

**INFLUENCIAS ICONGRÁFICAS EN LA CERÁMICA CARMELITANA Y SU
CARÁCTER TRANSCULTURAL EN EL PROCESO ARTESANAL**

ASENETH SÁNCHEZ JIMÉNEZ

Monografía de grado para optar al título de Maestra en Artes Visuales

Asesora

Luz Análida Aguirre Restrepo

Mg. Historia del arte

INSTITUTO TECNOLÓGICO METROPOLITANO

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

MEDELLÍN

2018

**INFLUENCIAS ICONGRÁFICAS EN LA CERÁMICA CARMELITANA Y SU
CARÁCTER TRANSCULTURAL EN EL PROCESO ARTESANAL**

ASENETH SÁNCHEZ JIMÉNEZ

Monografía de grado para optar al título de Maestra en Artes Visuales

INSTITUTO TECNOLÓGICO METROPOLITANO

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

MEDELLÍN

2018

A mi familia

AGRADECIMIENTOS

A los artesanos artistas que crean y tejen a través de la cerámica lenguajes que narran y le dan continuidad a la historia y a la tradición del pueblo.

Al Instituto Tecnológico Metropolitano Institución Universitaria por sus remarcables docentes en la Facultad de Artes y Humanidades.

Al profesor Santiago Mesa por mostrarme el camino que condujo a la formulación del anteproyecto.

A los profesores Fernando Antonio Rojo y Beatriz Pérez por sus correcciones e ilustrados referentes.

Al profesor Ferrán Díaz por sus significativos aportes.

A la profesora Luz Análida por el tiempo dedicado a la lectura de la monografía, por sus doctas correcciones y su valioso aporte en mi formación como investigadora.

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN	8
INTRODUCCIÓN	9
GLOSARIO	11
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	15
JUSTIFICACIÓN	17
OBJETIVOS	19
OBJETIVO GENERAL	19
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	19
1. MARCO TEÓRICO	20
1.1 GENERALIDADES SOBRE EL CARMEN DE VIBORAL	20
1.2 LA CERÁMICA EN EL CARMEN DE VIBORAL	22
1.3 ALGUNOS ESTUDIOS ACADÉMICOS SOBRE LA CERÁMICA CARMELITANA	26
1.4 ACERCA DEL/SOBRE EL CONCEPTO DE ARTESANÍA	30
1.5 EL MÉTODO ICONOGRÁFICO. UNA ALTERNATIVA PARA EL ANÁLISIS DE PIEZAS CERÁMICAS CARMELITANAS	32
1.5.1 ASUNTO PRIMARIO O NATURAL	33
1.5.2 ASUNTO SECUNDARIO O CONVENCIONAL	33
1.5.3 SIGNIFICADO INTRÍNSECO O CONTENIDO	33
2. METODOLOGÍA	34
3. LA ACTIVIDAD ARTESANAL CERÁMICA CARMELITANA. PATRIMONIO DE IDENTIDAD	39
3.1 LA ACTIVIDAD ARTESANAL CERÁMICA EN EL CARMEN DE VIBORAL	39
3.2 DENOMINACIÓN DE ORIGEN/INDICACIÓN GEOGRÁFICA	41
3.3 LA ESTÉTICA URBANA DEL CARMEN DE VIBORAL	43
4. PROCESOS ARTESANALES CERÁMICOS EN OTRAS REGIONES DEL PAÍS Y SU RELACIÓN CON EL PROCESO CERÁMICO CARMELITANO	47
5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE PIEZAS CERÁMICAS CARMELITANAS Y EL PROCESO TRANSCULTURAL EN LA MANIFESTACIÓN ARTESANAL DEL MUNICIPIO	60

5.1 ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LA PINTA <i>VIBORAL</i>	63
5.2 ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LA PINTA <i>CARTAGO</i>	70
5.3 ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LA PINTA <i>MAYORAL</i>	75
6. CONCLUSIONES	79
<u>BIBLIOGRAFÍA</u>	<u>82</u>
<u>ANEXOS</u>	<u>85</u>

TABLA DE ILUSTRACIONES

IL. 1: Fotografía de pieza cerámica con tipología animal.....	63
IL. 2: Decoración Viboral con tipología floral.....	64
IL. 3: Punctum de la decoración Viboral.....	66
IL. 4: Colores cálidos.....	66
IL. 5: Colores fríos.....	67
IL. 6: Escudo de Armas de El Carmen de Viboral.....	68
IL. 7: Escudilla de Paterna con temas de reminiscencia extremo- oriental...	69
IL. 8: Forma esquemática del diseño precolombino en Colombia.....	70
IL. 9: Decoración Cartago con tipología floral.....	71
IL. 10: Punctum de la decoración Cartago.....	72
IL. 11: Decoración Cartago.....	74
IL. 12: Reloj de la torre.....	74
IL. 13: Tejido de Estrella del Pueblo Nasa.....	74
IL. 14: Decoración Mayoral con tipología floral.....	76
IL. 15: Punctum de la decoración Mayoral.....	77
IL. 16: Urna funeraria, cultura Tierradentro.....	78
IL. 17: Decoración Mayoral, trazos de su estructura interna.....	79

RESUMEN

La cerámica en El Carmen de Viboral, municipio ubicado al oriente de Antioquia, ha contribuido al desarrollo material e inmaterial de la comunidad, y al establecimiento de su idiosincrasia. Las decoraciones sobre el barro que han hecho parte de la historia del municipio antioqueño, tienen un tejido de significados y sentidos que han adquirido desde los diferentes actores, ya sean los artesanos, los habitantes locales o los visitantes. Dichas creaciones tienen influencias y transformaciones producto de otras culturas y de las particularidades propias de cada época. De esta suerte, los colores, formas y demás elementos que hacen parte de las decoraciones, guardan un universo de lenguajes que resignifican el patrimonio inmaterial del pueblo y reflejan el sentir y el pensar del creador y la relación que entabla su obra con el que la adquiere.

Palabras claves: Cerámica carmelitana, pintas, decoración, iconografía, lenguaje, transcultural, tradición, patrimonio

INTRODUCCIÓN

El Carmen de Viboral^(*) es un municipio que está ubicado en el suroriente antioqueño, a 54 km de la ciudad de Medellín. Desde sus orígenes, esta localidad ha tenido la producción de cerámica como parte integrante del desarrollo económico, social y cultural de la colectividad. Dicha práctica ha presentado influencias gráficas y metódicas de diferentes culturas en diversas épocas y ubicaciones geográficas. Las transformaciones de orden estético a través del tiempo, se han expresado por medio de los colores y formas, y en la narrativa que yace en las *pintas*^{*} elaboradas con el barro.

A falta de estudios iconográficos, desde las artes visuales, sobre las *piezas* cerámicas a bajo esmalte^{*} realizadas en El C. de V., resulta pertinente indagar acerca de las influencias que ha tenido esta práctica artística, la cual ha acompañado a esta región antioqueña por más de cien años, y ha sido actor principal en su construcción de identidad y en el fortalecimiento de su patrimonio cultural.

El objetivo primordial del presente trabajo fue reconocer las influencias iconográficas de otras culturas en la cerámica carmelitana que hiciera evidente el carácter transcultural del proceso artesanal que se ha desarrollado en el municipio antioqueño. Para llegar a este objetivo general, se mostró la actividad artesanal carmelitana como parte del patrimonio material e inmaterial del municipio y de su construcción de identidad. Acto seguido, se establecieron las relaciones visuales y metódicas de algunos procesos artesanales cerámicos que se realizan en Colombia y su vínculo con la cerámica carmelitana. Y, para terminar, se realizaron análisis iconográficos a partir de algunas pintas de las piezas cerámicas que vislumbraron el proceso transcultural en la manifestación artesanal del municipio.

En el primer capítulo de este trabajo se abordaron las generalidades de la actividad artesanal cerámica en El Carmen de Viboral y como ésta ha sido cimiento para la construcción de su patrimonio cultural material e inmaterial y de su fundamentación de la

(*) En el texto seguirá apareciendo la abreviatura El C. de V., cuando se haga referencia al municipio.

* Los artesanos artistas de El Carmen de Viboral se refieren a *la pinta* aludiendo a la decoración de la cerámica, a los trazos con los pigmentos.

* Esta es una técnica de decoración que consiste en la aplicación de pigmentos de color sobre la pieza en crudo o bizcocho. La pieza en bizcocho solo ha tenido un ingreso, de los dos que requiere, al horno.

identidad local. Además, se referenció el certificado atribuido por la Superintendencia de Industria y Comercio nombrado Denominación de Origen protegida, y como este certificado garantiza y salvaguarda el proceso artesanal y sus bienes materiales. Además, se citaron algunos estudios académicos y autores que dentro de sus investigaciones toman la cerámica carmelitana como objeto de estudio. Y finalmente, se mencionaron unos conceptos y reflexiones en torno a la palabra artesanía.

En el segundo capítulo, se trataron los procesos cerámicos de la vereda La Chamba y el municipio de Ráquira, con la cerámica carmelitana, y cuya dialéctica se basó en las relaciones desde sus aspectos metódicos y visuales.

En el tercer capítulo, se realizó un análisis iconográfico a las tres *pintas* de las piezas cerámicas carmelitanas insertadas en el sistema tradicional del pueblo. Análisis que vislumbró el proceso transcultural en la manifestación artesanal del municipio, en el que la cerámica es productora de significado cultural y creadora de conocimiento. Esta interpretación de las piezas, mostró cómo en torno a ellas, se dispone el discurso de identidad y reveló además, matices que en muchas ocasiones, desconocen sus propios creadores.

Por último, está el apartado que comprende las conclusiones e interpretaciones de los resultados obtenidos durante el desarrollo y posterior consolidación del trabajo de grado. Es de anotar también que este trabajo es el resultado del paso por el ITM. Institución Universitaria, en calidad de estudiante del programa en Artes Visuales. Durante mi paso por dicho programa pude ahondar en estudios iconográficos, semiología de la imagen entre otros saberes que contribuyeron a fortalecer las bases para el desarrollo de esta investigación.

A manera de colofón, más que salvaguardar los objetos como tal, la intención es que los conocimientos y saberes orales, los aspectos sensoriales, afectivos y perceptivos vinculados a los artesanos carmelitanos y a quienes adquieren estos objetos, puedan ser transmitidos dentro del pueblo y fuera de él para que se siga construyendo, más que un discurso con visión turística comercial, toda una cultura donde se configure la historia, donde se ahonde en el conocimiento y estudio de lo nativo, que no se limite solo al uso doméstico de las piezas cerámicas, sino que se cultive la estética y el simbolismo subyacente en lo orgánico y azaroso de las *pintas*.

GLOSARIO

Dadas las características del presente trabajo, es necesario que el lector tenga en cuenta los siguientes términos y sus definiciones:

Ahumado: Es una técnica de acabado propia del artesano artista de La Chamba, en la que el objeto toma un color negro. Esto se obtiene ingresando al horno la pieza de barro con estiércol de burro, caballo o aserrín a una temperatura y un tiempo determinado.

Bajo esmalte: Técnica de decoración usada por el artesano artista que habita El Carmen de Viboral y consiste en la aplicación de pigmentos minerales a la pieza de arcilla en estado de bizcocho.

Barnizado con barro rojo: Es una técnica de acabado común en el artesano artista de La Chamba, en la que el barro rojo es secado, pulverizado, tamizado e hidratado con agua, para posteriormente ser aplicado, de manera uniforme, a las piezas modeladas o moldeadas.

Bizcocho: Se considera bizcocho a la pieza de arcilla que ha pasado solo una vez por el horno a una temperatura aproximada de 1200°C, el horno debe estar a una temperatura de 350°C antes de ingresar las piezas para evitar que estas se agrieten.

Bruñido: Es una técnica de acabado empleada por los artesanos artistas de La Chamba, en la que el brillo del barniz rojo se obtiene puliendo la superficie de la pieza con piedras semipreciosas. Además del brillo, este acabado permite el cierre de los poros del objeto.

Carmelitano o carmeño: Gentilicio con el que son conocidos los habitantes de El Carmen de Viboral.

Caolín: Es un componente que le aporta a la pieza cerámica, su particular color blanco.

Cona: Es una de las técnicas de modelado más antiguas y tradicionales, usada por los artesanos artistas de Ráquira y consiste en tomar una mezcla de barro (arcilla, arena y agua) y con las manos darle forma y altura.

Cuarzo: Este material evita que la pieza de arcilla se deforme y se agriete cuando ingrese al horno.

Cuero: Es un estado que alcanza el barro para poder tallarlo sin que se deforme o arruine la estructura.

Esmaltado: Hace parte de una de las fases del proceso de producción en el que la pieza está cubierta de un barniz o esmalte y es caracterizada, luego de ingresar al horno, por su apariencia vidriosa.

Feldespatos: Es un elemento que le aporta a la pieza cerámica resistencia y su aspecto vitrificado.

Listas: Consta de una línea sencilla o franja de color que bordea el objeto cerámico.

Modelado a mano: Técnica en la que se trabaja el barro de forma directa con las manos.

Modelado con pellizco: En esta técnica, usada con frecuencia en La Chamba y Ráquira, se toma una esfera de barro y es el apretón de los dedos, los que le dan forma a la pieza.

Modelado con rollo: Esta técnica empleada en La Chamba y Ráquira, consiste en modelar cilindros con la arcilla para disponerlos unos sobre otros, y de esta forma configurar el objeto.

Modelado Oficio de granito: Es una técnica referente de la cerámica ceremonial, empleada por el artesano artista de Ráquira, en la que se realizan miniaturas de loza del tamaño de un grano de maíz, con el fin de atraer suerte y acertados resultados en las labores artesanales.

Moldeado: Es una técnica que se sirve de moldes para obtener las formas deseadas.

Moldeado por apretón: Es una técnica usada por el artesano artista de Ráquira. Para obtener la pieza se emplean dos moldes. Así, la mezcla debe unirse, ayudándose de los dedos, a cada molde y luego las dos partes son unidas por rollos de arcilla.

Moldeado por vaciado o colado: Es una técnica común entre los artesanos artistas de La Chamba, Ráquira y El Carmen de Viboral, en la que las piezas cerámicas se obtienen mediante un molde de yeso que tiene en su interior la matriz que se desea formar.

Moldeado por prensado: En esta técnica la arcilla se pone en una superficie y por presión, esta toma la configuración del molde.

Moldeado sobre barro: Se trata de una técnica en la que el molde es cubierto con arcilla seca para luego vaciarle la arcilla preparada.

Moldeados sobre otros materiales: Esta consiste en desplegar una veta de arcilla sobre superficies con diferentes formas.

Moyones: Vasijas de barro rústico utilizadas para poner las piezas de arcilla y acto seguido ingresarlas al horno.

Pinta: Los artesanos artistas de El Carmen de Viboral se refieren a *la pinta* aludiendo a la decoración de la cerámica, a los trazos con los pigmentos.

Pinta antigua: Se considera a las primeras decoraciones realizadas en la tradición artesanal carmelitana.

Pinta contemporánea: Son las decoraciones elaboradas por los artesanos artistas de El Carmen de Viboral en la actualidad, las cuales se alejan un poco de la tipología floral, explorando nuevas figuras.

Pinta tradicional: Se refiere a las decoraciones que pertenecen a una época intermedia en la historia de las pintas carmelitana, cuyos nombres evocaron y recuerdan parte de la memoria artesanal del municipio.

Pregoneros: En la tradición local de El Carmen de Viboral, los pregoneros fueron habitantes del municipio que se dirigían a otros pueblos a vender las vajillas, elevando sus voces al público para comerciar con ellas y exhibir la calidad de las mismas.

Técnica de placa o lámina: Es una técnica manejada en Ráquira en la que el barro se aplana en una superficie uniforme para luego ser trabajada en alto o bajo relieve.

Torno de tarraja: En esta técnica, usada por los artistas artesanos de La Chamba, Ráquira y El Carmen de Viboral, la mezcla se dispone en un molde para lograr un volumen homogéneo de la pieza, por medio de una plantilla conectada a un brazo fijo que se traslada dentro y fuera de la mezcla de barro dando así forma al objeto.

Torno de alfarero o de levante: En esta técnica, empleada por los artesanos artistas de Ráquira y El Carmen de Viboral, se prepara una bola de barro y se dispone en el torno, para darle forma con las manos sirviéndose del agua para conservar su plasticidad.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Este proyecto de investigación busca ahondar en las raíces y en los significados de la manifestación material en la actividad ceramista del municipio del Oriente antioqueño, El Carmen de Viboral, con el fin de describir y analizar algunas piezas cerámicas tradicionales y hallar sus posibilidades de sentido y expresión que vigorizan los cimientos de la construcción de identidad y del patrimonio cultural de la comunidad. Este cuerpo teórico aborda la cerámica vernácula del municipio bajo la interpretación del método iconográfico, indagando acerca de los modelos y tipologías tomadas de las manifestaciones culturales de otras regiones, como parte de la inspiración de los artesanos para sus propias creaciones, llegando así a un conjunto de preguntas que pretenden ser resueltas. Ellas son: ¿Presenta la cerámica carmelitana influencias iconográficas provenientes de otras culturas de dentro y fuera de la región? ¿Presenta la iconografía de las decoraciones elaboradas por los artesanos carmelitanos, motivos, temas y conceptos que se reconozcan como patrimonio cultural material de la región? ¿Existe una construcción de significados y un vínculo con otras regiones del país que tienen en su haber el trabajo cerámico a partir de las formas y los colores para sus decoraciones? ¿Sobre qué tipo de piezas cerámicas carmelitanas se podría hacer análisis iconográfico que vislumbre los procesos transculturales a los que está sometida dicha manifestación artesanal?

La carencia de estudios iconográficos en la producción cerámica a bajo esmalte que se realiza desde mediados del siglo XX en El C. de V., ha impulsado la formalización de este proyecto, el cual pretende cultivar la mirada de las nuevas y anteriores generaciones frente a los motivos, temas y conceptos que guardan interés dentro del campo decorativo. Esto con el fin de advertir el valor de sus aspectos estéticos, desde la forma y el color, conectados con un universo de sentido que da continuidad a la historia visual carmelitana. Es necesario indagar, desde las artes visuales, acerca de la iconografía que se ha venido estableciendo en las decoraciones tradicionales elaboradas en el municipio y que siguen teniendo vigencia. Las decoraciones presentan una suerte de configuración de color y línea, en las que se expresan diversidad de motivos y combinaciones, temas y conceptos que hilan una red de significados fundada en principios subyacentes en las piezas, los cuales reflejan el

pensamiento esencial de una región en una determinada época con sus cosmovisiones e intereses singulares. Por ello este trabajo titulado *Influencias iconográficas en la cerámica carmelitana y su carácter transcultural en el proceso artesanal* es pertinente porque advierte una nueva mirada sobre los objetos cerámicos artesanales producidos en esta región antioqueña.

JUSTIFICACIÓN

La importancia de esta investigación titulada *Influencias iconográficas en la cerámica carmelitana y su carácter transcultural en el proceso artesanal* radica en la ausencia de estudios iconográficos, desde las artes visuales, de las piezas cerámicas tradicionales elaboradas por los artesanos carmelitanos que den cuenta del valor visual y simbólico de esta producción artesanal. Esto ha impulsado la realización de esta investigación para optar el título de Maestra en artes visuales del ITM. Institución Universitaria, partiendo del análisis e interpretación de algunas *pintas* características en las formas de decoración carmelitana que ya están inscritas dentro del sistema tradicional de la región.

El tipo de cerámica que se produce en esta localidad se conoce como cerámica a bajo esmalte y se ha convertido en parte del patrimonio cultural tangible e intangible del pueblo. Las *pintas* tradicionales, guardan en sus colores y formas, un universo de sentido, el fortalecimiento de la tradición y la continuidad histórica del municipio. Se trata de piezas elaboradas por el sentir particular de sus creadores y cargadas de un significado que transmuta por quienes las adquieren, por las condiciones socio-económicas y demás circunstancias que determinan una época. El estudio de la cerámica del municipio ha sido abordado por diferentes autores y desde distintas disciplinas. Por ejemplo, desde la historia general, Francisco Betancur presentó su libro *El Carmen de Viboral 1850-1950. Una historia local* donde mencionó los acontecimientos más relevantes durante este periodo en el municipio incluyendo el papel que ha cumplido la cerámica en los procesos del desarrollo social y económico de la región. Por otra parte, en el marco de la sociología, se desarrolló la investigación *La cerámica del Carmen de Viboral: un tesoro sin descubrir*, cuya autora Gloria Lucia Robledo Arango buscó desentrañar los elementos técnicos, tecnológicos y estéticos que hacen parte de la actividad ceramista del municipio. Otro estudio realizado por el investigador Augusto Solórzano desde la Universidad Pontificia Bolivariana, quien elaboró un trabajo que tituló *Estudio socio-histórico sobre la iconografía de la cerámica utilitaria del Carmen de Viboral en Antioquia*. Allí se ocupó de los aspectos sociales e históricos en el desarrollo de la cerámica y los cambios en los modos de vida y hábitos de consumo en esta comunidad. También, el Instituto de Cultura del municipio y el Ministerio

de Cultura, sumados a la Fundación Tridha y al equipo de investigación local integrado por Mary Brigit Franco Gómez, Isabel Cristina Rendón Jaramillo y Dairo Zuluaga desarrollaron el proyecto *Procesos de documentación e intercambio de saberes en relación con la tradición artesanal de elaboración de cerámica utilitaria en el municipio de El Carmen de Viboral* dando como resultado *Los cuadernos del barro: El Carmen de Viboral el jardín llevado a la loza*. Además de todo esto, Pedro Felipe Díaz Arenas, Yhon Jairo Acosta Barajas e Isabel Cristina Blandón Jaramillo de la Institución Universitaria Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid, produjeron un artículo titulado *La estética como experiencia cultural. El caso de El Carmen de Viboral- Antioquia*. Y desde el programa Tecnología en artesanías de la Universidad de Antioquia se han desarrollado varios trabajos de grado entre los que se encuentran los siguientes: *Locería Júpiter: memoria de memorias (Vereda La Chapa el Carmen de Viboral)*; *Proceso de moldeado en yeso en talleres cerámicos de El Carmen de Viboral*; *Proceso de producción cerámico en el taller del artista José Ignacio Vélez Puerta*. Todos estos trabajos académicos muestran la importancia de la labor cerámica artesanal en el municipio carmelitano permitiendo que su saber se expanda hacia el estudio e interpretación de las piezas cerámicas desde otras disciplinas, esto propicia un conjunto de conocimientos y saberes íntegros en torno a esta práctica ancestral y muestra que vale la pena desarrollar un trabajo que profundice en el aspecto iconográfico como lo que se está pretendiendo.

Este trabajo de grado entonces contribuye al ejercicio profesional en el campo de las artes visuales que se ocupa de la gestión y protección del patrimonio cultural inmaterial y material del pueblo y a futuros despliegues investigativos mediante el ejercicio de la interpretación iconográfica de piezas tradicionales de la artesanía carmelitana.

OBJETIVOS

Objetivo general

Reconocer las influencias iconográficas provenientes de otras culturas en la cerámica carmelitana que hagan evidente el carácter transcultural del proceso artesanal que se desarrolla en el municipio antioqueño.

Objetivos específicos

- Mostrar la actividad artesanal cerámica carmelitana como parte del patrimonio material e inmaterial del municipio y de su construcción de identidad.
- Establecer las relaciones visuales y metódicas en algunos procesos artesanales cerámicos que se realizan en Colombia y su vínculo con la cerámica carmelitana.
- Realizar análisis iconográficos de piezas cerámicas carmelitanas que vislumbran el proceso transcultural en la manifestación artesanal del municipio antioqueño.

1. MARCO TEÓRICO

1.1 Generalidades sobre El Carmen de Viboral

Entre arcillas, feldespatos, caolín y cuarzo se fue configurando el municipio El Carmen de Viboral. Esta localidad fue “Fundada por el Presbítero Fabián Sebastián Jiménez Fajardo en el año 1752. La región carmelitana estaba habitada por los indios Tahamíes, especialmente por la tribu de Quimara”¹. Antes de la llegada de los conquistadores españoles y su ulterior imposición del sistema social europeo, las etnias tenían ritmos vitales y sociales vinculados con la estructura geográfica de la región. El sometimiento de los aborígenes del territorio, produjo la destrucción de sus principios místicos, religiosos y culturales y la reforma en el cultivo de la tierra y las prácticas de cacería que tenían hasta el momento.

Este municipio está ubicado en el suroriente antioqueño a 54 km de la ciudad de Medellín y está conformado por 57 veredas, de las cuales 45 se encuentran en área de protección de ecosistemas ambientales.^(*) En el texto conocido como *Los cuadernos del barro, El Carmen de Viboral el jardín llevado a la loza*² y que fuera realizado hace varios años por el Ministerio de Cultura, la Fundación Tridha, el Instituto de Cultura de El C. de V., y un equipo de investigadores locales, se describe este territorio como una subregión perteneciente al Valle de San Nicolás “O también llamado del Altiplano, conformado por los municipios de El C. de V., El Santuario, Guarne, La Ceja, La Unión, Marinilla, Rionegro y San Vicente”³. El Carmen limita con ocho municipios. Al norte con Rionegro y Marinilla, al sur con Sonsón, al oriente con Santuario y Cocorná y al occidente con La Ceja, La Unión y Abejorral.

¹ GIRALDO GÓMEZ, Alicia. El Río Negro-Nare en la historia progreso y desarrollo de Antioquia. El Carmen de Viboral. Medellín: Impre Color, Artes gráficas, 1996. p. 219.

^(*) La autoridad ambiental Cornare mediante Acuerdos Corporativos del 01 de julio de 2015, declaró el 70% de área del municipio, equivalente a veintinueve mil ochocientos tres hectáreas, como área excluible de la actividad minera. Esto con el fin de conservar los ecosistemas que albergan especies silvestres y la relación entre corredores ecológicos, las riquezas hídricas y la comunidad en general.

² SÁNCHEZ, *et al.* Los cuadernos del barro El Carmen de Viboral, el jardín llevado a la loza. Colombia: Nomos Impresores, 2014. p. 4.

³ CORNARE. Corporación Autónoma Regional de las cuencas de los ríos Negro y Nare: Subregión Valles de San Nicolás. 2014. [En línea]. Recuperado en 2018-01-05. Disponible en: <http://cornare.gov.co/corporacion/division-socio-ambiental/subregiones/151-subregion-valles-de-san-nicolas>, 2018.

El municipio tiene un área total de 448 km² de los cuales 3 km² hacen parte de la zona urbana con una temperatura promedio de 17°C. Este municipio está ubicado sobre tierras fértiles y vastos recursos hídricos: “Al norte el río Cimarronas con muchos afluentes que enriquecen su caudal. Al sur, el río Cocorná enriquecido con las fuentes de San Lorenzo y Chaverras. El río Santo Domingo y la cuenca del río Melcocho. También tiene otras quebradas que alimentan el río Pereira, el río Piedras y el río Marinilla”⁴, condiciones ideales para que la economía del municipio se oriente en la producción agrícola con el cultivo de maíz, fresas, papa, tomate, frijol, entre otras hortalizas y frutas; la práctica de la horticultura, que ha empezado a desplazar el cultivo de algunos vegetales, se ha dirigido hacia el cultivo de flores y plantas con un fin ornamental y decorativo.

La extensa zona rural equivalente a 445 Km² presenta distintos pisos térmicos, como lo expresa Sánchez⁵, posibilitan el cultivo de café, plátano, cacao, papaya, caña de azúcar, entre otros. Es una región óptima para la producción agropecuaria, la piscicultura, la cría de aves de corral, cerdos y conejos. Estas prácticas agrarias y pecuarias se sitúan con más frecuencia en las zonas rurales del municipio. La zona urbana está estructurada a partir de espacios con un comercio variado y múltiples productos, alimentos preparados y un mercado campesino que brinda legumbres, hortalizas, frutas y cereales que son sembrados y cosechados con los ciclos naturales de la tierra evitando los pesticidas y demás componentes químicos. También se llevan a cabo ferias artesanales y espacios que promueven la cultura, el arte y la educación. De igual forma, se han establecido talleres-almacenes de piezas cerámicas en la periferia del municipio, los cuales ofrecen objetos artesanales con diseños clásicos de la tradición y diseños emergentes de las generaciones contemporáneas. La mayoría de estos objetos están asociados con vajillas de uso doméstico caracterizadas por sus decoraciones particulares.

⁴ GIRALDO. Op. cit., p. 219.

⁵ SÁNCHEZ, *et al.* Op. cit. Los cuadernos del barro El Carmen de Viboral, el jardín llevado a la loza. p. 5.

1.2 La cerámica en El Carmen de Viboral

Además de las citadas actividades económicas y culturales, el municipio es reconocido por sus procesos cerámicos como parte de su economía y dentro de su estructura social y cultural. “La riqueza hídrica que hubo en su momento en estas tierras, suministraba energía mecánica mediante el uso de las ruedas de cajón”⁶; además de ello, la diversidad de árboles que se encontraban en esta zona servían como combustible para los hornos, entre ellos el Galán de noche (*Pittasporum undulatum*), Magnolio (*Magnolia grandiflora*), Cedro de alturas (*Cedrela Montana*), Ceiba rosada (*Ceiba speciosa*), Laurel nativo (*Ocotea sp.*), Roble de tierra fría (*Querous humboldtii*) y Guamo (*Inga sp.*). Por otra parte, como reza el texto de Amanda⁷, el abastecimiento de materia prima que tuvo en años pasados como la arcilla que se extraía de los yacimientos de barro de la localidad, el cuarzo que se obtenía de las quebradas nativas y de municipios aledañas como Guarne, el feldespató y el caolín que provenían de la Unión y de Montebello permitieron que se diera la producción cerámica y que por ende, se estableciera en la región.

La tradición cerámica empezó en El C. de V. en el año 1898^(*) con el señor Eliseo Pareja Ospina, un ceramista de la *Compañía Cerámica Antioqueña* del municipio de Caldas, Antioquia y líder en formulación de pastas y esmaltes para el trabajo cerámico. Como lo enuncia Francisco Betancur⁸, Pareja obtuvo allí los conocimientos de cerámica; luego viajó a Granada, Antioquia para trabajar la arcilla con Lisandro Zuluaga para posteriormente establecerse en el municipio y fundar la locería *Eliseo Pareja O. y Cía.* Debido a la disponibilidad de materia prima en las cercanías de la localidad y otros elementos fundamentales para su producción que como se afirma en el texto *Los cuadernos del barro: El Carmen de Viboral el jardín llevado a la loza* esto dio lugar a que se fundaran numerosas empresas:

⁶ *Ibíd.*, p. 6.

⁷ BETANCOURT ARANGO, Amanda. 200 años de vida municipal 1814-2014 El Carmen de Viboral construyendo historia. *Las palabras del barro*. El Carmen de Viboral: Litografía Jorysan. [Sin fecha], p: 62.

(*) El historiador Francisco Betancur manifiestan que los aborígenes que se asentaron en la región en periodos anteriores a la conquista y la colonización ya tenían la producción cerámica como parte de sus ritos funerarios y elementos de uso doméstico.

⁸ EL CARMEN INDUSTRIAL; número 2, noviembre 11 de 1934, periódico en mimeógrafo. Citado por BETANCUR, Francisco. En: *El Carmen de Viboral 1850-1950 Una historia local*. El Carmen de Viboral: Servi-impresos, 2001. p 69.

La Locería Júpiter, Cerámica Moderna, Cerámica Independencia o la Nueva, Cerámica Kiramá y El Trébol, Cerámica Modelo, Cerámica Libertad, Cerámica Indo-americana, Cerámica Nacional, Cerámica Palissy, Cerámicas El Cóndor, Cerámicas La Continental, Cerámicas Medellín, Cerámicas San Antonio, Cerámicas El Progreso, Cerámicas Gema, Cerámicas el Dorado, entre otras. Varias de estas fábricas se unieron para conformar [posteriormente] una gran empresa denominada Cerámicas Unidas. La fábrica más grande llegó a tener 300 empleados y varios hornos de carbón.⁹

Cabe agregar que las fábricas de cerámica, en un momento de la historia de la región, fueron ejes dinamizadores de la economía del municipio, y más allá de sus beneficios económicos, fue el impacto en la comunidad carmelitana con la transformación de una de sus creencias relacionada a su ideología conservadora: la incorporación de la mujer en labores fuera del hogar. Esto da cuenta del papel remarcable de ellas en el proceso decorativo ya que la mano de obra femenina en aquel entonces, era de un costo más bajo, lo que llevó a los empresarios a contratar innumerables mujeres del municipio para esta delicada tarea.

Francisco Betancur¹⁰ también se refiere a los sucesos entre los años treinta y cuarenta del siglo XX, en los que la industria cerámica debió afrontar situaciones complejas de la crisis económica mundial. A pesar de ello supo emplear mecanismos de sobrevivencia al decidir integrar varias fábricas, entre ellas la *Locería Júpiter S. A.*, la *Cerámica Nacional Berna* y la *Locería Cruz Férrea* como *Cerámicas Unidas*, y a pesar de que en un momento de la crisis estuvo ausente la moneda circundante, ellos establecieron unos vales para las relaciones del mercado local. Por este mismo periodo Rafael Ángel Betancur renovó en modelado y decorado de las piezas puesto que hasta ese momento la loza que se elaboraba era sin decoración. Esto quiere decir que era completamente blanca.

Hacia 1970 “Rafael Ángel Betancur motivó la decoración a mano de vajillas como una forma de darle valor agregado a la artesanía. De esta manera las decoradoras comenzaron a innovar, plasmando en la pintura su mirada de la naturaleza a partir del juego de colores”.¹¹ Rafael impulsó la decoración a mano de vajillas y de este modo, se empezaron a introducir elementos visuales sencillos, tales como *listas*, puntos con pincel dando paso a composiciones más complejas. A mediados del siglo XX, cuando se habían establecido las

⁹ SÁNCHEZ, *et al.* Op. cit. Los cuadernos del barro El Carmen de Viboral, el jardín llevado a la loza, p. 6.

¹⁰ BETANCUR RAMÍREZ, Francisco Arnoldo. El Carmen de Viboral 1850-1950. Una historia local. 1993. El Carmen de Viboral: Editorial Servi Impresos. 2001. p. 150.

¹¹ SÁNCHEZ, *et al.* Op. cit. Los cuadernos del barro El Carmen de Viboral, el jardín llevado a la loza, p. 7.

factorías de cerámica en la municipalidad, se inició un proceso de distribución de piezas cerámicas en la región, en el país y fuera de él, con fines utilitarios y con el propósito de abastecer aquellos lugares que habían sufrido los desafortunados efectos de la Guerra Fría. En los pueblos de la región y algunos fuera de ella, un grupo de pregoneros^(*) o anunciantes iban ofreciendo la mercancía y la calidad de la loza para su comercio.

El auge de la cerámica que se dio por décadas en el municipio sirvió de soporte para la subsistencia de numerosas familias, también como canal para el desarrollo urbanístico y la llegada de la energía eléctrica, sirvió de puente para la construcción de la Escuela de Cerámica en las postrimerías de la primera mitad del siglo XX cuyos gestores “Fueron un grupo de cívicos carmelitanos, entre ellos Roberto Duque Gallo, Ramón Antonio Giraldo Arango y Víctor Julio Betancur Betancur, que aprovechando la visita del Ministro de Educación Jorge Eliecer Gaitán, le presentaron la petición de crear una Escuela de Cerámica, la cual fue autorizada por Gaitán con el nombre de Instituto de Enseñanza Industrial”¹².

Luego de los valiosos efectos que tuvo la cerámica en la comunidad, como lo afirma Arturo Montoya¹³, esta entró en declive hacia 1980. Sus causas se remontan al desvío —por parte de los gobernantes— de los recursos destinados al apoyo de este oficio. Ello impidió que se comprara maquinaria moderna que estuviera a la altura competitiva del mercado. La apertura económica en los años noventa y el apoyo nulo del gobierno para la capacitación del personal y la rebaja de aranceles aduaneros, el uso de hornos de carbón que elevaban los costos de producción pero que en términos de ganancias eran casi nulos, el alto costo de la materia prima y el gesto traidor en el que el gobierno permitió que las empresas extranjeras compitieran de manera desleal con las de la región, sumado a la devolución de mercancía por los estándares de calidad que no se ajustaban a la producción local, y el conflicto armado tuvo sus efectos en dicho declive durante la década comprendida entre los años 1990 y 2000.

(*) En la tradición local, los pregoneros fueron habitantes del municipio que se dirigían a otros pueblos a vender las vajillas, elevando sus voces al público para comerciar con ellas y exhibir la calidad de las mismas.

¹² Reseña histórica I.E Técnico Industrial Jorge Eliecer Gaitán, Orlando Rendón Zuluaga, 2004. [Consulta 2 marzo 2018] Disponible en: <http://web.sisga.com.co/iti/index.php/horizonte-institucional/simbolos>.

¹³ MONTOYA RAMÍREZ, Arturo. 200 años de vida municipal 1814-2014 El Carmen de Viboral construyendo historia. *La chispa externa de nuestra economía en 200 años*. El Carmen de Viboral: Litografía Jorysan. [Sin fecha], p. 68.

Una de las últimas fábricas que cerró sus puertas fue *Cerámicas La Continental*. En ella trabajaron alfareros, técnicos, moldeadores, modelistas, pulidores, decoradoras, decoradores, horneros, transportadores y pregoneros. Esta fábrica cerró sus puertas y apagó sus hornos en el año 1997. Con el cierre de las primeras fabricas establecidas en la comunidad, los habitantes encontraron un medio de subsistencia en la siembra de hortalizas y demás productos afines a la región. A pesar de las ruinas que habían quedado de la industria ceramista, empezaron a surgir nuevos talleres y a “renacer” de entre los escombros aquella tradición con la arcilla que resplandeció en algún momento de la historia carmelitana. En la actualidad, hay un número considerable de talleres y almacenes que ofrecen sus productos artesanales hechos a mano.

Es oportuno subrayar, de acuerdo a lo anotado por Arturo,¹⁴ acerca de la contribución en el establecimiento de la actividad cerámica carmelitana en sus inicios por parte de habitantes de otras regiones. Por un lado el ya mencionado Eliseo Pareja Ospina formado en el oficio en el municipio de Caldas junto con el técnico alemán German Klinger; además, Fidel Múnera nacido en Caldas, también Froilano Betancur nativo de Itagüí, Lisandro Zuluaga oriundo de Granada Antioquia, y entre otros que desde sus habilidades y conocimientos le han aportado y le han dado continuidad a esta práctica ancestral primordial en el patrimonio cultural y la identidad carmelitana. Por otro lado, el mismo autor señalada que la técnica de acabado de las piezas cerámicas carmelitanas era similar a la porcelana china que había influenciado la cerámica producida por Bernard Palissy un francés del siglo XVI. Esto es un indicador de cuáles fueron los posibles canales de distribución mercantil en los que se importaron objetos asiáticos y europeos y el efecto en la apropiación y resignificación de los elementos visuales y simbólicos del imaginario cultural de la región.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 67.

1.3 Algunos estudios académicos sobre la cerámica carmelitana

Sobre los procesos de producción y elaboración cerámica artesanal en el municipio carmelitano se han escrito diversidad de textos que abordan la historia de la localidad en un periodo determinado. Algunos trabajos de grado realizados por estudiantes de la Universidad de Antioquia para optar al título de Tecnólogo en Artesanía han dado cuenta de la labor artesanal carmelitana. Así mismo se realizó una investigación local documentada y caracterizada por el intercambiando de saberes en torno a la tradición artesanal. Por otra parte, se hizo un estudio arqueológico en una de las zonas de producción ceramista y una investigación en el campo de la sociología que buscaba identificar los elementos de innovación en dicha práctica. A ello se sumó también un estudio socio-histórico de la actividad ceramista en el pueblo, una investigación desde la estética como experiencia cultural en el campo de la comunicación audiovisual, y una investigación en el Departamento de Ingeniería de Diseño de la Universidad Eafit.

Francisco Betancur en su obra *El Carmen de Viboral 1850-1950. Una historia local*, evidenció el camino de la localidad inmersa en la nación. Su obra abordó el surgimiento de El C. de V. desde las primeras tribus aborígenes hasta 1850, luego plantea las transformaciones que se dieron desde 1850 hasta 1886 lapso en el cual el autor señala los conflictos que se estaban dando en el país y el efecto en la localidad. Betancur narra cómo surge la apertura económica y el papel fundamental de la actividad ceramista en el desarrollo industrial del municipio. Continúa con la historia del pueblo en los años 1886 hasta 1903, luego 1903 hasta 1930 y termina con el lapso de 1930 a 1950. Este historiador habla de la falta de registros o crónicas de tiempos prehispánicos respecto a las tribus aborígenes que se asentaron en la región. Algunos relatos y tradiciones orales sitúan el comienzo en la etnia colombiana de los Tahamíes quienes ejercían la agricultura rudimentaria, tejían telas de algodón, modelaban figurillas de animales y hombres en oro y fabricaban vasijas de barro. El hecho de que esta cultura aborigen trabajara la cerámica, lo confirman los hallazgos arqueológicos en el cañón de Santo Domingo realizados por el Departamento de Antropología de la Universidad de Antioquia: “Un referente arqueológico más reciente se encuentra en los antiguos talleres y fábricas de producción de cerámica; allí se han hallado

en excavaciones hechas recientemente en los basureros y depósitos de producción de cerámica, piezas o artefactos en las que se encuentran pintas que revelan las características de los primeros procesos de decoración, donde se destaca la mezcla de decoración indígena con los trazos propios que surgían como propuestas de los decoradores”¹⁵. Estos procesos de apropiación y resignificación han dado lugar a creaciones que salvaguardan símbolos que hacen parte de la visión particular que tuvieron en su momento los ancestros de esta región.

Desde el programa académico Tecnología en artesanía de la Universidad de Antioquia, se han presentado varios trabajos de grado. Entre ellos está el trabajo presentado por Mary Brigit Gómez Franco en el año 2012 que tituló *Locería Júpiter: Memoria de memorias (Vereda La Chapa El Carmen de Viboral)*. Dicho estudio recopiló la historia de una de las fábricas más antiguas que existió en el municipio denominada *Locería Júpiter*. La autora se apoyó en anécdotas y vivencias relatadas por habitantes que trabajaron en esta fábrica, y que le permitieron dar cuenta de sus inicios, su efecto en el desarrollo de la localidad, los procesos de producción y su declive. Ulteriormente, Brigit construye una pieza en arcilla a pequeña escala que representa unos hornos de carbón, en los que plasmó la ruina de estos hornos mediante grietas. Esta monografía también evidenció la apatía e indolencia con los hornos que han resistido a los años y que están ubicados al interior de la Institución Educativa Campestre Nuevo Horizonte en la vereda La Chapa. Brigit detona la reflexión en torno a los vestigios que han cimentado la historia cerámica del municipio, su preservación y su reconocimiento entre la memoria y evocaciones de quienes hicieron parte de su fundación, y que reconoce la cerámica como elemento identitario y patrimonial del municipio.

Así mismo, Dilsia Yolanda Muñoz Gallego realizó la investigación *Procesos de modelado en yeso en talleres cerámicos de El Carmen de Viboral*. En este trabajo Dilsia analizó y describió los procesos productivos del modelado en yeso para la elaboración de piezas cerámicas en el municipio. Su investigación fue de carácter descriptivo. Se apoyó en diversos textos así como en las entrevistas que hizo a diferentes moldeadores para realizar el informe

¹⁵ CASTILLO, Neyla (2008). Inventario de Patrimonio Arqueológico Municipio El Carmen de Viboral, Antioquia. Universidad de Antioquia, Departamento de Antropología. Medellín. Citado por SÁNCHEZ, *et al.* Memorias del barro. El Carmen de Viboral, el jardín llevado a la loza. Proceso de documentación e intercambio de saberes en relación con la tradición artesanal de elaboración de cerámica utilitaria en el municipio de El Carmen de Viboral, Departamento de Antioquia. Bogotá D.C. 2014, p. 20.

final. La poca información encontrada sobre la elaboración de moldes en yeso fue el detonante para que se diera dicho estudio en el que se mostraron diferentes métodos, herramientas y materiales utilizados por los moldeadores en sus talleres, evidenciando así la importancia que tienen los moldes de yeso en la actividad ceramista y la falta de reconocimiento de los mismos.

Por último, Eliana María Moreno López presentó su trabajo de grado *Proceso de producción cerámico en el taller del artista José Ignacio Vélez Puerta*. En dicho trabajo surgió la premura de generar material bibliográfico que describiera los diferentes ámbitos del arte en los que se desenvuelve un artista y sus temas predilectos, la distribución de su espacio, las herramientas utilizadas y los métodos elegidos para la producción de su obra. Para esto eligió al artista José Ignacio Vélez quien para la época vivía en el municipio carmelitano y trabajaba en la recuperación de los procesos artesanales de la localidad.

En el año 2014 el Instituto de Cultura del municipio y el Ministerio de Cultura asociados con la Fundación Tridha^(*) y un equipo de investigadores locales conformado por Isabel Cristina Blandón Jaramillo, Mary Brigit Franco Gómez y Dairo Zuluaga desarrollaron un trabajo que denominaron *Proceso de documentación e intercambio de saberes en relación con la tradición artesanal de elaboración de cerámica utilitaria en el municipio de El Carmen de Viboral*. Esta investigación dio cuenta de la construcción colectiva y la reflexión relacionada con la tradición artesanal cerámica del pueblo. El proyecto buscaba proteger las expresiones, técnicas y procesos relacionados que estaban en vía de desaparecer, mediante el conocimiento y difusión de las mismas, planteando procesos sociales, culturales, investigativos y productivos con el fin de revalorizar la tradición y la convergencia de saberes, quehaceres y relatos locales. Esto dio como resultado el libro que se mencionó con anterioridad denominado *Los cuadernos del barro El Carmen de Viboral, el jardín llevado a la loza*. En este texto se recorren los más de 100 años de tradición cerámica, basándose en testimonios visuales y orales de los protagonistas de esta práctica, en documentos históricos y demás soportes que contribuyeron a la cimentación del mismo. El cuaderno inicia con el contexto del municipio, su economía y la tradición cerámica, se narran los inicios de la

(*) Organización sin ánimo de lucro creada en el año 2000. Es una plataforma para la gestión, realización, circulación y divulgación de proyectos desde el arte y la cultura.

cerámica y la fundación de las fábricas, su auge y descenso, teniendo en cuenta las causas que lo produjeron. El texto considera, además, los artesanos y algunos testimonios, las piezas emblemáticas, los talleres y las técnicas de elaboración, enunciando también las manifestaciones relacionadas con esta práctica.

El C. de V. no fue el único en participar de este proyecto. También hicieron parte de él, dos centros cerámicos importantes del país: *Ráquira* y *La Chamba*. En *Los Cuadernos del barro Ráquira, de la olla a la casa*, los autores pretendían acercar al lector a las técnicas, saberes y manifestaciones vinculadas con la tradición ceramista que se da en esta región desde tiempos prehispánicos. En el caso de *Los Cuadernos del barro La Chamba, donde el río pasa entre loza negra y roja*, los creadores buscaron presentar todo el orbe que rodea la loza negra y roja de esta localidad, la forma de vida de sus artesanos y los procesos que hacen parte de la tradición.

En efecto los tres centros cerámicos más importantes del país, hacen su proceso de preparación y elaboración a mano, y a pesar de que se emplean ciertas máquinas y herramientas es la mano quien desafía la materia, quien esculpe la forma, es el artesano todo ojos con sus manos.

Otro estudio realizado desde la sociología, trata el tema de la cerámica en El C. de V. con la investigación *La cerámica del Carmen de Viboral: un tesoro sin descubrir*. Su autora Gloria Lucia Robledo Arango en su trabajo teórico tuvo como objetivo identificar los elementos de innovación técnica, tecnológica y estética que ha forjado la producción ceramista y como ésta es fundamental en la construcción de identidad cultural y eje ordenador en el proceso vital de la vida social.

Por otra parte, desde el saber socio-histórico, en la Universidad Pontificia Bolivariana Augusto Solórzano abordó la iconografía de la cerámica carmelitana. Su investigación titulada *Estudio socio-histórico sobre la iconografía de la cerámica utilitaria del Carmen de Viboral en Antioquia*. En su investigación trató los aspectos sociales e históricos de la cerámica como patrimonio cultural de Colombia y como en ésta se reconoce el vínculo entre el diseño de objetos cotidianos y los aspectos económicos e ideológicos que se reflejan en los objetos con las particularidades de cada época. También trabajó el tema de los artefactos como portadores de historia en los que se expresan aspectos relacionados a cambios en los

modos de vida y hábitos de consumo en la sociedad. Concibió el estudio de la cerámica desde el trabajo manual concerniente a los procesos industriales y cómo los artesanos cargados de inventiva afrontan los cambios impuestos por la economía. Para el autor el vínculo entre el arte y la artesanía es fundamental, y permite consolidar estrategias de producción y validar el patrimonio simbólico local.

Por último, en la Facultad de Comunicación del Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid, se realizó un artículo en el año 2013 para la *Revista Luciérnaga*. La elaboración del texto se llevó a cabo por el docente e investigador en Comunicación Social Pedro Felipe Díaz Arenas, el licenciado en Etnoeducación y Desarrollo Comunitario Yhon Jairo Acosta Barajas y la Comunicadora social-periodista Isabel Cristina Blandón Jaramillo. El artículo *La estética como experiencia cultural: El caso de El Carmen de Viboral – Antioquia*, nació de la investigación titulada *Diálogo de saberes para la representación de lenguajes colectivos* en el que se presenta la estética como vehículo de los imaginarios de la vida cotidiana de los habitantes de El Carmen de Viboral.

1.4 Acerca del/Sobre el concepto de artesanía

Las creaciones materiales de cada época y de cada cultura son un medio directo de comunicar lo que piensa el artista artesano acerca del orden cósmico, es la cristalización del mundo interior y su relación con el mundo exterior. El historiador suizo Sigfried Giedion¹⁶ en el libro *El presente eterno: los comienzos del arte* habla sobre como los inicios del arte se remontan a los primeros intentos del hombre por exteriorizar sus sentimientos a través de formas visuales (perfil y color). En este texto el autor centra su atención a las dos formas de aproximación del hombre prehistórico al mundo a través del arte: la plasmación del símbolo y la plasmación del animal. El análisis que Giedion hace del arte primitivo se basa en el tratamiento del contorno, entre las relaciones que establece el hombre con su universo interno y externo. Así el contenido del libro atraviesa el arte como experiencia fundamental, los

¹⁶ GIEDION, Sigfried. *El presente eterno: Los comienzos del arte* [The Eternal Present: The Beginnings of Art]. Traducido por María Luisa Balseiro. 2 ed. Madrid: Alianza Editorial. 2003, 637 p.

medios de expresión del arte primitivo, la simbolización, el animal sagrado, la figura humana y la concepción espacial de la prehistoria.

Aunque pueda parecer lejana la ilustración anterior, tanto el hombre primitivo como el hombre actual, reflejan a través de los artefactos ritmo, tensiones, modulaciones, direcciones, movimientos, y es por medio de ellos que plasman el sentido y la dimensión espiritual. A pesar de que el propósito de dichos objetos cambie con el paso del tiempo debido a las condiciones socio-culturales, ya sea que tengan un fin místico, religioso, estético, funcional o mercantil; las creaciones hechas con las manos, figuran la historia y la memoria del creador, los objetos adquieren una dimensión identitaria de la colectividad. En la actualidad, la naturaleza de la artesanía está entendida a partir de su carácter manual y creativo, y también determinada por su relación con la tradición, con los conocimientos y saberes orales y la carga cultural conferida.

En Colombia la ley 36 del 8 de noviembre de 1984, reglamentó la profesión de artesano. Dicha ley provee la siguiente definición en su Artículo 1º: “Se considera artesano a la persona que ejerce una actividad profesional creativa en torno a un oficio concreto en un nivel preponderadamente manual y conforme a sus conocimientos y habilidades técnicas y artísticas, dentro de un proceso de producción. Trabaja en forma autónoma, deriva su sustento principalmente de dicho trabajo y transforma en bienes o servicios útiles su esfuerzo físico y mental”.¹⁷ Aunque es una imagen bastante amplia, el punto principal radica en el matiz creativo de la actividad u oficio manual y en el sentido que se la atribuye, siempre y cuando en el proceso de producción estén los procesos manuales prevaleciendo.

Por otra parte, la UNESCO¹⁸ entrega una descripción más universal del concepto artesanía, la cual está circunscrita a lo social, económico y cultural, y hace parte de las expresiones artísticas vinculadas a las tradiciones de una comunidad y su legado a las generaciones ulteriores. Se afirma que es mediante el lenguaje, como vehículo de la tradición oral, que los procesos artesanales se articulan al patrimonio inmaterial.

¹⁷ LEY 36 REGLAMENTACIÓN DE LA PROFESIÓN DE ARTESANO JUNTA NACIONAL DE ARTESANÍA. [Sitio web]. Bogotá: Congreso de Colombia. [Consulta: 11 de abril 2018]. Disponible en: http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/colombia/colombia_ley_36_19_11_1984_spa_orof.pdf.

¹⁸ Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. [Sitio web]. Santiago: UNESCO, Artesanía y Diseño. [Consulta: 12 abril 2018]. Disponible en: <http://www.unesco.org/new/es/santiago/culture/creative-industries/crafts-design/>.

Es importante señalar que en la actualidad grupos musicales del municipio retoman la labor del artesanado para sus creaciones sonoras. Es el caso del grupo *Aborígenes Rap*, quienes en uno de sus temas titulado *Orgullosos* hacen referencia al artesanado carmelitano y su trabajo con el material de base para la elaboración de sus piezas afirmando que “Son el caolín y el barro las manos del alfarero”.¹⁹ Son las manos la extensión del pensamiento con los recuerdos en cada recoveco de la historia, sus emociones y el significado y contenido que es otorgado con cada trazo, con cada *pinta*, a las formas y colores. Se trata de su propio universo y la realidad circundante que se exterioriza en la materialidad. Es el artesano quien cuenta y escribe su historia con sus manos, narra a través del barro sus raíces, como lo expresaría el filósofo Adolfo León Grisales²⁰ el artesano es quien hace familiar y cotidiano lo extraordinario, es quien ensancha y preserva los límites de eso cotidiano.

1.5 El método iconográfico. Una alternativa para el análisis de piezas cerámicas carmelitanas

La iconografía es una rama de la historia del arte que se consagra al asunto o significado de las obras de arte. Se le considera un método descriptivo en su totalidad. Erwin Panofsky, historiador de arte alemán, establece este método para la interpretación de las imágenes. Sin embargo, otros autores en tiempos contemporáneos se han ocupado de este sistema de análisis y lo han fortalecido con otras alternativas de comprensión. Es el caso de la española María Acaso quien propone una forma de análisis de las imágenes o formas visuales creadas por el ser humano. Teniendo en cuenta las etapas propuestas por Panofsky se explicarán de manera sucinta en qué consiste cada una de ellas, pero se advierte que para la comprensión de las piezas cerámicas carmelitanas se utilizará el método de análisis de Acaso, quien propone cuatro momentos que son: clasificación del producto visual, estudio del contenido, estudio del contexto y enunciación (estos serán explicados en la metodología). A continuación, se exponen a la luz de los postulados de Panofsky.

¹⁹ GARCÍA, Nilton y LÓPEZ, Adrián. *Aborígenes Rap: Orgullosos* [grabación sonora]. 4:36 minutos.

²⁰ GRISALES, Adolfo León. Vida cotidiana, arte y artesanía. *Revista de filosofía Thémata*. 2015, No 51, p. 247-270.

1.5.1 Asunto primario o natural

Este primer paso está ramificado en el *asunto fáctico* y el *asunto expresivo*. Se asimila reconociendo las formas, ciertas configuraciones de línea y color, el tipo de material usado, si hay representaciones de seres humanos, animales, plantas, casas, entre otros; estableciendo sus relaciones e identificando cualidades expresivas o el ambiente de un interior. Para Panofsky las formas que se reconocen son transmisoras de significados primarios o naturales, y son denominados motivos artísticos. Una enumeración de dichos motivos constituiría una descripción preiconográfica de las configuraciones artísticas.

1.5.2 Asunto secundario o convencional

Se construye al conectar los motivos artísticos y combinaciones de motivos artísticos (composiciones) con temas o conceptos. Los motivos reconocidos canales que comunican un significado secundario o convencional pueden ser llamados imágenes y las combinaciones de imágenes son las narraciones y alegorías. La identificación de tales imágenes, narraciones y alegorías constituye el dominio de lo que se denota con el nombre de “iconografía”.

1.5.3 Significado intrínseco o contenido

Se establece cuando se reconocen aquellos principios profundos que revelan la actitud básica de una nación, de un periodo, una clase, una convicción religiosa o filosófica, todo esto modificado por el creador y condensado en una obra. Una interpretación y análisis del significado intrínseco o contenido podría evidenciar los métodos técnicos peculiares de un país. Concibiendo las formas, motivos, imágenes, narraciones y alegorías como manifestaciones de principios latentes, se reconocen los elementos como valores simbólicos.

2. METODOLOGÍA

La presente monografía de grado pertenece al área de las ciencias sociales, humanas y artes y hace parte de los compromisos académicos para optar al título de Maestra en Artes Visuales del ITM. Institución Universitaria. Este programa, en uno de sus perfiles, se ocupa de la conservación de bienes culturales y patrimoniales. Cuando se piensa en los procesos artesanales del municipio El Carmen de Viboral, se está atendiendo a un bien cultural y patrimonial. Siendo éste un trabajo que pertenece a las ciencias sociales y humanas, la metodología usada es de naturaleza cualitativa. Esta monografía es de carácter descriptiva y exploratoria, ya que la base del proyecto parte del rastreo de material bibliográfico y visual directamente en el municipio, dando lugar a interpretaciones y análisis del objeto de estudio.

La primera fase está compuesta por el desarrollo de los dos primeros capítulos titulados *La actividad artesanal cerámica carmelitana. Patrimonio de identidad y Procesos artesanales cerámicos en otras regiones del país y su relación con el proceso cerámico carmelitano*. Las herramientas metodológicas para el avance de esta fase, se concentrará en la revisión de material bibliográfico concerniente a los conceptos de cultura y patrimonio a partir de la antropología cultural y desde la UNESCO. Para ello se revisarán fuentes como el libro titulado *La interpretación de las culturas* del antropólogo Clifford Geertz, asimismo, las definiciones que establecen la UNESCO y el Ministerio de Cultura de Colombia. También se considerará el libro nombrado *Mito y Realidad* cuyo autor es Mircea Eliade. Además de *Los cuadernos del barro, El Carmen de Viboral el jardín llevado a la loza; La Chamba, donde el río pasa entre loza negra y roja y Ráquira, de la olla a la casa*. Se llevarán a cabo algunos diálogos con personajes ilustres del municipio, se explorarán las páginas web de uno de los artistas cerámicos más representativos del municipio, que consagran el trasegar plástico de la estética cerámica carmelitana.

La segunda fase está integrada por el desarrollo del tercer y último capítulo denominada *Iconografía de las piezas cerámicas carmelitanas y el proceso transcultural en la manifestación artesanal del municipio*. Las herramientas metodológicas para la marcha de esta fase, están apoyadas en el método iconográfico visto desde la óptica de la profesora

María Acaso especializada en Didáctica de la expresión plástica de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Este método sugiere una propuesta de comprensión de las representaciones visuales de los objetos, con la finalidad de llegar al mensaje subyacente y advertir aquello latente que la representación visual transmite. Para llevar a cabo esta propuesta de análisis, se recomienda proceder con cuatro etapas y sus ramificaciones. El primer paso la autora lo denomina *La clasificación del producto visual*. En este primer ciclo, se identifican las características físicas del objeto a través del sentido visual, si es bidimensional o tridimensional, si está fijo o está en movimiento. También su tamaño, su magnitud, además, si existen documentos que identifiquen quien fue su artífice, si consta de un título y la (s) técnica (s) utilizada para su creación. En este paso, se reconocen sus funciones, y es fundamental reconocer la procedencia del producto. En el caso que corresponda a una secuencia de video, se debe indagar si es un anuncio comercial o es un programa de arte contemporáneo.

El segundo paso, concierne *al Estudio del contenido de un producto visual*, el cual se efectúa en dos fases: *el análisis preiconográfico* y *el análisis iconográfico*, términos planteados por Panofsky. Además, se divide en *el análisis de la narración* que consiste en aquello que cuenta la representación visual, sus elementos narrativos, tales como personajes, objetos y acciones. Y *el análisis de las herramientas del lenguaje visual* que han sido utilizados para configurar la narración.

La primera fase de este segundo paso, es el *Análisis preiconográfico de los elementos narrativos* o el contenido primario o natural, estriba en la distinción e inventario de los elementos narrativos, tales como los personajes, objetos y acciones, que integran la composición visual. Esto se debe llevar a cabo sin ninguna valoración o referencia cultural, es desde su matiz denotativo. La segunda fase, es el *Análisis preiconográfico de las herramientas del lenguaje visual*, se lleva a cabo conociendo las medidas precisas del objeto, lo que permite identificar la forma, el tamaño y la orientación de la misma. Con respecto al color, en este análisis preiconográfico de las herramientas visuales, se debe catalogar el sistema usado, como el color-pigmento o color-luz. Además las propiedades lumínicas con el sentido, la cantidad, la temperatura y la saturación. En el caso de las texturas, se debe

examinar el tipo de materiales que alberga el soporte. Aquí se describe la composición y la subestructura puede realizarse mediante un esbozo que visualice el objeto.

Luego de efectuado el análisis preiconográfico, continúa la fase de la comprensión nombrado *Análisis iconográfico*, cuya función está ceñida al bagaje cultural y a la proyección valorativa y de significado que le atribuye el espectador, partiendo de los elementos de la composición del producto visual. Aquí, los conocimientos y la creatividad del observador, son determinantes. Este análisis da paso al discurso connotativo que se erige con la comprensión de los mensajes yacentes en los componentes de la representación visual. El *Análisis iconográfico* tiene ramificaciones, puesto que este proceso es complejo. María Acaso ha establecido tres etapas dentro del mismo, que son: *el establecimiento del punctum*, *el análisis iconográfico de la narración* y *el análisis iconográfico de las herramientas del lenguaje visual*. El *establecimiento del punctum*, consiste en determinar el elemento más relevante de la composición —aunque puede haber varios *punctum* o un *contrapunctum* (elemento clave opuesto) — es el elemento que franquea entre el discurso denotativo y el significado connotativo que el observador hilvana en la cercanía del objeto.

El *Análisis iconográfico de la narración* consta de un análisis pormenorizado de los puntos más relevantes de la representación visual, identificados en el apartado anterior, y es aquí donde se le atribuyen significado propio a cada elemento, por eso es importante describir lo que transmite cada uno de ellos.

Y en la tercera etapa del *análisis iconográfico* está el *Análisis iconográfico de las herramientas del lenguaje visual*. Aquí se examina la significación del color, el tipo de composición y lo que transmite al observador. La última fase del segundo paso, es el *Fundido*. En esta etapa se entrelazan los significados manifiestos en los pasos precedentes para lograr un significado general. Es aquí donde se revelan las figuras retóricas y sus significados que moran en las representaciones visuales.

El tercer paso de esta herramienta metodológica, es el *Estudio del contexto*. Este paso se fundamenta en la ilación que tiene el objeto con el autor o los autores, con el lugar donde fue creado y el momento histórico-cultural en el que está inserta la representación visual. La primera esfera de este paso es el *autor o autores* y consiste en vislumbrar los intereses particulares de su creador, sus motivos, su trayectoria; todo aquello circundante al artífice

que abra camino al mensaje. El segundo nivel de este paso, trata sobre los *lugares de realización y lugares de consumo* del producto. Los ambientes y sus posibilidades influyen en la aprehensión en el momento de establecer los valores de significado de la representación visual. Este paso analiza las consecuencias de determinado espacio físico sobre el objeto y sus variables en el discurso connotativo de la representación.

Por último, está el tercer instante de ese paso que son los *momentos*. Ellos también tienen las variables de *realización*, en las que relacionan los significados de la carga semántica de la imagen con el momento de su origen, y de *consumo*, que trata sobre las características culturales que acotan el instante de contemplación. Y consisten, más allá de la datación, en las peculiaridades culturales que enmarcan la creación, tales como los hechos históricos remarcables, las dinámicas de poder establecidas, las ideologías imperantes.

Para concluir este plan de comprensión de un producto visual, está el cuarto paso titulado *Enunciación*. Al llegar a esta etapa del análisis, ya se han identificado los elementos narrativos y las herramientas visuales, se han construido significados que circundan la creación, y es entonces cuando se tejen, uno a uno, cada una de las partes del método, adquiriendo así un significado cabal que enmarca la representación visual. En este punto, se establecen ya dos tipos de mensajes: el *manifiesto* que trata de la información que el observador cree que está recibiendo, es la información explícita; y el mensaje *latente* que consiste en aquella información que el espectador recibe y que en muchas ocasiones no hay una conciencia de ello.

Además de la citada herramienta metodológica, también se integran a este cuerpo investigativo, los análisis del material visual, tales como vasijas decoradas antiguas, tradicionales y contemporáneas, fotografías de los hornos, herramientas y entorno inmediato en el que los artesanos realizan sus labores.

Asimismo, se realizó un registro fotográfico a los talleres-almacenes visitados entre ellos El Horno mágico, Cerámica Esmaltarte, Dos Pirámides, Cerámica Rampini, Cerámica Renacer y Cerámicas Nacional, y el estudio correspondiente a los documentos teóricos y visuales obtenidos en los archivos del municipio y fuera de éste. Del mismo modo se rastrearon entrevistas hechas a decoradoras en años pasados desde otras investigaciones y ramas del saber. Se llevaron a cabo entrevistas estructuradas (Ver anexo Modelo de

entrevista) a artesanos y habitantes locales que aportaron, desde la tradición oral, parte del bagaje popular de la cerámica, además de la lectura detallada del guion museográfico perteneciente al Museo de la Cerámica ubicado en el casco urbano del municipio. Por último, se realizó la observación-participación del proceso de producción de las piezas cerámicas en los espacios de interacción artesanal.

3. LA ACTIVIDAD ARTESANAL CERÁMICA CARMELITANA. PATRIMONIO DE IDENTIDAD

Queremos que no exista nada en vuestras casas que no entrañe un goce para el hombre que lo ha hecho y un goce también para quien lo emplea. Queremos que creéis un arte hecho por las manos del pueblo, para complacer también al corazón del pueblo.

Oscar Wilde

3.1 La actividad artesanal cerámica en El Carmen de Viboral

La actividad ceramista carmelitana ha tenido un lugar significativo en el armazón del pueblo, más allá de su propósito económico y social, lo ha sido en su contribución a la construcción ininterrumpida del patrimonio cultural y la identidad de la localidad. El C. de V, al igual que todas las sociedades, está bajo procesos sociales y culturales heterogéneos de forma continua. Como dice Clifford Geertz²¹, las culturas están determinadas, desde el discurso antropológico, por dos elementos: el *ethos* y la *cosmovisión*. El *ethos* de un pueblo hace alusión a su constructo moral, al estilo estético, a su estado anímico y a la “entonación de su gente”, como a las condiciones de vida; en palabras textuales de Clifford “Se trata de la actitud subyacente que un pueblo tiene antes sí mismo y ante el mundo que la vida refleja”. Por otro lado, está la *cosmovisión*. Ésta comprende las ideas que fundamentan el pueblo, como sus ritos, sus creencias religiosas, sus aspectos cognitivos y existenciales. El *ethos* y la *cosmovisión* son los pilares sobre los que se asienta la significación que establece una sociedad. En el caso de las creaciones materiales, la significación reposa en sus símbolos y su naturaleza ontológica y estética que es concedida por los creadores y quienes adquieren estos bienes, en los que la recepción, la adaptación y el reconocimiento de formas culturales provenientes de otros lugares, fundamentan y justifican su idiosincrasia. Los artesanos carmelitanos y demás actores del proceso cerámico, crean a partir de memorias y significados culturales, el orbe simbólico que enmarca los

²¹ GEERTZ, Clifford. La interpretación de las culturas [The Interpretation of Cultures]. Traducido por Alberto L. Bixio. 12 ed. Barcelona: Editorial Gedisa S.A. 2003. 118 p.

objetos de arcilla, conforme a su naturaleza tangible e intangible, ya sea desde la narración visual y escrita, desde el arraigo al territorio con la continuidad de la tradición con el barro o desde los vínculos afectivos y perceptivos que se consolidan entre la arcilla y la vida cotidiana de los artesanos y de quienes obtienen estas piezas cerámicas, ya sea con un fin doméstico o con un fin estético y simbólico. Ese conjunto de elementos representativos en los que se ve reflejada la comunidad, y quienes sin hacer parte de ella encuentran un factor universal y perdurable, aun cuando la fragilidad de las piezas de barro es incuestionable, estas adquieren convencionalismo y aceptación en los círculos social e intelectual del municipio y del país, con el objetivo de que los bienes culturales no solo estén cargados de un valor económico, social, histórico y cultural, sino también artístico y estético. Es en esta marcha donde los objetos cerámicos adquieren el matiz de patrimonio cultural e integran la amalgama de la identidad local; y de ellos irradian y se crean historias, se establece un tiempo mítico y se aviva la memoria librando así una batalla contra el olvido de la herencia ancestral.

La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, UNESCO²², llevó a cabo en México en el año 1982 la *Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales*, dando una declaración sobre el concepto de cultura. Dicha proclamación, considera la cultura como el cúmulo de peculiaridades de una colectividad, como un “canal” que reúne parte de la totalidad de los aspectos del ser humano, tales como: sus aspectos espirituales, sus expresiones materiales y los procesos de significación que acompañan la vida en comunidad, sus fundamentos intelectuales y afectivos. Además, comprende las tradiciones y el universo de sentido que se establece en torno a ellas, también engloba las artes y las letras. La UNESCO, afirma que la cultura es un puente entre el mundo interior del hombre y la posibilidad de crear obras con sentido que le permitan, en su condición efímera y fugaz de la existencia, trascender. Desde el Ministerio de Cultura de Colombia se establece la Ley 1185 de 2008 en la que decreta la integración del patrimonio cultural de la Nación y da la siguiente definición:

El patrimonio cultural de la Nación está constituido por todos los bienes materiales, las manifestaciones inmateriales, los productos y las representaciones de la cultura que son expresiones de la nacionalidad colombiana, tales como la lengua castellana, las lenguas y dialectos de las comunidades indígenas, negras y creoles, la tradición, el conocimiento ancestral, el paisaje cultural, las costumbres y los hábitos, así como

²² Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. [Sitio web]. México: UNESCO. Líneas generales [Consulta: 5 Enero 2018]. Disponible en: <http://www.unesco.org/new/es/mexico/work-areas/culture/>

los bienes materiales de naturaleza mueble e inmueble a los que se les atribuye, entre otros, especial interés histórico, artístico, científico, estético o simbólico en ámbitos como el plástico, el arquitectónico, urbano, arqueológico, lingüístico, sonoro, musical, audiovisual, fílmico, testimonial, documental, literario, biográfico, museológico o antropológico²³.

Según lo anterior, la actividad ceramista carmelitana puede considerarse parte del patrimonio cultural de la Nación, dado que el proceso artesanal en esta región antioqueña, expresa la idiosincrasia de la población a través de unos saberes y conocimientos arcaicos con la arcilla, de tal suerte que las técnicas de elaboración metódicas y oculares son adecuadas a las particularidades de la producción local. Los objetos de barro adquieren una doble naturaleza: primero están sus atributos corpóreos, sus propiedades materiales, sus cualidades físicas, aquello efímero yacente en el barro —tierra, fuego, agua, aire— como la preparación de los barros, los feldespatos y los caolines, el establecimiento de la temperatura de cocción, la estabilidad en la mezcla, el carácter refractario del material, la resistencia a la corrosión y abrasión, la temperatura ambiente, las técnicas de transformación, los pigmentos minerales, el esmaltado y su tinte vitrificado, su dureza y su fragilidad. Y, por otro lado, su tiempo mítico, entendiendo el *mito* desde Mircea Eliade,²⁴ como la historia verdadera, como el relato de una historia que ha tenido lugar en un tiempo primordial, es el relato de una creación que narra como algo ha empezado a *ser* gracias a unas fuerzas sobrenaturales. Según Eliade, los mitos revelan la actividad creadora, desvelan su sacralidad y enseñan el constructo esencial subyacente en la cultura.

3.2 Denominación de origen/Indicación geográfica

Cabe agregar que la cerámica carmelitana, desde el año 2012, se le atribuye la Denominación de Origen Protegida desde la Superintendencia de Industria y Comercio. Esta consiste en un sello que respalda la calidad y la originalidad de las piezas cerámicas. La Organización

²³ Ley 1185 de 2008 por la cual se modifica y adiciona la Ley 397 de 1997. Ley General de Cultura. Diario oficial No 46.929. 2008. [En línea]. Recuperado en 2018-04-14. Disponible en: <http://www.mincultura.gov.co/ministerio/oficinas-y-grupos/oficina%20asesora%20de%20planeacion/Documents/Ley%201185%20de%202008.pdf>

²⁴ ELIADE, Mircea. Mito y Realidad [Aspects Du Mythe]. Traducido por Luis Gil. Barcelona: Editorial Labor S. A. 1991, P. 7.

Mundial de la Propiedad Intelectual²⁵, es una entidad que desarrolla servicios, políticas e información referente a la propiedad intelectual, este organismo define que una indicación geográfica “Es un signo utilizado para designar el origen concreto de los productos que tienen unas cualidades o una reputación derivadas de su lugar de origen”.²⁶ En el artículo *Significado y utilidad de la Denominación de Origen Protegida —DOP— para los productos de loza del Carmen de Viboral*,²⁷ se ahonda en las percepciones que tienen los productores de cerámica del municipio, al ser reconocidos con este certificado. Valiéndose de herramientas metodológicas como la entrevistas, los investigadores buscan resguardar la tradición ancestral, vigorizar la fundamentación de la identidad y contribuir al ensanchamiento en los mercados internacionales.

La denominación de origen se logra, como lo indica el Artículo²⁸ mencionado con anterioridad, gracias a la marcha que emprendieron un grupo de artesanos y líderes de la localidad, dando lugar, para dicha petición, a la asociación APROLOZA (Asociación de productores de loza), quienes tuvieron el acompañamiento de la entidad Artesanías de Colombia²⁹—entidad que busca intensificar la participación del artesanado en el sector productivo nacional para que obtenga un posicionamiento de los productos fuera del país— con el fin de tener un soporte jurídico y cumplir a cabalidad los requerimientos por parte de la Superintendencia de Industria y Comercio. Esta labor, como lo afirma Pineda³⁰ se materializó según la Resolución 71791 de 12 de diciembre de 2011 y expresa que las empresas más remarcables son cerámicas Esmaltarte, Rampini (Empresa italiana que busca adoptar el proceso de elaboración de cerámica empleado en El C. de V.) Renacer y Dos Pirámides.

²⁵ Organización mundial de la propiedad intelectual. ¿Qué es la OMPI? [sitio web]. Ginebra: OMPI. [Consulta en: 27 abril 2018]. Disponible en: <http://www.wipo.int/about-wipo/es/>.

²⁶ ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL. INDICACIÓN GEOGRÁFICA. Citado por PINEDA, Estefanía, et. al. Semillero GRINCOMEX. Artículo: Significado y utilidad de la Denominación de Origen Protegida —DOP— para los productos de loza del Carmen de Viboral. Vol. 2, N° 2, pp. 191-206. julio-diciembre. Universidad Católica de Oriente, Antioquia. 2017. ISSN: 2500-669X.

²⁷ PINEDA, Estefanía, et. al. Semillero GRINCOMEX. Artículo: Significado y utilidad de la Denominación de Origen Protegida —DOP— para los productos de loza del Carmen de Viboral. Vol. 2, N° 2, pp. 191-206. julio-diciembre. Universidad Católica de Oriente, Antioquia. 2017. ISSN: 2500-669X.

²⁸ *Ibíd.*, p. 193.

²⁹ Artesanías de Colombia. Objetivos y funciones. [sitio web]. Bogotá: Artesanías de Colombia S.A. [Consulta: 12 marzo 2018]. Disponible en: http://artesaniasdecolombia.com.co/PortalAC/C_nosotros/objetivos-y-funciones_275.

³⁰ PINEDA, et. al. *Op cit.* p. 193.

Los elementos que consideró la Superintendencia de Industria y Comercio, como lo afirma Estefanía,³¹ para otorgar dicho certificado, están enmarcadas por su ubicación (Colombia), por algunas especificaciones como su carácter de porcelana y loza de uso doméstico, y características generales tales como su papel dentro de la actividad económica del municipio, asimismo, su estructura en cuanto a productores y talleres, sus particularidades en las decoraciones florales con sus pinceladas y piezas emblemáticas, su acabado, su empaque, los conocimientos locales y tradicionales de producción. Además la SIC, analizó los requisitos técnicos del producto, la calidad, el proceso de producción y los factores naturales, socioculturales e históricos.

La DOP permite que los lugares que adquieren este reconocimiento que legitima el vínculo inexorable del producto con la región, tengan un lugar especial en el mercado, que aumente el desarrollo económico local, y además pueda participar en mercados diferentes, dando continuidad a la manifestación artesanal cultural de la localidad.

3.3 La estética urbana del Carmen de Viboral

La estética urbana que se ha venido estableciendo en la última década de este siglo en esta región antioqueña, se fundamenta en los elementos conceptuales que conectan la identidad y la tradición del pueblo con la cerámica. Su autor, el artista José Ignacio Vélez Puerta y su equipo de trabajo, definieron la iconografía de las piezas, como las intérpretes en la intervención, en la que algunos lugares remarcables del pueblo son la base corpórea para su definición, “Sin omitir el principio histórico que tiene la calle, el parque y el espacio público, se interviene el Parque Simón Bolívar. Allí se retrata simbólicamente el pueblo, una mimesis de su devenir, una atmosfera que incita a fortalecer las raíces y busca recordar el sincretismo social y cultural que establece el pueblo”.³² Los escenarios de esta estética carmelitana, son lugares de encuentro y contemplación, tales como el atrio frente al templo, la zona del parque que tiene árboles nativos y las calles contiguas que cuenta la historia visual

³¹ *Ibíd.*, p. 199.

³² ARROYAVE, Mario Augusto <artecolombia@gmail.com>. “Correo” [Correo electrónico]. Enviado a correo personal. 5 octubre 2016. s.p.

³² VÉLEZ PUERTA, José Ignacio. La estética urbana para El Carmen de Viboral. 2014. [En línea]. Recuperado en 2017-08-08. Disponible en: joseignaciovelezpuerta.blogspot.com.co.

del municipio a través de los mosaicos plasmados en sus muros: *la Calle de la Cerámica* y *la Calle de Las Arcillas*. Uno de los elementos más sobresalientes de esta intervención urbana, es la *Torre Bicentenario* que está situada en uno de los costados del parque. Esta torre alberga, a partir de símbolos que evocan la arcilla y su identidad, la tradición carmelitana, y en ella se puede leer el siguiente epígrafe: “El Carmen de Viboral, Cerámica, Memoria y Tradición de un pueblo”. La configuración de la torre trae a la memoria las chimeneas de antaño, fragmentos que evoca aquellos paisajes de ensueño que fueron los detonantes, en un momento de la historia del municipio, para algunas el establecimiento de algunas pintas emblemáticas. En palabras de José Ignacio “Las torres deben ser un límite de alturas hacia el futuro, nuestro espacio urbano no merece sacrificar las montañas que nos rodean, El Carmen es un pueblo que se desataca por su luz, y al levantar edificios indiscriminadamente, se tornara frio en todo sentido ocultando los maravillosos perfiles de montañas que hacen de El Carmen un paraíso sin igual”.³³ Las influencias plásticas en este proyecto estético se remontan al artista austriaco Hundertwasser, y al respecto, Vélez Puerta expresa:

Este artista sui generis fue el motor principal de toda la Estética Urbana para El Carmen de Viboral. Él con su irreverencia me motivó a crear una estética propia que pudiese potenciar este pueblo hacia el futuro y defenderlo de la conturbación que se ha gestado desde los desequilibrios de ciudades como Medellín y Rionegro. El Carmen hoy, sin embargo, todavía no comprende la universalidad de este proyecto y el respeto con el cual se ha concebido y realizado. El Carmen no comprende la trascendencia de haber lanzado al espacio urbano su proyecto de cultura cerámica y si no lo hace, El Carmen perderá el esfuerzo de todos estos años e irremediamente se convertirá en un anexo de Medellín, donde sus valores endógenos se diluirán en medio del urbanismo irrespetuoso que caracteriza nuestras ciudades.³⁴

La Torre que hace parte de la plástica urbana del municipio “Es una gran pintura tridimensional en el espacio urbano, donde su color expresa las variables de nuestro paisaje, los azules del cielo (arriba), aire y agua reflejados con sutileza, los diversos tonos de verde (al centro), a manera de montañas y bosques, y por último los colores ocres y marrones que representan la tierra y el trabajo de nuestras manos que interactúan con ella”.³⁵

Las composiciones que hacen parte de la estética visual del municipio y su función de retratar la historia de los carmelitanos, adquieren un matiz orgánico, sus formas montañosas,

³⁴ *Ibíd.*, s. p.

³⁵ ARROYAVE. *Op. cit.*, s.p.

su orbe pintoresco, su musicalidad, sus espirales conectadas con los ciclos de la naturaleza y el universo, sus ritmos y tensiones sacuden las fibras sensibles de quienes las contemplan, invitan a participar de una danza cromática y de formas que rememora la historia de un municipio que ha sido escrita con sus propias manos. Además del anterior referente, el artista Mario Augusto Arroyave³⁶ indica otros que han sido incorporados en la creación. Entre ellos Barnett Newman, Gustav Klimt, Paul Klee, entre otros.

El parque es entendido como una pintura, y en su centro alberga el origen de una espiral con su hechizo de la circularidad y su musicalidad. La espiral tiene su foco en la estatua de Simón Bolívar, y es a partir de allí, que se despliegan las bancas, los árboles nativos, las escalinatas y las incrustaciones en el suelo a manera de mosaico. Aledaño al parque, se integran la *Calle de las Arcillas* y la *Calle de la Cerámica*. Éstas rememoran aquella atmósfera tradicional, en las que el color y las formas de los mosaicos, evocan el sentir de esta práctica y transmiten la energía de quienes participan de ella, ya sea en su creación o en su adquisición. En estas calles, prevalece lo pintoresco de una idiosincrasia que se ha afirmado, y estas calles con sus muros, cuentan la historia visual del municipio, narran las transformaciones de una práctica que ha sido eje dinamizador de la cultura y la economía del pueblo.

Estas calles cuentan con treinta fachadas ornamentadas con mosaicos, en las que se integran las *pintas* más remarcables en la tradición cerámica. Como lo afirma José Ignacio Vélez Puerta³⁷, estas decoraciones han sido las más destacadas de la historia artesanal del municipio y por consiguiente fueron integradas en este proyecto. La fachada *Florelba* está basada en una decoración perteneciente al auge de la tradición del pincel en la práctica cerámica de la región carmelitana, cargada de significado patrimonial. Es una *pinta* creada en los setenta y consolidada por una destacada decoradora que lleva el mismo nombre. Además, están las fachadas *Antigua*, *Cartago* y *Pensamiento* en las que se disponen los platos en la pared, buscando rescatar y salvaguardar las tradicionales casas de tapia, de modo que se realiza un tratamiento de restauración del recubrimiento de las mismas. Por otra parte, esta la fachada *Maíz*, la cual es una obra que obedece a una estructura y unos significados. El

³⁶ *Ibíd.*, s. p.

³⁷ VÉLEZ. *Op. cit.*, s.p.

tema tiene sus inicios en la práctica agrícola e indudablemente en un diseño realizado a bajo esmalte en los años noventa para el proyecto de exportación^(*) que soñaba llevar a cabo la fábrica *Cerámicas Continental*. De igual manera, se integra en esta estética urbana, la fachada *Verano* y *Pompón Rojo*. Estas fachadas representan un diseño de tradición de los años cincuenta. Además, se insertan elementos que surgen en los años noventa de estas dos decoraciones.

Este proyecto de Estética Urbana para el municipio carmelitano ha tenido como objetivo, reconquistar todo este patrimonio artesanal, para que las generaciones posteriores lo reconozcan y lo habiten como *sostén económico, anímico y espiritual*.³⁸

(*) Proyecto que no se llevó a cabo por la falta de apoyo para tecnificar el oficio, la nula capacitación de los operarios y los altos costos de producción y funcionamiento llevaron al cierre súbito de una de las fábricas más importantes en la historia del municipio.

³⁸ VÉLEZ. Op. cit., s. p.

4. PROCESOS ARTESANALES CERÁMICOS EN OTRAS REGIONES DEL PAÍS Y SU RELACIÓN CON EL PROCESO CERÁMICO CARMELITANO

Antiguamente el barro, la olla y sus técnicas, sintetizaban el pensamiento, la visión y los principios de la vida de la comunidad, sus roles y su organización social. Pero cuando la olla perdió su significado y se convirtió simplemente en un objeto y en una mercancía, se transformó su estética, perdió sentido la tradición oral, artesanal y espiritual y se interrumpió la transmisión y producción de conocimiento.

Los cuadernos del barro

En el extenso territorio colombiano, además de la comunidad carmelitana, existen localidades dedicadas a los procesos cerámicos. Resulta oportuno considerar las características de producción metódica y visual de algunos de éstos, confrontando las particularidades de la cerámica elaborada en El C. de V, de acuerdo a lo consignado en el proyecto *Los cuadernos del barro* que desarrolla tres importantes regiones ceramistas del país. Entre ellos se encuentra La Chamba, ubicado en El Guamo municipio del departamento del Tolima. El proyecto *Los cuadernos del barro, La Chamba donde el rio pasa entre loza negra y roja*³⁹, describe este lugar como una vereda que tiene dentro de sus dinámicas económicas, a parte de la loza negra y roja que es elaborada en un proceso manual, las actividades agropecuarias como el cultivo de arroz, sorgo, ajonjolí, ahuyama, plátano, mango, limón, guanábana entre otros, que están a cargo de los hombres de la comunidad. Ellos también participan en la extracción de materiales, en la preparación de los mismos y la etapa de la quema de las piezas, ya que las mujeres están delegadas a darle vida al barro, a cargar de sentido y significado la arcilla con sus manos.

El otro centro cerámico es Ráquira, localizado en la provincia de Ricaurte en el departamento de Boyacá. En Ráquira, según afirma Carlos Enrique Sánchez,⁴⁰ la economía se divide en minería —especialmente de carbón y de cielo abierto y es en esta última donde se extraen las arcillas—, la producción agropecuaria, en la que la agricultura se basa en la siembra de maíz, trigo, tomate, hortalizas, alverjas y algunas frutas no nativas; y la producción artesanal en la que participa una parte considerable de la población. En esta

³⁹ SÁNCHEZ, *et al.* Los cuadernos del barro La Chamba, donde el rio pasa entre loza negra y roja. Colombia: Nomos Impresores, 2014. p. 5.

⁴⁰ SÁNCHEZ, *et al.* Los cuadernos del barro Ráquira, de la olla a la casa. Colombia: Nomos Impresores. 2014, p. 4.

localidad, declara Carlos,⁴¹ toda la familia contribuye en las labores artesanales, pero es importante remarcar que es la mujer la que ha conservado y ha transmitido los saberes y conocimientos orales sobre la alfarería, desde la Colonia hasta la actualidad, y es quien inicia a los párvulos en este arte. Es importante señalar que en el caso del proceso artesanal de la localidad carneña, las funciones de la mujer han estado vinculadas al ciclo de decoración, por ser una de las fases que requiere más delicadeza y sutileza en el momento de hacerla.

Por otra parte, como lo expresa Carlos Enrique Sánchez,⁴² la tradición cerámica de La Chamba tiene un recorrido de 300 años. “La Chamba, reducto de un antiguo y extenso complejo artesanal que existió en esta región del Tolima, es una comunidad dedicada a trabajar el barro tal como lo hicieron los indígenas que poblaron este territorio”⁴³. En esta región se encontraron restos de piezas que dan cuenta de los ancestros pertenecientes a la etnia Pijao. Los Pijao se asentaron en esta zona del Tolima y elaboraron piezas en cerámica tanto con fines ceremoniales como utilitarios. Estos objetos asistieron el transporte de alimentos y de agua, además sirvieron para la preparación de comida y para almacenarla.

Enrique⁴⁴ expresa, que en el caso del territorio donde se sitúa Ráquira, sus primeros pobladores fueron los aborígenes de la tribu Muisca^(*) [también llamados Chibchas] quienes realizaron cerámica para uso doméstico y para uso ritual y ceremonial. De igual manera, en El C. de V en un momento de la historia del municipio, hallaron parte de la cultura material de los primeros pobladores pertenecientes a la cultura tribal de los tahamíes y quienes también realizaron cerámica con fines funerarios-ceremoniales y de uso doméstico.

A diferencia de la cerámica realizada por los artesanos carmelitanos en la que solo tomaron unos pocos aspectos visuales de la cultura material heredada de la tribu que se asentó en la región, los artistas de la vereda ubicada en El Guamo, a comienzos del siglo XX, aun conservaban las características de los objetos realizados por sus familiares antiguos, como la forma de engobe con barro rojo. Como reitera Sánchez,⁴⁵ debido al proceso de aculturación

⁴¹ *Ibíd.*, p. 5.

⁴² SÁNCHEZ, *et al.* Op cit., Los cuadernos del barro La Chamba, donde el río pasa entre loza negra y roja, p. 8.

⁴³ COLECCIÓN COLOMBIA ADENTRO. Pueblos del barro. Medellín: Editorial Colina. 1994, p. 67.

⁴⁴ SÁNCHEZ, *et al.* Op cit., Los cuadernos del barro Ráquira, de la olla a la casa. p. 5.

^(*) Carlos Enrique Sánchez anota que de acuerdo con algunas reflexiones e investigaciones de arqueólogos y paleontólogos, el pueblo de Ráquira se llamaba *Ruaquira*, palabra que está conformada por dos raíces chibchas: *Rua* que significa olla, principio de vida y *quira* que traduce pueblo.

⁴⁵ SÁNCHEZ, *et al.* Op cit., Los cuadernos del barro La Chamba, donde el río pasa entre loza negra y roja, p. 8.

por parte de los conquistadores europeos, se desvaneció parte del matiz simbólico de las piezas que había sido otorgado por los nativos. No obstante, en Ráquira aún perviven las técnicas prehispánicas y algunos aspectos estéticos tribales.

En el caso de la ubicación geográfica del municipio carmelitano, la distribución de los objetos cerámicas en el país, se realizó a través de vehículos y pregoneros, y en la actualidad es por medio de talleres almacenes y a partir de allí las piezas son distribuidas en el territorio colombiano y fuera de él. A diferencia de la cerámica de La Chamba, como lo expresan *Los cuadernos del barro*,⁴⁶ esta se transportaba en balsas hechas con vástagos de plátano o canoas, y luego de que llegara a tierra firme, los mercaderes atravesaban campos a pie y en burro para su posterior comercialización. En lo que se refiere a Ráquira, Enrique⁴⁷ comenta que no todos los artesanos de la localidad tienen la oportunidad de desplazar las piezas hasta la calle del comercio, espacio destinado para la venta. Esta situación ha llevado a plantear un proyecto en el que los compradores y visitantes llegan hasta el taller para entrar en contacto con todo el proceso de elaboración y sus hacedores, con su entorno inmediato y con todos aquellos aspectos subyacentes que tiene el trabajo con este noble material.

El trabajo con el barro es tan antiguo como la tierra, es un elemento que ha estado asociado a las representaciones e interpretaciones del mundo circundante, ya sea por medio de pictogramas o incisiones en la pieza, o por sus complejas formas externas. Además, es un material que ha estado asociado a los rituales y a las ceremonias de los ancestros. “La alfarería siempre ha cumplido dos propósitos [a parte de su matiz mágico y ritual]: por un lado funcional, y por el otro decorativo, y en este aspecto no ha cambiado hasta los tiempos actuales”⁴⁸. Además de las anteriores características, el barro ha contribuido a fortalecer tanto los aspectos estéticos, culturales, sociales y económicos de una colectividad. En *Los cuadernos*⁴⁹ se habla de la inauguración en 1937 de la carretera que conecta La Chamba con el municipio de El Espinal en la zona suroccidental de la capital. Lo anterior propició un despegue en el desarrollo comercial, ya que El Espinal se convierte en un lugar estratégico para el comercio y el municipio está ubicado próximo a Ibagué y a Girardot. Cabe decir que,

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 8.

⁴⁷ SÁNCHEZ, *et al.* Op cit., *Los cuadernos del barro Ráquira, de la olla a la casa*, p. 10.

⁴⁸ MORLEY FLETCHER, Hugo. *Técnicas de los grandes de la alfarería y cerámica*. Editorial: Hermann Blume, p. 8.

⁴⁹ SÁNCHEZ, *et al.* Op cit., *Los cuadernos del barro La Chamba, donde el río pasa entre loza negra y roja*, p. 9.

como lo manifiesta Carlos,⁵⁰ el desarrollo artesanal de esta región del Tolima, llevó a que se erigiera la *Institución Educativa Técnica de La Chamba* en el año 1972 con énfasis en artesanía. Por su parte, en el municipio raquireño “Alrededor de 1935 surgieron las primeras intenciones oficiales de favorecer la cerámica de Ráquira y el proyecto de crear una escuela de cerámica que se concretaría en 1936. Esta escuela trato de innovar en la producción con moldes y con nuevas formas en los productos”.⁵¹ De igual manera en esta región, como lo declara Sánchez,⁵² en 1973 Artesanías de Colombia creó el centro artesanal del municipio de Ráquira, con el propósito de mejorar las técnicas de producción y comercialización. Además, en los últimos años se le ha otorgado la denominación de origen protegida. Algo semejante ocurría hacia la mitad del siglo XX en el municipio carmelitano ya que “El desarrollo de la cerámica en el Carmen de Viboral llevo a que Ramón Antonio y Manuel Betancur fundaran la *Escuela Nacional de Cerámica Jorge Eliecer Gaitán* en 1945. Esta escuela dio paso a la formación del actual Instituto Técnico Industrial, que cuenta con talleres de cerámica y hornos para que los jóvenes carmelitanos se formen en el oficio”.⁵³ Es evidente entonces el vínculo que tienen las manifestaciones artesanales con toda la estructura económica, urbanística, social, educativa y cultural de una comunidad, y cómo la artesanía se convierte en peldaño del desarrollo de la sociedad. Sin embargo, se requiere con premura el apoyo a esta noble profesión por parte de los gobernantes de la localidad carmelitana, que ellos no solo estén presentes en el espacio mediático, sino en el espacio físico salvaguardando y amparando desde unas políticas públicas integra y acertadas, y desde un presupuesto honesto y libre de corrupción, la protección, el desarrollo y la divulgación de una tradición sobre la que ha fundado su idiosincrasia esta región antioqueña.

Con respecto a la vereda tolimense, hacia 1937, se introdujo en el proceso artesanal “El ahumado como una forma de acabado, que definió aún más la identidad de la cerámica de La Chamba. Sobre el origen de esta nueva técnica se dice que fue por un accidente en el proceso de quemado, que después los demás artesanos replicaron con éxito”.⁵⁴ Cabe agregar que las

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 9.

⁵¹ SÁNCHEZ, *et al.* Op cit., Los cuadernos del barro Ráquira, de la olla a la casa, p. 5.

⁵² *Ibíd.*, p. 5.

⁵³ SÁNCHEZ, *et al.* Op cit., Los cuadernos del barro El Carmen de Viboral, el jardín llevado a la loza, p. 7.

⁵⁴ SÁNCHEZ, *et al.* Op cit., Los cuadernos del barro La Chamba, donde el rio pasa entre loza negra y roja, p. 9.

piezas realizadas en El C. de V. tienen su acabado similar a la porcelana china y sus detalles con pigmentos minerales evocando motivos florales. Es importante recordar que “Al principio la loza de El Carmen de Viboral era blanca pero lentamente se incorporaron elementos de decoración sencillos, como la aplicación de listas de colores en los bordes o fondos de color”.⁵⁵ Esto con el fin de innovar y de darle un carácter singular a la producción local como marca identitaria.

Además de las citadas particularidades, Carlos⁵⁶ afirma que la comunidad de La Chamba considera varias piezas emblemáticas dentro de su constructo social, entre ellas la *múcura*, un recipiente de la familia de los cántaros que estaba destinado para recolectar y almacenar agua y otras bebidas. La *múcura* fue un recipiente de medianas dimensiones cuya base era de forma redonda con un cuello alto y delgado, esta pieza coexistió por mucho tiempo con los labriegos. Según rezan *Los cuadernos del barro, La Chamba*⁵⁷, la *múcura* es un símbolo que evoca lo femenino y es una abstracción de la figura de la mujer embarazada. Otra pieza representativa, es la *olla* en sus diferentes tamaños, muy común en los utensilios de cocina en el extenso territorio colombiano. Además están las *gallinitas de barro*. Estas últimas consisten en un objeto con forma de gallina que son obsequiadas a las niñas de la vereda para que jueguen, y dentro de las gallinas está dispuesta una vajilla a pequeña escala conformada por algunas de las piezas de barro más sobresalientes de la actividad artesanal de esta localidad. Estas creaciones tienen detonantes que se pueden encontrar en la naturaleza con su vegetación, con sus riachuelos y sus caudales. Cabe anotar que, según Enrique,⁵⁸ la inspiración se origina, dada su ubicación geográfica, cerca al río —un ejemplo de ello, es la figura del *Mohán*, el espíritu del río, el cual es modelado y representado sentado en una piedra fumando un enorme tabaco— rememoran con sus creaciones las especies animales del territorio y plasman en sus creaciones la danza en el reflejo del agua.

Ahora bien, en Ráquira, como reza *Los cuadernos* se destacan las siguientes piezas emblemáticas con sus artífices: “Caballito raquiteño, de Sabulón Melo; Vírgenes milagrosas y crucifijos, de Rosa María Jerez; Iglesias, de Otilia Ruiz de Jerez; Plaza de toros, de Saúl

⁵⁵ SÁNCHEZ, *et al.* Op cit., Los cuadernos del barro El Carmen de Viboral, el jardín llevado a la loza, p. 7.

⁵⁶ SÁNCHEZ, *et al.* Op cit., Los cuadernos del barro La Chamba, donde el río pasa entre loza negra y roja, p. 13.

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 13.

⁵⁸ *Ibíd.*

Valero; Campesinas, de Rosa Rodríguez; Gallinas, de José del Carmen Bautista; Alcarrazas con figuras zoomorfas, de María del Carmen Rozo; Estadios y escenarios en escala, de Hernán Páez y Leidy Diana Villamil”.⁵⁹ Así mismo, se producen ollas, panguas, alcarrazas múcuras, cazuelas, ánforas, pailas, chorotes, ocarinas, entre otros. Es pertinente mencionar que se producen figuras ceremoniales y de pagamento. Es menester precisar que “El reconocimiento comunitario se expresa especialmente hacia aquellas piezas modeladas, realizadas por presión sobre moldes, luego por las realizadas en torno de levante o de alfarero y después por las hechas con torno de tarraja. Las piezas menos reconocidas por la comunidad creativa son las hechas en técnica de vaciado”.⁶⁰

Dadas las consideraciones anteriores, se hace manifiesta la disimilitud con las piezas representativas y simbólicas de El Carmen, que a diferencia de las ya citadas y que poseen un amplio sistema de formas, las piezas de la región antioqueña están determinadas por la vajilla con sus formas y tamaños de los platos —aunque hay que resaltar las actividades creativas y técnicas emergentes y sus nuevas propuestas de diseño— y cuyo principio se remonta a sus paisajes con su flora y sus especies nativas, y están determinadas, más que por las formas del objeto, por sus *pintas* que evocan con cada pincelada los paisajes de la tierra de la loza, acercando a la memoria aquellos nombre que le dieron vida a las decoraciones, colores y motivos que rememoran lugares del país que fueron claves en el comercio de la cerámica carmelitana e immortalizan el recuerdo de sus artífices.

En las actividades artesanales de la región del Tolima, Sánchez⁶¹ también manifiesta que participa toda la vereda. Aunque hay talleres que tienen todos los procesos en el mismo lugar, la mayoría de los artesanos establecen una red de apoyo para los diferentes ciclos de elaboración de los objetos, esto proyecta la comunidad y fortalece la actitud frente a la manifestación artesanal que hace parte de la tradición heredada por los aborígenes de la región, vigorizando el discurso de identidad que se dispone en torno al trabajo con el barro.

Con respecto a Ráquira, como se mencionó con antelación, la mayoría de habitantes raquireños participan de las actividades artesanales y tienen los talleres en sus propias casas,

⁵⁹ SÁNCHEZ, *et al.* Op cit., Los cuadernos del barro Ráquira, de la olla a la casa, p. 9.

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 9.

⁶¹ SÁNCHEZ, *et al.* Op cit., Los cuadernos del barro La Chamba, donde el río pasa entre loza negra y roja, p. 14.

ubicadas en gran parte en la periferia del municipio, y es, desde el mismo núcleo familiar, que se da un compromiso congénito con la tradición que tiene fuertes raíces indígenas. En el caso del municipio carmelitano, cada taller tiene sus procesos a cabalidad (producción, depósito y almacenamiento) y no se da la iniciativa de desplazamiento de las piezas de arcilla. Los artesanos de esta región antioqueña, trabajan desde su individualidad y no existe una aleación entre talleres que sea manifiesta y que posibilite una coalición entre las diversas formas de realizar la misma labor con la arcilla. Tal vez sean caminos diversos que llevan a construir la comunidad desde sus partes aisladas, desde lo específico hasta lo universal. O quizá, la causa radique en la ausencia y la falta de soporte, protección y garantía desde la administración municipal con lo concerniente a la actividad artesanal, cuyo efecto es la atomización generalizada de este gremio.

En relación con las materias primas de la vereda situada en el municipio tolimense, conforme se traza en *Los cuadernos del barro, La Chamba*,⁶² se emplean tres tipos de barro: uno arenoso de matiz gris que se consigue en las minas a cielo abierto situadas en la periferia de la vereda, uno liso oscuro y una arcilla roja, con esta última se fabrica el barniz. Esporádicamente se utiliza un barro blanco que en antaño se usaba para la elaboración de las piezas de la región. El barro rojo y el barro blanco se extraen de un municipio llamado Suarez en el mismo departamento. Un dato curioso que anota Sánchez,⁶³ es que la extracción de la materia prima se realiza a comienzo de la semana, lo que permite que los demás días sean enfocados a la producción de piezas. Luego del proceso de secado de las arcillas, al sol, estas son molidas en un pilón de madera o en moledores mecánicos. Acto seguido, se mezcla la arcilla lisa con agua y comienza su proceso de hidratado y tamizado, para después ser incorporada con la arcilla gris arenosa y nuevamente con agua. La relación entre una cantidad y la otra es determinada por el alfarero. En cuanto a las materias primas y su extracción, Carlos⁶⁴ expresa que en Ráquira la obtención de éstas se lleva a cabo en veredas aledañas y en zonas colindantes al casco urbano. Además, la adquisición de estos materiales es realizado con herramientas manuales para evitar dañar el terreno y garantizar una buena calidad de los

⁶² *Ibíd.*, p. 18.

⁶³ *Ibíd.*, p. 19.

⁶⁴ SÁNCHEZ, *et al.* Op cit. Los cuadernos del barro Ráquira, de la olla a la casa, p. 12.

elementos. Es oportuno subrayar que en las minas de arcilla, quienes participan de esta tarea que esta delegada principalmente a los hombres, no extraen grandes cantidades y que posterior a retirar el material, se cubren las minas para luego sembrar sobre las mismas, evitando así daños irreversibles y un respaldo para una siguiente extracción. Las técnicas de transformación van desde la mezcla de diferentes arcillas para conseguir matices y texturas diversas, pasando por el secado a temperatura ambiente, para luego ser trituradas en un molino mecánico que funciona con energía eléctrica. Es particular el proceso de Ráquira con respecto a los otros centros cerámicos mencionados con anterioridad, y esta singularidad radica en su decoro frente al cuidado de la “madre naturaleza” y su ofrenda, que en este caso sería la siembra, frente a lo que ella provee. Sánchez⁶⁵ anota que los artesanos del departamento de Boyacá, dejan añejar las pastas por varios días y acto seguido realizan la molienda del barro con caballos o bueyes en movimiento alrededor de un palo que está unido a un molino y a un tanque, para luego ser fusionada con arena del río, en ellos aún pervive el rito y el tiempo mítico. Es preciso sacar a colación que:

La mayoría de personas desconocen una serie de aspectos relacionados con la elaboración de las piezas de alfarería de Ráquira que las hacen sublimes, únicas y verdaderas. El amor, la dedicación, el pensamiento, la destreza y la observación de todo lo que ocurre alrededor del noble y modesto artesano: su casa, sus hijos, el cuidado de los animales, su parcela, el recuerdo y todos los quehaceres del día a día, mezclados con rimas, cuentos y el tarareo de interpretaciones musicales campesinas, hacen parte de una vida especial, sin afanes, donde el viento, el cantar de los pájaros y el silencio son la combinación perfecta. Esto define la pureza de un artesano por excelencia, y se refleja en sus manos, rostro, vestido y lenguaje, a diferencia de aquellos productores de cerámica que piensan en producir más, haciendo que la olla deje de ser olla.⁶⁶

Es notorio que las actividades de La Chamba y de Ráquira, a diferencia del proceso artesanal del municipio antioqueño en el que la mayoría de artesanos se asienta en el casco urbano, se realice esta actividad con un vínculo íntimo con lo rural y con un contacto casi galáctico con cada elemento constituyente de la mezcla. Comparando este proceso, que linda con lo ceremonial y el procedimiento de los artesanos carmelitanos, estos últimos adquieren las arcillas y los caolines de municipios aledaños y de la misma localidad. La demanda en la producción y el agotamiento de estos bienes naturales, ha orientado la obtención de materias primas tales como el feldespato, el cuarzo, los pigmentos, los esmaltes y otras arcillas, a

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 15.

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 17.

empresas que las comercializan. Como menciona Enrique,⁶⁷ las cantidades en las mezclas están decretadas por “formulas familiares secretas” que cada taller custodia. Posterior a la preparación de los elementos, como lo mencionan *Los cuadernos del barro, El Carmen de Viboral el jardín llevado a la loza*,⁶⁸ las pastas se preparan integrado los cuatro componentes primordiales: el barro, el cuarzo (que impide la deformación y el agrietamiento de las piezas en el horno), el feldespato (es un mineral que aporta resistencia y le da su característico vidriado a la pieza) y el caolín (que atribuye el color blanco) o “Arcilla de China, que es un barro que no se ha desplazado del lugar en el que se formó y se le denomina primario o residual”.⁶⁹

En cuanto a las técnicas de elaboración, las tres localidades tienen en común algunos métodos de elaboración de las piezas. En La Chamba, Carlos⁷⁰ expresa que debido a las características de los materiales de esta región, se emplean las técnicas del modelado a mano, el modelado con rollo y el modelado con pellizco; además del moldeado sobre barro y el moldeado sobre otros materiales. En términos de acabado, esta localidad emplea el barnizado con barro rojo y el bruñido. Con respecto a Ráquira, *Los cuadernos*⁷¹ manifiestan que se practican las técnicas de modelado a mano: cona, rollo, pellizco, oficio de granito (Este guarda correspondencia con las ya mencionadas *gallinitas* que son elaboradas en La Chamba y que también son piezas a pequeña escala); con el torneado: torno de levante o de alfarero y el torno de tarraja; el moldeado con: el vaciado o colado y por apretón o presión; y la técnica de placa o lámina. Estos dos centros cerámicos ponen de manifiesto unos intereses concretos por vivificar en cada momento del proceso artesanal la herencia indígena. Ellos conservan sus técnicas y las adaptan a los requerimientos actuales, sin que pierdan la esencia ancestral.

En el proceso general de los artesanos del municipio antioqueño, es indudable la distancia que existe entre las técnicas de elaboración actuales y las técnicas de los nativos Tahamíes. Aunque existen talleres en la localidad que llevan a cabo objetos con técnicas prehispánicas,

⁶⁷ SÁNCHEZ, *et al.* Op cit. Los cuadernos del barro El Carmen de Viboral, el jardín llevado a la loza. p. 18.

⁶⁸ *Ibíd.*, p. 18.

⁶⁹ PETERSON, Susan y Jan. Trabajar el barro. El mundo de la cerámica. ¿Qué es el barro? [Working with Clay] Traducido por Maite Rodríguez Fischer. Barcelona: Editorial BLUME. 2003, p. 22.

⁷⁰ SÁNCHEZ, *et al.* Op. cit. Los cuadernos del barro La Chamba, donde el río pasa entre loza negra y roja, p. 21.

⁷¹ SÁNCHEZ, *et al.* Op cit. Los cuadernos del barro Ráquira, de la olla a la casa, p. 17.

no es muy generalizada esta práctica. *Los cuadernos del barro, El Carmen*,⁷² hablan de las técnicas que se emplean en este territorio y en las que se aplican el modelado a mano; también el torneado con el torno de tarraja y el torno de alfarero o de levante; y el moldeado por vaciado o colado y moldeado por prensado. Estas técnicas en la región antioqueña se dan gracias a las características químicas de la materia prima hallada en esta comarca, y sus importantes y acertadas transformaciones. El acabado de la cerámica carmelitana consiste en el característico aspecto vidrioso similar a la porcelana china, que se logra con el feldespatos. El feldespatos hace parte de la amalgama de una pasta cerámica, la cual está conformada por “El material plástico que es cualquier barro o mezcla de barros; el fundente que consiste en el feldespatos, vidrio o ceniza de hueso; y el desengrasante que incluye sílice, arena, fragmentos cocidos molidos o arcilla calcinada (también conocida como chamota)”.⁷³

En el proceso de horneado, los hornos artesanales en la región del Tolima, según Enrique,⁷⁴ son hechos de barro en forma de bóveda con una cubierta externa de palma y posee unos soportes en madera y guadua. Son hornos que funcionan con leña y hojas secas de palma, según se ha citado, los artesanos de La Chamba, tiene los dos primeros días de la semana establecidos para la recolección de materia prima y comparten los procesos de producción, y en efecto decretan el día viernes para la quema de los objetos en la que conservan la quema colectiva. El proceso de horneado se lleva a cabo en canecas de metal o moyones, y tiene una duración de dos a tres horas a una temperatura de 700°C y 750°C. La calidad de las piezas se precisa desde lo visual y lo sonoro. Desde lo visual con la inspección ocular de la configuración del objeto, y desde lo sonoro, con la acústica que emite la creación. Cabe decir que las herramientas empleadas por los alfareros son las siguientes: plumas, cucharas de totumo, perfiladores de bambú, cucharas hechas con material reciclable, esponjas, radios de bicicletas, tornetas, brochas y piedras semipreciosas. El proceso de elaboración de las vasijas en esta localidad y los instrumentos usados, aún conservan el matiz ancestral, a diferencia de los hornos utilizados en el proceso artesanal carmelitano. Aquí se encuentra una gran diferencia en las temperaturas de cocción, debido a los materiales

⁷² SÁNCHEZ, *et al.* Op. cit. Los cuadernos del barro El Carmen de Viboral, el jardín llevado a la loza, p. 19.

⁷³ PETERSON, Susan y Jan. Op cit., p. 30.

⁷⁴ SÁNCHEZ, *et al.* Op. cit. Los cuadernos del barro La Chamba, donde el río pasa entre loza negra y roja, p. 31.

empleados en cada proceso y el sistema y la estructura del horno. Como lo expresa Sánchez⁷⁵, los alfareros en El C. de V. emplean hornos^(*) a gas y eléctricos. Estos hornos tienen un calentamiento que anticipa la quema como tal, y es a una temperatura de 350°C. El horno, para el proceso de quema debe tener una temperatura de 1200°C para el bizcocho, y de 1050°C para el esmaltado. Del mismo modo que en La Chamba definen el día viernes para la quema, en El C. de V. también está establecido este día para esta etapa de la producción. A diferencia de la región del Tolima, en la que las piezas luego de pasar por el horno son dispuestas a cielo abierto para su enfriamiento, en la localidad antioqueña, las piezas cerámicas permanecen en el horno hasta alcanzar la temperatura ambiente. El control de la calidad de las piezas es mediante la inspección visual, y luego de aprobada su calidad, pasan al área de decorado. La técnica de decoración utilizada en El Carmen, es denominada bajo esmalte, aunque esporádicamente se emplean las incisiones en algunos objetos y algunas técnicas precolombinas, ésta es realizada a mano en su totalidad. En ella prevalecen las tipologías florales y animales, y en algunos casos el surgimiento de *pintas* o decoraciones con nuevas formas y colores. Carlos⁷⁶ afirma que entre las herramientas usadas por los artesanos carmeños están las esponjas, los pinceles hechos de diferentes materiales y con diversos tamaños, los cepillos, las cucharas plásticas y las tornetas. Estos instrumentos de trabajo son semejantes a los empleados por los alfareros del territorio del Tolima.

En Ráquira, según Sánchez,⁷⁷ los hornos son eléctricos y a gas, y aunque se hace uso de los hornos de carbón y de leña, estos han sido cambiados, paulatinamente, por los anteriores. La disposición de las piezas dentro del recinto es en forma de pirámide, para dar inicio al caldeo o encendido, el cual debe hacerse gradualmente para evitar el agrietamiento de las piezas o la explosión de las mismas. El tiempo de la quema está determinado por el ojo del artesano, por su observación y sus saberes tradicionales, y es a partir del color del objeto cerámico dentro del horno, que establece el tiempo de quema. La verificación de la calidad de los objetos se realiza, como en La Chamba, con el timbre que emite la pieza y el color. Los hornos, en Ráquira, permanecen en enfriamiento alrededor de dos días para llevar a cabo

⁷⁵ SÁNCHEZ, *et al.* Op. cit. Los cuadernos del barro El Carmen de Viboral, el jardín llevado a la loza, p. 23.

^(*) Antiguamente eran hornos a base de leña o de carbón.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 27.

⁷⁷ SÁNCHEZ, *et al.* Op. cit. Los cuadernos del barro Ráquira, de la olla a la casa, p. 26.

la extracción de las piezas. En esta región boyacense, se realiza la segunda quema cuando que va a vitrificar y se eleva la temperatura del horno.

En Ráquira, las técnicas de decoración se basan en “Las mezclas de barro para obtener determinados colores en la cocción, en la que se emplean arcillas amarillas y blancas”.⁷⁸ Sánchez⁷⁹ declara que, con la irrupción de las nuevas tecnologías en la región, se han implementado nuevas técnicas de decoración en las que se emplean esmaltes importados. En el caso de los engobes, los artesanos raquiteños aplican con pincel y brocha los minerales previamente colados. Un aspecto en común con la cerámica carmelitana, es su carácter vitrificado que requiere una segunda quema. A diferencia de las piezas a bajo esmalte realizadas por los artesanos del municipio antioqueño y su morfología floral y de especies animales que prevalecen en las pintas, en Ráquira, según anota Enrique,⁸⁰ las decoraciones en los objetos cerámicos se dan cuando estos han alcanzado el estado denominado cuero y es a partir del tallado y de las incisiones.

Dadas las observaciones anteriores, es manifiesta la correspondencia y la similitud que existe entre las herramientas usadas por los artesanos de La Chamba y por los artesanos del municipio antioqueño. Los instrumentos que conciernen al proceso cerámico de Ráquira, tienen particularidades, y eso es debido a la manera como es seducido el barro por los artistas de esta región. *Los cuadernos*,⁸¹ describen una serie de herramientas, entre las que se encuentran la pica o azadón para extraer el barro (es oportuno recordar que la extracción de las minas de arcilla es realizada de forma manual y en pequeñas cantidades), un palo que es empleado para triturar el barro; otro instrumento, es el palo para agitar el barro cuando ya está humedecido; además está la cortadora para la pasta que se conforma de un arco de madera y un alambre; también están las piedras lisas del río para pulir (En La Chamba se emplean las piedras semipreciosas para el bruñido de las piezas); asimismo está el cuño de alinear que se constituye de un palo corto con una bola en el extremo; incluso están las cucharas hechas de totuma o de plástico; los artesanos de la región boyacense emplean plumas de gallina para pintar; zunchos; horno mediterráneo tipo colmena; tusas de maíz, ente

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 23.

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 23.

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 24.

⁸¹ *Ibíd.*, p. 25.

otros utensilios. Como se puede observar, son herramientas rústicas y creativas las que utilizan estos centros cerámicos. Es preciso recalcar que las herramientas empleadas por los artesanos artistas, dependen de la creatividad y el ingenio de los mismos para obtener el instrumento adecuado para sus creaciones.

Es cautivador y es necesario relacionar y reflexionar acerca de las técnicas y métodos llevados a cabo por los artesanos en el territorio colombiano. Esto permite una visión holística de una misma actividad realizadas en diferentes regiones y adaptada a sus necesidades particulares de producción. Es enriquecedor vislumbrar como, a través de los saberes y conocimientos orales de los ancestros precolombinos, se pueden realizar objetos que no pierden vigencia en la actualidad, y asumir que “Las manos como instrumentos vivos de la virtud y el vicio, cobraron importancia excepcional en el trabajo diario, en la transformación y recreación del mundo y en las relaciones con la divinidad. Con las manos, locuaces prolongaciones del cuerpo y del espíritu humano, el arte [artesanía] ha creado una gramática propia que reemplaza con suficiencia visual el habla y la palabra”⁸².

⁸² VILLEGAS, Benjamín, *et al.* Manos en el arte colombiano. Arte en las manos por Santiago Londoño Vélez. Villegas Editores. s.f.

5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE PIEZAS CERÁMICAS CARMELITANAS Y EL PROCESO TRANSCULTURAL EN LA MANIFESTACIÓN ARTESANAL DEL MUNICIPIO

Los artesanos carmelitanos expresan en el barro tipologías florales y especies animales. Sacralizar las otras especies y conceder un lugar privilegiado —como es el hecho de plasmarlas en un material tan noble— o atributos espirituales o místicos especiales a la naturaleza es tal vez una de las intenciones de los maestros del barro en la localidad, quienes se inspiran en la polisemia de un mundo natural. Estas son piezas con *pintas* fitomorfas y zoomorfas que consagran por medio del rito cerámico el retorno a la tierra. Los objetos cerámicos van mostrando una caligrafía orgánica, una imaginería iconográfica que se debate entre lo abstracto y lo natural simplificado, además de un abecedario natural que tiene importantes valores expresivos para el imaginario colectivo, y que se va configurando a través de los años en la región. Una cultura visual mediante la cual el artesano se hace consciente del paisaje rural y semirural, con sus diversos atributos o posibilidades semánticas.

Los colores que hacen parte de los diferentes diseños de las piezas cerámicas realizadas en la región antioqueña, ponen de manifiesto temperaturas, “sonidos visuales”, una especie de “música visual” que representa el color local, la idiosincrasia, el vigor creativo de un pueblo. Los colores abstraen los matices de la naturaleza y del paisaje rural y una danza cromática se asienta en aquellas superficies de arcilla, en las que su sonoridad pigmentada cromática roza las fibras sensibles de quienes la observan y las adquieren. El hombre, a través del trabajo con el barro, traduce un valor ontológico y un sustrato telúrico del entorno rural, recordando, en cada instante, que el hombre pertenece a la tierra y a ella retorna.

En las decoraciones antiguas y tradicionales los colores rememoran, evocan aquellos paisajes de ensueño que en algún momento habitaron la región antioqueña. Ésta es una “Cerámica que es herencia de los españoles, quienes, a su vez, la recibieron de los árabes cuando estos ocuparon la península ibérica”.⁸³ La cerámica realizada por los carmelitanos en

⁸³ COLECCIÓN COLOMBIA ADENTRO. Op cit., p. 67

años pasados y en la actualidad, tiene fuertes influencias visuales de otras regiones en la que los elementos compositivos son reinterpretados y adaptados a la región:

A la fecha es motivo de investigación los posibles vínculos que la producción gráfica del Carmen guarda con las imágenes que acompañan la locería china. Sin embargo, los parentescos entre la gráfica china y la gráfica local que acompaña la loza, pueden establecerse al legitimar la red comercial que oriente trazo para abastecer de todo tipo de objetos los mercados europeos y americanos entre los que se cuenta cerámicas, tocadores, ceniceros, entre otros. Estos objetos, fueron conocidos de primera mano por los comerciantes [...] que hacían viajes de negocio [...] trayendo todo tipo de curiosidades. No es de extrañar que en el ámbito local se les intentara imitar.⁸⁴

Es evidente entonces, las constantes influencias a las que está sometida una actividad creativa. La apertura en los mercados desde lo nacional hasta lo extranjero, los viajes realizados por los nativos a otras regiones del continente han permitido el ingreso de diversos objetos al territorio que han servido, en algún momento de la historia artesanal del municipio, como modelos o aspectos a tener en cuenta en las creaciones propias. Creaciones que, como lo afirma Augusto Solórzano⁸⁵ en su investigación, fueron enriquecidas con la iconografía local y en cuyas composiciones yace una narrativa y unas herramientas visuales que suscitan, en quienes adquieren estas piezas, un reflejo de ciertos rasgos culturales que subyacen al trabajo con el barro.

El artesano tiene la ardua tarea de que, a pesar de la objetividad de las formas y los colores que utiliza en sus decoraciones, se figure la memoria y remita a lo ancestral, a su propia historia, a la tierra y sus raíces. Así, la geometría fría y precisa de la cerámica, contrasta con lo orgánico, azaroso e intuitivo de las *pintas*, realizadas con gran fruición estética. Es fundamental tener presente que “[...] El barro no es simplemente una materia prima. El barro es vida. Es el elemento con el cual construyen su existencia. El barro es como la madre que enseña a los artesanos a ver, oír y tocar con ojos, oídos y manos nuevos. Y es que la producción de cerámica además de creatividad y habilidad, exige un largo entrenamiento de los sentidos”.⁸⁶

⁸⁴ SOLÓRZANO, Augusto. Estudio socio-histórico sobre la iconografía de la cerámica utilitaria del Carmen de Viboral en Antioquia. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, s.f., p. 7.

⁸⁵ *Ibíd.*, p. 8.

⁸⁶ Proyecto Cien Años de la Cerámica en El Carmen de Viboral. Memorias. Fondo Mixto de Promoción de la Cultura y las Artes de Antioquia. 1998. p.23. Citado por FRANCO, Brigit, *et. al.* Memorias del barro. El Carmen de Viboral, el jardín llevado a la loza. Proceso de documentación e intercambio de saberes en relación con la tradición artesanal de elaboración de cerámica utilitaria en el Municipio de El Carmen de Viboral, Departamento de Antioquia. Bogotá. 2014. p. 9.

Sumergirse en el mundo de los colores, las formas, los motivos y los significados de las piezas artesanales cerámicas, permite acercarse a los aspectos perceptivos, sensitivos y emocionales que rodean la creación con este material que ha estado desde el nacimiento de la tierra acompañando los quehaceres de la aurora y del ocaso del hombre. Es un arte hecho por el pueblo y para el pueblo.



Ilustración 1
Brigit GF. Grietas Taller
Decoración con tipología animal
Fotografía tomada en 2017-02-02

5.1 Análisis iconográfico de la pinta *Viboral*



Ilustración 2
Pinta Viboral
Decoración con tipología floral
Recuperada en: 2017-02-03
Disponible en
<https://www.ceramicasrenacer.com/productos/tradicionales>

En la ilustración 2, se puede observar que es un plato llano tridimensional de uso doméstico. Es una pieza cerámica cuya decoración es denominada *Viboral*, y es una *pinta* realizada por los artesanos carmelitanos. Esta *pinta* tiene sus orígenes en Popayán capital del departamento del Cauca, al suroccidente del país. La señora Flor Quintero (Destacada decoradora del municipio) informa que la *pinta* conocida como *Viboral*, “Fue introducida por los de Popayán” y Consuelo Arias (Otra importante decoradora de la localidad) ratifica este testimonio al confirmar que “Fue Ever* quien primero la hizo en La Continental”.⁸⁷ El nombre de la pinta alude, indudablemente al municipio carmelitano.

Este plato está hecho con la técnica de torno de tarraja —aunque se elabora también con la técnica de moldeado, se requiere de un ojo adiestrado para poder identificarla— y su técnica de decoración es a bajo esmalte. Sus componentes principales son el barro, el cuarzo, el feldespató y el caolín, además de los pigmentos minerales que se aplican antes de ser

* Ever de la Cruz.

⁸⁷ VÉLEZ PUERTA, José Ignacio, *et al.* Exposición permanente de cerámica carmelitana. Museo de la cerámica El Carmen de Viboral. Recuperado de: Oficina de Turismo El Carmen de Viboral <turismo@elcarmen.gov.co>. “Información museo de la cerámica El Carmen de Viboral. Guion museográfico” [Correo electrónico]. Enviado a correo personal. 6 junio 2017, p. 20.

sumergida en el esmalte y de ingresar a la segunda quema, y que dan el acabado final de colores vidrioso. La temperatura de cocción de esta pieza en bizcocho es de 1200°C y en esmaltado es de 1050°C. Los instrumentos que se emplean para llevar a cabo esta decoración son: “Un lápiz, un pincel redondo N°20, un pincel delgado, un pincel de espuma, un pincel plano, una cuchilla o segueta, una torneta y el sello del taller”.⁸⁸

Los elementos narrativos de esta decoración están conformados por ocho flores con aproximadamente catorce pinceladas cada una. Estas flores están ubicadas una al frente de la otra con su par cromático. Son dos flores de color amarillo, dos de color verde, dos de color café y dos de color azul cobalto. Cada flor tiene en el interior un punto de color negro. Además, cuatro líneas cafés que convergen en el centro y hacen las veces de tallos. Entre las flores, se ubican dieciséis hojas con tres pinceladas cada una. Asimismo, las líneas que conectan el centro con las flores, tienen treinta y dos pinceladas de color verde. Y por último, la *lista* color café que bordea el plato y el sello del taller donde se realizó colocado en el reverso del mismo. La iconicidad^(*) de los elementos de la composición es media.

Es un plato llano con forma circular y con una orientación horizontal, y su diámetro es de 24 cm y su altura es de 2.5 cm. En las herramientas visuales, el artesano creador ha empleado el color-pigmento de procedencia mineral. La paleta de colores está conformada por amarillo, verde, café, negro y azul cobalto. Son matices cuya temperatura varía entre lo cálido y lo frío, haciendo parte de una misma composición. Es una pieza cerámica que se conforma de una serie de elementos establecidos de forma simétrica en el espacio, prevaleciendo la morfología floral. Esta es una composición equilibrada, puesto que se disponen en forma orgánica las flores y las líneas que parten del centro y conectan la totalidad del plato. De igual forma, su estructura es radial.

⁸⁸ FRANCO, Brigit, *et. al.* Memorias del barro. El Carmen de Viboral, el jardín llevado a la loza. Proceso de documentación e intercambio de saberes en relación con la tradición artesanal de elaboración de cerámica utilitaria en el Municipio de El Carmen de Viboral, Departamento de Antioquia. Bogotá. 2014. p. 34.

(*) La iconicidad hace referencia a la relación que tiene la representación visual con el objeto real. Aquí se tomará la iconicidad media que significa que se pueden identificar los elementos de la composición con referencia a los reales.



Ilustración 3
Punctum del plato resaltado en un círculo amarillo

En la representación visual, se puede determinar un *punctum* (Ver ilustración 3), del cual parten los demás elementos. Esto justifica que desde el centro se expanden las flores y sus tallos, como si se desplegara parte de un jardín en el plato, cuya vista está siendo tomada desde arriba.



Ilustración 4
Plato con resaltado de los colores cálidos

En la *pinta* Viboral, el cromatismo que hace parte de ella, tiene singular relación por su contraste entre colores cálidos (Ver ilustración 4) vivos e inquietos, potentes y tenaces; y colores fríos (Ver ilustración 5) apaciguados y tranquilos. Esta relación tonal “Permite componer por medio de colores una música magnífica”,⁸⁹ una melodía cromática que se escucha y se siente con los ojos.

⁸⁹ ITTEN, Johannes. Arte del color. Aproximación subjetiva y descripción objetiva del arte. París: Editorial Bouret. 1960. p. 48.



Ilustración 5
Plato con resaltado de los colores fríos

La sensación que transmite la “temperatura” de los matices, remiten, con los tonos fríos, a una selva húmeda y silenciosa, pigmentos que evocan el agua con su sonoridad ondulante resguardada por la ribera. Podría simbolizarse, a través de ellos, la Quebrada Cimarronas y sus aceitunadas montañas. Ellos junto con los colores cálidos evocan el fuego y la tierra, el barro y el horno. La mezcla de ellos en la *pinta* Viboral, expresa la idiosincrasia de un pueblo que ha sido erigido sobre barro, feldespato, cuarzo y caolín. Tonos cuya reciprocidad flamea y mitiga entre lo aéreo y lo terroso, lo húmedo y lo arcilloso.

La tipología floral que prevalece y la disposición de sus formas orgánicas, comunican un retorno al centro, como el efecto del péndulo, la mirada se dirige desde el *punctum* hacia la periferia, y como un efecto magnético, reanuda su marcha hacia el núcleo. Son trazos que invitan a una “danza” de sentido y de tradición, en los que se refleja una caligrafía que se agita entre lo figurativo y lo abstracto.

Existe una correspondencia con el escudo del municipio y esta *pinta*. Si se observa la gama de colores y la distribución de la representación visual del escudo, se pueden identificar las relaciones entre ellos. Además del cromatismo en común que tienen ambas representaciones, estas comparten el mismo *punctum*, también ubicado en el centro y en el que convergen los demás elementos. En el emblema, el color y las formas tienen una carga simbólica. La lectura de estos símbolos puede estar referenciada a los aspectos característicos de la región. En el caso de la cruz con fondo rojo, alude al matiz religioso que ha caracterizado esta localidad. La figura en forma de vasija en fondo rojo, evoca indudablemente a la tradición ceramista y sus artesanos artistas. La herramienta o instrumento que se dispone en la base verde, hace referencia al cultivo de la tierra, que junto con la manifestación artesanal, han hecho parte de las dinámicas económicas en el pueblo a través de los años. Y la cruz de

cuatro puntas, puede estar expresando al hombre, al ser y los cuatro elementos que hacen posible la vida sobre la tierra. Las dos expresan a través de formas determinadas y apoyadas en el efecto de los colores, el conjunto de rasgos particulares de esta región antioqueña (Ver ilustración 6).



Ilustración 6

Escudo de Armas de El Carmen de Viboral

Recuperada en 2017-03-01

Disponible en [http:// www.elcarmendeviboral-antioquia.gov.co](http://www.elcarmendeviboral-antioquia.gov.co)

De manera semejante, como se puede ver en la ilustración 7, existe una relación directa con el *punctum* y los elementos que acompañan la composición en una cerámica valenciana. Como lo indica Jaume Coll Conesa,⁹⁰ es una loza valenciana inspirada en las aureolas u orlas y elementos repetitivos de las porcelanas de la dinastía Yuan (entre los siglos XIII y XIV). Es preciso anotar, que “En la dinastía Yuan se produjo un gran auge de la exportación de porcelana” lo que fundamenta la expansión de estos productos por Europa y posteriormente, con la colonización, estos llegaron a los otros territorios del planeta. Ambas manifestaciones materiales comparten el *punctum*, las líneas radiales que parten del centro, además del número de elementos que enmarcan el objeto, que en el caso de la cerámica valenciana son formas de hojas y en la loza carmelitana son tipológicas florales, y la aureola o corona que concluye la representación visual, que en la cerámica de la región antioqueña es una *lista*. Del anterior planteamiento, se deduce la eminente similitud entre el diseño valenciano, que a su vez tiene influencias iconográficas orientales, con el plato elaborado por los artesanos artistas carmelitanos. Esto ratifica la universalidad en la que está inmersa la creación con el

⁹⁰ COLL CONESA, Jaume. La loza decorada en España. Museo Nacional de Cerámica “González Martí”. 2008. [En línea]. Recuperado en 2018-03-02. Disponible en: <https://www.uv.es/dep230/revista/PDF479.pdf>. S.p.

este noble material que es el barro, y cómo la forma de abordar la composición desde el creador, está narrando el carácter transcultural de esta labor.



Ilustración 7

Escudilla de Paterna con temas de reminiscencia extremo-orientales.

Museo de Paterna

Recuperada en 2018-03-02

Disponible en <https://www.uv.es/dep230/revista/PDF479.pdf>.

La forma de la estrella ha sido recurrente en los petroglifos y las pictografías de las manifestaciones rupestres y en la gráfica indígena de algunos pueblos. Es posible entablar una conexión, en cuando a la disposición de los elementos yacientes en la decoración, con algunas culturas precolombinas. Como es el caso de una vasija perteneciente a la Cultura Mapuche. La ilustración 8 muestra una proyección de esta vasija y la relación morfológica entre la vasija prehispánica y la creación artesanal carmelitana. El punto radica en el parentesco con las ocho puntas de la estrella y las ocho flores del plato y que ambas tienen configuración radial. Es notorio el centro como principio de vida de la creación material, además, que podría estar conectado con los astros y los ciclos de la naturaleza.

A mediados del siglo XX, los intereses particulares de los artesanos artistas del municipio carmelitano, con las peculiaridades sociales, políticas y económicas que se estaban dando en ese momento y con la transformación de la loza completamente blanca a tener *pintas*, estuvieron enmarcados por una estética emergente que encontraba inspiración en los paisajes y en los colores más sobresalientes de esta región del oriente antioqueño. Piezas que fueron elaboradas en fábricas y talleres de la localidad. Además, que el uso de estos pigmentos minerales y la gama de colores estuvo determinada porque los primeros matices a los que

podía acceder el creador fueron el café, el amarillo y el azul cobalto. Su mercantilización fue,

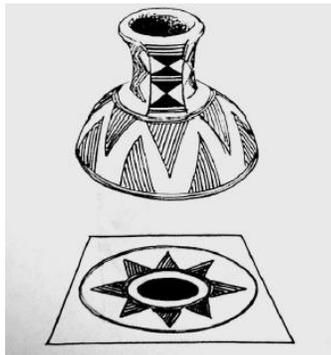


Ilustración 8

Formas esquemáticas del diseño precolombino en Colombia. p.

30

Diseño elaborado por Carlos González Vargas, 1984

Disponible en:

<http://eprints.ucm.es/9885/1/T31254.pdf><http://eprints.ucm.es/9885/1/T31254.pdf>

885/1/T31254.pdf

2018-05-02

Consultado en:

en su momento, con un fin utilitario y doméstico. Piezas que estaban enfocadas a suplir unas necesidades a nivel local y nacional, necesidades que estaban determinadas por los conflictos bipartidistas. Es menester recordar que “El siglo XX colombiano nació con la herencia de la guerra que había comenzado en la agonía del siglo XIX”,⁹¹ y este conflicto armado fue detonante e impulso la economía del

municipio en esos tiempos aciagos, y a su vez acribilló gran parte de la producción de este arte en un momento del siglo XX con el establecimiento de ciertas políticas económicas

que no favorecieron la producción local.

La *pinta Viboral*, es una decoración cuyo mensaje manifiesto está definido por las relaciones que entabla quien la observa con el entorno del artífice. Correspondencia que se encuentra con los paisajes y jardines y sus flameantes colores característicos de un pueblo que aún conserva sus serranías y su floresta, y que lucha por no caer en el abismo e irrespeto de un urbanismo desmesurado. Son formas y matices que expresan y representan la localidad carmelitana, pinceladas y trazos que, con gran fruición estética, narran un constructo identitario que yace en cada componente de este diseño.

⁹¹ SANTOS MOLANO, Enrique. La Guerra de los mil días. En: Red Cultural del Banco de la Republica en Colombia. 2017. [En línea]. Recuperado en 2018-05-01. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-173/la-guerra-de-los-mil-dias>.

5.2 Análisis iconográfico de la pinta *Cartago*



Ilustración 9

Pinta Cartago

Decoración con tipología floral

Recuperada en: 2017-02-03

Disponible en <https://www.ceramicasrenacer.com/productos/tradicionales>

Este es un plato llano cuya función es utilitaria y es tridimensional. Es una pieza cerámica cuya decoración es denominada *Cartago*, y es una *pinta* realizada por los artesanos carmelitanos. Dentro de la información recolectada sobre la característica de la decoración de este plato, se dice que “Teresa Trujillo afirma que los dueños de una Fábrica [del municipio carmelitano, y podría tratarse de la Fabrica La Continental] viajaron a Cartago y trajeron un plato para sacar algunas muestras y fue la mamá de Olivia Betancur, otra destacada decoradora, quien logró realizar el motivo”.⁹²

Es un plato cuya técnica de elaboración es el torno de tarraja y su técnica de acabado es a bajo esmalte. Los componentes primordiales de esta creación son el barro, el cuarzo, el feldespato, el caolín, los pigmentos minerales y el esmalte que esta conformado por sílice y otros óxidos. Esta pieza es llevada al horno en dos ocasiones a unas temperaturas de 1200°C y 1050°C. Los utensilios que se emplean para realizar la decoración son: “Un lápiz, un pincel plano, un pincel de esponja redondo, un pincel de espuma, un pincel delgado de cabellos de dama, una torneta y el sello del taller de procedencia”.⁹³

⁹² VÉLEZ PUERTA. Op cit., p. 20.

⁹³ FRANCO. Op cit., p. 35.

Los elementos compositivos de este plato están integrados por dos flores azul cobalto, una al frente de la otra, con diez pinceladas cada una y con un punto de color amarillo en el centro que a su vez está compuesto por trece pequeños puntos negros; cuatro capullos azul cobalto con seis pinceladas que los completan. Cada capullo en la parte baja, tiene cuatro pinceladas de pigmento verde y dos puntos de color amarillo. Hay un total de ocho hojas que se forman con siete trazos. Además, se disponen doce líneas curvas de matiz verde que emulan los tallos de las flores. Y por último, está la franja de color azul cobalto y el sello de procedencia en el reverso del plato. Cabe resaltar que, las pinceladas de las representaciones, van de afuera hacia adentro. Las formas y los colores, aunque se da una abstracción de las figuras, se pueden relacionar con las flores en la naturaleza.



Ilustración 10
Punctum en el centro resaltado en amarillo del plato con la pinta Cartago

Se trata de un plato redondo y tiene una posición horizontal, su diámetro es de 24 cm y su altura es de 2.5 cm. El artífice ha empleado el color-pigmento de origen mineral para realizar la decoración. La gama cromática está formada por azul cobalto, verde, amarillo y negro. Es una *pinta* cuyos elementos guardan un orden de equilibrio. Además, es evidente la unidad, puesto que los elementos se relacionan recíprocamente, ya que mantiene la estabilidad general de la composición. Su configuración es radial, ya que los elementos se disponen en torno al centro. El *punctum* está ubicado en el centro del plato, las hojas encausan el ritmo, el movimiento y la tensión de los demás elementos, hacia el centro de la representación.

En la *pinta Cartago*, hay tres colores fríos, el verde, el azul, y los pequeños detalles en color negro; y un color cálido, el amarillo. Este último, podría estar evocando, el fuego, la magia del horno sobre la vitrificación de los pigmentos. Posiblemente aluda, con los dos puntos amarillos en ambas flores, a los dos momentos en los que la pieza cerámica para por

el horno. Este es un color ardiente y en expansión continua. La mezcla de estos pigmentos genera un estado flemático, en el que la naturaleza de sus matices conduce a la quietud y a la calma. Su “sonido interno” es ligero y sutil, y es una decoración sigilosa con unas cualidades pictóricas internas, en las que los pequeños detalles en color amarillo son envueltos por la profundidad del azul cobalto. Allí, el amarillo irradia lo que el azul cobalto converge. Los matices que a simple vista se observan, guardan en sí una resonancia abstracta. Estos, son colores “pulidos y aterciopelados que invitan a la caricia”⁹⁴ y al surgimiento, a partir del azul cobalto y del amarillo, del reposo del color verde. La aparente calma de los colores es acentuada con las formas de las flores y las hojas. Además, los tallos vibran y atribuyen movimiento a los colores que son realzados por las formas orgánicas de las flores. Es pertinente recordar que “Todo objeto, sin excepción, ya sea creado por la naturaleza o por la mano del hombre, es un ente con vida propia que inevitablemente emite algún sentido”.⁹⁵

La distribución de los elementos en la composición de esta *pinta*, guardan una suerte de parentesco con la colocación numérica de los relojes análogos o las brújulas. Las flores resultan ser similares a la marcación de las doce y las seis, y los capullos en la señalización de las tres y las nueve (Ver ilustración 11 y 12).

⁹⁴ KANDINSKY, Wassily. De lo espiritual en el arte. [Über das Geistige der Kunst] Traducido por Elisabeth Palma. 5ta edición. México: Editorial Premia la nave de los locos. p. 43.

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 53.



Ilustración 11
Decoración Cartago



Ilustración 12
Reloj de la torre
Anónimo 1850
Cobre esmaltado y policromado
Recuperado en 2018-05-15
Disponible en
http://www.museohistoriconacional.cl/618/articles-37581_archivo_01.pdf

De igual forma, las hojas que apuntan hacia el centro, podrían estar sugiriendo los puntos cardinales, los cuales conforman un sistema cartesiano para representar la orientación. Se puede tratar de la señalización de unos lugares, de una suerte de amalgama entre regiones dando como efecto esta decoración.

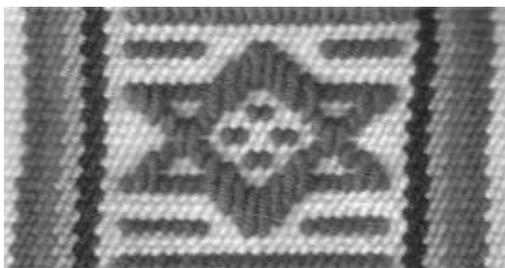


Ilustración 13
Estrella
Los tejidos propios: simbología y pensamiento del pueblo Nasa
Recuperado en 2018-05-11
Disponible en
https://radioteca.net/media/uploads/manuales/2015_08/LOS_TEJIDOS_PROPIOS_SIMBOLOG%C3%8DA_Y_PENSA_MIENTO_DEL_PUEBLO_NASA.pdf

La decoración *Cartago*, alude al municipio del Valle del Cauca que lleva el mismo nombre. Allí estuvo asentada una de las etnias de la región andina colombiana y que aún

pervive, es el “Pueblo Nasa Yuwe, el cual pertenece a la familia lingüística Páez”.⁹⁶ Se trata de una comunidad que concibe el planeta como una unidad, y que tiene dentro de su cultura material, tejidos cuya configuración remiten al pensamiento y a la manera particular de concebir el mundo con sus deidades y espíritus, y que son representados a través de formas y diseños plasmados en sus bienes materiales culturales. Es el caso de la figura de la estrella plasmado en un tejido de la comunidad, el cual podría estar relacionado con la estructura interna de la *pinta Cartago*. Como se puede observar en la ilustración 13, las puntas laterales de la *Estrella Nasa*, están en la posición de los cuatro capullos, y las puntas superiores e inferiores en la ubicación de las dos flores. Incluso, los cuatro puntos del tejido que está en el centro, están conectadas con las cuatro hojas de la decoración. Cabe destacar, que según Abraham Quiguanás Cuetia⁹⁷ licenciado en Etnoeducación, la estrella representa al padre creador del pueblo, que junto con Yu “agua” —quien vivía en lo alto de la montaña en forma de laguna— engendraron el pueblo Nasa.

Hechas las consideraciones anteriores, es manifiesta la correspondencia que logran devanar las manifestaciones materiales de una colectividad con otras regiones y otras culturas. Es innegable, pues, como a través del conocimiento y reconocimiento de las etnias, se pueden crear significados y símbolos que enriquecen la cultura material propia.

Es pertinente recordar que la *pinta Cartago* estuvo influenciada, en el momento de su creación, por un modelo proveniente del municipio que lleva su mismo nombre, diseño que se adaptó a las particularidades de la región antioqueña. Además, los artesanos carmelitanos realizaban esta decoración con el fin de suplir una demanda de producción en el país. Fue un diseño que se realizó en las fábricas del municipio y en los talleres familiares, asimismo, en la actualidad se sigue elaborando en los talleres-almacenes del municipio.

La *pinta Cartago*, es un diseño que comunica, a simple vista, calma y sosiego, pero que en ella subyace el relato, el tiempo, y porque no, la cosmogonía de una colectividad. Es una

⁹⁶ MINISTERIO DE CULTURA REPÚBLICA DE COLOMBIA. Nasa (Páez), la gente del agua. S. f. [En línea]. Recuperado en 2018-05-15. Disponible en <http://www.mincultura.gov.co/areas/poblaciones/noticias/Documents/Caracterizaci%C3%B3n%20del%20pueblo%20Nasa.pdf>.

⁹⁷ QUIGUANÁS CUETIA, Abraham. Los tejidos propios: simbología y pensamiento del pueblo Nasa. Trabajo de grado Licenciado en Etnoeducación. Popayán: Universidad del Cauca. Facultad de ciencias sociales y humanas. Departamento de estudios interculturales, 2011. p.29.

decoración que podría estar remitiendo a la cercanía frente a la tradición —desde la riqueza gráfica multicultural—, cercanía que cada vez va entrando en una fusión moderna para permanecer ausente. Tal vez, la intención de sus creadores, haya radicado en el atributo de pensamiento, expresividad y estética de aquello singular y subjetivo que yace en las formas y colores de los bienes culturales.

5.3 Análisis iconográfico de la pinta *Mayoral*



Ilustración 14

Pinta Mayoral

Decoración con tipología floral

Recuperada en: 2017-02-03

Disponible en

<https://www.ceramicasrenacer.com/productos/tradicionales>

Como las demás piezas trabajadas en el presente capítulo, este es un plato llano tridimensional con un fin utilitario. Se trata de una pieza cerámica producida por los artesanos carmelitanos. Este es un diseño cuyo nombre es atribuido por “La cantidad de pinceladas que lleva cada flor”.⁹⁸

Es una pieza elaborada con la técnica de torno de tarraja —aunque se elabora también con la técnica de moldeado, se requiere de un ojo adiestrado para poder identificarla— y su

⁹⁸ FRANCO. Op cit., p. 33.

técnica de decoración es a bajo esmalte. Los componentes principales de este plato son el barro, el cuarzo, el feldespato, el caolín, el esmalte y los pigmentos minerales. Es una loza que ha pasado por dos cocciones, una a 1200°C y la otra a 1050°C. Los instrumentos que se usan para realizar este objeto son: un lápiz, un pincel chato, un pincel delgado, dos pinceles de espuma, una torneta y el sello del taller”.⁹⁹

Los elementos que hacen parte de esta composición son seis flores de color café con quince pinceladas cada flor y con un punto de color amarillo en el centro, que a su vez tiene alrededor de diecinueve pequeños puntos de color negro. Estas flores se disponen en la periferia de la pieza; el bode del plato tiene dieciocho pinceladas compuestas de figuras vegetales entrelazadas similares a las panículas, estas son acompañadas por unos trazos delgados equivalentes a las púas. De igual forma, estas últimas se encuentran en el centro y convergen en la mitad del diseño; también está la *lista* o borde de color café y el sello en la parte posterior del plato. Es una decoración en la que prevalece el color café, a pesar de que tiene pequeños detalle en amarillo y negro, es este el que determina el color de las formas. La relación de parentesco que tiene con las flores en la naturaleza es de un nivel medio.



Ilustración 15
Punctum resaltado en blanco de la
pinta Mayoral

Como se indicó anteriormente, es un plato plano en forma circular y una ubicación horizontal. Su diámetro exacto es de 24 cm y su altura es de 2.5 cm. Las pinceladas están realizadas con color-pigmento mineral, y es un diseño monocromático, a pesar de los pequeños detalles mencionados con anterioridad, y es un diseño floral en su totalidad. Es una

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 33.

composición radial y estable, ya que hay una simetría evidente. La decoración es terrosa y arcillosa debido al predominio del color café. El diseño tiene un *punctum* y está ubicado en el centro (ver ilustración 15), puesto que ahí confluyen los demás elementos que se establecen en la totalidad de la representación visual. Es como el foco del que parten o al que llegan las demás figuras.

Es un color cálido el que sobresale en esta *pinta*. El tono café es un matiz dinámico y sus propiedades cromáticas convergen y guían a la espiral que se va formando en el centro. Evoca el estado salvaje de la materia con una sonoridad selvática, en la que yace algo de turbulencia por los movimientos ondulatorios de las espigas que salen de entre las flores, es un color que constituye un universo simbólico en sí mismo en el que están manifiestas prácticas y expresiones ancestrales. Los pequeños puntos negros que reposan en el centro de las flores, parecen diminutas hogueras que realzan la ligereza enérgica del color amarillo.

La estructura interna de esta *pinta* forma una estrella de seis puntas con las seis flores que la conforman, además que se puede vislumbrar el comienzo de una espiral en el centro. Como

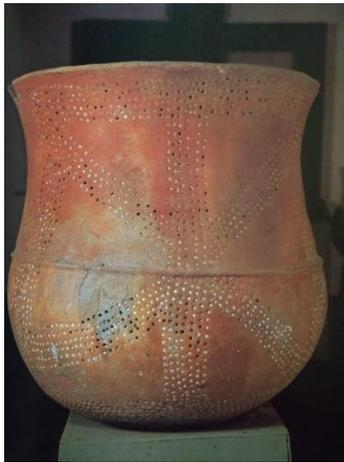


Ilustración 16
Urna funeraria
Cultura Tierradentro
Historia del arte colombiano, Salvat.
Página 185

se ha mencionado con anterioridad, la estrella, y también las espirales, han sido recurrentes en los pictogramas de algunas culturas tribales en el territorio colombiano, ya sea con un estilo geométrico, abstracto o figurativo. Se puede establecer una proximidad entre la *pinta Cartago* y una urna funeraria de la cultura de Tierradentro —siendo equivalentes las flores y las franjas de la urna— por su orden en la composición.

En lo que se refiere al trabajo con el barro de esta cultura, los objetos elaborados en cerámica tienen “Una factura de altísima calidad [que está en la cúspide] en belleza y variedad de usos y formas con las más avanzadas culturas precolombinas, y tiene sus mejores

exponentes en objetos asociados con actos y ceremonias con que este pueblo rindió honor a

sus deidades y a sus muertos”.¹⁰⁰ Como se puede advertir en la ilustración 16, es una urna cerámica funeraria a base de franjas punteadas incisas, su composición es radial y es de aspecto arcilloso y terroso.



Ilustración 17
Decoración Mayoral
Trazos de su estructura interna

Cabe anotar, que la urna funeraria alberga un dimorfismo entre su perfil: curvo y orgánico, y las franjas incisas: rectas y pasivas. Se puede hacer una lectura enmarcada en la confluencia de la dualidad humana, el sentir y el pensar respectivamente. Es la unidad del ser, es la universalidad hecha barro. Es el lugar donde lo celestial y lo terrenal coexiste y hacen parte de un mismo orbe de realidad, es ahí donde las deidades y los espíritus habitan el “lugar” de mito, donde lo ritual y lo ceremonial son palabra viva.

Hechas las consideraciones anteriores, se puede sostener que la pinta *Mayoral* transmite, más que múltiples flores monocromas, un retorno a la tierra y a los ciclos que en ella se dan. Las flores y las espigas se deleitan con una danza que esta comunicada con la vida misma. Es un silabario que se encuentra en la búsqueda del lenguaje conjuntado entre el microcosmos y el macrocosmos, entre el interior y el exterior, entre lo etéreo y lo eterno. Es el instante de metamorfosis de la espiral, simbolizando el crecimiento, la expansión, la energía. El artesano refleja el universo en un trozo de barro.

¹⁰⁰ SALVAT, Manuel. Historia del arte colombiano. *Arte de Tierradentro*. España: Gráficas Estella, S.A. 1977, p. 183.

6. CONCLUSIONES

Al finalizar el trabajo descrito en páginas anteriores, se llegaron a una serie de conclusiones.

La cerámica de la región antioqueña escapa de su funcionalidad para responder a cuestiones metafísicas, para expresar y representar un sentir desde la tradición material hasta lo simbólico. Latente lo sígnico en lo azaroso de las pinceladas sobre el barro, éstas cruzan los límites de la funcionalidad, para adentrarse en aquellos indicios culturales que subyacen al trabajo con la arcilla.

Así, los objetos cerámicos realizados por los artesanos artistas carmelitanos se convierten en portadores de tiempo y de espacio, poseen principios intangibles en las piezas que reflejan el pensamiento fundamental de una región en una determinada época, la mentalidad, la filosofía, las relaciones que el artesano artista entabla con el entorno natural, la cultura material, la cosmovisión, las creencias, los posibles vínculos con expresiones materiales tribales y los cimientos anímicos y emocionales que aportan un sustrato ontológico primigenio al valor telúrico y ancestral que subyacen al trabajo con el barro. Todos estos elementos son ingredientes que se matizan a través de la labor artesanal y se condensan en las piezas cerámicas.

La cerámica en El C. de V. establece su propio mundo, su propio universo de acuerdo a una premisa interna la cual metaforiza, a través de las formas y los colores, el intercambio cultural consciente o inconsciente al cual está vinculado su creador, teniendo en cuenta aquello yacente en su estado de ánimo, su entorno y el detonante que permite la labor. Es preciso subrayar, que los productos cerámicos de esta localidad, al ser realizados a mano, tienen la huella de su artífice que le otorga un carácter mitológico en el espacio y en el tiempo y que lo reintegra a la ancestralidad.

Es necesario que quienes adquieran estos objetos cerámicos, tanto en la región antioqueña como en los demás territorios que acogen esta práctica aborigen, cultiven más que el sentido visual, su espíritu para que puedan viajar a través de las formas y colores en el vasto universo de significados que le son atribuidos y que obtienen estas piezas. Esto les permitirá advertir, que las obras con la arcilla son más que sus componentes físicos, y que

su naturaleza auténtica reside en las ideas y sentimientos, en las vibraciones anímicas y en las percepciones que son mediada por unas fuerzas activas y creativas, las cuales desde lo más profundo del artista artesano, surgen para reflejar la estética propia de una localidad, sus interés, y dan paso a la justificación y fundamentación de un discurso identitario y patrimonial que se ha construido con el paso de los años.

Las pintas que han existido en la tradición ceramista carmelitana y los nuevos diseños emergentes, entablan un lenguaje, un abecedario natural que se va configurando de acuerdo a aquello que el artífice quiere expresar, y que es adecuado al contenido de la misma. Es una fuerza vital que motiva al creador a la búsqueda de lo tradicional y lo eterno, a lo rústico, a la apertura de caminos y al escapar incesante de la forzosa pluralidad de la copia y mecanización de todos los aspectos de la vida. A pesar de ser piezas realizadas en cantidades considerables, cada una tiene un vestigio, un tiempo y un espacio irremplazable que le da su carácter singular. Son objetos que no agotan en lo cotidiano sus atributos semánticos; existe en ellos una presencia del ser. Al obtenerlos hay más que un cúmulo de materiales, herramientas y procesos. Hay vida, transformación, turbulencia, agitación, pasión, nostalgia, historia, tiempo y espacio. Es arcano el sentir a quien las adquiere, pero es tarea de él, zarpar en las múltiples posibilidades de significado y las relaciones que se pueden hilar con los bienes materiales de otras colectividades.

Es necesario que la actividad y el proceso artesanal, sea reconocido y apoyado por los entes gubernamentales. Que las políticas, los planes de desarrollo cultural y los presupuestos destinados a este gremio, no solo estén en el papel y en los medios de comunicación como un frívolo discurso. Sino que participen y cooperen en la construcción ininterrumpida de la identidad del pueblo y en el deber de salvaguardar el patrimonio cultural material e inmaterial de la región que cada habitante tiene. Es urgente que ellos transmuten, más allá del retrato y de la fotografía cuyo fin es mediático y subastable, a la superficie real, franca y honesta en la que los procesos artesanales han estado, y están, vinculados a las dinámicas económicas, al desarrollo social y al establecimiento de unos códigos culturales que representan y expresan la idiosincrasia de esta región antioqueña. No pueden ser en vano más de cien años de tradición, desde un nacimiento, un germinar, pasando por un desarrollo prospero, y enfrentando las vicisitudes de tiempos aciagos y luego “renacer” de los vestigios y los

escombros que dieron paso a un legado de tradición oral, de relatos y memorias, de historias que merecen ser inmortalizadas en el recuerdo de las ulteriores y las presentes generaciones.

Se requiere con premura tejer las discrepancias y las avenencias entre los actores que participan de esta ilustre labor artesanal, y es determinante el papel de los dirigentes en esta tarea, y en la que debe intervenir también la comunidad en general, para hacer de la cerámica, no una fotografía o una nota televisiva con un fin turístico comercial, sino una esencia, un estilo de vida, una forma de asumir la existencia y un medio de expresarla.

BIBLIOGRAFÍA

ACASO, María. El lenguaje visual. *Una propuesta de análisis*. Barcelona: Paidós Ibérica. pp. 149-162. ISBN 97-884-4932-6561

BETANCOURT ARANGO, Amanda. 200 años de vida municipal 1814-2014 El Carmen de Viboral construyendo historia. *Las palabras del barro*. El Carmen de Viboral: Litografía Jorysan. [Sin fecha]. pp. 60-65.

BETANCUR RAMÍREZ, Francisco Arnoldo. El Carmen de Viboral 1850-1950. Una historia local. 1993. El Carmen de Viboral: Editorial Servi Impresos. 2001. 237 p.

BOTERO, Fernando. *et. al.* Mito, rito, símbolo. *Lecturas antropológicas*. [En línea]. 2000. 98-103. [Consultado 20 abril 2018]. Disponible en: http://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1329&context=abya_yala

CASTILLO, Neyla (2008). Inventario de Patrimonio Arqueológico Municipio El Carmen de Viboral, Antioquia. Universidad de Antioquia, Departamento de Antropología. Medellín. Citado por SÁNCHEZ, et al. *Memorias del barro*. El Carmen de Viboral, el jardín llevado a la loza. Proceso de documentación e intercambio de saberes en relación con la tradición artesanal de elaboración de cerámica utilitaria en el municipio de El Carmen de Viboral, Departamento de Antioquia. Bogotá D.C. 2014. p 20. ELIADE, Mircea. *Mito y Realidad*. Traducido por Luis Gil. Barcelona: Editorial Labor S. A, 1991. 107p. ISBN 84-335-3508-0.

ELIADE, Mircea. *Mito y Realidad*. Traducido por Luis Gil. Barcelona: Editorial Labor S. A, 1991. 107 p. ISBN 84-335-3508-0.

GEERTZ, Clifford. *La interpretación de las culturas [The Interpretation of Cultures]*. Traducido por Alberto L. Bixio. 12 ed. Barcelona: Editorial Gedisa S.A. 2003. 387 p. ISBN 84-7432-090-9.

GIEDION, Sigfried. *El presente eterno: Los comienzos del arte [The Eternal Present: The Beginnings of Art]*. Traducido por María Luisa Balseiro. 2 ed. Madrid: Alianza Editorial, 2003. 637 p. ISBN 8420670162.

GIRALDO GÓMEZ, Alicia. *El Rio Negro-Nare En la Historia Progreso y Desarrollo de Antioquia*. El Carmen de Viboral. 1 ed. Medellín: Impre Color, Artes gráficas, 1996. 219 p. ISBN 958-95979-0-4.

GRISALES, Adolfo León. *Vida cotidiana, arte y artesanía*. *Revista de filosofía Thémata*. 2015, No 51. pp. 247-270. ISSN 0212-8368 e ISSN 2253-900X.

SALVAT, Manuel. *Historia del arte colombiano*. España: Gráficas Estella, S.A. 1977. 240 p. ISBN 84-345-3776-1.

SÁNCHEZ, et al. Los cuadernos del barro El Carmen de Viboral el jardín llevado a la loza. Colombia: Nomos impresores, 2014. 35 p. ISBN colección 978-958-99677-1-3 ISBN volumen 978-958-99677-3-7.

PANOFSKY, Erwin. Iconografía e iconología: Introducción al estudio del arte del Renacimiento. En: El significado de las artes visuales. Volumen 7. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1970. p 37-57.

PETERSON, Susan y Jan. Trabajar el barro. El mundo de la cerámica. ¿Qué es el barro? [Working with Clay] Traducido por Maite Rodríguez Fischer. Barcelona: Editorial BLUME, 2003. 112 p. ISBN 84-8076-479-1.

PINEDA, Estefanía, *et. al.* Semillero GRINCOMEX. Artículo: Significado y utilidad de la Denominación de Origen Protegida —DOP— para los productos de loza del Carmen de Viboral. Vol. 2, N° 2, pp. 191-206. julio-diciembre. Universidad Católica de Oriente, Antioquia. 2017. ISSN: 2500-669X.

KANDINSKY, Wassily. De lo espiritual en el arte. [Über das Geistige der Kunst] Traducido por Elisabeth Palma. 5ta edición. México: Editorial Premia la nave de los locos. 138 p. ISBN 968-434-11-6-4.

Sitios web

ARROYAVE, Mario Augusto artecolombia@gmail.com. “Correo” [Correo electrónico]. 5 octubre 2016.

CORNARE. Corporación Autónoma Regional de las cuencas de los ríos Negro y Nare: Subregión Valles de San Nicolás. 2014. [En línea]. Recuperado en 2018-01-05. Disponible en: <http://cornare.gov.co/corporacion/division-socio-ambiental/subregiones/151-subregion-valles-de-san-nicolas>, 2018.

FRANCO, Brigit, *et. al.* Memorias del barro. El Carmen de Viboral, el jardín llevado a la loza. Proceso de documentación e intercambio de saberes en relación con la tradición artesanal de elaboración de cerámica utilitaria en el Municipio de El Carmen de Viboral, Departamento de Antioquia. Bogotá. 2014. p. 34.

MINISTERIO DE CULTURA REPÚBLICA DE COLOMBIA. Nasa (Páez), la gente del agua. S. f. [En línea]. Recuperado en 2018-05-15. Disponible en <http://www.mincultura.gov.co/areas/poblaciones/noticias/Documents/Caracterizaci%C3%B3n%20del%20pueblo%20Nasa.pdf>.

ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL. ¿Qué es la OMPI? [Sitio web]. Ginebra: OMPI. [Consulta en: 27 abril 2018]. Disponible en: <http://www.wipo.int/about-wipo/es/>

ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS PARA LA EDUCACIÓN, LA CIENCIA Y LA CULTURA. [Sitio web]. Santiago: UNESCO, Artesanía y Diseño. [Consulta: 12 abril 2018]. Disponible en: <http://www.unesco.org/new/es/santiago/culture/creative-industries/crafts-design/>.

QUIGUANÁS CUETIA, Abraham. Los tejidos propios: simbología y pensamiento del pueblo Nasa. Trabajo de grado Licenciado en Etnoeducación. Popayán: Universidad del Cauca. Facultad de ciencias sociales y humanas. Departamento de estudios interculturales, 2011. 44 p.

VÉLEZ PUERTA, José Ignacio. La estética urbana para El Carmen de Viboral. 2014. [En línea]. Recuperado en 2017-08-08. Disponible en: joseignaciovelezpuerta.blogspot.com.co
Ley 1185 de 2008 por la cual se modifica y adiciona la Ley 397 de 1997. Ley General de Cultura. Diario oficial No 46.929. 2008. [En línea]. Recuperado en 2018-04-14. Disponible en: <http://www.mincultura.gov.co/ministerio/oficinas-y-grupos/oficina%20asesora%20de%20planeacion/Documents/Ley%201185%20de%202008.pdf>

VÉLEZ PUERTA, José Ignacio, *et al.* Exposición permanente de cerámica carmelitana. Museo de la cerámica El Carmen de Viboral. Recuperado de: Oficina de Turismo El Carmen de Viboral <turismo@elcarmen.gov.co>. “Información museo de la cerámica El Carmen de Viboral. Guion museográfico” [Correo electrónico]. Enviado a correo personal. 6 junio 2017. p 20.

WILDE, Oscar. El arte y el artesano. [En línea]. Recuperado en 2018-04-18. Disponible en: http://www.decorarconarte.com/WebRoot/StoreES2/Shops/61552482/5506/839F/89CE/CCDB/C960/C0A8/2ABB/C17F/Oscar_Wilde-_el_arte_y_el_artesano.pdf

ANEXOS

Modelo de entrevista para artesanos carmelitanos

¿Existe un vínculo afectivo o moral con la cerámica?

¿Qué representa la cerámica para ustedes y su familia?

¿Cómo se establecieron los patrones de diseño de las piezas?

¿Dónde encuentran la inspiración para realizar las pintas?

¿Qué determina los nombres de los diseños?

¿Cuál es la funcionalidad de los objetos: utilitaria o decorativa?

¿Qué piensa acerca de los conceptos pintas antiguas, pintas tradicionales y pintas contemporáneas?

¿Cuáles son las definiciones que tiene usted sobre el color?

¿Qué simboliza y que representa para usted el color?

¿Cómo percibe usted los colores y las formas?

¿Las formas y los colores de las decoraciones son determinados por quienes adquieren estas piezas?

¿Cree usted que la cerámica replica la forma del pueblo?

¿Qué influencias ha tenido la porcelana china y europea como modelos o tipologías a imitar con esta producción cerámica vernácula?

¿Cree usted que la cerámica refleja al pueblo o es el pueblo quien refleja la cerámica?

Modelo de entrevista para habitantes locales y foráneos

¿Qué le transmiten las formas y colores de la cerámica carmelitana?

¿Qué le comunican las formas de las pintas?

¿Qué representa para usted la cerámica?

¿Cree usted que la cerámica tiene un fin utilitario o decorativo?

¿Conoce la procedencia de los diseños establecidos en la producción artesanal carmelitana?