

# La sempiterna ubicuidad cerámica

Los orígenes de la cerámica (objetos producidos con arcilla y calor) se pierden en la nebulosa neolítica. Los antropólogos suponen que apareció en algún momento en que las poblaciones humanas se asentaron y comenzaron a cultivar plantas y criar ganado, por lo que era necesario cuidar ambas de predadores e insectos, produciéndose recipientes cerámicos para almacenar agua, leche, granos, quesos y frutos, y corrales para engordar mamíferos comestibles o mascotas. Es decir, en los más influyentes *etnoarqueontropólogos* del siglo XX (como Gordon Childe, Luis María Llubiá, Tatiana Proskouriakoff, Paul Rivet, Yuri Knórozov, o en Colombia Reichel-Dolmatoff), se supone un origen utilitario de la cerámica y los tejidos, causado por la Revolución Neolítica (término introducido por Gordon Childe en 1941<sup>1</sup>). Esa narrativa -de origen marxista, como lo dice su énfasis en el término “revolución” (paleolítica y neolítica)-, suponen que lo utilitario sobreviene a un decadente “momento simbólico”: primero aparecen las pinturas de Altamira, Lascaux y muchas cuevas, grandes estatuas o menhires estáticos del mundo, para luego, con el Neolítico, la decadencia espiritista desaparezca y dar lugar a la industrialización de la cerámica, el tejido y el arte mueble o de objetos de alfarería, hueso o madera, u objetos portátiles o personalizados por individuos específicos, lejanos de cualquier uso ritual grupal, mostrando una clara tendencia humana a la *horizontalización* del poder.

Recientes hallazgos, como Göblekli Tepe (Turquía, 1994), un -¿ciudad, grupo de templos, urbanización de casas iguales?- complejo lítico desfasado en el tiempo por seis mil años comparado con el británico Stonehenge, por ejemplo; o las pinturas rupestres más antiguas de América de Chiribiquete (Colombia, 1989), que desmiente la teoría oceánica del Pacífico de Rivet y ve el poblamiento de Suramérica por el océano Atlántico, han puesto en duda la idea de que los humanos tienen “momentos simbólicos de élite” mientras son nómadas y luego “momentos pragmáticos masivos y socialistas” cuando alcanzan la industrialización cerámica y textil. Es posible que, mientras se hicieron las grandes pinturas rupestres o los grandes observatorios líticos, los pobladores comunes y corrientes se fabricaran sus pequeñas cerámicas y textiles portátiles y personalizados, que los dos momentos fueran un gran momento continuo. En fin, la sucesión teórica ahora recae en *etnofeminiarqueontropologAs* (como Kathleen Kenyon, Anne Chapman, Gregory Bateson y, en Colombia, Nina S. de Friedemann) que priman, ya no

---

<sup>1</sup> Véase, Colin Renfrew y Paul Bahn. *Arqueología: teoría, métodos y práctica*. Madrid: AKAL, 1994. No es descartable en Colombia, entre 1942-45, la influencia de Paul Rivet, el padre de la “teoría oceánica” del poblamiento de América y fundador del Instituto Colombiano de Antropología (ICA) y profesor de la Escuela Normal Superior de Bogotá (1936-51), semillero de *etnoarqueontropólogos* de este tipo en el país.

la Revolución Neolítica, ni ninguna revolución, sino la vida diaria prehistórica, con individuos diferenciados por cerámicas, tejidos y objetos inútiles, una muestra de la fuerza individualista y feminista humana, ya latente desde el paleolítico. Como sea, las ciencias humanas reflejan las tendencias económicas marxistas, liberales o neoliberales ocurridas durante el surgimiento y desarrollo de esas mismas ciencias, aplicadas esas tendencias, sin compasión, a los nuevos yacimientos arqueológicos según vayan apareciendo. Recientemente, por ejemplo, Carl Langebaek admite que su práctica antropológica es “evolucionista”, donde la finalidad individual de las sociedades muestra simplemente el dominio de una élite sobre las masas en cualquier etapa antropológica y la imposibilidad histórica de la igualdad social.<sup>2</sup> Destacable igualmente es que algunos pueblos (bosquimanos, aborígenes australianos o indígenas amazónicos) nunca produjeron -ni antes ni ahora- cerámica, aunque sí tejidos, con lo que la idea evolucionista de “revolución” queda totalmente descalificada, pues su condición *a-cerámica* no les impidió sobrevivir hasta hoy sin pasar por evolucionistas “etapas” antropológicas.



Göbekli Tepe, Turquía



Chiribiquete, Colombia

Pero si hubo pequeñas piezas portátiles “inútiles” de cerámica, textiles, hueso o madera, también hubo enorme cantidad de ellas grandes y utilitarias, tal vez falsamente veneradas en museos antropológicos del mundo actual como simbólicas en el sentido individualista del arte moderno. El Monte Testaccio en Roma (siglos III-I a.C.), por ejemplo, es una colina triangular de algo más de 20.000 metros cuadrados, una especie de relleno sanitario para restos de 53 millones de ánforas cerámicas, rotas intencionalmente, que contuvieron aceite de oliva proveniente de las Galias, Bética y Tripolitania. “No era rentable lavar los recipientes y enviarlos de vuelta”, por lo que el Monte se aprovechó como parte de la Muralla Aureliana. Se calcula que el aceite de esos envases permitió abastecer la mitad de los requerimientos anuales de aceite de oliva (seis litros por persona) de un millón de habitantes durante 250 años.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Carl Langebaek. *Los Muiscas*. Debate: Bogotá, 2019. Págs. 25-31.

<sup>3</sup> [https://es.wikipedia.org/wiki/Monte\\_Testaccio](https://es.wikipedia.org/wiki/Monte_Testaccio)



Monte Testaccio, Roma

Más adelante, la Academia de Pintura y Escultura francesa (fundada en 1648 durante el régimen de Luis XIV y que tenía pares de la lengua, ciencia, jardines, arquitectura, moneda, cocina y ópera), separó con un decreto del 8 de febrero de 1663 a los artistas de los artesanos<sup>4</sup>. Poco antes, Francia tenía como su arte más alto a la poesía y defendiendo la superioridad de ella sobre todas las artes, el Cardenal Richelieu había fundado en 1635 la Academia de la lengua. Jean-Baptiste Colbert, el ministro más influyente de Luis XIV, con el fin de dejar de depender de las artesanías y arte foráneos, decidió fundar las otras academias y traer obreros extranjeros para la elaboración artesanal y decorado cortesano. El decreto de la Academia de Pintura y Escultura dejaba claro que la pintura (con su temperatura colorística y virtualidad) podía seguir el mandato de Horacio en su *Arte Poética*: “Ut pictura poesis” (“la pintura es poesía muda”) y para seguirlo a pie juntillas, dejaba claro que los pintores con pretensiones poéticas obligatoriamente tenían que enrolarse (a un alto coste económico) en la Academia de Pintura y Escultura, “so pena de caer en la trampa de la maestría”. Es decir, los futuros artistas pueden llegar a serlo si se educan en una academia y se enfocan en la sacralidad poética, mientras los maestros artesanos nunca serán artistas porque la maestría es mundana. Sin embargo, académicos y artesanos debían trabajar para el régimen, y en cuanto a la cerámica (que ni siquiera era parte del pánsum académico, como si lo eran el dibujo y el grabado, aunque subordinados a un *cartón* ejecutado pictóricamente), quedaría convertida en vajillas de borde dorado.

Esta división entre artistas poéticos (que luego se enunciarán a sí mismos como “artistas conceptuales”) y artesanos, sigue viva en la educación de las artes en la forma de Escuelas de Arte y escuelas de oficios, donde a

---

29-XI-2019.

<sup>4</sup> Bernard Teyssèdre. *El arte del siglo de Luis XIV*. Barcelona: Labor, pág. 63.

los artistas universitarios se los juzga -y separa- por su capacidad conceptual y a los operarios de oficios por su maestría. Pero con la apertura artística iniciada con el arte POP de la década de 1960, los artistas (principalmente los del arte Povera italiano y el Supports & Surfaces francés) comenzaron a usar los viejos oficios artesanales, fuera como simple apariencia de “diferencia”, como reivindicación proletaria o incluso si ellos mismos no los practicaran directamente. Entre 1977-84, por ejemplo, Alighero Boetti se embarcó en la producción de una serie de complicados mapamundis bordados, realizados al comienzo a mano por el mismo autor y luego en “maquilas” de mujeres contratadas en Zaire, trayendo al arte contemporáneo cuestiones no solo de la división entre artistas/artesanos sino temas sociopolíticos, colonialistas y de globalización económica.



Alighero Boetti. *Mapamundis*. 1977-84.

Algo parecido sucede en esta exposición *OBJETOS CERÁMICOS* de Salón Comunal, pues la cerámica está teniendo un resurgimiento global inusitado, tal vez debido a que su producción involucra múltiples semánticas, muchas aún inéditas. Rosario López reúne la tradición del readymade con la conciencia holística, mostrando simples (¿?) y pequeños fragmentos de piedras que cuelgan, pues, al fin y al cabo, fue el Big Bang el que fundió los materiales originales de todo planeta, estrella, roca o cerámica, incluyendo los de los baldosines Corona o las vajillas Corelle. Andrés Chaparro se basa en animales prehistóricos que habitaron Colombia, resultando sus piezas en algo paradójico en el sentido de usar la cerámica para dotar táctilmente un tipo de animales que siempre vemos en gráficas o animación digitalizadas. Algo opuesto sucede con los efectos que logra Gabriel Silva en los fondos lisos de sus “platos” irregulares, en su caso logrando que lo bidimensional se perciba como “paisaje” háptico. Referencias vegetales, sobre todo florales, también se encuentran en la producción de Cecilia Ordoñez, Luz Ángela Lizarazo y Bernardo Montoya, cuya “flor” es un exitoso híbrido entre *FLor* de Marco Ospina (1946) y las

flores abstractas de finales de los años veinte de Georgia O'Keeffe, compartiendo esta pieza la paradoja perceptual de las obras de Chaparro y Silva, y de Natalia Mendieta, quien literalmente traduce sus pinturas a piezas cerámicas. Paisajes en el sentido convencional del género pictórico, presenta Nany Coy y, más evocadoras de la flora marina, son las delicadísimas hojas de Héctor Garzón. Sin duda, un estudio sobre la influencia de O'Keeffe en la cerámica colombiana hace falta por parte de la historiografía del arte, pues la marca de la cerámica de Picasso nunca se vio acá (¿o sí?), como si se pudo ver su influencia pictórica cubista (más que la de Braque u otros cubistas) sobre Obregón, Grau y Botero en los primeros años cincuenta.

Cerámica abstracta, sin dejar de ser holística y mucho menos orgánica, es la de Paula Acosta, María Cano, Felipe González y Estefanía Gracia. Sus formas remiten a todo lo dicho acá, pero también son obras autónomas y objetuales a toda ley, incluso si sirven de jarrones como en Cano o llegan a una organicidad parecida a la del universo nano-orgánico, como sucede con la muy especial pieza vertical de Olga García. Un caso aparte es Carol Young, cuyas láminas ciertamente son abstractas, pero logran romper el bulto tradicional cerámico para dejar entrar en ellas el aire y la sensación de algo que cayó suavemente pero que nunca dejó de caer. Y una sensación parecida, nada aérea pero sutil, se da en la textura finamente torneada y pareja, sin señales humanas, de la vasija de Willy Vargas. Y cerámica figurativa también a toda ley es la de Diana Obando y Carolina Restrepo. Obando participa con una pequeña y solitaria figura humana de porcelana blanca y verde; y Restrepo con figuras urbanas y anónimas, opacas en su anonimato a pesar de vestir llamativas zapatillas de colores: el uniforme global -junto a los bluyines- de la supuesta eternidad juvenil, de la rebeldía domesticada.

Una obra *instalativa*, con 126 cerámicas, sonido y texto, es la de Nicolás Bonilla, quien se pregunta por la naturaleza actual de la cerámica, de los objetos y de la teoría del arte sobre esos temas, muy acorde con lo expuesto al comienzo de este escrito, y que contrasta con la simplicidad de los tazones de Miguel Ortiz, que no tienen otra pretensión que ser cerámicas, inútiles en su delicada simplicidad. Y si lo instalativo de Bonilla tiene tintes políticos, las cinco materas de Bernardo Montoya lo tienen aún más. Acorde con el reciente Paro Nacional del 21 de noviembre, las simples materas disminuyen mientras crecen las pencas sábila que llevan. La alegoría es simple: la penca gigante morirá en la enana matera, su "presión social" llegará a un límite insostenible, mientras que el exceso de matera en la sábila recién nacida también es insostenible. El futuro del mundo es "el centro", el equilibrio entre contenedor y contenido, dejar de crecer una vez alcanzado ese equilibrio: la política neoliberal del eterno crecimiento económico es insostenible e imposible en un mundo sobrepoblado. Políticos también son el rodillo *a là precolombienne* y su ilimitada capacidad impresora de Antonio Caro; y *La Papa que se convirtió en ñame* de

Ernesto Restrepo -un grupo de cerámicas que parecen papás y que han estado en contacto, dentro de una acción social en la región colombiana de Montes de María, sur del departamento de Bolívar, con personas y pueblos.

Para terminar, unas piezas extrañas: el disco de barro complementado con collages de cerámica de María Cecilia Díaz; la marioneta cerámica que fue parte de una obra performativa de Néstor Gutiérrez; las tablillas que parecen listas para la escritura cuneiforme de Luuk Schröder y las latas Campbell cerámicas (y monjas curvilíneas) de Sergio Ferro, que, cerrando esta presentación, parecen productos industriales como los baldosines Corona o las vajillas Corelle, pero que, como ellas mismas, son cerámicas cuyo rojo tipo Campbell ha sido levemente alterado para que coincidan con el rojo del barro rojo.

**Fernando Uhía.** MFA.

Profesor asociado, Departamento de Arte.

Universidad de los Andes, Bogotá.