

## **Animales de Tierra y Fuego**

La obra animalista, en la cerámica, se remonta a las primeras creaciones del hombre. Consideradas como re-presentaciones *mágico-cinegéticas* las primeras creaciones de imágenes de animales eran interpretadas como la anticipación del animal cazado, como plasmación del anhelo de la posesión; aunque en el caso de las obras escultóricas, en arcilla, hueso y madera, también se aprecia, además del conocimiento vasto que tenía el hombre paleolítico de sus presas la necesidad de crear ornamentos, de concebir elementos que estetizaran la vida primitiva. Así pues desde los orígenes de la creación plástica la cerámica ha proyectado sus capacidades evocativas, ornamentales y utilitarias.

Es justo en estos primeros siglos de vida social en los que el arte, y en consecuencia, la cerámica, fuera cual fuere su técnica de creación, quema y terminación, conquista cuatro de los lenguajes principales de expresión: el naturalista, como homologación de la realidad; el abstracto, como expresión del ejercicio de síntesis y visión ideográfica del mundo; el surrealista, como sublimación de realidades y concreción de otro “mundo” en el que la subjetividad se mezcla con la objetividad y las formas se amalgaman en la concreción de un ente nuevo y metamórfico (este tipo de creación se aprecia fundamentalmente en la representación deíctica, totémica y de ídolos tribales en algunas culturas); y por último, el lenguaje expresionista que surge de la subordinación de las proporciones y las formas a la voluntad de acentuar la expresividad y la capacidad comunicacional.

Desde entonces, el tema animalista ha sido tratado en diversos estilos, culturas y momentos de la Historia Universal del Arte, pero nunca lo suficientemente ajeno a los cuatro lenguajes definidos en los estadios tribales del hombre. Tampoco se abordará el animalismo en cuanto a lo que, en sentido estricto, implica su definición, a no ser en la cerámica indoamericana o precolombina y en la cerámica y porcelana chinas. Con la excepción de alguna que otra cultura menor de la antigüedad o de algún momento de creación muy particular, no es hasta el siglo XIX, con la escuela de Barbizón y la maduración de un movimiento románticista que ya devenía en Realismo, cuando algunos artistas centraron su atención en la figura animal. Hasta entonces y después de este momento, su representación estuvo encadenada al paisaje rural y a la figura humana. Incluso algunos de los artistas “animalistas” se consideraban a sí mismos, con orgullo, como “pintores o escultores de mascotas” lo cual supeditaba aún su creación a la influencia humana.

No es animalista aquel artista que introduce eventual y convenientemente la figura del animal en una composición, sino aquel que lo convierte en eje de la obra misma, en objeto y referente de la creación.

### **Ángel Blanco y la granja de sus manos...**

Las sabias manos de Ángel Blanco Miralles, llamado cariñosamente y con mucho respeto Bebo o Bebé, maravillan por el modelado clásico del animal, poder ansiado por muchos y dominado por pocos. Me atrevería a decir, que, al menos en la provincia de Camagüey, la mayor de Cuba, no existe un escultor animalista tan experimentado como Bebé.

Médico veterinario de profesión, artesano ceramista de oficio, lo primero complementa a lo segundo y originan la combinación necesaria para el dominio del naturalismo animalista. La obra transpira academicismo y un ligero toque de la gracia intimista rococó. El discurso cerámico de Bebé resultaría entonces una simbiosis en la

que se evidencian la rememoración del naturalismo primitivo, la voluntad de acercar la imagen de los animales a un concepto bucólico y la convivencia, sin sacrificios ni ventajas, de la funcionalidad con la intención escultural en una suerte de vaso-retrato.

Para Bebé no basta con tener el poder de reproducir la imagen de un animal. En su modelado hay que tener en cuenta los conocimientos anatómicos, dominar la composición y distribución de las grasas, estudiar el mapa de la musculatura, de su inserción con los huesos, conocer la correspondencia del animal con su entorno, sus movimientos, reacciones, en fin, se debe ser un animalista de oficio y de profesión. Y en tal ejercicio Ángel Blanco Miralles prefiere representar a los animales de cría y de corral, precisamente por ser los más conocidos en su práctica veterinaria. Destaca, por encima de todos, al punto de identificar su discurso, la figura del burro, la cual ha explorado Bebé, en sus múltiples poses y características, durante más de tres décadas de trabajo. Otros animales recurrentes en su galería lo son el pavo, el gallo (el cual ha trabajado incluso en plena lid), las gallinas, el ganado vacuno, las ovejas, el cerdo y muy recientemente la paloma y el chivo. También ha experimentado, con el mismo acierto, con otros animales, como la gacela Thompson y la oveja Chaveaux.

La dimensión que he denominado bucólica en el naturalismo animalista de estas cerámicas se aprecia en la concepción graciosa de las obras, sobretodo en aquellas esculturas que han sido refuncionalizadas como vasijas y en aquellas otras que Bebé decide esmaltar, vidriar o practicarle algún rakú. Y utilizo el término bucólica para aludir al idilio pastoril y al sensualismo e intimismos que vitalizaron, en su momento, al estilo rococó y que aún podemos apreciarlo en las figurillas de biscuit que atesoran nuestras abuelas.

En cuanto a técnicas de terminación Bebé prefiere respetar las posibilidades expresivas de la cerámica roja, así que aplica un engobe ligero que imita las tonalidades del animal, pero que no limita las del barro. Solo en contadas ocasiones ha decidido esmaltar o vidriar una obra, y al hacerlo la pieza adquiere una dimensión más ficticia, entonces parece un juguete, una figurita para el deleite dentro de la intimidad del hogar. Porque precisamente el esmalte y el vidriado le confieren brillo y cierta uniformidad artificiosa a la obra, lo cual no resulta apropiado cuando se trabaja con referentes vivos y se trata de lograr una visión lo más naturalista posible. Al menos en Cuba este un problema que se encuentra en muchos de los discursos de los artesanos ceramistas, quienes consideran al brillo como el acabado más perfecto de la obra para que esta resulte más comercial; por suerte no es el caso de Ángel Blanco.



Conjunto Cebú. 2009. Cerámica con engobe. Ángel Blanco. Ejemplo de escultura refuncionalizada como vasija, con un toque gracioso que le da la misma condición de botellón ó de garrafa



Descanso. 2007. Cerámica esmaltada y vidriada. Ángel Blanco Miralles. Advértase el carácter de juguete que adquiere la pieza cuando se utilizan estas técnicas de terminación



Gacelas Thompson. 2010 Escultura cerámica con engobe.  
Ángel Blanco



Oveja. 2011. Cerámica refuncionalizada a manera de vasija y con engobe. Ángel Blanco.

### **Iria Salas: en defensa de lo autóctono...**

En la obra animalista de la ceramista costarricense Iria Salas se acentúa lo ideográfico mediante una estructura sintetista de la forma que no prescinde de los detalles, más bien reduce la figura a una forma más elemental: la esfera. Quizás forme parte de su inconsciente creativo, como forma parte de la memoria colectiva nacional la identificación con esta suerte de bolas espirituales, tal vez la artista propicia concientemente tal referencia, lo cierto es que muchos, por no ser absolutista y decir que todos los animales de Iria contienen en su morfología una esfera *cuasi* perfecta como alusión directa al imaginario indígena de la región y como reutilización de un símbolo identitario nacional. Desde épocas precolombinas ya las bolas o esferas líticas identificaban la zona cultural en la que hoy se asienta la nación costarricense; en las crónicas de Francisco Pizarro, en 1547, el conquistador se hacía eco de los diseños de los incas del Perú cuando citaban como lugar de reunión y consejo al “país de las bolas”. Iria centra la esfera como cuerpo torácico y abdominal de su animal, y pone en ello gran cuidado al trabajar la esfera de la manera más completa posible, para después añadirle las extremidades y completar así la figura estilizada y pseudo-geométrica de un animal autóctono. Pareciera como si la fauna representada estuviera sostenida por la magia esotérica y el poder animista de la esfera, que funciona además como una especie de universo o eco universal que nos remite a un origen único de la vida.

Pero no solo en la alusión esférica se advierte la traducción indigenista, sino también en el propio ejercicio de síntesis formal y en la realización de algún que otro detalle ornamental a manera de detalle laberíntico (sobre todo en sus versiones de la rana y la tortuga), pueden apreciarse las expresiones formales y ornamentales del arte indoamericano. Luego, el animalismo de Iria Salas, además de identificar a una fauna típica nacional, también apunta, estilísticamente, a las referencias culturales nativas. Y tales referencias precolombinas corresponden al de una civilización en estadio neolítico por el predominio simbólico de la forma en la cual los detalles son ornamentos y la forma se simplifica hasta llegar a lo ideográfico.

También en lo referido a las técnicas de terminación, fundamentalmente la cerámica roja sin cubierta, la reducción y el bruñido y en lo concerniente a las técnicas de quema, Iria busca la remembranza indígena. Así, su discurso animalista podría considerarse como una muestra escultórica sostenida o animada desde la re-edición de las formas consideradas como “americanas auténticas”. Esta proyección rememora presupuestos de autoctonía, acentuados ya en nuestra Historia con el muralismo

mexicano y con Oswald de Andrade y su *Pau- Brasil*, o con su movimiento de Antropofagia Cultural, a finales de la década de veinte del pasado siglo.

El discurso animalista -identitario de Iria si bien implica un ejercicio de abstracción figurativa para poder estilizar la figura, conserva todavía algún que otro detalle y la calidad identificativa del referente, por lo tanto no lo catalogaría yo como pseudo-abstracción sino más bien como sintetismo ideográfico con una tendencia que llamaría “bolista”, por identificar el discurso de varios artistas costarricenses.

Si buscáramos una nueva interpretación de los animales de arcilla de Iria Salas y para ello nos atuviéramos a la lectura inversa del *suwoh*, en la mitología *bribri*, *Duwàruk*, el dueño de los animales, podría contestarnos tal vez: *son pensamientos con rostro...*



Otro de los animales esféricos de iria salas. En este caso con una reducción hecha. 2004.



Cerámica roja de iria salas. 2009. Nótese la esfera formera que estructura la pieza.



Erizo.2009. En este caso la esfera no llega a concretarse, pero aún así se advierte en la estructura de la obra

### **Los atavismos cavernarios de Osmany Soler...**

En la cerámica animalista de Osmany Soler cada obra sugiere formas fosilizadas y corroídas por el tiempo. Las obras re-crean la figuración naturalista pictográfica en un lenguaje adeudado también con una visión abstracta y estructural. ¿Cómo puede confluir la vertiente naturalista con la abstracción? La asociación naturalista acontece por la similitud de la silueta animal trabajada por Osmany con las pictografías prehistóricas y la inclusión de su soporte lítico. También tal correspondencia se aprecia

en el tipo de animales representados en la cultura paleolítica y los recreados por Osmany. Generalmente se trata de bisontes, peces enormes, ballenas, gallinas, palomas, figuras antropomorfas y otras imágenes de animales antiguos, o con apariencia antigua.

El paso del tiempo se refleja como una cuestión evocativa. La desproporción entre las partes compositivas del cuerpo y su calidad mutante implican una similitud vaga pero reconocible con su referente. La imagen resultante es una re-presentación fantasmal y mística que pareciera emerger lacerada por los milenios. Tal laceración es condicionada a través del efecto visual y textural de una superficie porosa, en la que se percibe el simulacro pétreo y de la presencia de líquenes y musgos que convierte toda obra en un continente agrietado y multiforme. El tratamiento evocativo del tiempo se resuelve entonces en dos direcciones: una formal y otra textural.

El carácter representativo y las soluciones alusivas a lo antiguo confieren un toque esotérico y tribal, y la naturaleza del animal del referente propone su condición totémica. El artista completa su perfecta ilusión prehistórica con lozas cerámicas continentales de un dibujo inciso a la manera de petroglifos, otra técnica prehistórica que implica el dibujo inciso sobre piedra, lo que se halla en correspondencia con las ilusiones texturales y las evocaciones creadas por Osmany.

El empleo de los pigmentos, en la aplicación de pátinas y en algún aislado rakú, favorece la apariencia de humedad, de la acción del agua y el tiempo en piezas “encontradas”, “rescatadas”, “testimoniantes” de una cultura silenciada y en el olvido. Osmany Soler aparece como creador y como intérprete de una cultura ilusoria basada en la alusión. Sus piezas adquieren la doble calidad de obra de arte y de producto cultural; la concepción de la primera sustenta en el grado de apariencia de la segunda.

Los animales pseudos-abstractos de Osmany parecen fantasmas o ánimas de cuerpos ya cazados y sepultados en el tiempo. La estrategia representacional densifica la propuesta figurativa, le otorga ese carácter esotérico de otras posibles valencias imbricadas en el mismo cuerpo. La figura aparece entonces trascendida por su propia distorsión, por sus propios espíritus o fantasmas, y se vuelve más polisémica porque el ejercicio de asociación la diversifica.



Figura antropomorfa. 2004. Osmany soler mena.  
Cerámica patinada y pintada al frío

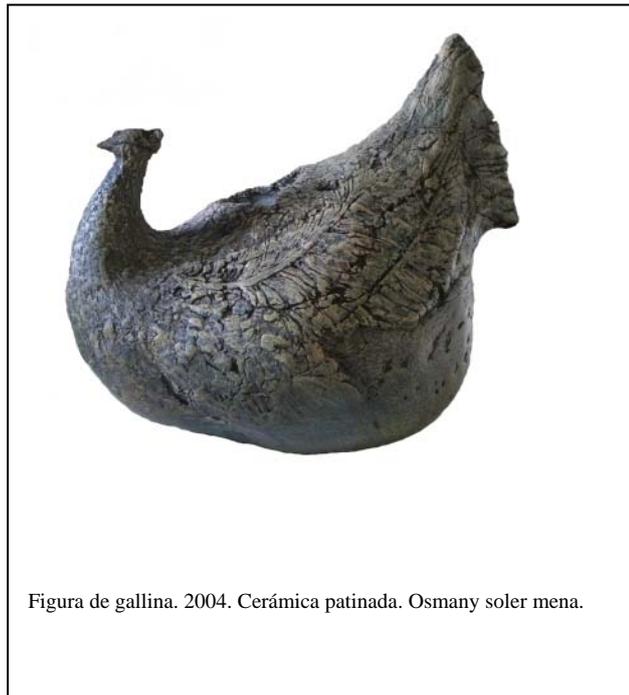
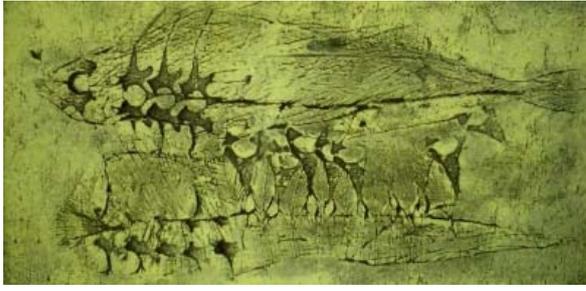


Figura de gallina. 2004. Cerámica patinada. Osmany soler mena.



Obra a manera de petroglifo. 2004. Cerámica patinada y con pintura al frío. Osmany soler mena. Nótese la simulación del fósil

Pavel Alejandro Barrios Sosa  
Curador y Crítico de las Artes Visuales  
Camagüey. CUBA  
[palejandros@gmail.com](mailto:palejandros@gmail.com)