

Taller de Adolfo Elosúa. Cerámica esmaltada y experiencia estética.



Toro. Cerámica esmaltada de Adolfo Elosúa (2017).

**Toda artesanía es un trabajo impulsado por la calidad.
Richard Sennett**

**El trabajador con sentido artesanal se compromete en el trabajo por el trabajo mismo; las satisfacciones derivadas del trabajo constituyen su recompensa; en su mente, los detalles del trabajo cotidiano se conectan con el producto final; el trabajador puede controlar sus acciones en el trabajo; la habilidad se desarrolla con el proceso del trabajo; el trabajo se relaciona con la libertad para experimentar; por último, en el trabajo artesanal, familia, comunidad y política se miden en función de los patrones de satisfacción interior, de coherencia y de experimentación.
Charles Wright Mills**

Poner en perspectiva el trabajo artesanal de Adolfo Elosúa requiere del tiempo y el espacio de la observación. De la lectura de algunos antecedentes históricos que trazan una periferia y un contexto estético para comprender la dimensión artística de su cerámica esmaltada.

Estos antecedentes, a nuestro juicio, están dados en parte por la morfología de la cerámica prehispánica con sus representaciones zoomórficas y antropomórficas. En efecto, el taller de nuestro artista comunica la forma de sus objetos a través de puentes de naturaleza alquímica y atmósferas secretas. Un oficio que se remonta a la alfarería de culturas cuyos complejos estilos de representación se conocen bajo el rótulo de arte rupestre. Objetos que son obra de un sistema de combinaciones y motivos, de convergencias energéticas que van de la mano del artista al corazón del fuego.

Artefactos solares e incandescentes, la alfarería encarna la memoria de una materia primordial y un contacto absoluto con los ritmos y los ciclos de la tierra. Formas piroclásticas cocidas por la fuerza de las altas temperaturas, son también el testimonio de la materialización del pensamiento, de una forma creativa de habitar-en-el-mundo.

Al ser la materialización de un pensamiento, y estar afectado por una relación semiótica, la construcción social de la realidad, y de las materialidades, por tanto, no es un proceso aleatorio y desconectado entre sus diferentes elementos, sino que, muy por el contrario, se reproduce según la aplicación de normas y principios compatibles entre sí, códigos que vuelven la realidad entendible, y significativa [...] Al estar regido por una forma particular de pensamiento, por un conjunto de patrones y principios específicos, los diversos elementos de la realidad material de una sociedad, deben necesariamente, compartir parte de estos patrones y principios como recurso básico para construir y comunicar una realidad [...] (Troncoso 2005: 21)

Un mundo secreto y de origen muchas veces incierto es el de los utensilios que pueblan los restringidos espacios que la vida cotidiana actual permite para la síntesis de la materia y la forma. Esta convergencia de la experimentación constituye a las cosas en tanto objetos de uso. En este sentido las cosas integran la experiencia sensible de la realidad que los sentidos captan como conjuntos cohesionados de elementos significantes. La cerámica en cuanto cosa y utensilio participa del descubrimiento, la revelación de una condición esencial. Seguimos en esto las tesis planteadas por el pensamiento fenomenológico de Heidegger, en *Arte y Poesía* (1952):

Si lo que pasa en la obra es un hacer patente los entes, lo que son y cómo son, entonces hay en ella un acontecer de la verdad. En la obra de arte se ha

puesto en operación la verdad del ente. “Poner” quiere decir aquí: asentar establemente. [...] La esencia del arte sería, pues, ésta: el ponerse en operación la verdad del ente. Pero hasta ahora el arte tenía que ver con lo bello y la belleza y no con la verdad. Aquellas artes que crean tales obras se llaman bellas artes a diferencia de la artesanía que confecciona útiles. En el arte bello, no es bello el arte, sino que se llama así porque crea lo bello. Al contrario, la verdad pertenece a la lógica. Pero la belleza se reserva a la estética. (Heidegger [1952] 1992: 63)

La cerámica reserva la experiencia de la verdad como revelación de la esencia de las cosas e integra el universo de la manufactura artesanal. Los objetos que se producen artesanalmente, en el caso de la cerámica esmaltada, pueden ser interpretados desde condiciones materiales particulares de inscripción, circulación y pertenencia a una tradición: la de los antiguos gremios de las artes y los oficios.

Trabajos que nos invitan a participar de una génesis ígnea, del ritmo de una creación paciente que se expresa en términos de una modalidad mixta de percepción al incorporar el tacto y la textura de la superficie como un conjunto de variables, patrones y principios constituyentes de la forma. Y así es como en el taller del artista-artesano el espacio y el tiempo, la cabeza y la mano le otorgan el sello de manu-factura a los objetos.

Richard Sennett (2009) al trazar la genealogía del taller artesanal en occidente reflexiona en torno a la emergencia del arte en el Renacimiento, en términos de un cambio cultural y un ascenso que nos permite esclarecer la dicotomía, muchas veces ilusoria entre artes y oficios, artesanos y artistas:

Probablemente, la pregunta más común que se hace la gente acerca de la artesanía, o el oficio, es en qué se diferencia del arte. En términos numéricos, la pregunta no tiene gran alcance. En efecto, los artistas profesionales constituyen una parte pequeñísima de la población, mientras que los artesanos se extienden por toda clase de trabajos. En términos prácticos, no hay arte sin artesanía; la idea de una pintura no es una pintura. La línea divisoria entre artesanía y arte parecería establecer una separación entre técnica y expresión, pero, como me dijo una vez el poeta James Merrill: «Si esta línea existe, no es el poeta quien tiene que trazarla; el poeta sólo ha de centrarse en hacer real el poema.» Aunque la pregunta «¿qué es el arte?»

plantea una cuestión seria e inagotable, es posible que esta particular preocupación por encontrar la definición del arte esconda algo más: tratamos de hacernos una idea de qué significa la autonomía, entendida como impulso que nos impele desde dentro a trabajar de una manera expresiva, por nosotros mismos. (Sennett, 2009, 46-47)

Puesto en estos términos, la tradición que integran los oficios artesanales como la cerámica esmaltada representa el privilegio nuevo y más amplio que la sociedad moderna concede a la subjetividad: el artesano está volcado hacia fuera, hacia su comunidad, mientras que el artista se vuelve hacia dentro, hacia sí mismo. (Sennett, 2009, 47)

El retorno hacia sí del artista confrontado con su espacio de trabajo pone en movimiento un acontecimiento estético que está ligado a un proceso generativo y que, en consecuencia, funda una experiencia de contacto para la observación que va más allá del tiempo de la producción creativa.

El universo simbólico de los toros, marca la impronta de una estética en que se refleja el firme propósito de dialogar con la historia de la cultura. La serie de los toros se ofrece a la representación de las ambivalencias y ambigüedades con las que se asocia al animal en diferentes tradiciones. El toro, en el sentido de una totalidad significativa, va fijando una permanencia icónica que es posible rastrear desde el Rig-Veda en la India, por ejemplo, donde es el feroz y mugiente Rudra, cuyo semen abundante fertiliza toda la tierra.

Emblemas a los que es posible vincular con prácticas religiosas y narraciones extraordinarias. Los prototipos de estos animales se remontan al tercer milenio antes de nuestra era, fuertemente influidas por el arte egipcio, donde entre otras cosas es símbolo de la fuerza creadora, de la potencia y la fogosidad primigenia:

el toro ha representado al dios El, en forma de una estatuilla de bronce, destinada a ser fijada al extremo de un bastón o de una asta: enseña portátil semejante al becerro de oro [...] El culto de El, practicado por los patriarcas hebraicos inmigrados a Palestina, fue proscrito por Moisés. Pero subsistió hasta el reinado de David, según lo atestiguan las estatuas del toro sagrado, influidas por el arte egipcio (Gheebrant y Chevalier, 2003:1001)

En este sentido, la impronta simbólica va trazando las diferentes líneas de estilo que en la obra de Adolfo Elsúa, se va construyendo de acuerdo a ciertas

regularidades que van acentuado un contrapunto que asocia o reúne la figura con una razón y una memoria de lo insondable. Es como si su propósito comunicativo fuera conectarnos con la densidad histórica del mito. Es así como se torna necesario leer estas esculturas a la luz de las tradiciones para ir completando una estrategia de la forma y la riqueza de significados con los que podemos apreciar y entender estos objetos.

Los himnos védicos con los que podríamos asociar este universo de significados latentes, celebran al toro y a la vaca construyendo un significado simbólico general asociado al bóvido, esto es considerándolo como una divinidad:

Asimilada al ardor cósmico, es el calor que anima todo lo vivo. El toro Indra es la fuerza calurosa y fertilizante. Está ligado al complejo simbólico de la fecundidad: cuerpo, cielo, agua, rayo, lluvia, etc. [...] Si bien el toro es el emblema de Indra, lo es también de Shiva. [...] Representa la energía sexual: pero, cabalgar el toro como lo hace Shiva es dominar y transmutar esta energía, con vistas a su utilización yógica y espiritualizante. [...] El toro, se dice, retira una de sus pezuñas de la tierra al final de cada una de las cuatro edades: cuando las haya retirado todas, los cimientos del mundo serán destruidos. El mismo papel es atribuido entre los sioux al bisonte primordial (Gheerbrant y Chevalier, 2003:1002).

Acepciones del universo simbólico que leemos en la profundidad de la superficie que la cerámica esmaltada nos narra en suma, como procedimiento poético de la observación con que el artista va impregnando significados a las formas. Un cuidada selección temática y ornamental que se asocia con los emblemas y los conocimientos ocultos.

Los toros, las máscaras y las vasijas que nos va presentando Elosúa, nos expresan en forma silenciosa, diferentes mundos, tradiciones y cosmogonías. Formas simbólicas que tienen un correlato asociado a conjuntos y conjugaciones complejas ya sea que se manifieste, en el caso del toro, como encarnación de fuerzas ctónicas (terrestres) o como divinidades atmosféricas desde 2400 a. C.

El mugido del toro fue asimilado en las culturas arcaicas al huracán y al trueno [...] El conjunto rayo-tormenta-lluvia ha sido a veces considerado, por ejemplo entre los esquimales, entre los bosquimanos y en el Perú, como una hierofanía de la luna. [...] Las divinidades lunares mediterráneo-orientales se representaban en

forma de toro y estaban investidas de los atributos taurinos. Es así como el dios de la luna de Ur era calificado de «poderoso novillo del cielo» o de «poderoso novillo de cuernos robustos». [...] Sin, dios lunar de Mesopotamia, tenía también la forma de un toro. Venus tiene su domicilio nocturno en el signo de Tauro y la Luna está allí en exaltación. En Persia, la luna era gaocithra, conservador del semen del toro, pues, según el antiguo mito, el toro primordial depositó su semen en el astro de las noches (Gheebbrant y Chevalier, 2003:1002-1003).

El pensamiento simbólico y el universo arcaico de los mitos y la emblemática permean el estilo y propósito que alcanza la forma en la cerámica del artista. La selección de atributos y caracterizaciones fundamentales integran la veta del estilo en tanto el símbolo:

anuncia otro plano de conciencia diferente de la evidencia racional; él es la cifra de un misterio, el único medio de decir aquello que no puede ser aprehendido de otra manera; no está jamás explicado de una vez por todas, siempre ha de ser de nuevo descifrado...(Gheebbrant y Chevalier, 2003:18)

Quienes observamos el mundo de los objetos a través del tacto, procesamos la energía del pensamiento reificado en una materialidad que es superficie y textura de una forma y una función. La consideración estética de la cerámica pasa por una morfología de las cosas en tanto utensilios que tienen la capacidad de estabilizar la verdad de la materia como testimonio de una revelación. Objetos que nos permiten observar la tensión estética entre lo útil y la belleza de la forma.

Cosas que narran el espesor histórico de los relatos primigenios y forman parte del devenir de la fuerza creadora de la cultura. Huellas de la materialización del acto creativo, huellas que son inscripciones del pensamiento; marcas que el artista pone en movimiento, para dejar un testimonio de la libertad y la autonomía de la expresión, la experimentación continua que subyace al desprendimiento de la obra:

“¿Se puede llamar Arte a este devenir, a esta emergencia? El territorio sería el efecto del arte. El artista, el primer hombre que [...] hace una marca. La propiedad, de grupo o individual, deriva de ahí, incluso si es para la guerra y la opresión. [...] Lo expresivo es anterior con relación a lo posesivo, las cualidades expresivas, o materias de expresión, son forzosamente apropiativas, y constituyen un haber más profundo que el ser. (Deleuze y

Guattari, 2010)

La experiencia cotidiana de la creación de cerámica esmaltada en el taller de Adolfo Elosúa se traduce en un trabajo sostenido y marcado por las constantes estéticas de la materia y de la forma. Color y materia expresiva de aquello que descansa en la profundidad del ser como verdad esencial y acontecimiento que comunica la autenticidad de la obra de arte.



Un taller que es testimonio de una herencia secular en cuanto toda artesanía y, en forma muy particular los trabajos de este gran artista, se han constituido en los espacios que el fuego y la perseverancia de años le han otorgado al impulso de la calidad.

Mateo Goycolea
Quillota-Santiago, 2017

BIBLIOGRAFÍA

Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain (2003) Diccionario de los símbolos. Barcelona: Herder.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2006). Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia: Pretextos.

Heidegger, Martin ([1952] 1992). Arte y poesía. México: Fondo de Cultura Económica.

Sennett, Richard (2009). El artesano. Barcelona: Anagrama

Troncoso, Andrés (2005). Hacia una semiótica del arte rupestre de la cuenca superior del río Aconcagua Chile Central. En Chungara Revista de Antropología Chilena. Vol. 37 Nº. 1, 2005 pp 21-35

Wright Mills, Charles (1931). White Collar: The American Middle Classes. Nueva York: Oxford University Press.