

BENJAMIN LIRA

BENJAMÍN
LIRA

OBRAS DE ESTUDIO
1968 - 2012

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
Santiago de Chile

2012

CONTENIDO / CONTENTS

- 13 EL ENSAMBLAJE COMO ESTRATEGIA EN LA OBRA DE LIRA
ASSEMBLAGE AS A STRATEGY IN LIRA'S OEUVRE
Roberto Farriol
- 19 LIRA: SOLEDAD, INTERCULTURALIDAD Y TRAUMA
LIRA: SOLITUDE, INTERCULTURALITY AND TRAUMA
Anna Maria Guasch
- 33 PINTURAS DE LIRA: IMÁGENES SIN UNA HISTORIA
LIRA'S PAINTINGS: IMAGES WITHOUT A STORY
Sandra Accatino
- 153 DE ADENTRO HACIA AFUERA: CABEZAS / VASIJAS DE LIRA
INSIDE OUT: LIRA'S HEADS / POTS
Mark Shapiro
- 229 LAS APARIENCIAS TIENEN ALGO DE SECRETO: COLLAGES, CONSTRUCCIONES Y ENSAMBLAJES DE LIRA
APPEARANCES HOLD SECRETS: LIRA'S COLLAGES, CONSTRUCTIONS AND ASSEMBLAGES
Carlos Montes de Oca
- 253 CRÓNICAS CROMÁTICAS: DIARIOS GRÁFICOS DE LIRA
A CHROMATIC CHRONICLE: LIRA'S GRAPHIC DIARIES
Pablo Chiuminatto
- 289 EL ALMA DE LA PLANCHA: GRABADOS DE UN PINTOR
THE SOUL OF THE PLATE: ENGRAVINGS OF A PAINTER
Josefina de la Maza
- 306 CRONOLOGÍA / CHRONOLOGY
- 315 EXHIBICIONES / EXHIBITIONS
- 319 ACERCA DE LOS AUTORES / ABOUT THE AUTHORS
- 321 AGRADECIMIENTOS / ACKNOWLEDGEMENTS



Jarras japonesas de sake
Porcelana blanca y azul, siglo XIX

MARK SHAPIRO

DE ADENTRO HACIA AFUERA: CABEZAS / VASIJAS DE LIRA

Conocí por primera vez a Benjamín Lira en Nueva York a principios de los años ochenta. El *loft* sobrio que servía de estudio y vivienda a Benjamín y su entonces esposa, la artista Francisca Sutil, estaba casi totalmente ocupado con sus obras de arte y las necesidades cotidianas básicas. Una repisa con cuatro grandes jarras japonesas de sake, era uno de los pocos toques decorativos en el *loft*. Las incipientes inclinaciones de Lira como coleccionista se veían obstaculizadas en esos días por los estrechos espacios urbanos y las limitadas finanzas de los inicios de su carrera. Le hice un comentario sobre la irresistible presencia de las jarras, ya que tenía curiosidad por saber cómo habían llegado a sus manos. Su posición de honor era reforzada por el evidente placer que sentía por ellas. Él se mostró sorprendido por mi entusiasmo y mi interés en la cerámica. Aunque ninguno de los dos trabajaba con arcilla en esa época —yo me dedicaba a la escultura y Lira a la pintura— ese día tuvimos el placer de descubrir una pasión mutua que presagiaba nuestro futuro destino común como ceramistas.

INSIDE OUT: LIRA'S HEADS / POTS

I first met Benjamín Lira in New York in the early eighties. The spare loft that served as the studio and living space of Benjamín and his then wife, the artist Francisca Sutil, was almost entirely taken up with their artwork and the bare necessities of life. A shelf with four large Japanese sake jars, was one of the few decorative touches in the loft. Lira's nascent proclivities as a collector were constrained in those days by cramped city spaces and the limited finances of his early career. I commented on the compelling presence of the jars, and was curious about how they had come into Benjamín's possession. Their pride of place was reinforced by his evident pleasure in them. He was surprised by my enthusiasm and my interest in ceramics. Though neither of us were working in clay at that time—I was making sculpture and Lira was painting—we had the pleasure that day of discovering a mutual passion that presaged our shared fate as ceramists.

Páginas anteriores
Taller de cerámica Huara Huara,
Santiago de Chile, 2012

Cabeza N° 88, 2008
Curaumilla
Gres y esmalte en horno a leña
44,5 x 29 x 39 cm



Ensamblajes de cerámica realizados por Benjamín Lira en 1966 (49 x 32 x 18 cm y 32 x 26 x 9 cm)



Plato de cerámica elaborado por Lira en 1970 (diámetro 27,5 cm)

Plato dinastía Song, China
Diámetro 18 cm



Presagios

De niño, Lira conoció la arcilla cuando su abuelo le compró para jugar durante unas vacaciones familiares. Si bien estas figuras rudimentarias nunca fueron quemadas, recuerda esos objetos y el placer táctil de modelar ese receptivo material. Cuando tenía doce años, su padre, quien no era precisamente un coleccionista, adquirió un plato de cerámica celadón de la dinastía Song que lo impresionó profundamente. Lira recuerda cómo manipulaba ese objeto de mil años de antigüedad, con la etiqueta en el reverso que indicaba su data, y las restauraciones en oro que añadían misterio a su larga trayectoria desde antiguos hornos en China a las manos de Benjamín en Chile. (De alguna manera, la fascinación de Lira por ese antiguo plato de celadón pronosticaba lo que se convertiría en el arco transcontinental de su carrera artística). En su adolescencia, algunos de los primeros trabajos que vendió eran una serie de ensamblajes de greda que evocaban el arte popular sudamericano. Aunque su arcilla no era cocida, sino que pintada y barnizada, el material estaba ahí, como punto de inicio. Su primera pieza de cerámica quemada y esmaltada fue en 1970. Nueve años después, en Nueva York incursionó en el modelado de la figura humana, en arcilla, para después traspasarla y fundirla en bronce.

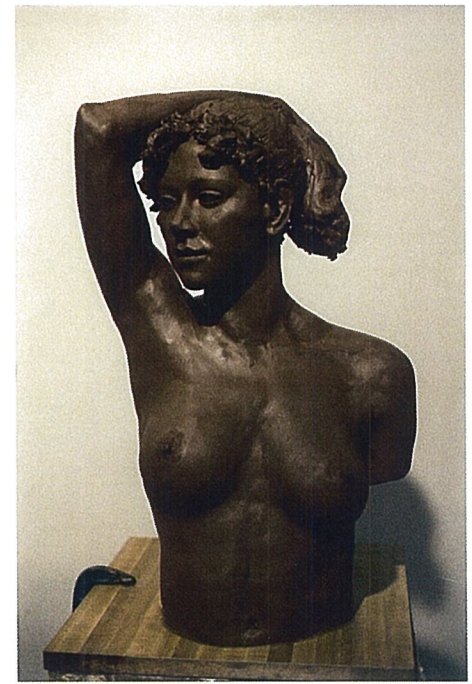
No fue hasta que volvió a Chile a finales de los años noventa, con una posición segura en el mundo del arte, cuando Lira adoptó totalmente la cerámica y sus formidables desafíos técnicos. Comenzó a trabajar la arcilla en el taller de Ricardo Yrarrázaval, donde se familiarizó con las técnicas de crear volúmenes huecos, esmaltar y quemar. Pronto la ambición y la escala de su trabajo se hizo demasiado grande para la esquina que le habían asignado en el estudio. Lira había oído hablar

Loomings

As a young child, Lira encountered clay when his grandfather bought him some to play with during a family vacation. Though the crude figures he made were never fired, he remembers these objects and the tactile pleasure of modeling the receptive material. When he was twelve, his father, who was not otherwise much of a collector, acquired a Song Dynasty celadon dish that deeply affected him. Lira recalls handling the thousand-year-old object, with its label on the reverse identifying age and origin and its gold-filled repairs that added mystery to its long trajectory from ancient kilns in China to Benjamín's hands in Chile. (In a way, Lira's fascination with that ancient celadon dish foreshadowed what would become the transcontinental arc of his artistic career.) In his mid-teens, some of the earliest works he sold were series of clay assemblages that evoked South American folk art. Although they were not fired but rather painted and varnished, the material was there, as a starting point. His first fired and glazed ceramic piece was a dish in 1970. Nine years later, in New York he began modeling the human figure in potter's clay, then transferring it and casting it in bronze.

But it was not until his return to Chile in the late nineties, his position in the art world secure, that Lira fully embraced ceramics and its formidable technical challenges. He began working with clay in the studio of Ricardo Yrarrázaval, familiarizing himself with the techniques of forming hollow volumes, glazing, and firing. Soon the ambition and scale of his work outgrew his allotted corner of the studio. Lira was aware of Ruth Krauskopf's Huara Huara studio, a home to Santiago's vibrant ceramic community, but it seemed the

Clases de modelado de
figura humana.
Nueva York, 1979



del taller Huara Huara, de Ruth Krauskopf, el hogar de la dinámica comunidad de ceramistas de Santiago, pero parecía que no estaba aceptando nuevos miembros. De todas formas guardó un recorte de un artículo que incluía su información de contacto. Finalmente, en el 2000, se produjo una vacante y, hasta la fecha, Huara Huara sigue siendo su base de operaciones para su obra en cerámica, con incursiones en residencias que ofrecían oportunidades adicionales de cocido en el Anderson Ranch, en los Estados Unidos, y en el Centro de Arte Curaumilla, en la Región de Valparaíso, Chile.

Proceso

Entonces, ¿cómo fue que Lira pasó de la pintura a la arcilla, de la dimensión plana al volumen? Él ve este tránsito como parte del desarrollo natural de su investigación artística: “Me di cuenta que tenía que canalizar mis sentimientos intensos hacia el volumen e introducirlo en mi espacio pictórico. Así que la orientación hacia la escultura en cerámica era el siguiente eslabón en la cadena de mi obra”.

La pintura de Lira posee un tacto y orientación al proceso que concuerda perfectamente con la cerámica. A menudo pinta aplicando capas de color, agregando arena y trabajando nuevamente en la superficie creada hasta revelar el efecto definitivo. Esto requiere control de la acción paso a paso y sus tiempos; una armonía íntima y estratégica con la lógica específica de los materiales utilizados. La naturaleza cambiante de la pintura mientras se seca determina el flujo de trabajo y los cortes entre las capas de color transforman todo lo que había antes. El trabajo de Lira en arcilla extiende naturalmente esa calidad reveladora de su técnica

studio was not taking new members. Still, he kept a clipping of an article that included her contact information. Finally, in 2000, a vacancy became available, and to this day Huara Huara continues to be his home base for ceramics, with forays into residencies that afford additional firing opportunities in the United States at Anderson Ranch and Centro de Arte Curaumilla, Valparaíso Region, Chile.

Process

So what of Lira’s move from paint to clay, from the flat dimension into volume? He sees the development as the natural unfolding of his artistic research: “I realized that I had to canalize my strong feeling towards volume and introduce it into my pictorial space. So the direction towards sculpture in ceramics was the next link in the chain of my work.”

Lira’s painting has a tactility and orientation to process that resonates perfectly with ceramics. He often paints by layering color, embedding sand, and working back into the built up surface to reveal a final effect. This requires control of time-bound step-by-step action—an intimate and strategic harmony with the specific logic of the materials at hand. The changing nature of the stiffening paint determines the work flow and cutting through the layers of color transforms all that came before. Lira’s work in clay extends naturally this revelatory quality of his painting technique: “I feel that my painting vocabulary matches perfectly well with the language of ceramics; I can explore the richness of volume, draw its surface and add glazes for the potential color that is born with the alchemy of the fire in the kiln.”



Cabeza N° 90, 2008
Pinturas exposición *Color*
Taller Hernando de Aguirre

pictórica: “Siento que mi vocabulario pictórico se ajusta perfectamente al lenguaje de la cerámica; puedo explorar la riqueza del volumen, dibujar su superficie y añadir esmaltes para el potencial color que nace con la alquimia del fuego en el horno”.

La plasticidad de la arcilla permite moldearla en figuras y volúmenes, pero la resistencia estructural solo se logra a medida que se endurece durante el secado, una tensión particularmente delicada que el ceramista debe dominar, especialmente en obras de tamaño tan grande como las cabezas de Lira. De hecho, la escala de las cabezas de Lira representa un logro extraordinario. Los volúmenes de arcilla de dimensiones tan grandes como estas presentan muchos problemas estructurales y logísticos. El moldeado en sí mismo es uno de ellos, pero conseguir un secado uniforme, aplicar los esmaltes y después meter y sacar las cabezas de los hornos requiere extrema paciencia y habilidad. Y, por supuesto, hacerlas pasar con éxito por el fuego es el último obstáculo, el último ensayo que las transforma irrevocablemente. Lo que se ve en un momento del proceso no representa el resultado final.

El enfoque de Lira hacia la construcción de las cabezas también es paralelo al método de su práctica pictórica. Al igual que las recientes obras en papel de Lira están construidas de fragmentos en capa que dan una dimensión arquitectónica, sus cabezas están construidas de bloques de arcilla extendidas, superpuestas para crear el “lienzo” de la cabeza. El volumen en capas se trabaja presionando hacia afuera para desarrollar la forma y los rasgos generales. Se podría sugerir que está en juego un tipo

Clay’s plasticity enables it to be formed into shapes and volumes, but structural strength is only achieved as it stiffens while drying, a particularly delicate tension the ceramicist must master, especially in works as large as Lira’s heads. In fact, the scale of Lira’s heads represents an extraordinary achievement. Clay volumes of these grand dimensions present many structural and logistical problems. The forming alone is one thing, but drying them evenly, applying glaze, and moving them into and out of kilns require extreme patience and skill. And of course getting them successfully through the fire is the last hurdle, the ultimate trial that irrevocably transforms them. What you see at any moment in the process is not where you end up.

Lira’s approach to the construction of the heads also parallels the method of his painting practice. Just as Lira’s recent works on paper are built up of layered fragments that give an architectonic dimensionality, his heads are constructed of rolled out slabs of clay, overlapped to create the “canvas” of the head. The layered volume is worked by pressing outward to develop the overall form and features. One might suggest a kind of reciprocity is at play: Lira works the clay from the inside out and he paints from the outside in.

Of heads and pots

The language we use to talk about pots typically refers to the human form: pots have feet, bodies, waists, shoulders, necks, lips. Even the composition of clay itself is called *the body*. Pots also connect to the



Trabajo en el taller Huara Huara, 2008

de reciprocidad: Lira trabaja la arcilla desde adentro hacia afuera y pinta desde fuera hacia dentro.

Sobre cabezas y vasijas

El lenguaje que usamos para hablar sobre vasijas se refiere típicamente a la forma humana: las vasijas tienen pies, cuerpos, cinturas, hombros, cuellos, labios. Incluso la composición de la arcilla misma se llama “el cuerpo”. Las vasijas también se conectan al cuerpo en sus roles cinéticos y sociales. Transmiten sustento ya que los usamos para preparar, cocinar, presentar y servir líquidos y alimentos nutritivos. Sostenemos la taza que lleva la bebida a nuestra boca; en la mesa, afirmamos y celebramos nuestra conexión con colegas, amigos y familiares. Las vasijas conectan la naturaleza y la cultura.

Pero si las vasijas actualizan nuestra cultura y corresponden en forma esencial a nuestro ser físico, las cabezas de Lira equivalen en una forma esencial a las vasijas. Insistentemente, las cabezas son recipientes, la mayoría se dejaron abiertas por la parte de arriba. La apertura permite el acceso a su interior, al que a veces —según admite Lira— dedica más tiempo de trabajo que a las superficies exteriores inmediatamente visibles. El efecto casual, casi roto, de los extremos del borde, donde la conocida representación de la fisonomía se abre a su interior no elaborado, es abrupto y dramático. La cara presentada socialmente se transforma en posibilidad puramente subjetiva. Aunque los exteriores pueden aspirar a una humanidad universal (Lira habla de expresar la

body in their kinetic and social roles. They transmit sustenance as we use them to prepare, cook, present, and serve sustaining food and drink. We hold the cup that brings nutritious liquid to our mouths; at the table, we affirm and celebrate our connections to colleagues, friends, and family. Pots connect nature and culture.

But if pots actualize our culture and correspond in an essential way to our physical beings, Lira’s heads correspond in an essential way to pots. The heads are insistently vessels, with most left open at the top. The opening allows access to their interior, which—Lira admits—he sometimes spends more time working than the most immediately visible outer surfaces. The casual, almost broken-off effect of the edges of the rim, where the representational known of physiognomy opens into the unelaborated interior, is abrupt and dramatic. The socially presented face yields to pure subjective possibility. While the exteriors may aspire to a universal humanity (Lira speaks of expressing a “human condition”), with features refined to abstracted essence, an almost Platonic ideal rendered physical, their interiors are more mysterious. We project our own minds, our own longings, into these fragile, outsized skulls. Just as the contents of a vessel vary according to the desires of its owner, Lira’s heads “function” when we pour in our own imagination.

Vitrification and density

Lira chooses to work not in the lower earthenware temperatures associated with indigenous traditions throughout the world and in his



Keros o vasos-retrato de madera, cultura Tiwanaku
Colección Museo Arqueológico R. P. G. Le Paige,
San Pedro de Atacama

“condición humana”) con rasgos refinados hacia una esencia abstracta, un ideal casi platónico transformado en algo físico, sus interiores son más misteriosos. Proyectamos nuestras propias mentes, nuestros propios anhelos, en estos cráneos frágiles y desmesurados. Al igual que los contenidos de un recipiente varían de acuerdo a los deseos de su propietario, las cabezas de Lira “funcionan” cuando vertimos nuestra propia imaginación.

Vitrificación y densidad

Lira escoge no trabajar con arcillas de baja temperatura, asociadas con las tradiciones indígenas en todo el mundo y en su nativa Sudamérica, sino con la tecnología de cerámica de gres cocida a altas temperaturas, lograda primero en Asia y plasmada tanto en el plato de la dinastía Song que le cautivó de niño, como en las jarras de sake de su *loft* neoyorquino. (Sin embargo, sí encuentra inspiración en las formas del arte precolombino). Los elementos a altas temperaturas están compuestos de arcillas que tienen una preponderancia de caolines, libres del contenido de fundente de hierro presente en las arcillas rojas más comunes. Llevadas al fuego casi blanco de 1200°C, son impermeables incluso sin esmalte y suenan al tocarlas, dejando patente su densidad vítrea. La vidriosidad y la permanencia de sus cerámicas cocidas a altas temperaturas resuenan con la intensidad y la pureza de la visión de Lira.

Si bien la cerámica de alta temperatura es dura y resistente, aun así encarna la condición paradójica de toda la cerámica: es frágil y

native South America, but with the high-fired stoneware technology first achieved in Asia and embodied in both the Song dynasty plate that captivated him as a boy and the sake jars in his New York loft. (Pre-Columbian forms and iconography, however, are essential antecedents here.) High-fired wares are composed of clays that have a preponderance of kaolins, which are free of the fluxing iron content of the most commonly found red clays. Brought to near the white heat of 1,200°C, they are impermeable even without glaze and ring when struck, evincing a glassy density. The glassiness and permanence of his high-fired ceramics resonate the intensity and purity of Lira’s vision.

While high-fired clay is hard and durable, it still embodies the paradoxical condition of all ceramics: it is both fragile and permanent. Fired clay can be shattered to fragments, yet the sherds endure—as the archaeological record richly attests. In these works, Lira’s choice of material and process speak to human experience on multiple levels. We are forever changing, our essential individual plasticity molded by collective experience: culture, family, social categories; yet our independent actions are fateful—and like fired clay, choices cannot be undone. These heads ring out for me with a beautiful longing. Their unelaborated interiors sound a note of sublime isolation: our social connectedness exists alongside the deep mystery of the other. This gravitas, the fragile density of human existence, is perfectly expressed in these massive vitrified clay heads. I am drawn to something pure, both clear and obscure, universal and silent, fragile and enduring.



Cabeza N° 81, 2007
Gres y esmalte
65,5 x 40 x 50 cm

permanente a la vez. La arcilla cocida puede romperse en fragmentos, pero los restos permanecen, como lo demuestra abundantemente el registro arqueológico. En estas obras, las elecciones de material y el proceso de Lira hablan sobre la experiencia humana en múltiples niveles. Siempre estamos cambiando, y nuestra plasticidad individual esencial es moldeada por la experiencia colectiva: cultura, familia, categorías sociales; sin embargo nuestras acciones independientes son fatídicas, y al igual que con la arcilla cocida, las elecciones no pueden deshacerse. Estas cabezas resuenan en mí con una bella inquietud. Sus interiores no elaborados emiten una nota de aislamiento sublime: nuestra conectividad social existe junto al profundo misterio del otro. Esta seriedad, la frágil densidad de la existencia humana, se expresa perfectamente en estas enormes cabezas de arcilla vitrificada. Me arrastran hacia algo puro, a la vez transparente y oscuro, universal y silencioso, frágil y duradero.



Cabeza N° 104, 2012
Gres y esmalte
79 x 57 x 78,5 cm