

(obra)

(pensamiento), (palabra)... Y obra

Cerámica: *transformación y libertad* *sobre/con tierra*

Maria Cándida Ferreira de Almeida*

* Doctora en Estudios Literarios por UFMG, Brasil, 1999. Profesora de la Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades. Código Orcid: org/0000-0003-3458-4473. Correo electrónico: mferreir@uniandes.edu.co.



Resumen

Este artículo busca reflexionar sobre la tierra más fina —la arcilla— retirada del suelo en todas partes del mundo, bajo el enfoque de su transformación, presencia y recomposición en el espacio por medio del arte. Recurriendo a entrevistas con dos artistas de la cerámica colombiana, se plantea un acercamiento a temas como el medio ambiente, la creación por medio de la inspiración de la naturaleza, la mirada hacia la tierra y la voz del artista como estrategia de evocación, como una forma de producción de una experiencia estética contemporánea en el campo del ecoarte. Asentada sobre nociones como ruina, aislamiento, pérdidas casi irreparables, se delinearán un lugar a partir de la destrucción primaria de la arcilla para la recreación en cerámica y su posible retorno al polvo, pensadas aquí como una reconfiguración ambiental, y se analizará cómo estos ciclos de vida inspiran a artistas de la cerámica.

Palabras clave: cerámica; ecoarte; creación artística; tocar

Ceramics: Transformation and Freedom on/with Earth

Abstract

This article seeks to reflect about the best soil —the clay— removed from earth in all parts of the world, under the focus of its transformation, its presence and its re-composition in space through art. Resorting interviews with two Colombian ceramic artists, I will develop an approach to subjects such as the environment, creation through the inspiration of nature, the gaze at the land and the voice of the artist as a strategy of evocation, as a way of production of a knowledge often considered in the contemporary artistic field. It was established upon notions ruin, desolation, near-irreparable loss, as a place of destruction of clay for pottery recreation, and its possible return to dust, intended here as an environmental reconfiguration and how these life cycles inspire pottery artists.

Keywords: pottery; eco-art; artistic creation; to touch

Cerâmica: transformação e liberdade sobre/com terra

Resumo

Este artigo busca refletir sobre a terra mais fina —a argila— retirada do solo em todas partes do mundo, sob o enfoque de sua transformação, sua presença e sua recomposição no espaço por meio da arte. Recorrendo a entrevistas com duas artistas da cerâmica colombiana, propõe uma aproximação a temas como o meio ambiente, a criação por meio da inspiração da natureza, em uma mirada para a terra e a voz da artista como estratégia de evocação, como uma forma de produção de um conhecimento estético contemporâneo. Assentada sobre noções como ruína, assolamento, perdas quase irreparáveis, se delinearão um lugar da destruição primaria da argila para a recriação em cerâmica, e seu possível retorno ao pó, pensadas aqui como uma reconfiguração ambiental e como estes ciclos de vida inspiram a artistas da cerâmica.

Palavras-chave: cerâmica; eco-arte; criação artística; tocar

Introducción

Su mano derecha tendida hacia el suelo, crispada, parece querer prender la tierra.

JOSEFINA PLÁ, *LA MANO EN LA TIERRA*

Este artículo busca demostrar, apoyado por la obra de dos artistas colombianas —Denisse Estefanía Gracia Alcázar y Paula Acosta Arango¹—, que la cerámica es el arte ecológico por excelencia, se inserta con propiedad en la unidad de sentido que suele nombrar este campo como ecoarte. Fabricado por un proceso que torna sólidas partículas naturales moldeadas y sometidas a altas temperaturas, el arte cerámico se vuelve resistente al polvo, además, su destrucción implica retornar a la condición de polvo, materia originaria de su creación. Sin embargo, esta destrucción no es un fin, ya que en ella está la posibilidad de hacer parte de una nueva creación/construcción, al ser macerada en partículas minúsculas e incorporada en la arcilla, o en materiales vítreos o óxidos para la composición de los esmaltes. Esta posibilidad implica que la obra contenga en sí la contingencia del reciclaje y la reutilización, siempre. En su fragilidad está su fuerza para una permanencia más allá de su existencia como obra de arte. La obra en cerámica no se acaba en sí misma, no promete la eternidad del mármol,² señala la posibilidad de otra existencia futura. La obra en cerámica promete destrucción y renacimiento. El encuentro de ánforas enteras en el fondo del mar provoca la emoción de vencer el tiempo, de una estabilidad improbable frente a lo inestable y efímero de la vida. Mientras escribo estas palabras se anuncia el hallazgo de un enterramiento intacto en la Amazonía, piezas que sirvieron de tumba y vencieron la muerte, al menos esta vez, y están a salvo, ilesas, intocadas por la destrucción que señalan.

El arte de la cerámica demanda al artista estudiar el funcionamiento de materiales naturales, no solo el de las arcillas, greses y porcelanas, sino también los materiales inorgánicos, como los óxidos y las rocas, y los orgánicos, como las maderas y los huesos que proporcionan cenizas como fundentes para los esmaltes. Es un arte que se crea por medio de la química, física, geología y biología, conocimientos que también son la base de la ecología natural (Lago y Pádua, 1985).

En el campo de la cerámica podemos encontrar artistas que incorporan un proyecto político en la creación artística basado en principios ecológicos, quienes proponen que la resolución de la actual crisis ambiental solo se alcanzará por medio de un amplio cambio en la economía, la cultura del consumo y la manera como los humanos se relacionan con la naturaleza, que va más allá de la preservación del medio ambiente, pues es adecuado comprender la naturaleza como sujeto, y, por ende, hay que pensar en la propia emancipación de las cosas. Además, hay que señalar que la realidad humana se transforma al reconocer los objetos que le afectan, un algo material que le afecta. En la contemporaneidad, al reconocer los derechos de la naturaleza propuestos por los científicos Guillaume Chapron, Yaffa Epstein y José Vicente López-Bao en la revista *Science*,³ nos daremos cuenta de que el humano dejó de tener una *definición excluyente* de las demás cosas del planeta. Solíamos pensar que es humano lo que no es animal, lo que no es cosa. Al reconocer el derecho a la preservación, el cuidado y la dignidad, el derecho de estar ahí, los objetos que estaban a disposición de los humanos ganan otro estatuto, mientras que el humano se deshumaniza como ser dominante (Safatle, 2019).

1 Entrevisté a las dos artistas en sus talleres y nuestras charlas fueron incorporadas a este artículo sin comillas, aunque siempre señalando de quién es la voz que enuncia su experiencia; el texto final es una interpretación de sus discursos y obras.

2 El mármol es considerado una de las materias más sublimes del arte escultórico, compuesto de rocha cuya transformación fisicoquímica le confiere una composición especial y provee material para esculturas de desbastado desde la antigüedad griega.

3 En el artículo encontramos la noción de que los derechos de la naturaleza postulados por sus defensores están basados en la concepción de que la devastación del medio ambiente es un mal moral que debe ser detenido. La concesión de derechos legales a no humanos no es en sí misma revolucionaria o incluso inusual. El artículo también recalca que la Suprema Corte de Justicia de Colombia dictaminó en el 2018 que la Amazonia colombiana era un sujeto de derechos y ordenó que el gobierno tomara medidas para protegerla. En el 2016, un fallo de la Corte Constitucional colombiana determinó que el río Atrato tenía personalidad jurídica y el derecho a ser protegido, conservado y restaurado (Chapron, Epstein y López-Bao, 2019).

En la cerámica no es solamente la pieza en sí la que participa activamente de una especie de transustanciación, a través de la cual sus elementos se transforman al adquirir otra forma y calidades fisiológicas, por medio de ellas afronta a la destrucción. En algunas etapas de la producción de la obra, se pacta con la concepción ecológica de que *no existe basura en la naturaleza*, todo elemento natural liberado en el ambiente es reutilizado de alguna forma por el ecosistema, pero ¿qué pasa con los residuos de la sociedad industrial? En la cerámica los restos también ganan nueva vida. Las basuras industriales como bolsas y cubiertos de plástico, palillos, palos de paletas, puntillas de metal, bisturís sin hilo, son reaprovechados y colaboran en la creación. Las bolsas plásticas, muchas y muchas veces reutilizadas, llegan a ser fundamentales para alargar los tiempos de intervención sobre la obra. Sin importar su tamaño, pues pequeños trozos de plástico cubren perfectamente una pieza mínima.

La mirada del ceramista sobre el mundo es la de un cazador de formas en basuras que pueden venir a ser útiles en algún momento; un ceramista se vuelve un acumulador de rebuscillas guardadas en cajas, que esperan pacientemente ser valiosas para la creación. Así, la creación en la cerámica también se conecta con la Ecología Social, es decir, se enfoca en la preocupación con los modos con que los humanos nos relacionamos con la naturaleza, con la preocupación con el medio ambiente, y con la huella industrial sobre el planeta (Lago y Pádua, 1985).

El ceramista debe ser paciente. La espera de los lapsos de endurecimiento del material requiere tranquilidad. La espera del calentamiento y del enfriamiento del horno requiere calma delante de una gran expectativa, producida frente a la constante sorpresa del resultado imprevisto: piezas que explotan, color extraordinario de los acabados, deformación no controlada en la reducción de las dimensiones de la obra modelada. La cerámica es el arte de crear con el *descontrol*. Algunos ceramistas intentan ser meticulosos y vencer la naturaleza sorprendente de las materias involucradas en la creación, otros acceden a esta creación colectiva —artista y material— dejando que el fortuito de la materia participe activamente del resultado.

Este también es un contraste de la ciencia y el arte. La primera busca conocer, entender las leyes que rigen la dinámica de la vida para controlar la naturaleza, y hay artistas que, como los científicos, no están disponibles para el acaso: desean comprender toda la experiencia e intervenir así en los destinos de los materiales empleados en sus obras. Otros se dejan llevar por el gesto suelto, buscando aventuras e intuiciones, están disponibles para las sorpresas, para escuchar la alteridad del material. Pero no importa la elección del camino de cada ceramista, todos deberán estar atentos a la unidad funcional de los materiales en la cerámica; hay que comprender que todo está relacionado con todo, de tal modo que no podemos tocar un elemento,



como si fuera aislado, sin afectar el conjunto de la obra. Un esmalte, por ejemplo, cambia su color según el tipo de arcilla, gres o porcelana, pues en estas variedades de tierras también cambian la presencia de minerales como el óxido de hierro y metales como el manganeso, que tienen colores diversos y reaccionan de manera diversa en la fusión, según la temperatura del horno, el tiempo de ignición, su lugar dentro del horno —si está más cerca o más lejos de la fuente de calor—, la forma de la pieza, es decir si es lisa o estriada. Son muchísimas las variables en la creación de la cerámica.

Paciencia, espera, imprevistos, descontrol y relación íntima con la naturaleza son los temas del arte de la cerámica. Todo esto es lo que buscamos comprender al hablar con dos artistas colombianas. Desarrollaré estas reflexiones a partir de las obras de Denisse Estefanía Gracia Alcázar y Paula Acosta Arango, pues ambas artistas vinculan, en alguna medida, su creación con lo que en el campo del arte se conceptuó como *ecoarte*. Este es brevemente definido en el diccionario de términos artísticos de Thames & Hudson como una creación que envuelve el diálogo con fuerzas físicas naturales y con procesos cíclicos biológicos, que, a veces, se manifiestan en obras en las cuales es más importante una demostración de cómo esas fuerzas y procesos funcionan (2003). Además, ellas son maestras e incorporan en sus reflexiones sobre su quehacer artístico la experiencia de la enseñanza. Al mismo tiempo, la elección de estas ceramistas se debe a su preocupación por la naturaleza, tanto por su preservación, como por la inclusión de esta inquietud en su *poética*,⁴ noción que viene del griego y significa hacer, producir, fabricar, indicando la relación humano-naturaleza, en especial la relación tecnológica, las fuerzas productivas, la división del trabajo y su proceso. Además, las dos artistas crean un arte político; aunque no se definan así, su obra es política no solo en su forma final, sino en todo el proceso de desarrollo de la creación.

Ambas artistas recalcan la importancia de tocar para la inmersión en el mundo de la cerámica. Para Estefanía tocar la arcilla enseña la suavidad en el trato entre humanos, como explicó a uno de sus estudiantes tras sus clases. En su obra, Paula va a utilizar la posibilidad de tocar las piezas como experiencia estética. Con el énfasis en el sentido del tacto, el comportamiento hacia el objeto se torna múltiple. Sin embargo, se suele priorizar la mirada, luego oír, degustar, pensar, intuir, querer, ser activo, pensar, amar, oler... para solo después llegar a profundizarse en el tacto. No se puede olvidar que la prevalencia de uno u otro sentido es histórica. La formación de los cinco sentidos es resultado histórico del contacto humano con el mundo. Cada época elige un sentido a favorecer, el contemporáneo es netamente visual; contra esto el trato con la materia puede reconectarnos con el mundo natural.

4 Es una salida retórica para los estudios de artes visuales y propone una distinción del concepto de “poética” porque este está estrechamente asociado con el lenguaje y, por lo tanto, con la literatura, para el estudio sobre las obras de arte pensadas a partir de cómo son producidas, formulando un entendimiento del trabajo sobre su proceso (véase Ferreira, 2017, pp. 7-8).



El tacto, sentido fundamental del quehacer de la cerámica, se enuncia en Jacques Derrida⁵ (2000) como “lo exorbitante, el tacto [*tact*] ‘más allá de lo posible’, acariciar, golpear, pensar, pesar: el duelo de Eros y la otra mano de –” (p. 105). Ambas artistas sugieren que este gesto no solo es primordial en la creación, sino transformador del ser que se entrega al tocar. Trabajar con la arcilla es finalmente tocar y la pregunta que nos guía es: ¿este gesto de tocar la tierra también toca a alguien? ¿Debemos, al hablar de la cerámica, ineludiblemente tratar el tocar, la cuestión del tocar? ¿Es este un tema unificador, como propone Derrida? ¿Se puede configurar como una problemática o superar la aporía derridiana?: “Tocar tiene en sí una ley del no tocar” (2000, p. 105), pero, además ¿posee un léxico o una retórica particular? Este problema se difumina en este texto, pero estará presente como propuesta en la obra de Paula Acosta.

Estefanía Gracia señala que su obra parte de unas preguntas sobre el arte y sobre cómo la cerámica es vista, en especial en la academia, institución que concibe la cerámica como un *arte menor*. En la tradición descrita por Pablo Chiuminatto, se rehace la trayectoria de las artes aplicadas en la actualidad, reivindicando su lugar entre las bellas artes tras la propia transformación que el campo sufrió. Estefanía pone en cuestión estas percepciones sobre qué es la cerámica. Sus obras tienen, además de la preocupación por la naturaleza y las relaciones sociales, un trasfondo de historia de la cerámica como una pregunta etimológica, una preocupación por el origen, por la procedencia de las palabras/formas, y con ellas explica el significado de sus creaciones. Por su lado, Chiuminatto señala que

[...] no se trata de decidir si una forma de expresión artística o artesanal es más apropiada que otra, sino reconocer que todo, dependiendo cómo se asuma, forma parte de un sistema de producción simbólico complejo que sobre todo supera nuestro deseo de control, el mismo que cada cierto tiempo nos lleva a decretar la existencia de un arte bueno, justo y verdadero, versus uno profano, superficial y aparente. (Chiuminatto, 2009, p. 50)

Esto se refleja en el uso de expresiones en latín como título de las series que crea. Una de las primeras obras de la etapa madura de Estefanía que revela su relación con la

⁵ Este ensayo es un camino de interpretación que Derrida hace de la obra de Jean-Luc Nancy, quien elige el tocar entre los 58 indicios del cuerpo y termina por darnos muchas pistas sobre el acercamiento a la cerámica.

ecología es la *Matrioska* (véase la figura 1). La obra está enfocada en pensar que el ser humano necesita tres cosas básicas para poder vivir y desarrollarse: una es la naturaleza, el alimento; otra son las relaciones, que nutren la experiencia humana en sociedad; y finalmente su ser, su intimidad, en el espacio protegido: *la casa*. Cuando un elemento de este trípode que sustenta nuestra humanidad falla, vuelve difícil la existencia en el mundo, muy difícil, precaria, abyecta. Para expresar este concepto de ser pleno, fueron desarrolladas tres *Matrioskas*, forma que contiene en sí la idea de lo femenino, como una madre que contiene su descendencia dentro de sí. Lo femenino es un tema que ha circundado la obra de Estefanía, quien siempre estuvo interesada en representar a las mujeres de su familia. Esta noción o inspiración es traída a la serie de la *Matrioska*, que, tal como las mujeres, contiene, apoya y da; podemos interpretarla como referencia implícita a la naturaleza. Así, la primera de las matrioskas es considerada un principio de la totalidad de las cosas, que propicia los cambios y las mutaciones, generando, por su medio, todos los seres, elementos en continua transformación.

La forma tradicional de la matrioska, originalmente hecha en madera, es trasladada a la arcilla, una materia más “geniosa”, es decir, con contracciones imprevisibles, lo que tornó el trabajo más largo y requirió más paciencia hasta que las distintas muñecas pudieran acoplarse. La intervención sobre la forma se asoció a una investigación acerca de los modos de colorear, así, podemos encontrar varios recursos de acabados y diseños en esta serie.



Figura 1. *Matrioska*
Fuente: Gracia, 2012

Cargadas de sentidos, pues configuran la experiencia de una etapa de su vida —casas en donde vivió o visitó, relaciones que mantuvo—, las matrioskas de Estefanía además proponen un equilibrio interdependiente. Como las muñecas son móviles, este equilibrio no es estático, sino dinámico, ya que puede intercambiar los contenidos de las matrioskas según la demanda del poseedor de la obra.

Otra de las series de Estefanía se enfoca en la denuncia de la violación del medio ambiente. *Mine corrupter* se refiere a la huella de la minería en la superficie del planeta. A partir de una investigación de los tipos de minas que existen, colocó los nombres de estos en las obras, pensadas como las extracciones gigantescas formadas en la explotación de los minerales. Al mismo tiempo, Estefanía conecta esta explotación de minerales nobles, como el oro y la plata, con la propia explotación de la arcilla y los demás insumos que están relacionados con la creación en cerámica, pues esta también es un mineral. Así, la destrucción del planeta aparece como una forma de crítica, sin obviar la propia creación artística que, a su vez, está involucrada en dicha destrucción.

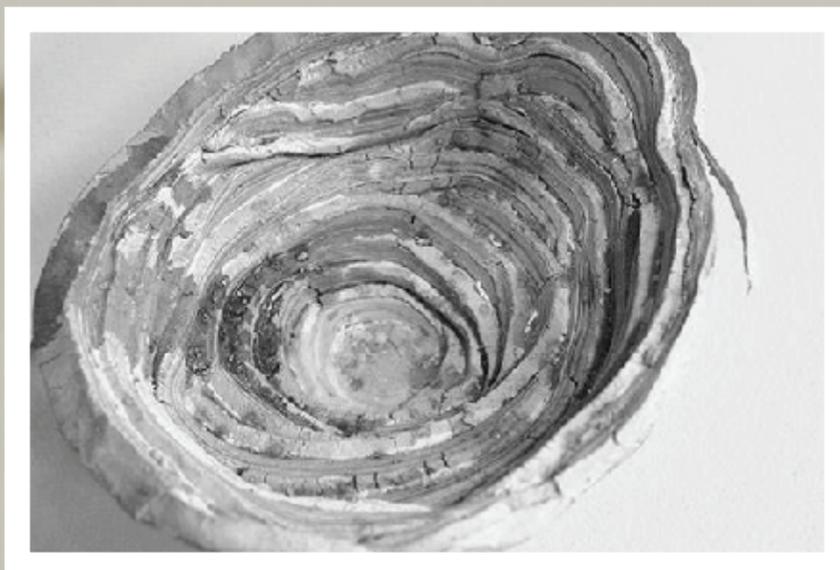


Figura 2. *Mine corrupter*
Fuente: Gracia, 2018

La serie *Mine corrupter* (véase la figura 2) es una referencia al ciclo de destrucción-creación-recreación que constituye la obra, en la cual Estefanía Gracia utiliza diferentes tipos de arcilla —porcelana, terracota, gres— dispuestas en capas, configurando una mina, dejando que el material empiece a dar sus formas, y surgen grietas que hablan del propio proceso de transformación en la forma. Estas extracciones a cielo abierto, estos grandes huecos circulares en la superficie llevan a Estefanía a imaginar que si se pudiera hacer un molde, llenando estas minas de arcillas, al sacar el relleno se formarían vasijas. Así está conectada esta forma macro con el objeto utilitario que estuvo en el origen de la cerámica.

En el ámbito real, estas minas se llenan de desechos, depositados con el agua, el mercurio y otros minerales tóxicos concentrados en altos porcentajes, los cuales son extremadamente dañinos a la vida en el planeta. Para la artista el micro y el macro se comportan de la misma forma, pues las capas de las minas se rompen por accidente o con el paso del tiempo formando grietas, tal como las que propiciaron las materias con las que creó la serie *Mine corrupter*, y avanzan así, contaminando el entorno natural.

Quebrantar la *homeostasis*, es decir romper con un conjunto de fenómenos de autorregulación que mantienen constante las propiedades y la composición del medio interno de un organismo cualquier, como la tierra, es desgarrar el dinamismo del conjunto de fenómenos que hace que el ecosistema sea no solo autoorganizado, sino también autorregulado. Este equilibrio es logrado por medio de fenómenos que son adecuados para la manutención de una relativa constancia en la composición y las propiedades del medio interno de un ecosistema (Lago y Pádua, 1985). Con los eventos naturales, hasta con la intervención humana si el sistema sufre algún daño o modificación violenta, él tiene la capacidad para reordenarse y así adaptarse a la nueva situación, estableciendo un nuevo equilibrio. La obra de arte nos recuerda que esa capacidad de adaptación no es ilimitada y que, a partir de cierto grado de destrucción, el ecosistema puede entrar en un colapso definitivo.

Según Estefanía, en la forma de *Mine corrupter* fragmentos de geología hacen pensar de donde surgen los materiales que participan en su confección. La obra es hecha en una sola quema, con granos de vidrio y de sílice en cubitos, y todos estos materiales, cuando son expuestos a alta temperatura se estallan dando esta sensación de minerales visibles a cielo abierto: valor y peligro mostrados de esta manera señalan la armonía del arte y la desarmonía causada por el usufructo de los recursos del planeta.

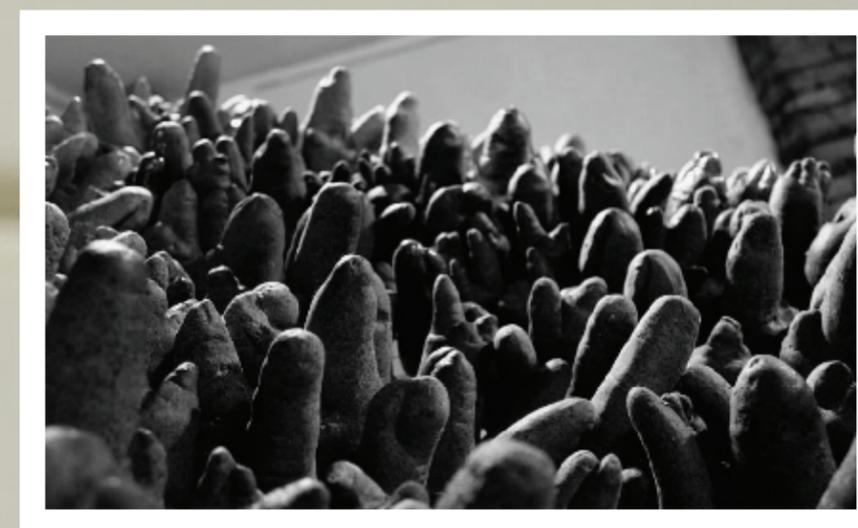


Figura 3. *Defectus*
Fuente: Gracia, 2018

Defectus o lo que desaparece

Estefanía tenía un trabajo con la comunidad de Usme, localidad de Bogotá (Colombia), en una vereda donde dictaba clases de cerámica los sábados por la tarde. En su trayecto por las veredas del pueblo hay una gran variedad de cultivos. En la caminata veía cómo sacaban una cantidad de papa, cebollas largas y zanahorias que le llamaban la atención por su color “radioactivo”. Cuando se devolvía, al final de la tarde, veía tiradas muchas zanahorias, las deformes, que la artista recogía porque le parecían personajes, “muñequitos”. Las zanahorias rechazadas le sabían deliciosas y así empezó a establecer una relación visual, gustativa y afectiva con las legumbres.

De la pregunta de por qué las botaban surgió un proyecto —*Defectus* (véase la figura 3)— sobre lo defectuoso, lo diferente, cuyo subtítulo *amoide* significa las células primarias que empiezan a deformarse y a construir otras cosas. La ceramista ensambló las distintas piezas independientes que reproducen las legumbres rechazadas como formas celulares, las cuales, aunque le parecían muy bellas, seguían siendo las zanahorias deformes y que en la obra adquieren una calidad de piedra, otro material que no fueran cerámica. El contacto con estas raíces la llevó a descubrir que existen muchas leguminosas, frutas y verduras que contienen estas características de deformidad y que siempre son dejadas a un lado, repelidas por no ser del interés del consumidor. No las compran, aunque saben igual, y pueden ser hasta más naturales por no ser afectadas por los pesticidas. Aunque repelidas, las legumbres siguen presentes en la cadena alimenticia, serán consumidas como alimentos por animales herbívoros, los cuales serán consumidos por los carnívoros, y así sucesivamente los cuerpos muertos serán descompuestos por los hongos y bacterias, sus elementos retornarán al suelo, donde serán provecho de plantas, reiniciando el ciclo constante de materia y energía.

Conectado con esto, *Defectus* retoma la pregunta presente en *Matrioska*: naturaleza, una pregunta sobre la alimentación, cómo nos estamos alimentando, cómo se manejan las semillas, cómo estamos cultivando, el desarrollo de los transgénicos, qué son las mutaciones artificiales, frente a las leguminosas desestimadas que son mutaciones naturales. En la perspectiva de Estefanía, las transformaciones son parte de la naturaleza, los humanos incluso son mutaciones, pero negamos ciertas metamorfosis porque nos encasillamos en representaciones de la regularidad, de la normalidad.



Figura 4. *Defectus*
Fuente: Gracia, 2019

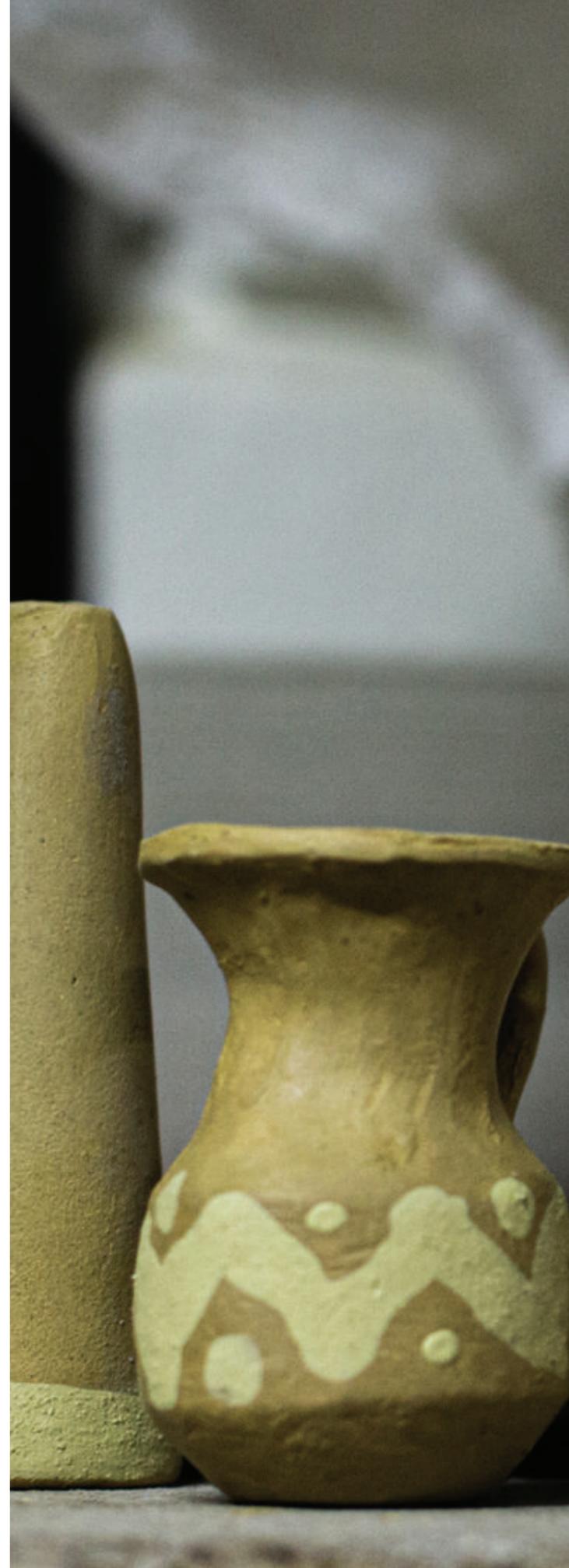


Imagen 5. *Defectus*
Fuente: Gracia, 2012

Será con el gesto del arte que se podrán tomar estos defectos y darles otra mirada, colocarlos en otro punto. Esta comprensión de la forma se convierte en procedimiento en la serie *Defectus*, como vemos en las imágenes 5 y 6, en la cual Estefanía usará las técnicas de la cerámica para crear *desperfectos*. Estos se manifiestan como una gran cantidad de *punticos*, es decir poros, que surgen cuando aplicado el esmalte con una capa más gruesa se ve lechoso, cuando debería aparecer totalmente transparente. La artista empezó a jugar con esto, poniendo engobes más fuertes para que surgieran poros; colocó muchísimas capas de esmalte con capas de engobes al mismo tiempo, lo cual regeneró craquelados, agrietados, ya que muchas capas en el esmaltado de la cerámica conforman un *defecto*. Agregó pequeñas gotas de oro por todas partes, sin cubrir la superficie, las cuales se cayeron, además de engobes que se salían y grietas en el pegado; usó insumos como la venturina, que tiene aspecto de metalizado, y todo esto formó parte de las piezas. Dichos recursos propiciaron que la materia —la cosa— creara junto con la artista, ya que lo que ponía no garantizaba un resultado específico, sino que este venía marcado por una incertidumbre muy grande y por una aceptación de los caminos propios de la materialidad.



Figura 6. *Defectus*
Fuente: *Gracia*, 2019

Sólidos, frágiles, táctiles

Paula Acosta trae a su método de creación las formas colectivas y artesanales de la creación de la alfarería. Como profesora, cree que hay una responsabilidad presente en cualquier cosa que se haga, cualquier proceso que se enseñe está conectado también con el cuidado de los recursos del medio ambiente. Paula tiene conciencia de que, en cualquier oficio, pero sobre todo en cerámica, hay un impacto: se utiliza agua, tierra y fuego, se producen gases en la atmósfera de los hornos, entonces es muy importante estar muy atento para no desperdiciar y valorar cada pedacito, recurso, material, todo lo que uno tenga y utilizarlo en la mejor medida posible. Esta preocupación resultante de las propias contradicciones propagadas por la sociedad a la vez urbana e industrial exige que, a pesar de tener a disposición recursos como el agua, la energía y la arcilla procesada por especialistas, sea necesario *usar* teniendo en cuenta el cuidado de todo con lo que se cuenta. Enseñar esto es importante para Paula Acosta para que si alguien se va a dedicar al oficio de ceramista, tenga el cuidado de los recursos naturales siempre en mente, cómo minimizar este impacto y seguir utilizando la cerámica como un medio.

Para Paula, la naturaleza es apropiada como *emocionada inspiración*, tema presente en muchos artistas. Esta admiración viene de la observación de las formas naturales que pueden replicarse en las obras a través del manejo de la arcilla. No se trata, según Paula, de una réplica realista, sino más bien de evocar la propia transformación de la arcilla, materia resultante de un proceso geológico de años y años en el que han intervenido desde el magma de la tierra, hasta las lluvias, los ríos, la erosión y el viento. La obra es creada como una continuidad de este proceso de transformación y el impulso es revertirlo en la propia naturaleza.

El movimiento inicial de observación de la naturaleza lleva a la artista a escuchar este lenguaje de la tierra. Trayendo la expresión tridimensional de la propia naturaleza, la obra busca recuperarlo en una estrecha conexión con la tierra de manera ecológica. Las formas naturales son vistas como muy propias para el desarrollo con la arcilla. La obra entonces hace parte de un ciclo: después de todo el proceso de transformación de la arcilla por el movimiento natural de la tierra, los humanos la toman y reconstruyen con ella una historia —pero una historia de la reconexión con la naturaleza que nos hace falta a todos actualmente.



Figura 7. *Sólidos, frágiles, táctiles*
Fuente: *Acosta*, 2018

Esta perspectiva del trabajo de Paula Acosta (véase las figuras 7, 8 y 9) también está muy relacionada con la concepción de su propio interior; la artista siente la vida urbana-industrial muy caótica, angustiada, llena de ruido, de imágenes por todas partes, lo que hace que los seres humanos “adormezcan” su relación con la naturaleza. De pronto, al encontrarse con la arcilla, pueden empezar a reconectarse con esta emoción profundamente arraigada que significa sentirse parte del todo, y así se propicia una sensación de paz, resultado de conectarse con esta fuente que es la naturaleza. Para la ceramista esto se da de diferentes maneras, puede ser al replicar formas naturales o también al utilizar estas formas de la naturaleza para encontrar respuestas a estas aflicciones causadas por la experiencia urbana.

Dicha mirada hacia la naturaleza está orientada por una afección sensible por algo de lo que nunca tendremos posesión. Muchas de las formas de la naturaleza expresan la sensación de fragilidad del ser humano ante esto de lo que forma parte, este contexto gigantesco, en el cual uno se siente impotente y frágil, en peligro, pero a la vez, al tener la fuerza de la propia naturaleza, uno tiene también la capacidad de creación y transformación. La cerámica, como la naturaleza, es a la vez sólida y frágil: sólida porque su materia, que compone su estructura, fue largamente madurada, y frágil porque ambas —naturaleza y cerámica— necesitan para sobrevivir condiciones permanentes que aseguren su renovación. La creación de la ceramista es resultado de esta tensión ambivalente, pues congrega fuerza y fragilidad, refleja lo que está adentro y afuera.

Para Paula Acosta, la relación con la materia es un diálogo, no es un material que se deba dominar, sino con el que tiene que aprender a convivir e interactuar, pues tiene unos ritmos propios, unos tiempos que definen la arcilla. No se le puede adelantar, no se puede forzar para que se avancen en los tiempos, tampoco se pueden prolongar demasiado los trabajos con la arcilla. Hay un momento en que la arcilla dice: ¡no más!, y eso se va aprendiendo. Paula especula que en otros tipos de labores el contacto con el material es más de dominio —dominar una técnica— mientras que en la cerámica hay que trabajar con la arcilla hasta poder alcanzar un diálogo fluido con forma. El proceso es entonces entender, observar, tocar y percibir qué me está diciendo la arcilla, qué necesita en cada momento del proceso creativo.

Al hablar del color, Paula recalca que no utiliza muchos esmaltes⁶ ni colores fuertes en su trabajo personal porque siente que la arcilla tiene que estar ligada a su propio matiz, a los colores de la tierra; como máximo utiliza óxidos opacos, mezclados con el barro, como engobes. Estos materiales son muy distintos de los esmaltes brillantes, industriales. En su búsqueda creativa Paula no ve la necesidad del uso de pigmentos artificiales dado que la propia arcilla tiene una cantidad de variaciones de colores impresionante propiciada por el óxido de hierro, que favorece una paleta grandísima y suficiente para su propuesta actual. El trabajo que está desarrollando utiliza solamente el color de las arcillas como tal, pues estas contienen manganeso y son negras, como un café muy oscuro puestas en contraste con arcillas blancas. Esta propuesta refleja su perspectiva de un diálogo con el material, en el cual no se fuerza a que él sea otra cosa, sino que le deja ser lo más natural posible.



Figura 8. Sólidos, frágiles, táctiles
Fuente: Acosta, 2018

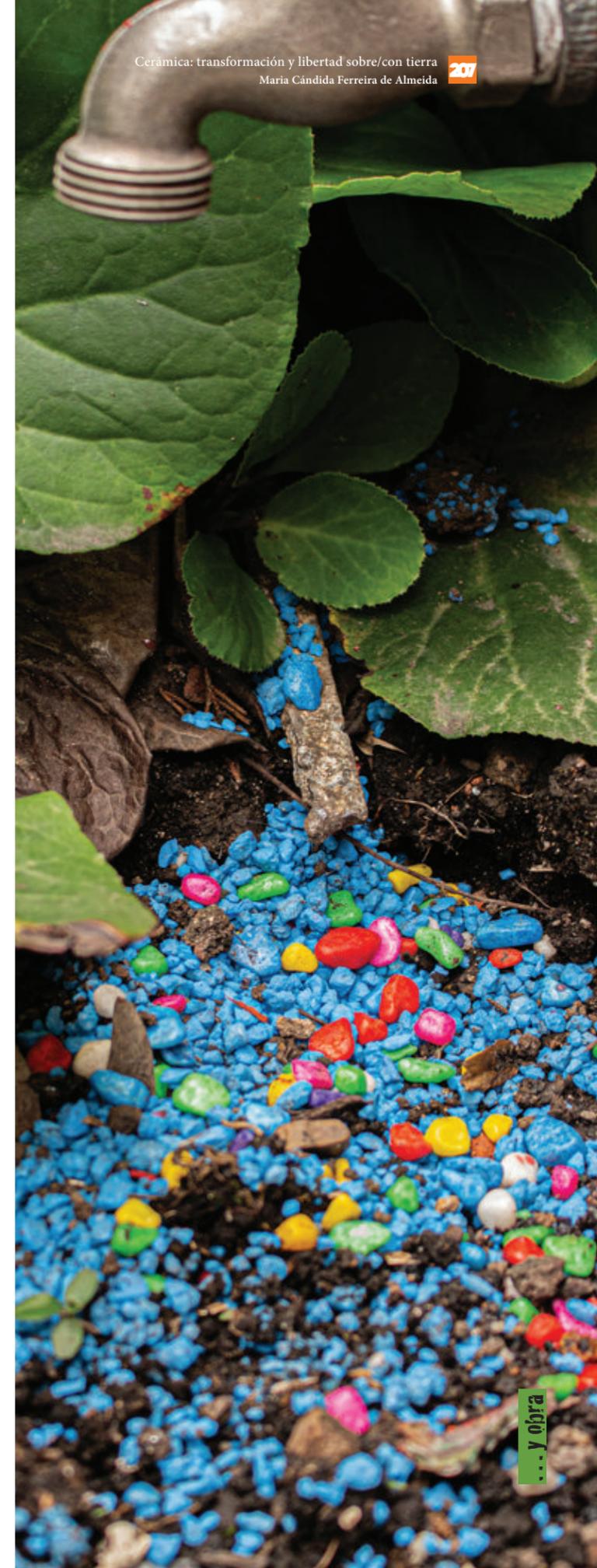
6 Los esmaltes son un tipo de barniz aislante que puede adquirir una apariencia brillante por medio de la fusión de polvos hechos de arenas, vidrios y óxidos metálicos que en el horno se adhieren a las piezas de cerámica.

El sentido del tacto

Otro aspecto del trabajo actual de Paula Acosta es el *tacto*, ya que busca que su obra propicie el contacto perdido con las cosas, con el movimiento de reconocer las cosas de forma táctil. Así, la ceramista busca que su obra permita reconocer objetos o personas o a uno mismo a través del sentido del tacto. Para Paula, esta pérdida del reconocimiento por medio de este sentido hace mucho daño emocional y la concepción de su obra involucra volver a recuperar su valor a través de la arcilla, tornando su búsqueda una interacción sanadora con el arte. Su concepción de una obra de cerámica implica que pueda ser tocada y no estar aislada y protegida en una vitrina. La arcilla tiene un lenguaje táctil dado por las texturas, los volúmenes y los huecos que representan este *interior-exterior*. Con esta propuesta Paula rompe con *la ley del tacto*, bajo la cual, según Derrida (2000), “hay que tocar sin tocar”, como la propia fruición pública del arte, en la cual está siempre prohibido tocar, el arte es intocable. Hay que ser interpelado por la obra sin tocar: “Al tocar, está prohibido tocar: no tocar en la cosa misma, en lo que hay que tocar. En lo que queda por tocar. Y, primeramente, en la ley misma” (2000, p. 105). La metáfora derridiana deja de ser una abstracción y se concretiza en el gesto que propone la artista: que el observador deje de serlo y toque la obra, de manera que pueda sentir su tesitura, su temperatura, espesor, firmeza, solidez, pueda conectar la obra de arte con su cuerpo. Más allá de la visión, sentido privilegiado en el campo de las artes —visuales—, la obra de Paula Acosta interpela al cuerpo.



Figura 9. Sólidos, frágiles, táctiles
Fuente: Acosta, 2018



La arcilla contiene en sí ciclos continuos, ciclos en los que la misma arcilla como recurso puede volver a ser utilizada y puede volver transformada, como una metáfora de la posibilidad de volver a comenzar mil veces, recuerda Paula. No importa si se rompió, nos desprendemos de esto que nos acostumbramos a ver, tocar, oler y percibir, y podemos desconectarnos de eso, dejar a un lado y que vuelva a ser, que surja otra cosa de ahí. Podemos entender este proceso como metáfora de la vida, pues mil veces nos quebramos, nos volvemos pedazos, y la reconstrucción no es necesariamente con los mismos pedazos encajados en el mismo lugar —aunque esta es una posibilidad—, sino empezando de cero. Es posible volver a aprovechar estos pedazos y hacerlos polvo, trocitos diminutos y comenzar una cosa totalmente nueva, conectada con la propia naturaleza que necesita ser continuamente renovada para proseguir. Así son los procesos con la cerámica, lo cual, en la perspectiva de Paula, es terapéutico porque tienen esta carga fuerte de transformación, de poder crear, transformar, desbaratar, volver otra vez a hacer: no quise, desbaraté y volví a empezar una cosa nueva. Esto tiene un poder en la mente del ser humano.

En la cerámica hay un sentido de *compartir* que le encanta a Paula Acosta, ya que es un arte fundado en un conocimiento comunitario, viene de un origen, el humus, la humildad, del ser utilitario, contener el agua y la comida, del instrumento de hacer la comida, y ser ennoblecido como instrumento ritual, para luego tener su valor particular como arte. Esta es una humildad que viene del respeto a la materia. La cerámica viene de una enseñanza desprevenida, *generosa*.



Figura 9. *Sólidos, frágiles, táctiles*
Fuente: Acosta, 2018

La libertad de las cosas: consideraciones finales

La cerámica nos enseña que la naturaleza no es una cosa lista para ser usada de modo funcional, sencillamente sometida a la posesión humana. En la actualidad, frente al deseo utópico de otra forma de ocupar el mundo, es necesario comprender la naturaleza en una dinámica de libertad, para lo cual será ineludible superar la dicotomía entre personas y cosas, estas últimas entendidas aquí como una metáfora para todos los objetos que se acostumbraba a definir como “inanimados”, sin *ánima* y pertenecientes a la naturaleza, no solo animales, sino rocas, arcillas, árboles, hongos. También son cosas estas mismas materias transformadas por la acción humana; dentro de este espectro de configuración del mundo, las cosas suelen ser entendidas como algo que está al servicio de las personas y pueden estar sometidas tanto a una relación de propiedad como a la voluntad individual, enmarcadas en relaciones de propiedad y como usufructo relacionado a la propiedad.

Por esto, en una sociedad en que las personas son libres, las cosas están sometidas a la servidumbre, pues, según esta perspectiva, estas no actúan y solo son activadas por sujetos. Sin embargo, a partir de la comprensión de los procesos de la cerámica, podemos proponer una *sociedad* de sujetos y cosas libres, tal como lo define más amplia y abstractamente Vladimir Safatle (2019); en esta coyuntura, la emancipación de las cosas es la primera condición para la emancipación de los sujetos, para lo cual es un fundamento de esta posibilidad aceptar la existencia de una fuerza que viene de las cosas, una afectación de ellas sobre nosotros, a partir de una dimensión involuntaria y externa, como Paula Acosta configura en su trabajo.

Las arcillas, los insumos cerámicos y el fuego actúan en la creación de la obra de arte en cerámica. Al reconocer esto, nos alejamos de la concepción aceptada de que las cosas solo sean instrumentos de afirmación de una relación de posesión. Ellas pueden ser entendidas como algo que actúa sobre nosotros sin estar vinculadas a la voluntad de una persona o a la deliberación de una consciencia, como las obras de arte que nos afectan sin ser la expresión deliberada de una persona, tal como los objetos naturales, entendidos como la naturaleza que nos afecta sin ser la expresión de una intención humana. Las cosas no son solamente la sedimentación de circuitos de historias que las componen, ellas son la fuerza de sus cuerpos, de sus materiales, de los caminos de sus materialidades, de su vida propia y, así, de las nuestras. Esta voluntad es la expresión de una libertad debida a los objetos y la cerámica puede ser el símbolo de esto.

Referencias

- Chapron, G., Epstein, Y. y López-Bao, J. V. (2019). A rights revolution for nature. *Science*, 363(6434), 1392-1393. doi: 10.1126/science.aav5601.
- Chiuminatto, P. (2009). Las artes aplicadas como una de las más bellas artes. En *Mano de obra, publicación sobre artes y oficios*. Santiago de Chile: Departamento Artes Visuales, Universidad de Chile. Recuperado de http://arteuchile.uchile.cl/descargas/dav/archivo_digital/mano_de_obra.pdf
- Derrida, J. (2000). *El tocar, Jean-Luc Nancy*. I. Agoff (Trad.). Buenos Aires/Madrid: Amorrortu.
- Dictionary of art terms* (2003). Londres: Thames & Hudson.
- Ferreira de Almeida, M. C. (2017). *Encajes éticos, étnicos y estéticos: arte y literatura de negro*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Lago, A. y Pádua, J. A. (1985). *O que é ecologia*. São Paulo: Brasiliense.
- Safatle, V. (marzo, 2019). Cosmopolitismo, ecología e políticas do sensível. En *Ética e direitos dos animais*. Simposio llevado a cabo en el Congreso Internacional Cosmopolitanism, Justice, Democracy and Citizenship without Borders, CFUL/FCT. Lisboa, Portugal e FFLCH, São Paulo, Brasil.

Entrevista grabada

- Entrevistada Acosta, P. (6 de junio del 2019). [Archivo de audio]. Copia en posesión del autor.
- Entrevistada Gracia A., D. E. (30 de mayo del 2019). [Archivo de audio]. Copia en posesión del autor.

Material gráfico

- Acosta, P. (2018). *Sólidos, frágiles, táctiles* [Escultura]. Bogotá, Taller de la artista.
- Gracia A., D. E. (2012). *Defectus* [Escultura]. Bogotá, Galería Kabiros.
- Gracia A., D. E. (2018). *Defectus* [Escultura]. Bogotá, Galería Kabiros.
- Gracia A., D. E. (2019). *Defectus* [Escultura]. Bogotá, Galería Kabiros.
- Gracia A., D. E. (2012). *Matrioska* [Escultura]. Bogotá, Taller de la artista.
- Gracia A., D. E. (2018). *Mine corrupter* [Escultura]. Bogotá, Taller de la artista.

Para citar este artículo

Ferreira de Almeida, M. C. (2019). Cerámica: transformación y libertad sobre/con tierra. *(pensamiento), (palabra)... Y Obra*, (23). <https://doi.org/10.17227/ppo.num23-11033>

