidad, tanto en la vida del producto y del productor. Los partidarios de este movimiento, no estaban interesados en producir para los ricos, sino en la destreza técnica, las ideas, el

tiempo y la experimentación (sería mejor producir a mano, porque este modo de producción permitía desarrollar el carácter y la figuras importantes como la de Charles R. Ashbee, quien no se manifestó completamente en contra de la tecnología, sino que abogó por su domesticación, sosteniendo que, había que controlar a las grandes industrias con el objetivo de arrancarles la producción creativa, y dejarlas en manos de los que practicaban un oficio.

Sin embargo, tanto la postura de Ashbee fue en algunos momentos ambivalente, como la de Henry Van de Velde (una de las figuras claves del Art Nouveau) quien defendió que los artistas debían estar comprometidos con la sociedad, para lo cual, debían entrar en el campo de las artes y los oficios y desarrollar objetos para la producción seriada. Van de Velde pensaba que la tecnología era un medio para que el arte pudiera llegar a toda la sociedad e intentó revitalizarlo desde una artesanía integrada a la tecnología.

A comienzos del siglo XX, la resistencia a la máquina comenzaba a disiparse, pero mientras eso sucedía, surgían propuestas como la de los Wiener Werkstatte (talleres de Viena) quienes les proporcionaron apoyo financiero, y quienes trataron de hacer realidad algunas de las ideas de Ruskin y Morris, sosteniendo que, la máquina había reemplazado a la mano de obra y el hombre de negocios al artesano, por lo que, había que frenar este torrente, y decidieron crear talleres que profesaran los valores de Ruskin y Morris. Su propósito era crear una relación que uniera al público, al diseñador y a los trabajadores, además de producir artículos buenos y sencillos para el uso cotidiano. Sin embargo, reconocían que no podían competir con el producto creado por la mano de obra barata, que habían tenido éxito gracias a la explotación de los trabajadores, pero consideraban que su deber era ayudar a estos a recuperar el placer en su tarea, y generar las condiciones de vida más adecuadas para que pudieran llevarla a cabo.

A finales del siglo XIX, surgieron otros centros de creación y producción como los "Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk" (talleres unidos para el arte en la artesanía), los "Dresdner Werkstatt", o más tarde escuelas como la "Bauhaus" que intentaron conciliar las ideas sobre el papel del arte en la sociedad con la realidad económica del momento. Todas estas organizaciones tenían la intención de volver a unir el arte y artesanía, meta que siempre tuvo que enfrentarse a las tensiones entre las preocupaciones estéticas y comerciales, y entre el individualismo artístico y la estandarización

mecanizada. Finalmente, para muchos, la solución fue enfatizar la idea de “oficio” sin excluir la importancia de la máquina, que empezó a reconocerse como una herramienta esencial para fabricar productos asequibles para el público moderno.

Sin embargo, mientras algunos sectores caracterizaban a la mecanización como una amenaza para la sociedad como para el artista, había otros, que defendieron sus valores en 1901, como Frank Lloyd Wright y Richard Riemerschmid, quienes estaban convencidos de que en la máquina se encontraba el único futuro del arte y la artesanía y que, la máquina era la metamorfosis del arte antiguo y la artesanía. Según Wright la función de la máquina era la de liberar la expresión humana y ahorrar esfuerzo, y además, la maquina daría lugar a la democracia en el sentido de que aquellos objetos que antes eran accesibles para unos pocos, estarían ahora, al alcance de todos. La máquina necesitaba de una nueva estética basada en la simplicidad y, en la que se aprecie la evidencia de la mente y la amplitud del sistema, pero también, los detalles y el sentido de integridad.

Uno de los mejores ejemplos de cómo se manifestaron estas tensiones entre quienes defendían la mecanización y estandarización y, quienes veían un peligro para la creación artística en ellas; y de cómo se expresó la cuestión de la identidad nacional en relación a la producción artesanal y seriada dentro del campo del diseño es, el desarrollo de la “Deutsche Werkbund wirkt fur ein verantwortungsvolles Gestalten del Umwelt” (alianza para la obra de los artistas, arquitectos, comerciantes y fabricantes). Fue la organización dedicada al diseño más importante en el siglo XX, la cual, prestó especial atención a la situación económica del momento y propuso reformas educativas para artistas, consumidores y profesionales. Su objetivo era ennoblecer el trabajo industrial en colaboración con el arte, la industria y la artesanía; y el de ayudar a la “forma” a recuperar sus derechos, ya que, consideraba que mucho más importante que el aspecto material, era el espiritual y, mayor que la función, el material y la técnica, era la forma (sin un respeto total a la forma la cultura es impensable, la forma es la necesidad espiritual más alta). Su interés para la historia del diseño, radica en su calidad de punto de encuentro entre el mundo cultural y el mundo productivo, entre los que debatían el futuro del diseño entre los valores “materialistas” de la mecanización o los “espirituales” de la artesanía artística, porque los valores espirituales eran esenciales para la Werkbund. En 1914, esta escuela, organizó una exposición en Colonia, que supuso la culminación de la confrontación entre producción estandarizada y producción artesanal, y

también, entre expresión personal y creación subordinada a las necesidades de la industria.

Tras la primera guerra mundial, las posturas a favor de la producción masiva habían sido aceptadas e incluso habían triunfado especialmente, por la democratización aportada por la máquina. La primera guerra mundial contribuyó a la unificación de la Werkbund pero también reforzó la idea de que era necesario normalizar u organizar la producción, la necesidad de conciliar arte e industria, especialmente a partir de 1923 cuando la Bauhaus unió arte y tecnología.

Con el tiempo, se generalizó el pensamiento de que la estandarización y seriación podían suponer un retorno al orden, que tanto se necesitaba en ese momento, la planificación racional del trabajo podían mejorar el bienestar, la eficiencia y la calidad de vida en la ciudad y así los problemas sociales podían evitarse. Los arquitectos y diseñadores modernos defendieron la estandarización porque pensaban que se adaptaba bien a las ideas de sobriedad, racionalidad y austeridad que debían prevalecer en una sociedad revolucionaria cuyas bases debían ser nuevas y diferenciadas de un pasado aristocrático y burgués. La estandarización y producción en serie se entendieron, como un medio para mejorar la calidad de los objetos y hacer asequibles los bienes de consumo y; se percibieron como un modo de renovar el mundo y de inventar un nuevo lenguaje visual que reflejara los nuevos ideales sociales revolucionarios. El arte debía ser un sector de la producción, por lo que los artistas plásticos participaban en la creación de artículos utilitarios, posibilitando así, a varios artistas de entrar a la industria y trabajar y; abandonando así las resistencias de los artistas a integrarse en la producción mecanizada. En 1925, la Bauhaus creía en la máquina como el medio moderno de diseño y consideró a la estandarización como una de las condiciones previas para el desarrollo de la civilización. Hacia 1925, la mecanización y la producción estandarizada habían triunfado, comenzaba a abandonarse los viejos debates iniciados con la revolución industrial y, se promovió un producto simplificado y preciso, de formas sencillas y regulares, que pudiera fabricarse con facilidad y en serie. Sin embargo, quedaban todavía algunos que a medida que avanzaba el siglo XX también fueron dejándose a un lado (Pelta, 2015).

## **Bibliografía consultada**

- Borrás Gualis, G. M, Esteban Lorente, J. F., Álvaro Zamora, I. (1996) Introducción general al arte. Madrid, Colombia: Editorial Istmo.
- Fernández del Campo, E. (2001) Las fuentes y lugares del "Japonismo". Anales de Historia del Arte, N° 11, 329-356.
- Gombrich, E. (1999) El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas. Barcelona: Editorial Debate.
- Pelta Resano, R. (2015) El diseño y el debate internacional sobre esta disciplina en el primer cuarto del siglo XX. Revista on line de artes decorativas y diseño, 1, 7-27





## AUTOBIOGRAFÍA

Mi nombre es Manuela Sonzini, tengo 25 años y soy artista. El arte es parte de mi esencia, lo que me define y lo que me apasiona. Construyo mi mundo a partir del arte y desde una mirada interior. El arte me ha acompañado toda mi vida. Desde niña mostraba un gran gusto y habilidad para el dibujo, pasando horas rodeada de lápices y papeles. También, descubrí mi gusto y habilidad por el canto en el coro del colegio en la primaria, donde interpreté como solista en varios encuentros corales. Siempre estuve incentivada por otros que veían en mí, un fuerte potencial artístico.

A medida que fui creciendo, esta pasión siguió incrementando, de manera que pude ver que el arte no era un pasatiempo o un "hobby" para mí, sino una vocación. Descubrí que lo que quería hacer el resto de mi vida y a cada minuto era arte, por lo que decidí formarme y perfeccionándome académicamente en la "Licenciatura en Pintura" en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. En el trayecto de la carrera, no solo pude adquirir herramientas y técnicas para mi producción, sino que también, pude intercambiar experiencias con otros artistas y así potenciar mi creatividad. La técnica que trabajo desde los comienzos es la pintura, y he llevado la misma a una gran diversidad de géneros temáticos. He participado de algunas ferias y exposiciones.

Mientras estudiaba artes visuales en la universidad, continué construyendo mi camino en la música. A los 17 años comencé a dar shows musicales en todo tipo de eventos sociales, acompañada instrumentalmente por dos músicos. También he recibido estudios en canto y audio perceptiva en el Conservatorio Bach. Terminé el primer año del profesorado de música en el conservatorio Félix Garzón de la Universidad Provincial de Córdoba, pero en el transcurso de la misma pude darme cuenta que mi vocación no era la de enseñar sino la de cantar, por lo que no continué con la carrera. Desde entonces continuó cantando y dando shows, con aspiraciones de perfeccionarme cada vez más en el canto, así como en la guitarra y el piano. A lo largo de estos años he trabajado con muchos músicos que me han enriquecido enormemente, así como también, he interpretado varios estilos o géneros musicales hasta encontrarme a mí misma en el estilo que hoy interpreto.

Además, me interesa el ámbito de la gestión cultural, por lo que realicé un “Curso de Extensión en Gestión Cultural” en la Facultad de Ciencias Económicas (UNC) en el año 2017 y, he tenido la posibilidad de participar en algunos eventos vinculados a dicha área: mediadora en la práctica pre-profesional “La Noche de los Museos” (año 2016 en el Museo de Bellas Artes Evita - Palacio Ferreyra ), encargada de la ponencia “Camino de Flores-proyecto de extensión vaivén”, aprobada por la secretaría de extensión de la Facultad de Artes (año 2015 en el Centro Cultural Córdoba). Otra área de interés personal es la Historia del Arte, y en el año 2017 comencé dos ayudantías estudiantiles, en las cuales continúo durante el transcurso del año 2018.

Para mí, el arte cumple la función más importante en este mundo: la de despertar emociones, sensaciones y reflexiones en el ser humano. Sin el arte viviríamos en un mundo oscuro, aburrido, frío y sin luz. Es el arte el que hace tomar consciencia acerca de las cosas verdaderamente importantes en la vida, es el arte el que cuestiona, el que corrompe, el que reflexiona a través de su poética.

Tanto la obra de arte como la obra musical, se completa en el encuentro con el otro, con el espectador, que en su contemplación otorga nuevas significaciones y sentidos. Por eso, no produzco únicamente por mero placer, sino que, produzco para el otro, produzco siempre pensando en la recepción del público, y de esta manera dar la libertad de encontrar numerables interpretaciones. Como artista, la satisfacción más grande la encuentro en el disfrute de mis creaciones y de mis interpretaciones musicales, en alguien más.

Todo artista crea en base a una perspectiva interior, y a partir de sentidos que encuentra en la realidad. Creo que, el arte es una manera de jugar y crear mundos alternativos respecto a lo que observamos. Ser artista no es nada fácil, porque implica un desafío personal y con el mundo, pero que la plenitud que genera a uno mismo no se compara con nada más. Ser artista es una tarea difícil y llena de desafíos, es un camino que debe construirse durante toda la vida. Por eso, cada vez que cumplo una meta, me propongo otra, para poder superarme día a día y poder así, cumplir con las expectativas de un público cada vez más grande.



 /manusonzini

 /manusonzini.arte

 /manusonzini

 manusonzini@gmail.com