

# Reminiscencias orientales: las artes decorativas en el contexto contemporáneo

**Manuela María Sonzini Astudillo**

Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba

[manusonzini@gmail.com](mailto:manusonzini@gmail.com)

Licenciada en Pintura

*Recibido: 30/04/2019 – Aceptado: 20/04/2020*

## Resumen

La yuxtaposición de diversos fragmentos, pinturas y cosas del mundo cotidiano, configuran el “aquí y ahora” de una instalación artística “Reminiscencias orientales” que, nacida de un interés personal en el arte japonés y sus apropiaciones, busca visibilizar lo decorativo como parte de un registro actual de lo sensible. Lo ornamental como problema estético parece carecer de sustento en el ámbito académico local por lo que, mediante un proceso de descontextualización y re-contextualización de motivos florales orientales en la producción pictórica y objetual instalada, se propone “señalar” esta situación y analizar las posibilidades de lo decorativo en el contexto contemporáneo.

*Palabras clave: arte contemporáneo – arte asiático – pintura – artes visuales – artes decorativas*

## Eastern reminiscences: decorative arts in the contemporary context

### Abstract

The juxtaposition of various objects-fragments, paintings, artifacts of daily use and other objects from the everyday world make up the “here and now” of this artistic installation “Eastern reminiscences”. Born out of a personal interest in Japanese art and an appropriation of it, the montage seeks to make the decorative part of the current register of contemporary art. In certain spaces of the local academic environment, the ornamental as an aesthetic issue seems to lack substantiation and support. It is for this reason that, through a process of decontextualization and re-contextualization of Eastern floral motifs in the pictorial and objectual installation, the ultimate aim of this production is to point out this problematic and analyze the possibilities of Decorative Arts in the contemporary context.

*Key words: contemporary art – Asian art – painting – decorative arts – visual arts*

## 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 cuánto 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,

*Sendas* es una revista periódica arbitrada que publica artículos originales producidos en el marco de trabajos finales de licenciatura de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, vinculados a procesos de investigación en artes.

Esta obra está bajo Licencia [Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

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, y una conclusión. 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.

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

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, p. 154)

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*. 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.

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 samurái. (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).

En un proceso posterior se aborda el diseño de estampados japoneses con motivos de flores, explorando

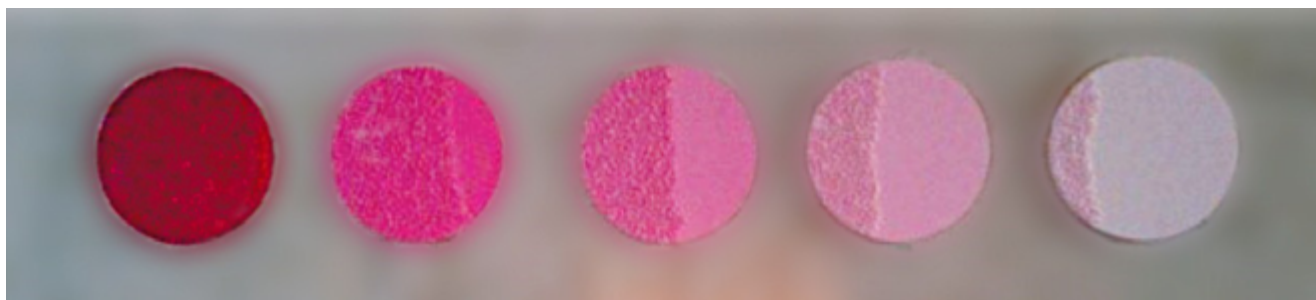


Fig. 1 Manuela M. Sonzini Astudillo, 2016. *Flor de cerezo*. Instalación *El ciclo vital*. Trabajo presentado en Cátedra “Pintura III”, Facultad de Artes, UNC.

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 medían 30 x 30 cm por separado. En este caso cada obra cobra autonomía por sí misma.



Fig. 2 Manuela M. Sonzini Astudillo, 2016. 80 x 140cm (28 piezas de 20 x 20 cm). Acrílico sobre madera.



Fig. 3 Manuela M. Sonzini Astudillo, 2016. 80 x 80 cm. Acrílico sobre lienzo.



Fig. 4 Manuela M. Sonzini Astudillo, 2016. 80 x 80 cm. Acrílico sobre lienzo.



Fig. 5 Manuela M. Sonzini Astudillo, 2016. 60 x 100 cm. Acrílico sobre lienzo.



Fig. 6 Manuela M. Sonzini Astudillo, 2016. Tríptico de 30 x 30 cm cada pieza. Acrílico sobre lienzo.





Fig. 7 Manuela M. Sonzini Astudillo, 2016. 60 x 100 cm. Acrílico sobre lienzo



Fig. 8 Manuela M. Sonzini Astudillo, 2016. 80 x 80 cm. Acrílico sobre lienzo.



Fig. 9 Manuela M. Sonzini Astudillo, 2016. 80 x 80 cm. Acrílico sobre lienzo



Fig. 10 Manuela M. Sonzini Astudillo, 2016. 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 (1990) “un signo de las ideas... compacto, siempre igual a sí mismo”.

En *El origen del drama barroco alemán*, Benjamin (1990) 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 o Joseph Görres 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.

## 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, p. 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, 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 (Brea, 2009).

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). 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 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)

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.

## 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).

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. En este trabajo se detectan y consideran algunos de estos procedimientos/estrategias en relación a las producciones que conforman “Reminiscencias orientales”.

## 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, p. 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).

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.

## 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 reinscripción 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).

## 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. 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).

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<sup>1</sup> 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.

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 descripto, se asemejan bastante a la imagen de “Flores de almendro”.

El encuentro con esta pintura de Van Gogh permitió la toma de consciencia de la existencia de la línea *japonista* en la que artistas occidentales trabajaban inspirándose en el arte japonés. A partir de dicho encuentro,

<sup>1</sup> 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).

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.

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>2</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 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.



Fig. 11 Vincent Van Gogh. Flores de almendro, 1890. 74 cm x 92 cm. Pintura al aceite sobre lienzo.

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

<sup>2</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.

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.



Fig. 12 Manuela M. Sonzini Astudillo, 2018. Cerámica – 50 cm de largo.



Fig. 13 Manuela M. Sonzini Astudillo, 2018. Cerámica- 30 cm de largo.





Fig. 14 Manuela M. Sonzini Astudillo, 2018. Cerámica- 30 cm de largo.



Fig. 15 Manuela M. Sonzini Astudillo, 2018. Cerámica- 20 cm de largo.



Fig. 16 Manuela M. Sonzini Astudillo, 2018. Cerámica- 20 cm de largo.



Fig. 17 Manuela M. Sonzini Astudillo, 2018. Cerámica- 20 cm de largo.



Fig. 18 y 19 Manuela M. Sonzini Astudillo, 2018. Biombo construido en lienzo y madera y, pintado con acrílico - 180 cm de alto x 405 cm de ancho (9 partes de 180 cm x 45 cm)

## 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, pp. 73-75).

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, 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.



Fig. 20 Manuela M. Sonzini Astudillo, 2018. Bancos con almohadones.



Fig. 21 Manuela M. Sonzini Astudillo, 2018. Pájaros de cerámica sobre pedestal.



Fig. 22 Manuela M. Sonzini Astudillo, 2018. Libro del trabajo final sobre pedestal.



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 marca uno de sus usos como “vestidor” dentro de las habitaciones.



Fig. 23 y 24 Manuela M. Sonzini Astudillo, 2018. Biombo construido en lienzo y madera y, pintado con acrílico - 180 cm de alto x 405 cm de ancho (9 partes de 180 cm x 45 cm)



Fig. 25 y 26 Manuela M. Sonzini Astudillo, 2018. Biombo construido en lienzo y madera y, pintado con acrílico- 180 cm de alto x 405 cm de ancho (9 partes de 180 cm x 45 cm)

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.



Fig. 27 Manuela M. Sonzini Astudillo, 2018. Jarrones de cerámica sobre repisa.

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.





Fig. 28 Manuela M. Sonzini Astudillo, 2016. 21 piezas de 20 x 20 cm. Acrílico sobre madera

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.

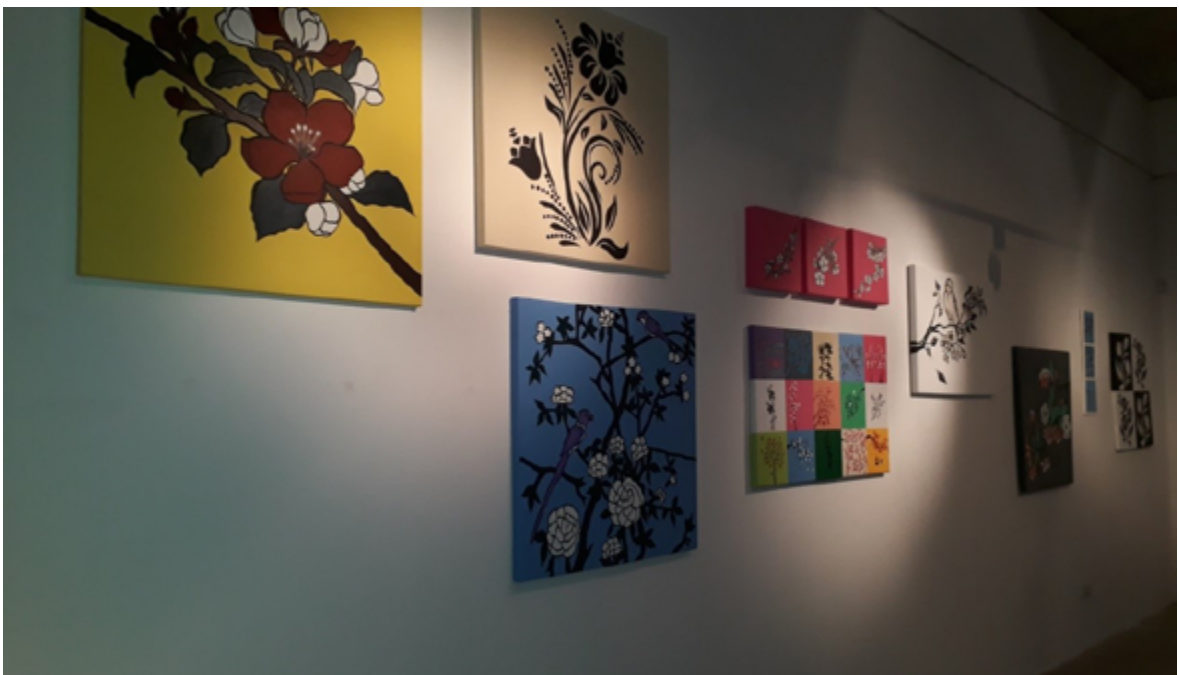


Fig.29 Manuela M. Sonzini Astudillo, 2018. Distribución de cuadros sobre una de las paredes de la sala.



Fig. 30 Manuela M. Sonzini Astudillo, 2016. 68 cm x 24 cm. Acrílico sobre madera.

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 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.

## 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 prerrequisito del concepto de autenticidad” (Benjamin en Groys, 2008, p. 3). Al respecto, Groys (2008) sostiene que:

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, p. 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, p. 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, p. 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, p. 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).

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.

## Lo decorativo en el arte contemporáneo

Resulta importante abordar este tema, ya que, como se dijo anteriormente, es un problema que atraviesa a

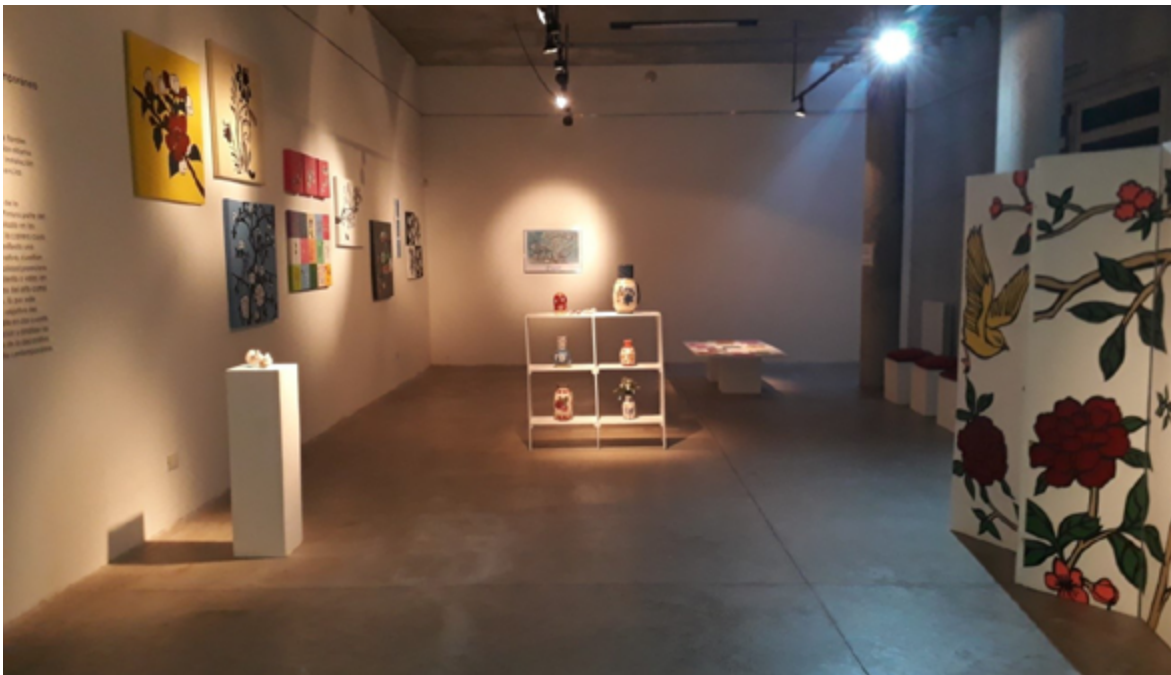


Fig. 31 Manuela M. Sonzini Astudillo, 2018. Fotografía general de la exposición en la sala de exposiciones “Cepia” de la Facultad de Artes de la UNC.



Fig. 32 y 33 Manuela M. Sonzini Astudillo, 2018. Fotografías generales de la exposición en la sala de exposiciones "Cepia" de la Facultad de Artes de la UNC.

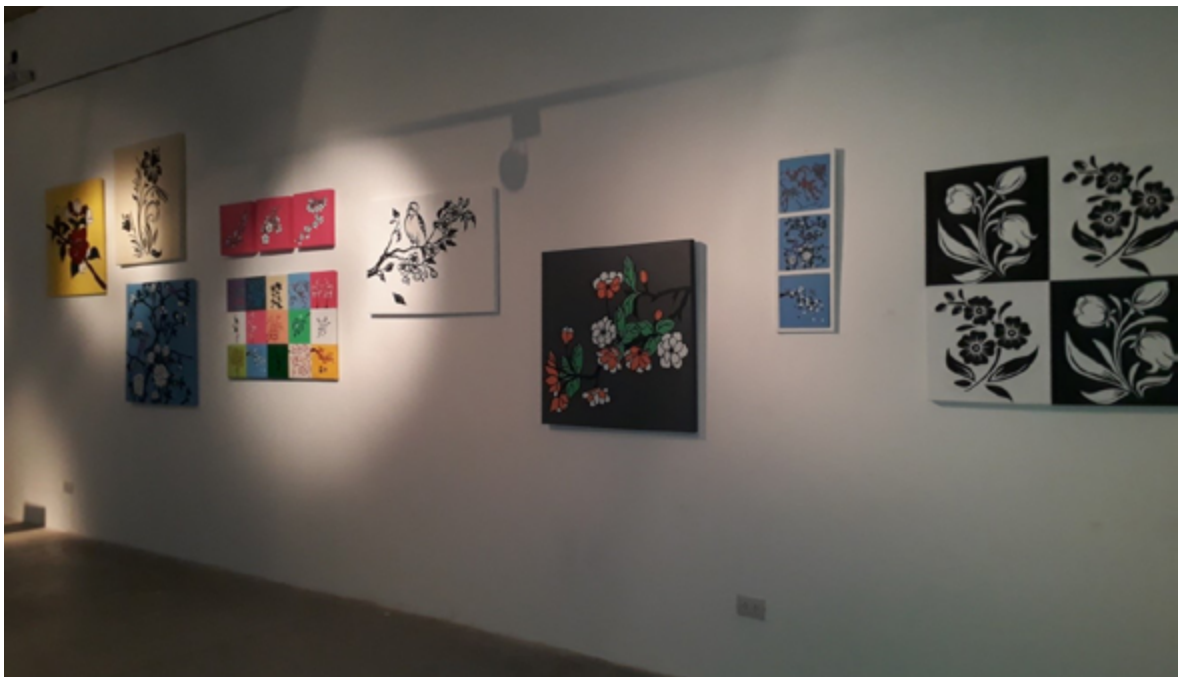


Fig. 34 y 35 Manuela M. Sonzini Astudillo, 2016. Fotografías generales de la exposición en la sala de exposiciones "Cepia" de la Facultad de Artes de la UNC.

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.

Si bien, ciertos (pocos) artistas han abordado esta problemática, como es el caso de Chiachio y Giannone; 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”; 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).

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, p. 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, p. 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, p. 69)

Rancière elabora una revisión de la historia del arte moderno realizada desde la estética, donde el decora-



tivismo, 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. Ranciére, 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 Ranciére 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 (2017), 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”.

Del Rosal entiende que la recuperación de los micro-relatos de los vencidos frente al de los vencedores no es pensada 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.

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” (Del Rosal, 2017, p. 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.

## Conclusiones

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.

---

## Bibliografía

- Benjamin, W. (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). Las flores en el arte. Artes aplicadas y dibujo. Recuperado de <https://artescaplicadasydibujo.blogspot.com.ar/2013/06/las-flores-en-elarte.html?showComment=1508871016762#c9195285840118296354>
- Del Rosal, F. (2017). Jacques Rancière. Contra-historias estéticas. Daimon: Revista Internacional de Filosofía, (70), 67-81.
- Fernández del Campo, E. (2001). Las fuentes y lugares del “Japonismo”. Anales de Historia del Arte, (1), 329-356.
- Groys, B. (2008). La topología del arte contemporáneo. Recuperado de [http://lapizynube.blogspot.com/2009/05/boris-groys-la-topologia-del-arte\\_175.html](http://lapizynube.blogspot.com/2009/05/boris-groys-la-topologia-del-arte_175.html)
- Hoffman, S. (2012). La representación simbólica de las flores en el arte. Recuperado de <https://www.geniolandia.com/13163871/la-representacion-simbolica-de-las-flores-en-el-arte>
- Oliván Santaliestra, L. (2004). La alegoría en El origen del drama barroco alemán de Walter Benjamin y en Las flores del mal de Baudelaire. *A Parte Rei. Revista de Filosofía* (36), 1-20.

## Manuela María Sonzini Astudillo

Artista visual. Licenciada en Pintura egresada de la Facultad de Artes de la UNC. Me dedico tanto a la pintura como a la música. Mientras estudiaba en la Universidad, tomaba también estudios musicales en el Conservatorio Bach y daba shows de música acústica en diferentes espacios sociales. He realizado numerables cursos vinculados al mundo del arte (diseño gráfico, muralismo), y he participado en varios eventos, ferias, intervenciones, festivales a través de la realización de obras, murales y presentaciones musicales en vivo. He tenido la posibilidad de exponer “Reminiscencias Orientales” en el “Centro Cultural Casa de Pepino” y en la “Alianza Francesa de Córdoba”, además de en la sala de exposiciones “Cepia” de la Facultad de Artes, donde fue expuesto como trabajo final. Otro ámbito de interés personal es la Gestión cultural por lo que he realizado dos cursos vinculados a esta área, y también he tenido la posibilidad de desarrollar prácticas profesionales, como mediadora de la “Galería Cien Días” en el “Mercado de Arte Contemporáneo de Córdoba” (MAC) 2019, entre otras. La docencia y la Historia del Arte también ocupan un rango de interés en mi carrera, por lo que realizado ayudantías estudiantiles en las materias: “Historia del Arte I” y “Antropología del Arte” en la Facultad de Artes UNC, materias en las actualmente continúo como adscripta; y he cubierto una suplencia en la materia “Plástica IV” en el “Colegio Monserrat de Córdoba” en el año 2019. Actualmente me encuentro dedicándome de lleno a la producción de obra; tanto en pintura (cuadros y murales), como a la producción de videos que reflejen tanto mi trabajo en la pintura como en la música.

[manusonzini@gmail.com](mailto:manusonzini@gmail.com)

---

### Cómo citar este artículo

Sonzini Astudillo, M. M. (2020). Reminiscencias orientales: las artes decorativas en el contexto contemporáneo. *Sendas*, 3(1), 15-45.