

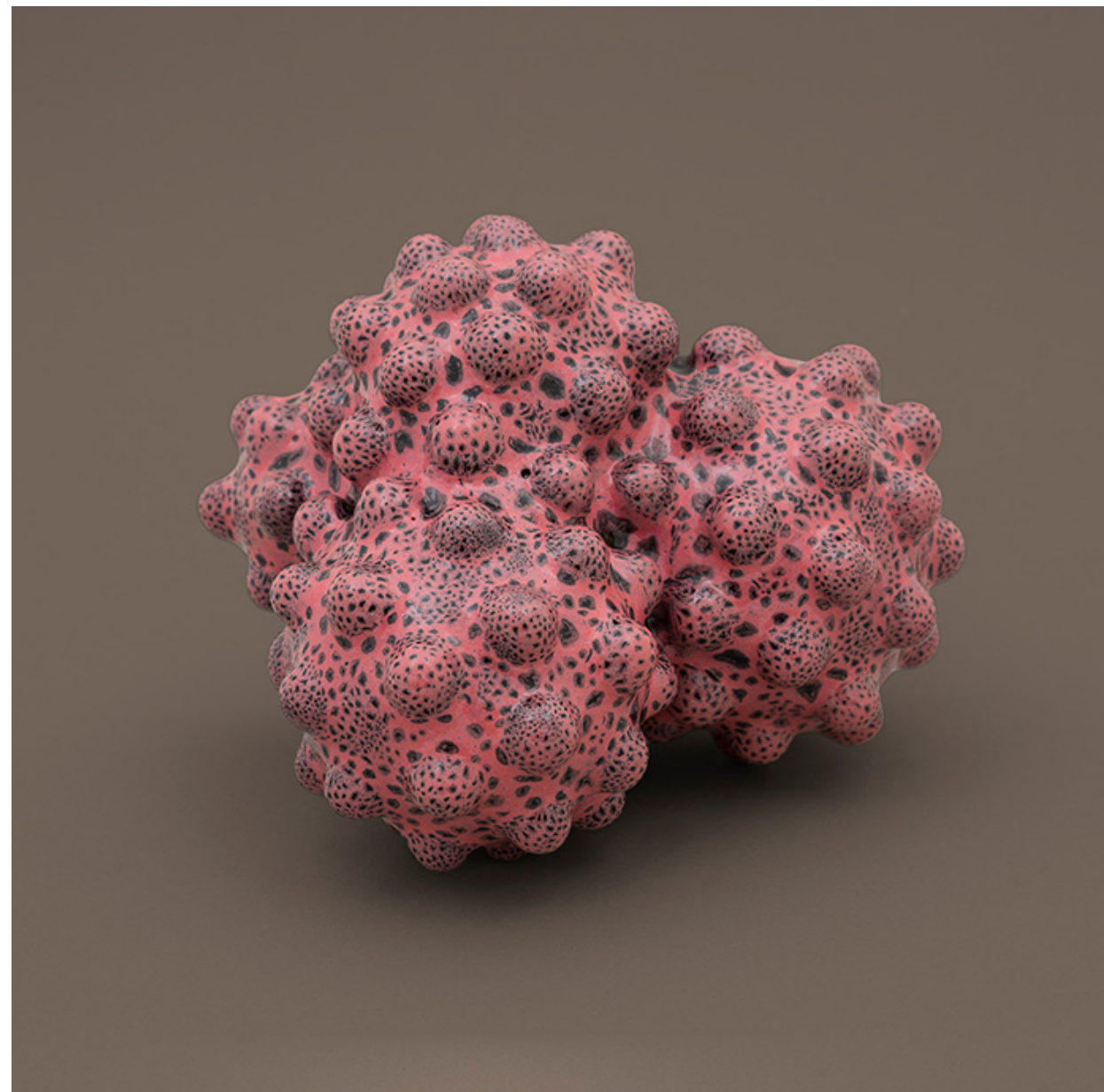
**OBJE  
TOS  
TRAN  
SICIO  
NALES**



Todas las obras: cerámica esmaltada, 2023.

**Luangu**  
11 x 20 x 18 cm

Only yesterday  
11 x 13 x 15 cm





Simmering ridge  
11 x 14 x 10 cm



Tigbalog  
13 x 18 x 17 cm



Torngasoak  
13 x 17 x 17 cm



**Perla francesa**  
11 x 12 x 14cm



**Bulang**  
13 x 15 x 12 cm



Svetovit  
13,5 x 13,5 x 13,5 cm



Yúcahu  
15,5 x 10 x 10 cm



Ala de polilla  
16 x 14,5 x 14,5 cm





Gold rush  
15 x 14,5 x 15cm



Trebaruna  
8 x 10 x 10,5 cm



Anyanwu  
8,5 x 13 x 17 cm



**Daydream**  
13 x 23 x 22cm



**Rock lobster**  
18,5 x 21 x 20cm



Ungud  
16 x 22 x 22 cm



Achuguayo  
17,5x21,5x10,5 cm



Grassy glade  
16 x 18 x 10 cm



Sea breeze  
19 x 15,5 x 14,5 cm



Luna light  
10 x 20 x 20 cm



Rosie posie  
10,5 x 17 x 17 cm

Tabaldak  
10 x 14 x 10,5 cm







Twist & shout  
12 x 12 x 22 cm

Skinny dip  
12 x 12 x 20 cm





Igsabod  
19 x 18,5 x 18,5 cm



Maxios  
19 x 18 x 19,5 cm



Ikatere  
18 x 12 x 16,5 cm



Dirty bird  
7 x 11 x 12 cm

Imbayan  
13x9x11,5 cm



Nahhunte  
21 x 20 x 11,5 cm





**Sour sunrise**  
13 x 12,5 x 10cm



**Nada menos**  
10,5 x 10,5 x 10,5 cm



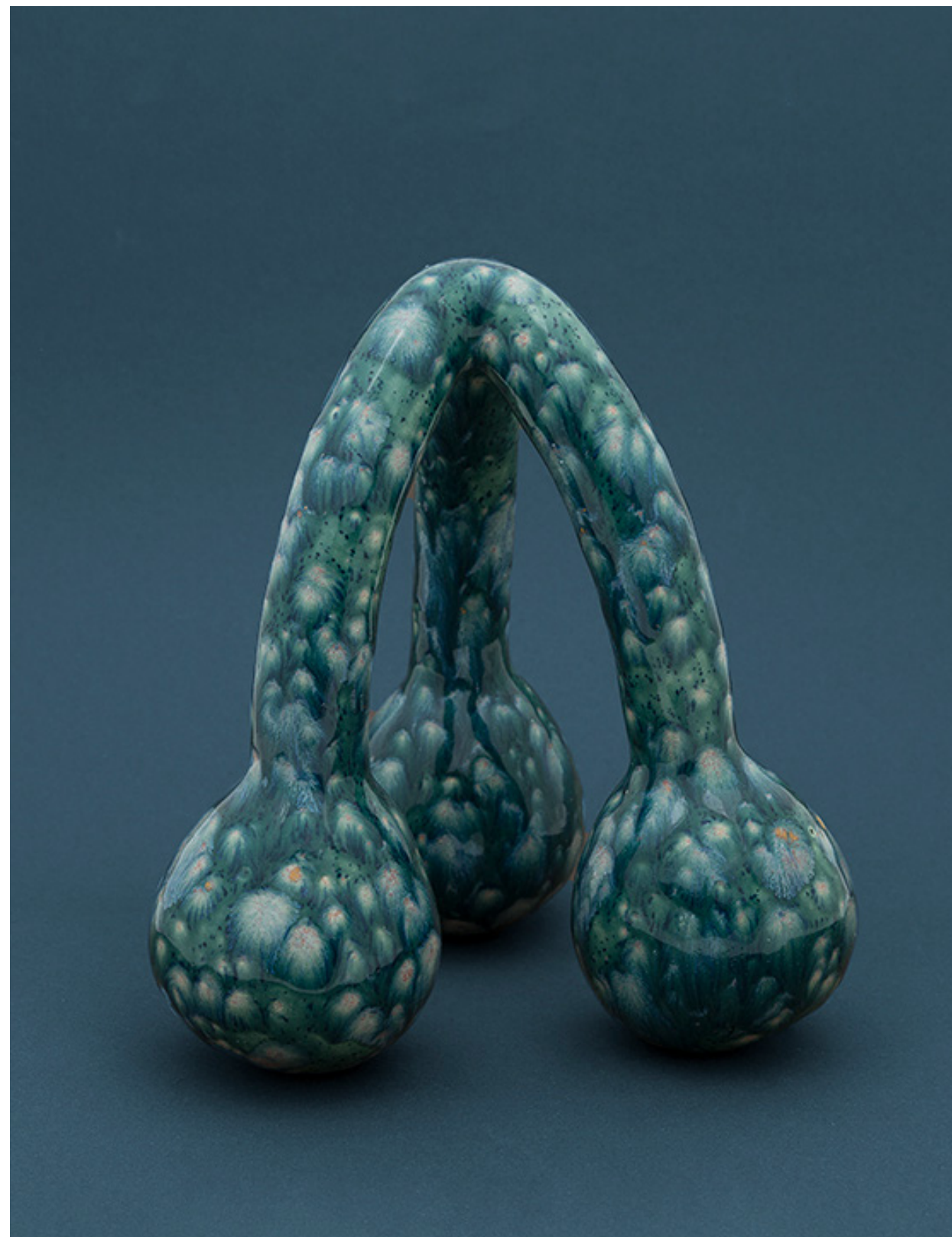
**Mood mode**  
15 x 17,5 x 16 cm



Bachué  
15,5 x 22,19 cm



Vanatur  
21 x 18 x 18 cm

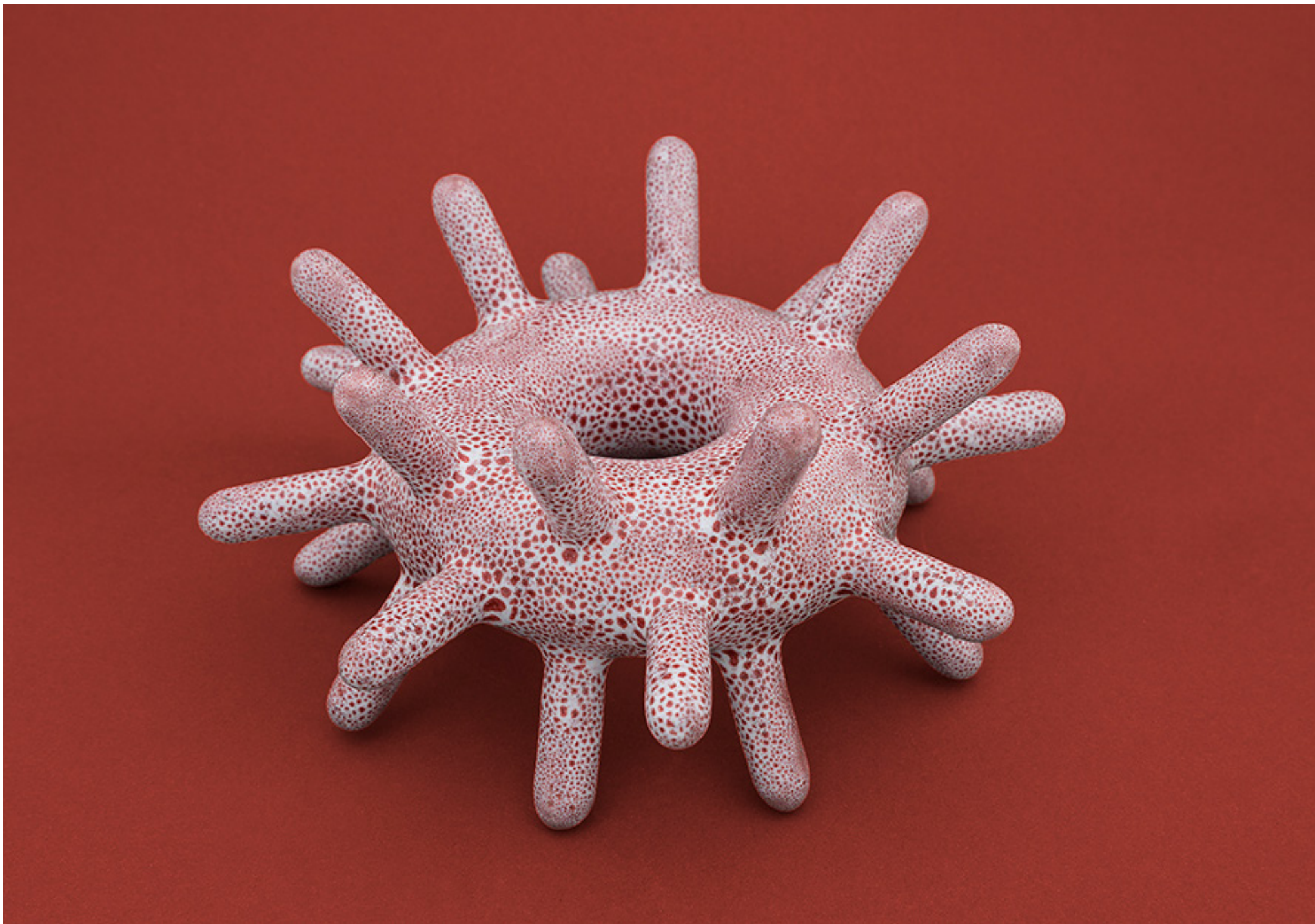




Ipmil  
22 x 20 x 17 cm



Djungkao  
23 x 11 x 11 cm



Adjaini  
11 x 23 x 22 cm



**Butterball**  
14 x 16,5 x 15,5 cm



**Garden patch smash**  
16 x 19 x 18 cm



Lasting thoughts  
9 x 20 x 21 cm

Island breeze  
9 x 13 x 14 cm





Bulaiyao  
6,5 x 7 x 13 cm





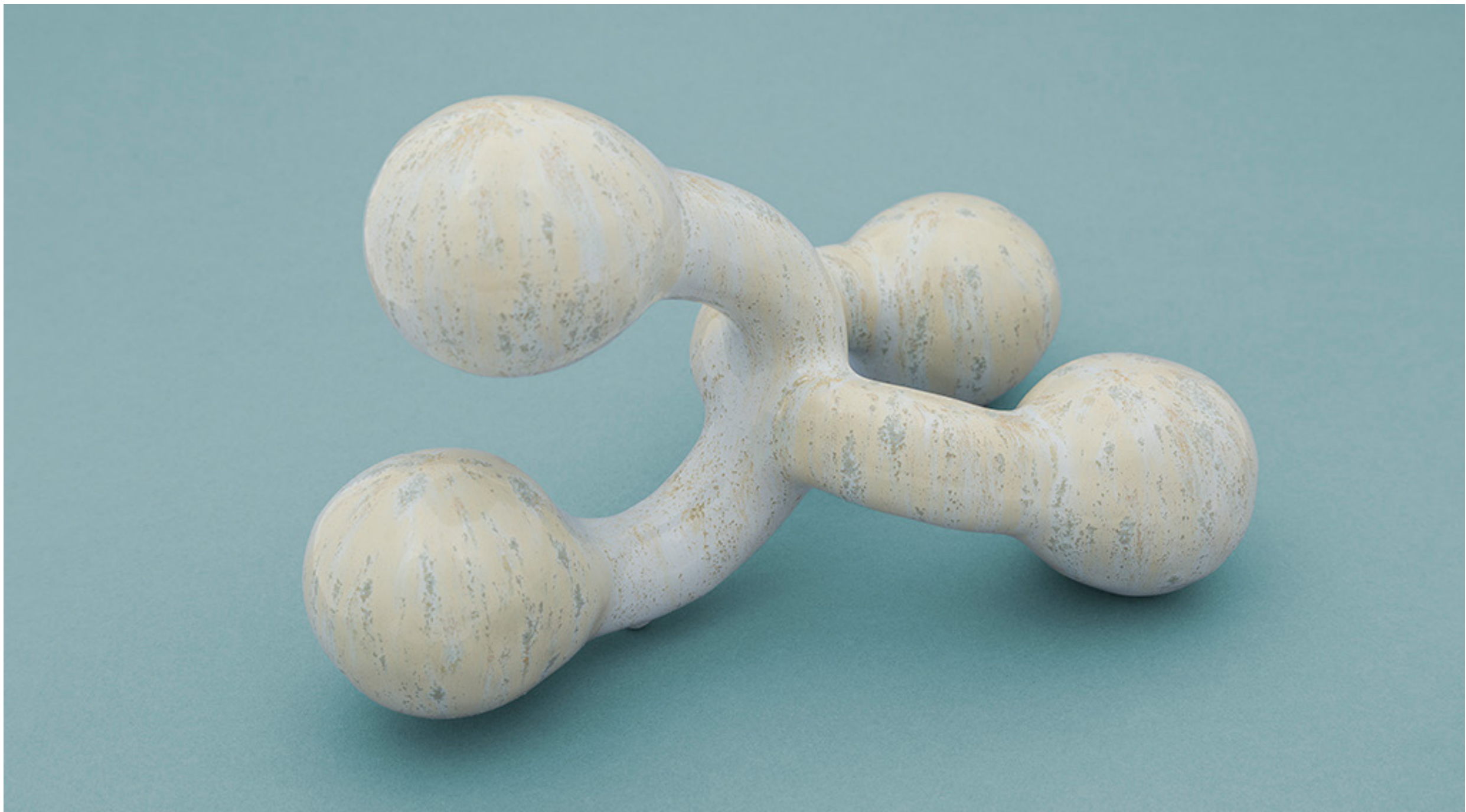
**Nencatacoa**  
10 x 8 x 9 cm



**Deep breath**  
13 x 11,5 x 11,5 cm



**Gamhanan**  
15 x 20 x 22,5 cm



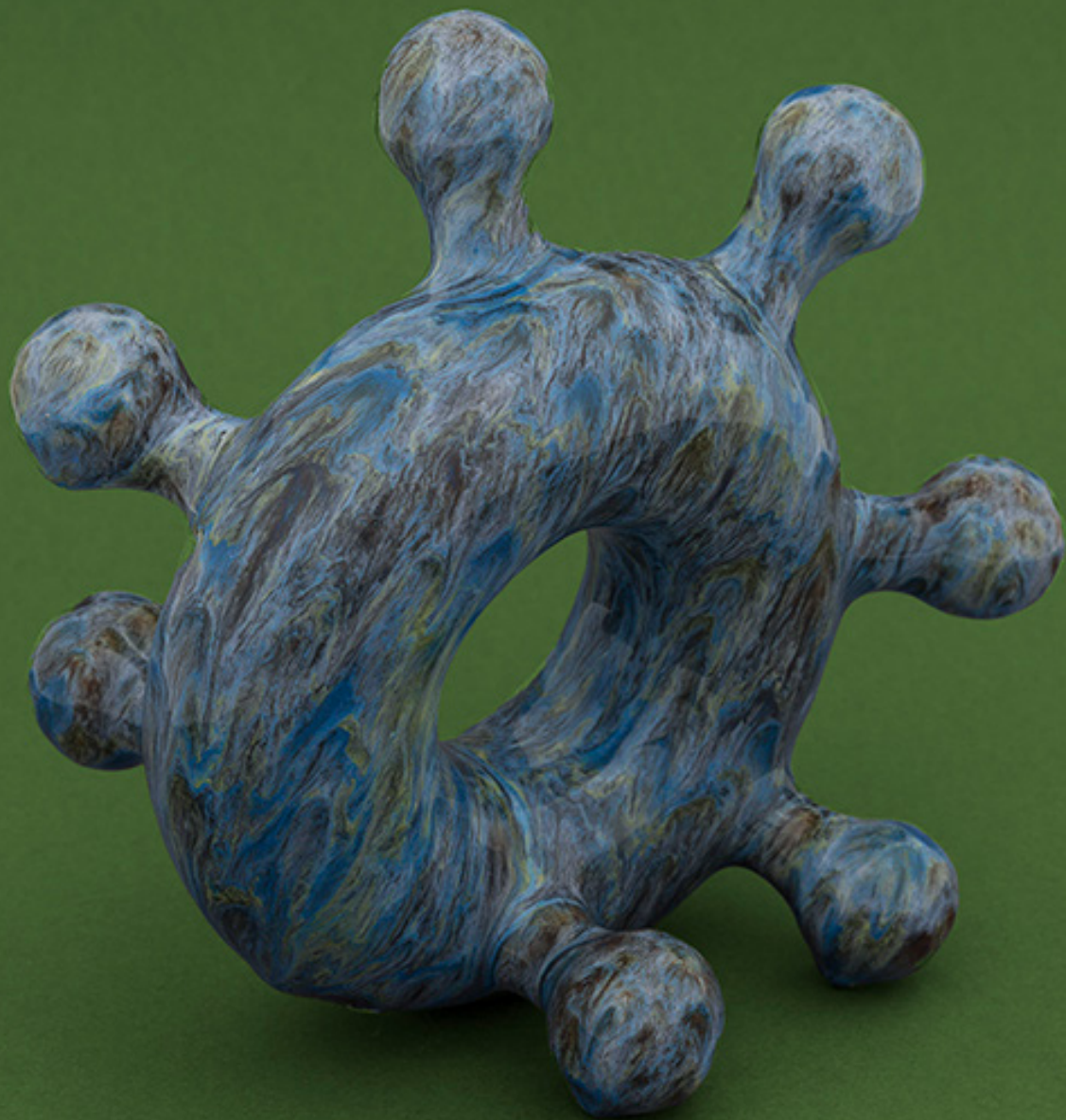
Bayamanaco  
14 x 15 x 24 cm



Tyrian tan  
14 x 20 x 21cm

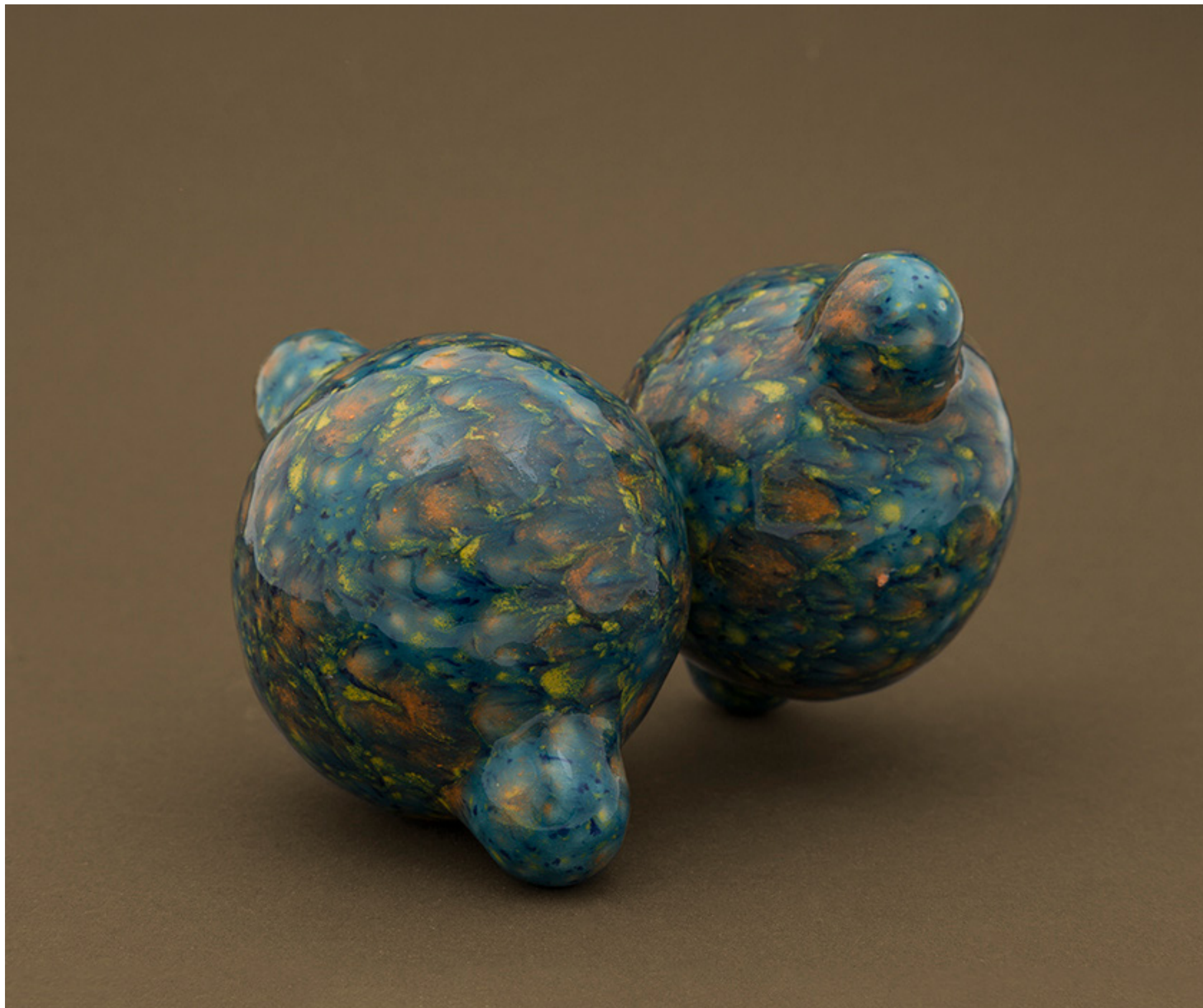


Dusty path  
13 x 16 x 16,5 cm



**Shakuru**  
18 x 18 x 13 cm

Cloudy sky  
13x13x16 cm





Vèjopatis  
14,5 x 12 x 12 cm



All nighter  
9 x 13 x 18 cm



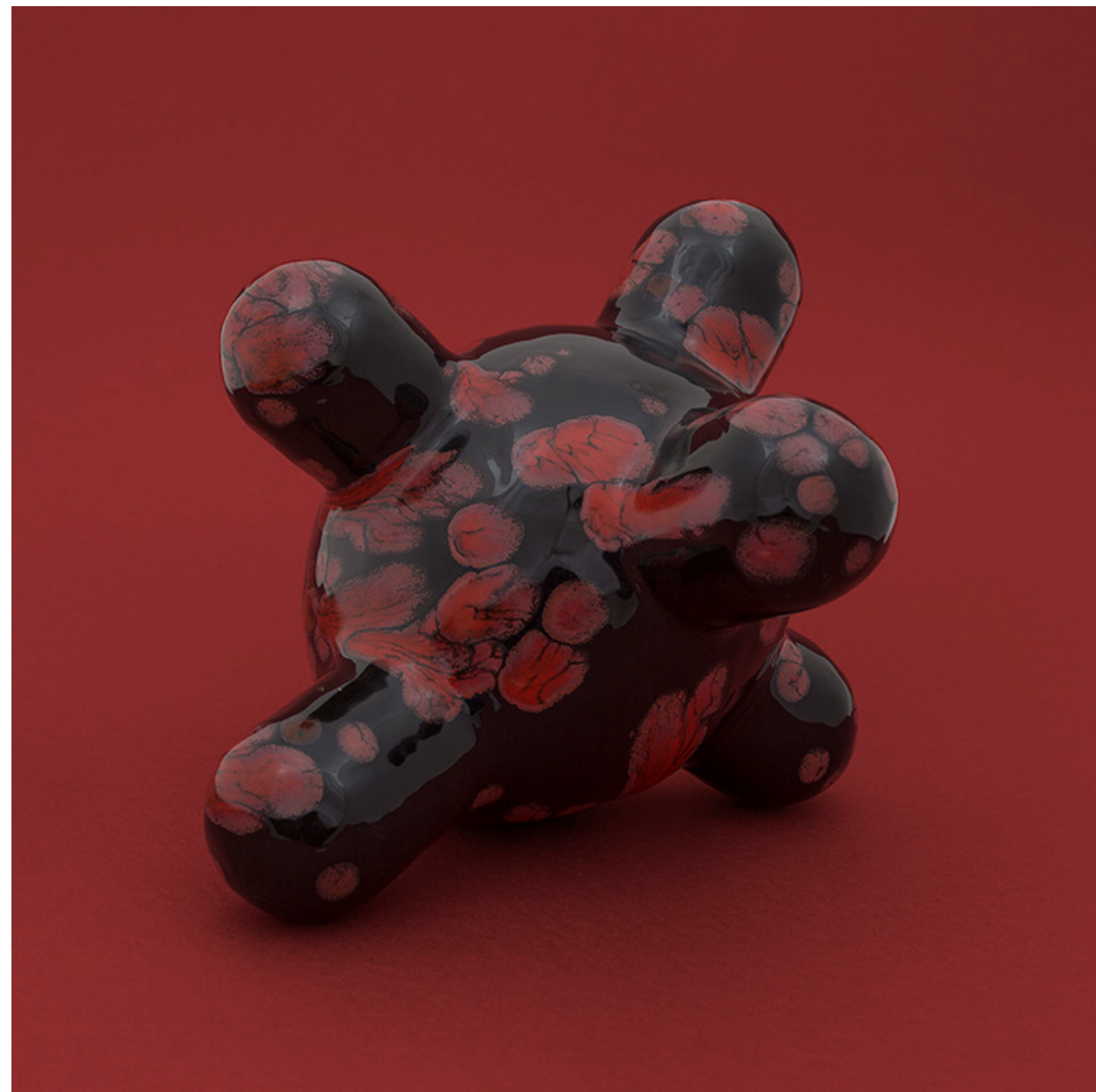


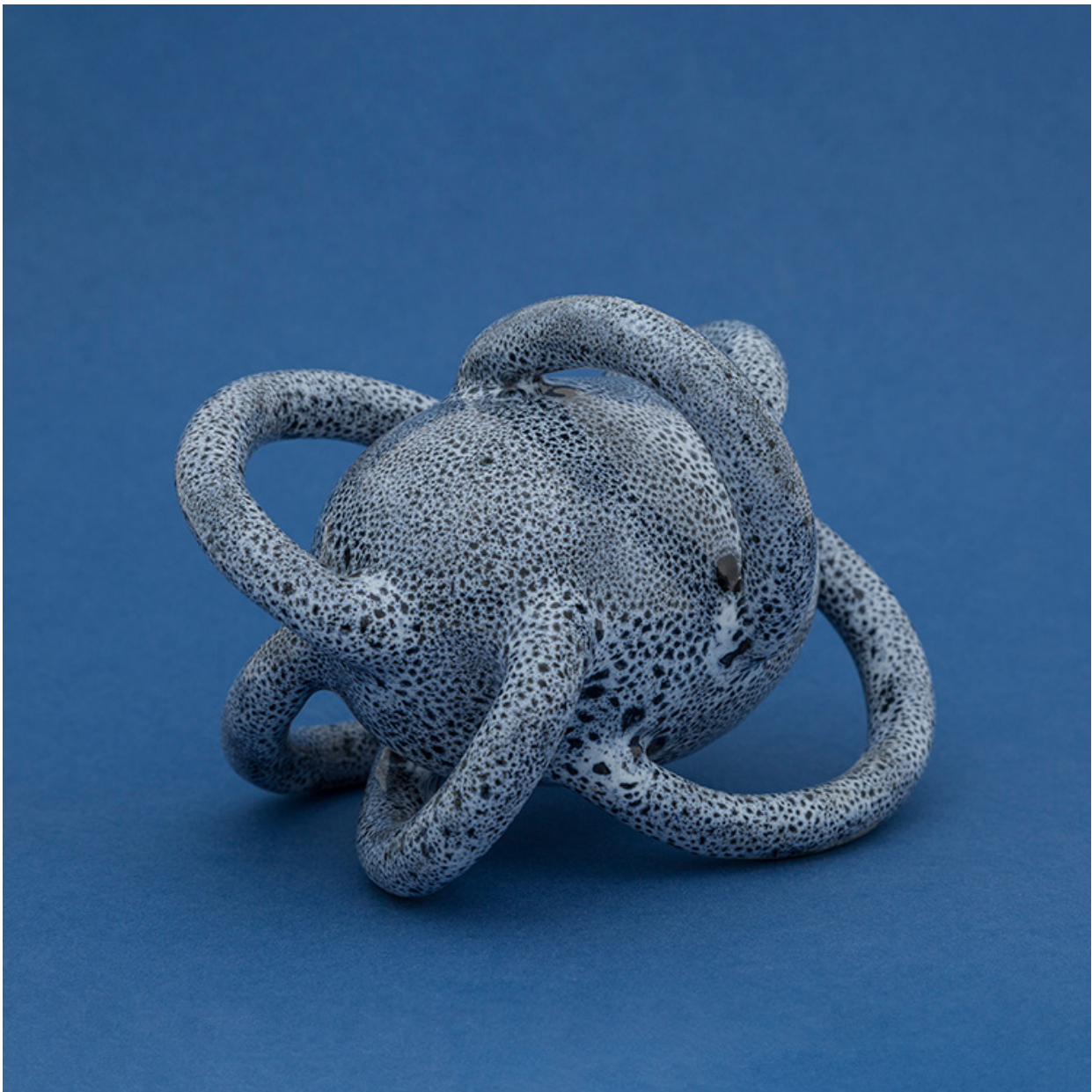
**Anahit**  
12 x 12 x 12 cm



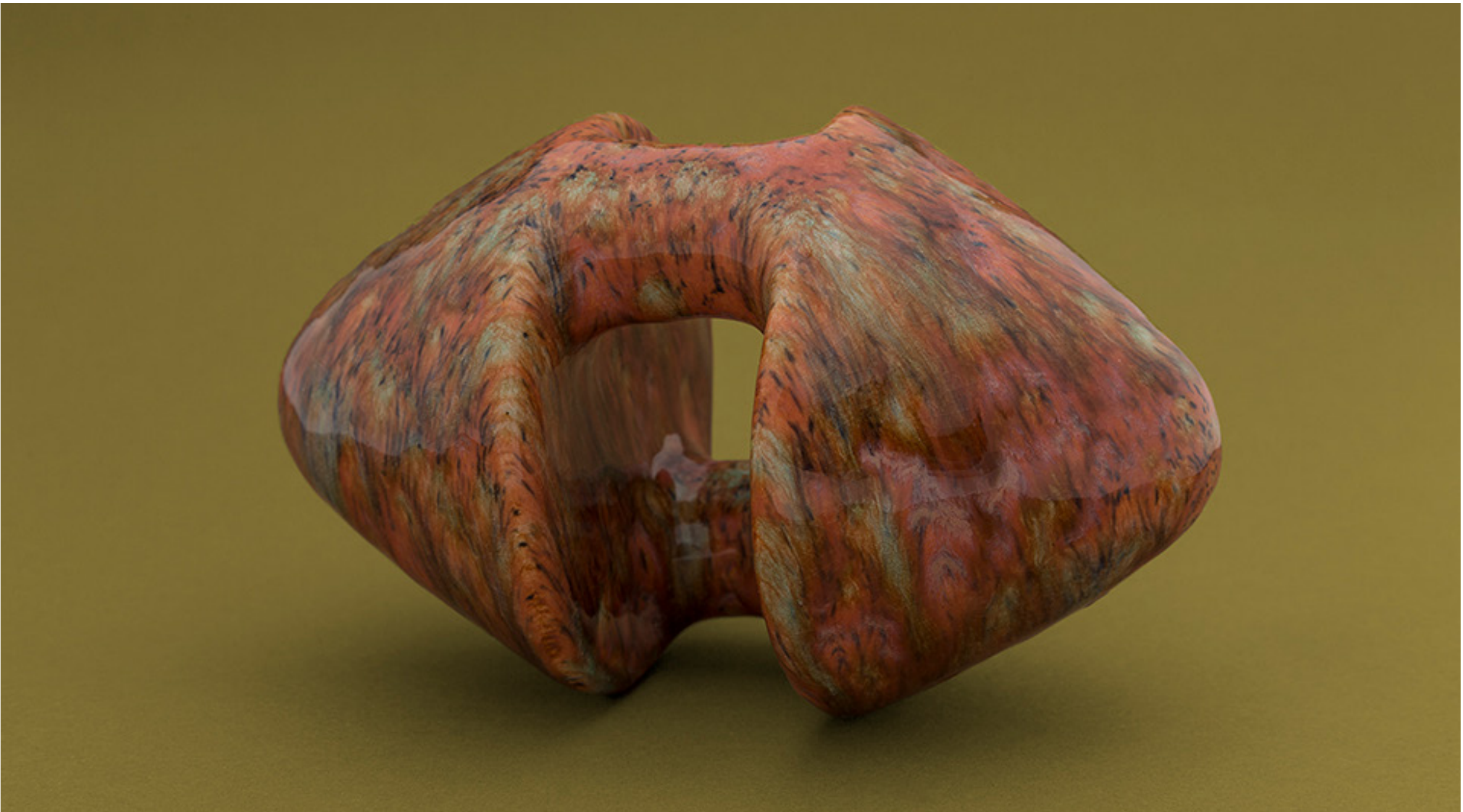
**Honey deuce**  
13,5 x 15,5 x 17 cm

Watermelon sugar  
19,5 x 18,5 x 21,5 cm





Sandy shoe  
13 x 12,5 x 15 cm



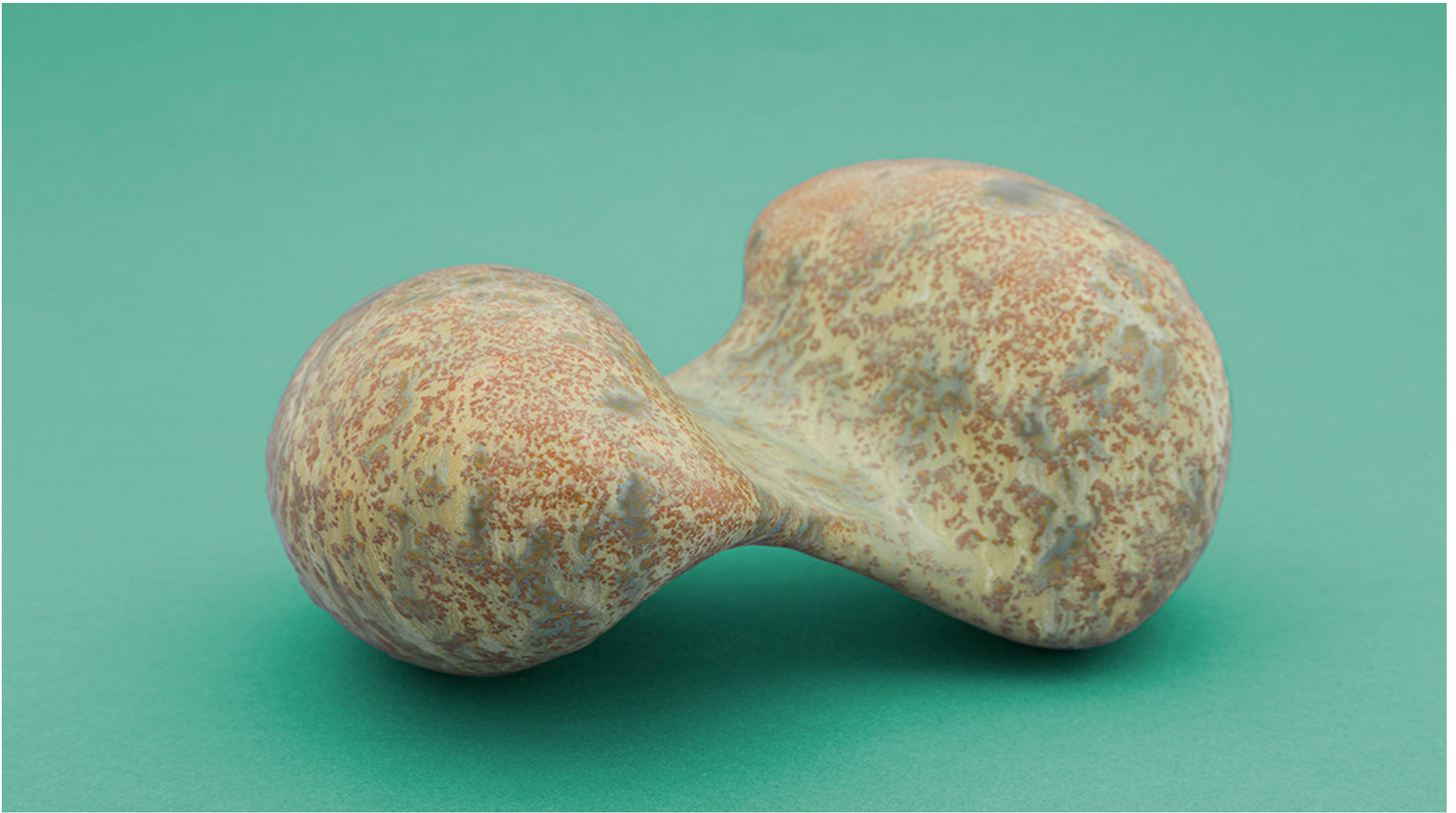
Imbanon  
19 x 12 x 12,5 cm



Tevdore  
16 x 12 x 20,5 cm



Aura in me  
16 x 16 x 16 cm



**Ulanji**  
10 x 13,5 x 18,5 cm

Salty dog  
13 x 18 x 18cm





Perfect storm  
6,5 x 16,5 x 16,5 cm



Willow sweeps  
11 x 15 x 17 cm





Velvet plush  
18 x 16 x 13 cm



**Downpour**  
9,5 x 9,5 x 40 cm

Whipped sunset  
13,5x17x17 cm





All dressed up  
14 x 22 x 21 cm



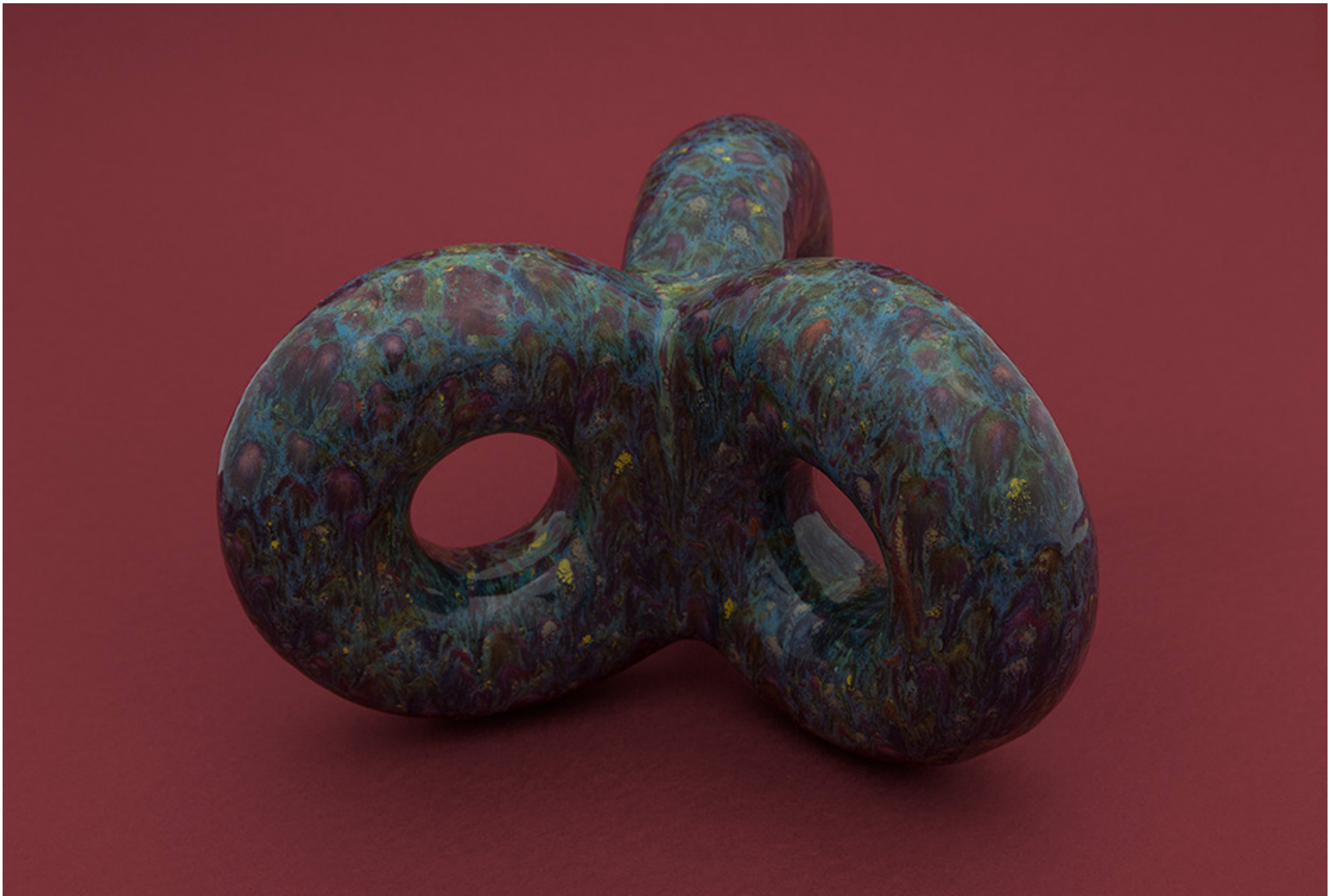
Ochopintre  
17 x 17 x 26 cm



**Uburs**  
7,5 x 17 x 20 cm



**Espaloma**  
10 x 17 x 22 cm



Mud mist  
14 x 20 x 22 cm





Lidérc  
9 x 11,5 x 22 cm



Abaanguiu  
9,5 x 13 x 13,5 cm



Drifting tide  
8 x 12 x 12 cm



Talking monkey  
14 x 16,5 x 17 cm



Amotken  
9,5 x 18 x 19,5 cm



Sunset serenade  
12,5 x 12,5 x 20 cm



Moss rose  
15 x 15,5 x 25 cm



Marjory phlox  
10 x 14 x 18 cm



Frostbite  
12 x 17 x 18 cm

Honky tonk  
18x17,5x17,5 cm





**Amaror**  
8,5 x 11,5 x 15 cm



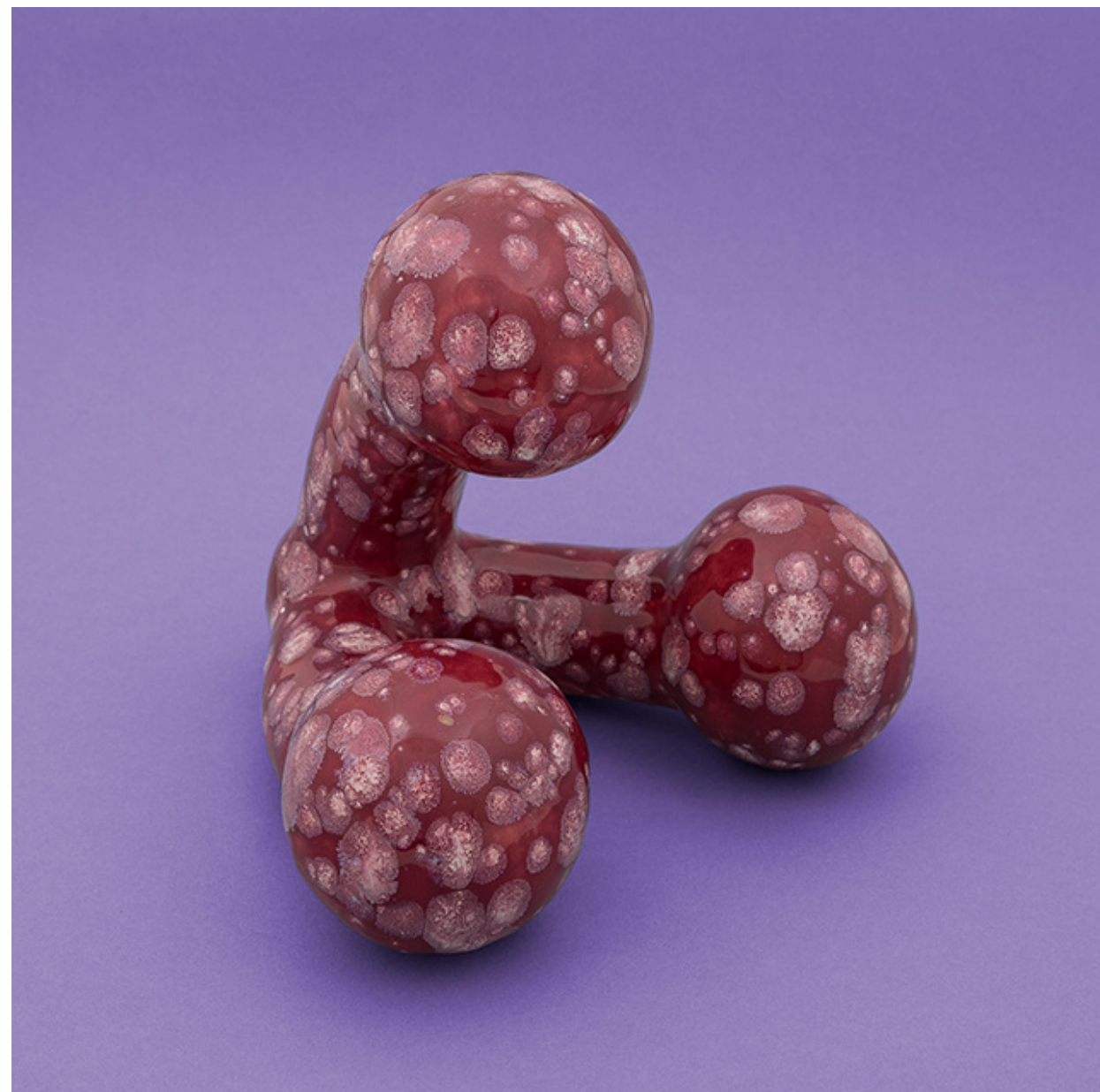
**Evermore**  
9 x 15 x 16 cm



Rizal  
7 x 15,5 x 15,5 cm



Earthen cheer  
18x21x21 cm



“Los más importantes de estos turbadores dualismos son: yo/otro, mente/cuerpo, cultura/naturaleza, hombre/mujer, civilizado/primitivo, realidad/apariencia, todo/parte, agente/recurso, constructor/construido, activo/pasivo, bien/mal, verdad/ilusión, total/parcial, Dios/hombre”.

**Donna Haraway**, *Manifiesto cibernético*.

## Hands-On

Cristián Silva

En su ensayo de 1978 titulado *La dimensión estética* (La permanencia del arte), el filósofo alemán Herbert Marcuse se preguntaba acerca de cuáles serían aquellas “categorías artísticas que trascienden el contenido social específico y definen la universalidad del arte”. Parte de sus reflexiones partía de la base de que “la función crítica del arte, su contribución a la lucha por la liberación, reside en la forma estética: una obra de arte es auténtica o verdadera no en virtud de su contenido (por ejemplo, la representación «correcta» de las condiciones sociales), ni tampoco por su forma «pura», sino por el contenido convertido en forma”; en esa misma línea, señalaba que “la necesidad de transformación radical debe enraizarse en la subjetividad de los individuos mismos, en su inteligencia y sus pasiones, sus sentimientos y sus objetivos”.

Las palabras de Marcuse –en especial cuando habla de “liberación”, “contenido convertido en forma” y de “subjetividad, inteligencia, pasión, sentimientos”– resuenan con fuerza al contemplar el trabajo reciente de Magdalena Atria, creadora chilena que piensa, trabaja y vive desde el arte, y cuya obra se ha caracterizado por la intensa aplicación del pensamiento y la emoción a la materia (y no así al discurso o a la teoría). Podría decirse que lo que más le apasiona del arte es que desde ahí puede gatillar un flujo inagotable de interrogantes, las cuales, a diferencia del método científico, no buscan respuestas concluyentes sino más bien contribuir con una mayor apertura de campo y un mayor conflicto entre subjetividad y especificidad: de alguna manera, su labor como artista, operando siempre desde la intuición, ha



M. Atria, S/t (1996).  
Oleo sobre tela,  
142 x 142 cm

M. Atria, S/t (1996)  
Oleo y lápiz sobre tela,  
130 x 150 cm.

consistido en generar preguntas que vayan conduciendo hacia otras preguntas.

Después de más de tres décadas dedicadas a esta actividad, es posible advertir que las disciplinas más tradicionales de las artes visuales -dibujo, escultura y pintura- todavía continúan brindándole a esta artista la oportunidad de enriquecer y profundizar, día a día, su exploración de los misterios de la existencia humana. La presente serie de obras pictórico-escultóricas en cerámica esmaltada, reunidas bajo el título de *Objetos transicionales*, logra hacer confluir varios de los asuntos que más le han fascinado durante el último tiempo; en particular, la fusión perceptual/cognitiva/conceptual entre la visión y el tacto, y su relación con la imaginación, la memoria y los procesos de aprendizaje. Por supuesto, también convergen en este actual proyecto otros intereses: a saber, su íntima conexión con las manifestaciones culturales más arcaicas (en especial con la alfarería tradicional -y experimental- de algunos pueblos prehispánicos), el despertar sensorial de la primera infancia, y la ineludible e incesante avalancha de imágenes que circulan profusamente en nuestra era digital contemporánea.

Cabe señalar que el primer contacto profesional de Magdalena Atria con la cerámica

se produjo al iniciarse la década del 90, cuando la artista vivía en un sector rural de Pirque, en las afueras de Santiago.

En ese lugar pudo habilitar un pequeño taller -equipado con un modesto horno- y adentrarse en los laberintos de la arcilla (al mismo tiempo que continuaba indagando en los múltiples alcances de la pintura). Luego, vino un cambio importante: su marcadora estaba en Nueva York durante la década de los noventa, donde a través de sus estudios de maestría pudo descubrir nuevas maneras de expresarse y ampliar sus registros y nociones de la actividad artística tanto contemporánea, como moderna y antigua. Varias de sus pinturas de ese período representan versiones monocromas, austeras, sintetizadas y de gran formato de algunos de los juguetes con que sus hijos jugaban en ese momento (artefactos “didácticos” para lactantes e infantes); desde ahí su camino derivó hacia dibujos abstracto/meditativos, los cuales la fueron conduciendo gradualmente hacia su obra más reconocible, sus “pinturas de plasticina”, iniciadas a comienzos de la década del 2000.

En términos plásticos, Magdalena Atria es una artista eminentemente colorista: esto, en el contexto de las artes visuales chilenas contemporáneas, delimitado por los resabios del conceptualismo documentalista “en blanco y negro” de los años ochenta, podría haber resultado

eventualmente un obstáculo para la circulación y puesta en valor de su trabajo. Más aún, cuando la artista ha transgredido ese “canon de seriedad” incorporando decididamente lo azaroso, lo caprichoso y las “salidas de programa” como parte esencial de su metodología creativa, con resultados que ofrecen una notable exuberancia y suntuosidad visual -algo que no habría sino aumentado la dificultad para empalmar con la corriente local dominante de las últimas décadas. Sin embargo, tal autonomía -o, si se quiere, rebeldía- le ha permitido desarrollar un lenguaje fresco, vital y genuino, que enfatiza la experiencia en vivo de los atributos plásticos de la obra respecto de cualquier otro factor anexo.

La serie *Objetos transicionales* obtiene su título de una de las teorías psicoanalíticas postuladas a mediados del siglo veinte por Clare y Donald Winnicott: según la pareja de investigadores, dichos objetos, pertenecientes a las primeras fases del desarrollo psicoafectivo infantil, resultarían determinantes para la manera en que -después, durante la juventud y vida adulta- configuramos nuestra relación con el deseo, la satisfacción, el placer, la ansiedad, la separación, el apego, la aceptación, el alivio, la ilusión, la posesión, la pérdida, la protección, la dependencia y también la independencia, todos asuntos que para

una artista espiritualmente analítica como Magdalena Atria resultan de suma relevancia.

El pensamiento, la imaginación y su manifestación subjetiva formal ha sido un tópico que ha obsesionado a artistas de todos los tiempos. A inicios del siglo veinte, Annie Besant y Charles Leadbeater abordaron esta problemática desde una perspectiva cercana a la clarividencia mística en su libro “Formas del pensamiento”, un estudio pionero en la materia que intentaba vincular ciertas texturas, colores y formas con energías y construcciones psíquicas altamente específicas. Más o menos en ese mismo campo, para Magdalena Atria resultó de gran influencia la perturbadora novela de ciencia-ficción psicológica “*Solaris*”, del polaco Stanislaw Lem, en la cual se presenta la hipótesis de un planeta que, como totalidad, como un solo cuerpo, es capaz de manifestar su “inteligencia emocional” a través de las transformaciones formales de su océano multicolor.

La historia de las artes visuales de los últimos siglos abunda en ejemplos de lo que se ha dado en llamar “biomorfismo”: desde el francés Hans Arp hasta Barbara Hepworth, pasando por Richard Deacon, Ernesto Neto o las colaboraciones de Charles Long y Stereolab, son numerosas las propuestas que han ofrecido múltiples enfoques del tema. Resulta clave en ese sentido la controvertida *Princesa X*, de Constantin Brancusi, una pieza

simultáneamente tan elegante y refinada, como enigmática y explícita, que en su primera aparición pública encendió el debate interpretativo de su época; el mismo juego oscilante de “ida y vuelta” entre lo sugerente y lo evidente -o si se quiere, entre lo sutil y lo grotesco- se observa también, aunque de otra manera, en la serie de *Sunsets* de Richard Hamilton. Podría decirse que en ambas obras es posible apreciar una alta dosis de humor que podríamos denominar “travieso” (más delicado en el caso de Brancusi, más sarcástico y picaresco en la propuesta de Hamilton), asuntos todos con los que los *Objetos transicionales* de Magdalena Atria también parecen encontrar gran concordancia visual.

Otro de los referentes para estas esculturas recientes de la artista lo podemos encontrar en las papas, chirimoyas, pepinos dulces y otros frutos representados en las vasijas ceremoniales mochicas de arcilla y barro. Modeladas con gran sensibilidad, atención al detalle y capacidad de síntesis, dichas piezas funcionales concentran, además, esa correlación indivisible entre el sentido del tacto y de la vista que Magdalena Atria busca invocar con sus *Objetos transicionales* (resulta de vital importancia para la artista el hecho que sus esculturas también pueden ser tomadas, manipuladas, incluso chupadas, tal como ocurre con los objetos bautizados por los Winnicott). Respecto de la recuperación

de contenido precolombino, cabe destacar que durante el año 2020, justo antes de dar inicio al presente conjunto de piezas, la artista ya había realizado un viaje de estudios en la zona fronteriza de las regiones del Maule y del Ñuble, investigando procedimientos tradicionales para la elaboración de recipientes cerámicos: ahí conoció de primera mano las técnicas ancestrales que aún se emplean en localidades aisladas y perdidas entre cerros y quebradas, como las de sus colegas Delfina Aguilera, Teodorinda Serón y Elba Apablaza, quienes trabajan usando nada más que sus manos, junto a fogones de leña, gallinas y bosta de caballo.

Al igual que lo que sucede en sus pinturas de plasticina o de cera virgen, las cerámicas recientes de Magdalena Atria se nutren fundamentalmente de las tensiones y contradicciones entre lo natural y lo cultural: en ellas comparecen en forma oblicua y se entrecruzan indistintamente referencias a asuntos muy distantes entre sí, como el mundo de la biología (órganos internos, glándulas, células, moléculas, enzimas, virus, rizomas, leucocitos, bacterias, amebas, esporas, anémonas, corales, ronchas, lepra, vitiligo y un largo etcétera), la dimensión metafísica de los poderes sobrenaturales (encarnados en amuletos y talismanes), el universo de la orfebrería, de la repostería, de la gastronomía experimental, de los sabores

de helados comerciales (menta chips, pasas al ron, frutos del bosque, etc), de la coctelería, de los juguetes sexuales para adultos, de la industria de la entretención (superhéroes y ciencia-ficción espacial), de la utilería náutica (boyas, flotadores, etc), incluso de las cinco gigantes islas de plástico que contaminan nuestros océanos desde hace por lo menos tres décadas.

Los *Objetos transicionales* de Magdalena Atria de algún modo contribuyen con un componente algo disruptivo para nuestra idiosincrasia y nuestro imaginario local, cual es una cierta carga gozosa, confusa, excesiva, a veces un poco obscena, un poco delirante, un poco “irresponsable”, desacralizadora de lo noble y de lo austero, celebratoria de lo artificial y lo bastardo, que elude la retícula, esquiva la mimesis y prioriza la invención, que nos evoca los ecos lejanos de *El jardín de las delicias* de El Bosco, la tradición del *millefiori* italiano, tal vez incluso el rococó de Francois Boucher cuando exclamaba que “*la naturaleza es demasiado verde y mal iluminada*”.

“The most important of these troubling dualisms are: self/other, mind/body, culture/nature, man/woman, civilized/primitive, reality/appearance, whole/part, agent/resource, builder/constructed, active/passive, good/evil, truth/illusion, total/partial, God/man.”

Donna Haraway, *Manifiesto ciborg*.

## Hands-On

Cristián Silva

In his 1978 essay “The Aesthetic Dimension”, the German philosopher Herbert Marcuse wondered about those “artistic categories that transcend the specific social content and define the universality of art”. Part of his reflections were based on the premise that “the critical function of art, its contribution to the struggle for liberation, resides in the aesthetic form: a work of art is authentic or true not by virtue of its content (for example, the “correct” representation of social conditions), nor by its “pure” form, but by the content converted into form”; in the same vein, he pointed out that “the need for radical transformation must be rooted in the subjectivity of the individuals themselves, in their intelligence and their passions, their feelings and their objectives”.

Marcuse’s words –especially when he speaks of “liberation”, “content turned into form” and “subjectivity, intelligence, passion, feelings”– resonate strongly when contemplating the recent work

of Magdalena Atria, a Chilean artist who thinks, works and inhabits art, and whose work has been characterized by the intense application of thought and emotion to matter (rather than to discourse or theory). What drives her art is its capacity to trigger a boundless flow of questions, which, unlike the scientific method, do not seek conclusive answers but rather contribute to a greater opening of the field, and a greater conflict between subjectivity and specificity. Somehow, her work, always guided by intuition, has consisted in formulating questions that lead to other questions.

After more than three decades dedicated to this pursuit, it becomes evident that the most traditional disciplines of the visual arts –drawing, sculpture and painting– still continue to offer this artist the opportunity to enrich and deepen, day by day, her exploration of the mysteries of human existence. The present series of pictorial-sculptural works in glazed ceramic, gathered

under the title “Transitional Objects”, manages to bring together several of the issues that have most fascinated her in recent times; in particular, the perceptual-cognitive-conceptual fusion between vision and touch, and its relationship with imagination, memory and learning processes. Of course, other interests also converge in this current project: namely, its intimate connection with the most archaic cultural manifestations (especially with the traditional -and experimental- pottery of some pre-Hispanic peoples), the sensorial awakening of early childhood, and the inescapable and incessant avalanche of images that circulate profusely in our contemporary digital era.

Magdalena Atria’s first professional contact with ceramics took place in the early 1990s, when the artist lived in a rural area of Pirque, on the outskirts of Santiago. There she was able to set up a small workshop - equipped with a modest kiln - and delve into the labyrinths of clay ( as she continued to explore the multiple possibilities of painting). Then, came an important change: her defining stay in New York during the nineties, where, through her graduate studies, she was able to discover new ways of expressing herself and broaden her registers and notions of contemporary, modern and ancient artistic activity. Several of her paintings from that period represent monochrome, austere, synthesized and large format versions of some of the toys her children played with

at the time (“didactic” artifacts for infants and toddlers); from there her path drifted towards abstract/meditative drawings, which gradually led her to her most recognizable work, her “plasticine paintings”, begun in the early 2000s.

In plastic terms, Magdalena Atria is an eminently colorist artist: this, in the context of the contemporary Chilean visual arts, delimited by the remains of the “black and white” documentary conceptualism of the eighties, could eventually have been an obstacle for the circulation and valorization of her work. Even more so, when the artist has transgressed that “canon of seriousness” by resolutely incorporating the random, the capricious and the “out of program” as an essential part of her creative methodology, with results that offer a remarkable exuberance and visual sumptuousness -something that would have only increased the difficulty to connect with the dominant local current of the last decades. However, such autonomy -or, if you will, rebelliousness- has allowed her to develop a fresh, vital and genuine language, which emphasizes the live experience of the plastic attributes of the work over any other annexed factor.

The “Transitional Objects” series derives its title from one of the psychoanalytic theories proposed in the mid-twentieth century by Clare and Donald Winnicott: according to them, such objects, belonging to the early stages of infant

psycho-affective development, would be determinant for the way in which later, during youth and adult life we configure our relationship with desire, satisfaction, pleasure, anxiety, separation, attachment, acceptance, relief, illusion, possession, loss, protection, dependence and also independence: all issues of utmost relevance for a spiritually analytical artist such as Magdalena Atria.

Thought, imagination and its formal subjective manifestation has been a topic that has obsessed artists of all times. At the beginning of the twentieth century, Annie Besant and Charles Leadbeater addressed this issue from a perspective close to mystical clairvoyance in their book “Forms of Thought”, a pioneering study on the subject that attempted to link certain textures, colors and shapes with highly specific psychic energies and constructions. More or less in the same field, Magdalena Atria was greatly influenced by the disturbing psychological science-fiction novel “Solaris”, by the polish writer Stanislaw Lem, which presents the hypothesis of a planet that, as a whole, as a single body, is capable of manifesting its “emotional intelligence” through the formal transformations of its multicolored ocean.

The history of the visual arts in recent centuries abounds in examples of what has been called “biomorphism”: from the French Hans Arp to Barbara Hepworth, through Richard Deacon, Ernesto Neto or the

collaborations of Charles Long and Stereolab, there are numerous artists who have offered multiple approaches to the subject. Key in that sense is Constantin Brancusi’s controversial “Princess X”, a piece simultaneously as elegant and refined as it is enigmatic and explicit, which in its first public appearance ignited an interpretative debate; the same oscillating game of “back and forth” between the suggestive and the obvious -or, if you will, between the subtle and the grotesque- is also observed, although in a different way, in Richard Hamilton’s series of “Sunsets”. In both works it is possible to appreciate a high dose of humor that we could call “mischievous” (more delicate in the case of Brancusi, more sarcastic and picaresque in Hamilton’s proposal), a tone which resonates with Magdalena Atria’s Transitional Objects.

Another of the references for these recent sculptures by the artist can be found in the potatoes, chirimoyas, sweet cucumbers and other fruits represented in Mochica ceremonial clay and earthenware vessels. Modeled with great sensitivity, attention to detail, and capacity for synthesis, these functional pieces also concentrate that indivisible correlation between the sense of touch and sight that Magdalena Atria seeks to invoke with her “Transitional Objects” (of vital importance to the artist is the fact that her sculptures can also be handled, caressed, even licked, as occurs with the objects categorized by the Winnicotts).

Regarding the recovery of pre-Columbian content, during the year 2020, just before starting the present set of pieces, the artist made a study trip to the border area of the regions of Maule and Ñuble, in southern Chile, investigating traditional procedures for the elaboration of ceramic vessels: there she learned first-hand about the ancestral techniques still used in isolated localities, among hills and ravines, such as those of her colleagues Delfina Aguilera, Teodorinda Serón and Elba Apablaza, who work using nothing but their hands, along with wood fires, chickens and horse dung.

As in her plasticine or beeswax paintings, Magdalena Atria’s recent ceramics are fundamentally nourished by the tensions and contradictions between the natural and the cultural: in these works, references to very distant matters appear obliquely and already intertwined, such as the world of biology (internal organs, glands, cells, molecules, enzymes, viruses, rhizomes, leukocytes, bacteria, amoebas, spores, anemones, corals, welts, leprosy, vitiligo and a long etcetera), the metaphysical dimension of supernatural powers (incarnated in amulets and talismans), the universes of goldsmithing, of confectionery, of experimental gastronomy, of commercial ice cream flavors (mint chips, rum raisins, berries), of cocktails, of sex toys for adults, of the entertainment industry (superheroes and space science fiction), of nautical props (buoys, floats), and even the

five gigantic plastic islands that have been polluting our oceans for at least three decades.

Magdalena Atria’s “Transitional Objects” somehow contribute a welcome disruption for our idiosyncrasy and our local imaginary, in the form of a certain joyful, confused, excessive energy, sometimes a bit obscene, a bit delirious, a bit “irresponsible”, desacralizing the noble and the austere, celebrating the artificial and the bastard; an energy that eludes the grid, dodges mimesis and prioritizes invention, that evokes distant echoes of Bosch’s Garden of Earthly Delights, the tradition of the Italian millefiori, perhaps even the rococo of Francois Boucher when he exclaimed that “nature is too green and poorly lit”.

## **OBJETOS TRANSICIONALES**

© Magdalena Atria

2023

Diseño: Paulina Valdés

Texto: Cristián Silva

Fotografía: Jocelyn Giese

Traducción: Sonia Faundez

Impresión: Andros

Derechos reservados

Primera edición 100 ejemplares

ISBN 978-956-401-394-7

[www.magdalenaatria.com](http://www.magdalenaatria.com)

Santiago de Chile, Noviembre de 2023



Proyecto Financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, ámbito nacional de financiamiento, Convocatoria 2023.