



Ciencia y Sociedad
ISSN: 0378-7680
ISSN: 2613-8751
ramon.rosario@intec.edu.do
Instituto Tecnológico de Santo Domingo
República Dominicana

El sello de Thimo Pimentel

Ulloa Hung, Jorge

El sello de Thimo Pimentel

Ciencia y Sociedad, vol. 43, núm. 2, 2018

Instituto Tecnológico de Santo Domingo, República Dominicana

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87060120007>

DOI: <https://doi.org/10.22206/cys.2018.v43i2.pp83-95>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirlIgual 4.0 Internacional.

El sello de Thimo Pimentel

The imprint of Thimo

Jorge Ulloa Hung 1A

*Instituto Tecnológico de Santo Domingo (INTEC),
República Dominicana
jorge.ulloa@intec.edu.do*

DOI: <https://doi.org/10.22206/cys.2018.v43i2.pp83-95>

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87060120007>

Recepción: 14 Abril 2018
Aprobación: 18 Mayo 2018

Las expresiones artísticas constituyen un medio importante para comprender los cambios, las transformaciones, las mezclas y las persistencias de las tradiciones culturales en las sociedades caribeñas (Agüero Peralta, 1999; Curet, 2015; Gómez Pozo, 2006; Gutiérrez Calvache & González Tendero, 2016; Schreg, 2010; Veloz Maggiolo, 1977; Wood 1989). Desde ese punto de vista, en el contexto dominicano no son pocos los estudios que han intentado una aproximación a los procesos de creación artística y artesanal (Casanovas, 2005; Del Castillo & García Arévalo, 1989; De la Cruz et al., 2012) como una vía de conexión con las raíces culturales que han contribuido a la formación de la identidad dominicana. Esos intentos incluyen análisis con enfoques históricos, estéticos o críticos (García Arévalo, 1999, 2006; Gil Fiallo, 1999; Peguero, 1999; UNESCO, 2002; Vega, 1987), con menor atención a los testimonios y las opiniones de los propios creadores; aspecto que contribuiría a una comprensión de los procesos socioculturales analizados a través del arte, desde el enfoque personal e intimista de artistas y artesanos.

Los procesos de creación artística están estrechamente ligados a las individualidades de cada creador e incluyen su contexto social y cultural de existencia, sus conocimientos sobre un tema, su formación e intereses profesionales o económicos, pero también la manera en que la “modernización” y apertura económica y cultural generadas por la globalización han conmocionado o están impactando su creación. Esos impactos pueden incidir en lo que crea, la manera en que lo crea y la forma en que percibe y representa el tema o los temas sobre los que fundamenta su proceso creativo. Emergen nuevos argumentos y modos conscientes o inconscientes de conceptualizar los legados con los que se identifica o se siente comprometido en su acto de representación.

Es a partir de la carencia de enfoques con esa naturaleza personal e intimista que este número de Ciencia y Sociedad ha dedicado su sección Diálogos a conversar con uno de los exponentes más importantes de la creación artística dominicana de las últimas décadas: Thimo Pimentel. A través de sus testimonios, este artista, quien fuera ganador del premio Nacional de Artes Plásticas otorgado por el Ministerio de Cultura de la República Dominicana en el año 2016, pone al descubierto no solo aspectos inherentes a su historia como artífice de la cerámica, o rasgos esenciales de su actividad creativa, sino también sus motivaciones, sus

NOTAS DE AUTOR

1A **Jorge Ulloa Hung.** Doctorado en Arqueología por la Universidad de Leiden (Holanda) 2013. Actualmente se desempeña como profesor investigador del Área de Ciencias Sociales y Humanidades del Instituto Tecnológico de Santo Domingo (INTEC) y encargado del Departamento de Arqueología del Museo del Hombre Dominicano. Además, es investigador postdoctoral de la Facultad de Arqueología de la Universidad de Leiden adscrito al proyecto ERC Synergy-NEXUS 1492. Sus líneas de investigación actual es el estudio de los paisajes arqueológicos en la isla de La Española, así como las transformaciones, interacciones y continuidad de las tradiciones culturales indígenas en las actuales culturas regionales de la República Dominicana. Recientemente ha iniciado una investigación, que se centra en los procesos de interacción y transculturación entre pueblos indígenas y africanos durante los primeros tiempos coloniales y su impacto en la formación de la sociedad criolla de esa isla, a través de la cultura material, la transmisión de experiencias, y aspectos simbólicos. jorge.ulloa@intec.edu.do

inquietudes, su amor por la arqueología y su pasión por el estudio y la comprensión de una de las raíces fundamentales de la cultura dominicana: las herencias culturales indígenas.

Figura 1. El artista Thimo Pimentel en su taller durante la realización de la entrevista



FIGURA 1

A través de *Diálogos*, Thimo se revela como un representante excepcional y distinto dentro de la caterva de creadores que asimilan las raíces culturales indígenas como una inspiración para su quehacer artístico. Esa diferencia no solo está marcada por el tipo de actividad –la producción cerámicaa través de la cual este artista despliega esas influencias, sino también por la manera en que ese legado cultural se constituye en un aspecto recurrente, una especie de sello creativo de su obra.

La cerámica de Thimo Pimentel revela influencias de las raíces culturales indígenas a través del manejo de sus técnicas, formas, motivos, leyendas y mitos, que se convierten en su caudal constante de inspiración y que generan una manera de representación implícita y auténtica. A través de ella, el artista no solo valoriza esta parte de la historia y la cultura popular dominicana, también la convierte en un motivo de búsqueda de los orígenes y las conexiones culturales de lo dominicano con el resto del Caribe y del mundo.

La entrevista que ofrecemos a continuación fue realizada al artista el 11 de junio de 2017 en su taller¹, que a decir de mi colega y amigo Roberto Valcárcel (2016), es una especie de lugar especial donde la tierra se convierte en escenarios estrellados, estelas de relieve interminable, canoas, aones y atabeyes. Una especie de cueva Cacibajagua, llena de luz, calor y fuego, que Thimo vigila y alimenta con seres de tierra y que le regala sueños de cerámica.

J. U.: ¿Tu formación inicial es médico?

T. P.: Sí, soy médico, mi formación fue católica lasallista por 12 años, luego fui a la Universidad de Santo Domingo, que después se convirtió en Universidad Autónoma de Santo Domingo en 1965, allí me gradué de doctor en Medicina. Posteriormente, fui a un postgrado de Dermatología en Barcelona y regresé al país a ejercer mi profesión, pero ya estaba metido en los deportes y el arte. En el año 1963 hice mi primera exposición.

J. U.: ¿Era de cerámica?

T. P.: Era de dibujo, junto con Ángel Haché; fue en lo que le llamaban La Bocha, el Santo Domingo Tennis Club. Yo no tuve una formación académica ni en pintura, escultura, ni en dibujo; vivía a una esquina del Palacio de Bellas Artes y luego que hacía mis deberes me permitían ir allá, había un primo de mamá que era profesor ahí, Gilberto Hernández Ortega, figura principal en la pintura; él me dejaba colarme en la clase. Me quedaba ahí, conocía a los muchachos, los profesores y me metía en una clase y en otra, pero nunca tuve el rigor de una academia.

J. U.: Tu inclinación por el arte comienza por la pintura y el dibujo, ¿cómo entras en la cerámica?

T. P.: Mi inclinación inicial por el arte viene por la fotografía, mi papá me regaló una cámara pequeña y me estimuló a que en cualquier ámbito de la vida la fotografía sería de gran beneficio, me entusiasmé y me hice fotógrafo. También, por la facilidad que tenía con Bellas Artes comencé a ilustrar mis trabajos, sobre todo en Biología, haciendo las letras, figuritas, pintando y dibujando.

Básicamente, como dibujante empecé en el año 1962 y 1963, estuve con Paul Giudicelli, figura importante en el arte dominicano. Inicialmente, este artista no estuvo muy relacionado con la cerámica, pero cuando se organizó la Feria de la Paz y Confraternidad del Mundo Libre, en el año 1955, el dictador Rafael Leónidas Trujillo quería colocar murales en muchos sitios y para ello se presentaron muchos pintores y muralistas. Cuando el dictador observó el trabajo de esos artistas le gustó lo que él entendía, los que eran figurativos, la obra de Giudicelli era más abstracta, por lo que fue rechazada; finalmente, convencieron al dictador de incluir su obra y le comisionaron unos murales en el exterior y fue ahí que este último comenzó a buscar una alternativa al iniciar su trabajo en cerámica.

En ese mismo contexto, también vinieron de Cuba un ceramista, Luis Leal, y el dibujante de origen yugoslavo Iván Gundrum Feric, con la idea de fomentar el desarrollo de una artesanía neotaína en la República Dominicana. Se inauguró la Feria de la Paz con trabajos en hueso, cerámica, en concha de carey; todos eran trabajos representativos del arte neotaíno.

J. U.: ¿Giudicelli fue tu fuente de inspiración?

T. P.: Él me llevó a la cerámica, fue mi inspiración, mi guía y mi maestro.

J. U.: ¿Cómo llegas a lo taíno?

T. P.: Era muy amigo de la familia Caro Álvarez, compañero de colegio del hijo de don José Antonio, arquitecto que colecciónaba piezas indígenas y que diseñó la estructura del Museo del Hombre Dominicano y quien fuera su primer director. Además, mi padre tenía colecciones de algunas piezas, incluso un familiar nuestro (Imbert) tenía una colección de objetos taínos en Puerto Plata. De alguna manera, muy superficialmente estábamos en contacto con la arqueología.

Manuel García Arévalo y yo éramos dos niños prácticamente e íbamos a buscar piezas, y muy amigos los dos de la familia Boyrie. Incluso el arqueólogo Boyrie Moya un día me llamó a su casa y me dijo que tenía un libro que quería que yo leyera antes de publicarlo, me lo entregó, estaba escrito a máquina y encuadrado. Era sobre Los Paredones; sin embargo, yo que estaba muy metido en la fotografía le tomé fotos a todas las páginas y lo devolví ese día por la tarde. Él se percató que no lo había leído y me dijo: "llévate otra vez y léelo"; sentí vergüenza y me lo llevé para leerlo, se lo devolví a los dos días.

J. U.: ¿Ya estabas en la cerámica?

T. P.: No, todavía estaba en la fotografía y dibujando, y se mete en eso la arqueología. En el 1965 muere Paul Giudicelli y yo decido, de alguna manera, continuar la cerámica que él comenzó a enseñarme, además de ver algunas cosas que él hacía. En el 1966 o 1967 llegan los primeros hornos de cerámica al país y había una

señora llamada Ivelisse Fernández que daba clases de cerámica a mujeres, haciendo tarritos y algunas cositas. Empecé a estudiar las técnicas de la cerámica y los colores con esta señora y, al mismo tiempo, con mis dibujos gané algunas exposiciones.

Figura 2. Mural en cerámica realizado en 2014 por Thimo Pimentel para el escritor y diplomático Guillermo Piña Contreras²



FIGURA 2

J. U.: ¿En los dibujos representabas temas indígenas?

T. P.: Sí, representaba muchas cosas que eran la impronta de la entonces llamada cultura de los paredones. 2

J. U.: ¿Podemos decir entonces que tu comienzo en el manejo artístico del tema indígena viene junto a la fotografía, la arqueología y el dibujo? ¿y podríamos decir además que la motivación esencial está en que, al mismo tiempo que te inclinas por el mundo artístico, tienes contacto con personas que están en el mundo de la arqueología?

T. P.: Sí, con ese mundo cultural, visual y gráfico de la arqueología. Me llama la atención la gráfica y los motivos indígenas. A mí siempre me encantó la gráfica, sobre todo la línea, el dibujo, los palitos, la forma.

J. U.: ¿Tus primeras representaciones artísticas del mundo indígena fueron básicamente a partir del dibujo y después es que lo llevas a la cerámica?

Figura 3. Columna decorada en cerámica de la nueva terminal del Aeropuerto Internacional de Punta Cana (izquierda) y detalle de esta (derecha)³



FIGURE 3

T. P.: Sí, definitivamente, con el dibujo me pongo a hacer cosas y después voy a la cerámica plana, exploto la tridimensionalidad después que empiezo a ir a Camagüey, Cuba.

J. U.: ¿A qué te refieres cuando dices cerámica plana?

T. P.: A pintar, a dibujar sobre cerámica vidriada ya; eso era lo que hacía Giudicelli, pintaba sobre loseta ya vidriada, blanca y después quemada. Yo sigo esa línea, dibujo, mis dibujos los paso a plano.

J. U.: ¿Siempre trabajas el tema indígena?

T. P.: No siempre tema indígena, lo que siempre en cualquier tema meto lo indígena, según mi interpretación y manejo de ese tema; por ejemplo, eso no es indígena, pero ese es el murciélagos, una ranita que se convierte en avión, siempre estoy de alguna manera buscando la forma, esos puntitos están en la decoración de la cerámica indígena. La reimpresión, los llamados sellos indígenas, me llamaron siempre la atención, todo esto está lleno de sellos, me encantan.

J. U.: ¿Tu inclinación por representar las culturas indígenas tiene inspiración en la cultura material vinculada a ellas?

T. P.: La cultura material sin ningún tipo de estudios; el estudio vino luego, ahora estudio, cada vez que voy hacer algo trato de meterme mucho más profundo en ese tema. Ahora tengo otra visión, otro tiempo, antes solo leía y estudiaba medicina. Antes del Museo del Hombre Dominicano existía un Museo Nacional, ese era un lugar que frecuentaba, iba a cualquier diligencia y decía: "déjame pasar por el museo" y me ponía a mirar las cosas que había allí. Fue algo que no fue buscado, me llegó solo y después se me metió al tuétano el tema de la llamada cultura indígena de Los Paredones, solo pensaba en eso.

J. U.: ¿Llegaste a realizar incursiones arqueológicas en ese momento?

T. P.: Sí, Manolito García Arévalo y yo fuimos a una cueva en Los Paredones, donde un guía (conocido como Benyí) nos llevó a un sitio y nos dijo: "es aquí donde vamos a excavar". Manolito le dijo: "no, es aquí, cercano a la pared", pero el guía insistía en que fuera en otro lugar. Manolito le respondió: "no, es aquí, sino es ahí, entonces no. Media hora después, encontramos una pieza, eso fue ya el "envenenado" para mí.

Lo que pasaba era que el guía metía del otro lado de la cueva los objetos y los plantaba por abajo, y te decía: "vamos allí", y tú decías "no, vamos allí", "no, vamos aquí", y así.

J. U.: Entonces, ¿la llamada cultura de Los Paredones de alguna manera fue un punto de enganche para ti?

T. P.: Sí, definitivamente eso fue una locura; después de Los Paredones yo me desconecté de los temas indígenas. Me desconecté porque me desilusioné con el fracaso de la falsificación de esta cultura. De ahí en adelante no volví a saber más de arqueología.

J. U.: ¿Cuándo te conectaste otra vez?

T. P.: Me conecté otra vez a través del arte. Cuando me introduje de lleno en la cerámica, vuelven los recuerdos gráficos. Desde ahí empecé a rebuscar, ya en el 1976 daba clases en la universidad, tenía más tiempo, empecé a leer y a formar una colección de libros más o menos importantes de arqueología. Cada vez que veía un libro de arqueología, evidentemente veía la cerámica. Después tuve una experiencia con investigadores de la Universidad de Cornell, quienes hicieron un estudio en República Dominicana, algo así como el subconsciente que pudo estar detrás de las creaciones en las cerámicas.

Cuando estuve en el país José María Cruxent, arqueólogo venezolano que trabajaba en La Isabela, me regaló y autografió un libro suyo sobre arqueología venezolana con el que aprendí mucho. Cruxent me distinguió mucho y le gustaban mis dibujos; además de arqueólogo, él era un buen artista plástico que trabajaba arte cinético, lo admiré y respeté hasta su muerte.

Más adelante, estuve vinculado con una investigadora chilena en un estudio de las arcillas para intentar descubrir alguna mina de barro blanco en el este del país. Sobre todo, porque empezaron a aparecer piezas indígenas de una tonalidad específica en esa zona y siempre he querido saber cómo se realizaban esos objetos.

J. U.: ¿Puede decirse que en tus obras el tratamiento de lo indígena es resultado de un proceso sincrético con elementos de otras culturas? o ¿Es una manera tuya de ver lo indígena?

T. P.: En el quehacer artístico tú tratas de hacer, yo generalmente trato de hacer lo que a mí me plazca; sin embargo, no te puedes abstraer de que un tema te dirija; por ejemplo, yo hice esta pieza (muestra un dibujo) para un restaurante gallego, evidentemente tú ves un pulpo, una cruz gallega, pero en alguna esquinita tú verás el murciélagos ahí; es decir, cuando una persona te comisiona una pieza o tú deseas hacer una pieza para algún tema determinado, tratas de mantener una libertad dentro de ti y hacer lo que quieras, pero con un tema que sea potable.

J. U.: En este caso, y por lo que yo veo, ¿a pesar de esa libertad, lo indígena es como un sello en tu obra?

T. P.: Sí, ese es mi sello creativo. En las últimas obras que he hecho, puedes estar seguro de que en alguna esquinita está plasmado o hay esa impronta.

J. U.: ¿Hay algo especial dentro de las culturas indígenas que tú lleves más a tu obra? Dentro de la esfera de la vida indígena, ¿cuáles elementos son para ti los más motivadores?

T. P.: Los llamados sellos, que yo interpreto como improntas no como pintaderas, son mi inspiración para el sello de mi propia obra, el mío. Eso me ha impresionado, por una parte; y por otra, el tema de las pictografías indígenas. Estoy haciendo una línea de camisas utilizando las pictografías indígenas, definitivamente esas improntas me hacen bien y tú las ves por todos lados. Eso es parte de mi impronta, son mis sellos.

J. U.: Dentro de esa línea cultural indígena, ¿el mundo esotérico o mítico, la mitología, es lo que más te inspira?

Figura 4. Mural “Ignéri” localizado en el Aeropuerto Internacional de Punta Cana⁴

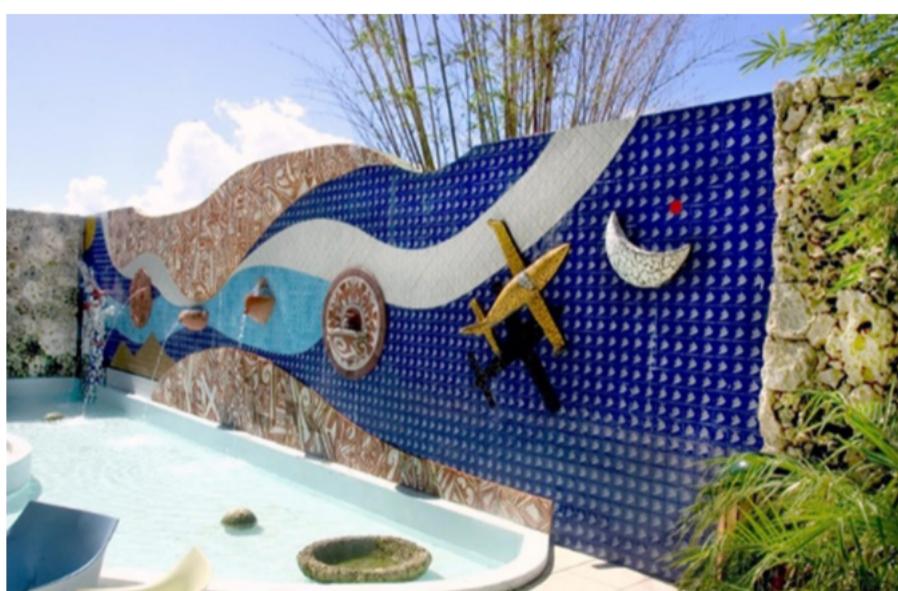


FIGURA 4

T. P.: Yo hago obras tridimensionales, ahí está la ciguapa, eso es mítico, ahí está el Aon, el murciélagos, la opía, el bulliri, todo eso es mítico; es decir, lo mítico no se puede desprender. Cuando me pongo a escribir, escribo con los elementos de la mitología indígena, porque en la medida que uno va estudiando, leyendo y empapándose de ciertas cosas, a mí me llama la atención algo y lo uso.⁴

Tú me dirías, bueno, el cubo no tiene que ver nada con lo indígena; es posible, es una masa, pero cuando vienes a ver los sellos están ahí, esos sellos son la marca mía, o sea, esa impronta que hay ahí es la marca de un sello, puedes observar una incisión con ese puntito. Si te pones a estudiar las piezas mías, en todas está la imaginería indígena.

J. U.: ¿Estudias la mitología indígena?

T. P.: Sí, estudio mitología indígena de todo el Caribe; por ejemplo, cuando voy a Costa Rica converso mucho sobre lo que tienen allá, yo me trato de empapar de todo lo que pueda, esa es mi comida literaria

actualmente, ya no leo medicina. Leo mucho los trabajos de Valcárcel, tus trabajos y los de Manolito García Arévalo, además de todos los boletines anteriores del Museo del Hombre Dominicano; antes me pasaban por la mano y nunca los leía, ahora me los estoy leyendo todos.

J. U.: ¿En cuáles leyendas te estás inspirando?

T. P.: Por ejemplo, en la leyenda de la ciguapa. Estando en España me preguntaban y yo recolecté mucha información de la ciguapa, mi papá me mandó muchos artículos sobre este mito. Siempre me ha interesado el tema, me gusta, gráficamente es muy interesante.

Figura 5. Detalles del mural “Igneri” donde refleja alegoría a los sellos indígenas y a los motivos incisos de las cerámicas.



FIGURA 5

J. U.: ¿Nunca has pensado en representar en algunas de tus obras una especie de sincretismo del indígena con otros elementos culturales, por ejemplo, africanos?

T. P.: No, porque me desvirtúa lo que yo quiero expresar; no estoy diciendo con esto que quienes lo hacen no tengan una base lógica e histórica coherente, pero yo soy fiel a mi propio sello, no quiero que me pongan o me confundan con un sello de otro artista.

J. U.: ¿Has pensado vincular dentro de tu obra no solamente elementos indígenas antillanos, sino el sincretismo entre las propias culturas indígenas, por ejemplo, cosas taínas, mayas, de diferentes culturas indígenas?

T. P.: En mi curiosidad por leer, entender y ver cosas, con toda la información que ahora se puede conseguir, a veces me sorprendo de observar elementos que me parece los estoy viendo aquí y no son de aquí, léase Perú, el Orinoco, de todas esas zonas. Cosas de tan lejos y uno se pregunta: “¿y es que vinieron de ahí?”; hay algo, una línea, un cordón umbilical, cosas que te llaman la atención.

J. U.: ¿Y no has experimentado o estás en proceso de estudiar esto, quizás para en el futuro experimentar algún tipo de exposición o representación que pueda incluir esas posibles conexiones?

T. P.: Por ahora no, me centro básicamente en lo antillano, aunque a veces me salgo; fíjate qué curioso, en el tema de las pictografías, a veces veo cosas de San Vicent, Vieques, Dominica, que son taínas, pero no las tomo, prefiero centrarme en lo que tengo aquí, que es mucho.

J. U.: ¿Te centras en lo antillano, pero esencialmente en La Española?

T. P.: Así voy, fíjate, el diseño de ave que usamos para la placa de la exposición es cubano.

J. U.: No, es puertorriqueño.

T. P.: A mí este diseño no me “jaló”, no me impresionó sobremanera, yo lo hice, lo disfruté y todo, pero no me “jaló”. En Cuba, por ejemplo, hay pictografías que son maravillosas, sobre todo el tema del sol, que lo he usado mucho. Yo tengo un motivo de sol que usé que es de aquí y hay otro que es cubano y me resiste a usarlo, y es precioso también.

J. U.: ¿Por qué esto es un problema?

T. P.: No sé, es algo que quiero como mantener lo de aquí y darlo a conocer que es de aquí y no de otro sitio. Aunque, también reconozco la gran comunicación que tenían los arahuacos.

J. U.: No eran sociedades aisladas, eran sociedades que interactuaban y estaban conectadas.

T. P.: Cuando leí y oí lo que ustedes hablan en sus trabajos, que había un manejo o vínculo increíble, dije: “la isla para ellos era chiquitica”.

J. U.: Sin embargo, ¿por el momento te concentras en La Española?

T. P.: Sí, por el momento me concentro en eso.

J. U.: ¿Tú consideras que tu obra es una manera de reivindicar ese legado cultural?

T. P.: Yo sí, yo reivindico el legado, ese es mi propósito básico, esa es mi interpretación de lo que hicieron y remito a ver esas cosas. Aquí la mayoría de las personas no las conocen o no les interesa, no los han motivado para eso y esa es mi idea. Mira la cohoba, el Aon, aquí nadie sabía lo que era un Aon, yo lo incluí en el programa de “Arte Furtivo” y ahora muchos saben lo que es.

J. U.: ¿Tú concibes el tema indígena no solamente como un sello en tu obra, sino también como un sello que identifica y representa lo dominicano?

T. P.: Podría haberlo sido o podría serlo en el futuro, pero para ello tiene que existir mucha gente concientizada en lo que realmente fueron los indígenas, necesitamos darle el justo valor a las cosas que tenemos. Yo considero que lo indígena es una raíz, me he preocupado mucho por ese epígrama que dice: “ayer español nací, a la tarde fui francés, a la noche etíope fui, hoy dicen que soy inglés, no sé qué será de mí!”; es que nosotros tenemos 17 nombres: Santo Domingo, La Española, Bohío, Quisqueya, Haití, Saint Domingue, República Dominicana, Dominicana, etc.

Estamos mal, estamos desatendiendo las raíces, no nos interesan, se han pasado la vida diciéndonos mentiras, diciendo que la patrona, en vez de matrona del país, que la Virgen de las Mercedes fue quien devolvía las flechas para eliminar a los indios en el Santo Cerro.

J. U.: ¿Para ti una marca país debe ser lo indígena?

T. P.: Sí, esa es mi marca país y se debe reforzar en la cultura, y es lo que yo trato de transmitir.

J. U.: En tu obra manejas mucho los elementos geométricos como base para representar aspectos sobre estas culturas, ¿por qué escoges este tipo de elementos?

T. P.: Descubrí el cilindro porque buscaba una forma que pudiera responder a mis impulsos de impresión de los sellos, descubrí cilindros que se vinculan a Mesopotamia y también me encontré con un cilindro maya que narraba acciones que habían sucedido. De esta forma, el cilindro es un elemento que me permite hablar y que la gente lo vea por todos los lados. A mí me gusta que la gente les dé la vuelta a las cosas y las vea por todos lados, y el cilindro es algo que me lo permite. También he trabajado mucho las vasijas; hay un ceramista cubano amigo que viene todos los años y se pasa aquí un mes conmigo, hacemos muchas vasijas recordando las vasijas taínas, no copiando, con visiones más modernas.

Figura 6. Mural realizado en 2015 por Thimo Pimentel donde se percibe el uso del color en su obra ⁵



FIGURA 6

J. U.: He visto artesanía dominicana, e incluso obras de arte, donde lo que se hace es copiar, imitar y hasta falsificar. ¿Para ti el indígena es un punto de partida?

T.P.: Para mí el indígena es un punto de partida importantísimo; es necesario una artesanía que, siendo dominicana con raíces de los indígenas nuestros, pero algo nuevo, moderno, no una copia, quizás con impresiones, con sellos o con lo que fuera, con colores, vidriados que aquí nunca tuvo, no con la pretensión de reproducir una pieza. Jamás he pensado reproducir o copiar una pieza, una pieza que te recuerde, pero no que sustituya ni sea parecida a la original.

J. U.: ¿Usas colores en tus trabajos? ¿Cuáles técnicas usas básicamente?

T. P.: Empleo dos técnicas básicas: una es usar óxidos, pintar la pieza de negro, limpiarla con una esponja; con ella, saco lo blanco, dejo lo negro en las impresiones; tú lo ves ahí, lo que está limpio rojo yo lo limpié, lo que se mete adentro negro eso es parte de la pieza usando el barro tal cual, no poniéndole la mano. A eso le das un vidriado transparente y la pieza te va a salir con brillo; si la pieza es para exterior, le debes dar ese tratamiento para protegerla; si es para interior, prefiero no darlo, porque tiene mayor calidad. Eso es básicamente las piezas sin color.

Ahora, cuando voy a dar color, generalmente uso la técnica del Rakú, técnica japonesa milenaria en la cual pintas con una idea de lo que pueda salir, pero sin la certeza de lo que va a salir del horno. Eso es una parte importante para mí desde el momento que pienso que cada pieza se hace original.

J. U.: ¿Usas moldes?

T. P.: Sí, usamos molde en determinadas piezas que tenemos que reproducir de un original que produzco, moldes para la pieza básica que luego se interviene. Tú haces un cilindro y luego comienzas a hacerle cosas y a modificarlo. Pero lo básico a veces se hace con moldes.

J. U.: Las tonalidades, tus colores, lo logras a partir del fuego y de la técnica que usas. ¿Tú no pintas para que salga lo que quieras?

T. P.: No, yo no pinto para que salga lo que quiero, en la cerámica no se pinta, se deposita pintura; en la cerámica que hago me rindo al destino del fuego en los hornos.

J. U.: ¿En el fondo, el fuego, la cocción, es vital en tu acto de creación y para lograr las tonalidades en las piezas que tú quieres?

T. P.: El fuego es vital y es juez. Yo puedo pensar que esa zona va a salir clara, lo que yo no sé es qué tonalidad de claro me puede salir y después que limpio bien también puedo conseguir otra cosa. Lo que quiero decir es que esa pieza no hay forma que la pueda reproducir igual. De todas maneras, de todo lo que hago guardo registros y así puedo aproximarme a resultados parecidos, nunca iguales.

J. U.: ¿Cada pieza es única?

T. P.: Yo pongo la pintura en el mismo sitio, cada pieza es única, porque el horno tiene la última palabra. A las piezas antes de entrar al horno se le dan óxidos y las preparaciones químicas, se sacan al rojo vivo y se meten en un tambor de hojas secas y esas hojas secas le otorgan las características claves a cada una de las piezas. Inclusive, pones piezas con iguales pinturas u óxidos depositados en el horno, unas abajo, otras arriba, y las tres salen diferentes. Es la magia de lo impredecible del fuego.

J. U.: ¿Es trabajoso el proceso?

T. P.: Es muy trabajoso y a veces desalentador, porque hay que pensar en la rotura, en los “boches” que te da el fuego cuando alteras el proceso descuidando los pasos que debes de dar en los momentos precisos.

J. U.: ¿Cómo funcionan tus hornos?

T. P.: Funcionan con gas, la mayoría de ellos; trabajo con atmósferas reductoras con poco oxígeno, solo uso los eléctricos para dar algún toque de atmósfera oxidante y colores más brillantes.

J. U.: Cuándo tienes que hacer piezas grandes como murales, un gran cilindro o una gran columna, ¿cómo lo haces?

T. P.: Por partes, primero se plantea la idea, luego se hacen las piezas por partes y se van ensamblando, como una columna que hice para el Aeropuerto Internacional de Punta Cana (ver figura 3).

J. U.: ¿Qué tipo de herramientas usas? ¿Son herramientas que tú mismo has creado?

T. P.: Te voy a enseñar parte de las cosas para que veas lo que yo uso. Yo aprendí mucho en Camagüey, Cuba, de un maestro cubano, Oscar Rodríguez Lasseria, un ceramista espectacular. Estas herramientas son hechas en Cuba, con un tubito de estufas de gas y son las más baratas y funcionales que puede haber, se puede hacer lo que tu imaginación te lleve. Son creadas, son rehechas, son herramientas artesanales. Ahí también se da el tema del indígena, cuando hacía su rayita, ¿con qué la hacía? con un palito. Al final: las manos, los dedos, la mejor de las herramientas.

J. U.: ¿Qué tipo de arcilla usas?

T. P.: Usamos arcillas de Bonao, rojas y blancas. En Bonao hay un barro “blanco” con poco óxido de hierro al que le agregamos chamota, que es barro quemado, molido, que sumado a la arcilla le otorga más consistencia y se le puede elevar más la temperatura. Las minas de arcilla de Bonao son espectaculares.

J. U.: ¿Estás incursionando en otras líneas para representar el tema indígena, como las telas?

T. P.: Sí, estoy diseñando camisas blancas bordadas y chacabanas, con elementos rescatados de las pictografías de nuestras cuevas. Es una idea que tuve hace como dos o tres años, lo presenté a una diseñadora y no les hizo mucho caso, y ahora lo estoy haciendo yo. Antes los bordados eran a mano, ahora con la computadora metes el diseño y te da tu grabado perfecto, me entusiasmé con eso y dije: “déjame hacer una línea en chacabana criolla, nacional”, y eso es lo que estoy experimentado. Además, como en mis cerámicas, no hay dos iguales.

J. U.: También haces vasijas, ¿pero no es frecuente en tu obra?

T. P.: No, realmente por el momento la vasija es un entretenimiento.

J. U.: ¿Es algo nuevo en lo que estás experimentado para comenzar a trabajar?

T. P.: Sí, pero es una interpretación, no es una copia, todo esto es hecho por nosotros, inventando, deformando; mira, esta tiene sellos que yo le he pegado.

J. U.: ¿El vidriado es con la misma técnica que me has descrito anteriormente?

T. P.: No, es diferente, aquí el vidriado es con spray, con un compresor, tú vas jugando con los colores, el verde, y vas haciendo pruebas de color, uno usa los elementos sin tratar de imitar o copiar. Somos nosotros haciendo cosas, pero en ningún momento con ideas de reproducir nada, sino de ver.

J. U.: Hay artistas que trabajan por encargo, ¿tú lo haces o hay un poco de todo en tu obra?

T. P.: Cuando he tenido solicitudes específicas para algo, yo propongo lo que estoy creando y le pregunto a la gente lo que no le gusta, más que lo que le gusta. Yo hago mi trabajo, hago lo que yo quiero, si no le gusta a una persona que me ha solicitado un mural, por ejemplo, hasta le sugiero a otra persona que le proponga otra alternativa. Soy muy abierto y tengo amigos ceramistas/artistas muy capacitados que pueden complacerlo.

J. U.: Hago la pregunta porque existen artistas y artesanos donde las tendencias del mercado marcan cuáles cosas hacen y cómo las hacen.

T. P.: No es mi caso, repito que afortunadamente hago lo que quiero y así puedo dormir tranquilo.

J. U.: ¿Tú eres un artista más consagrado y tienes un poco más de libertad?

T. P.: Sí, lo de consagrado no sé, pero esa independencia de propuesta te otorga cierta libertad para representar lo que tú quieras y cómo. La gente se va adaptando a que esa es mi condición y si le gusta mi trabajo lo buscará.

REFERENCIAS

- Agüero Peralta, A. (1999). Exhibición colectiva de pinturas y esculturas. Presencia de la cultura precolombina en el arte caribeño contemporáneo. En *Presencia de la cultura precolombina en el arte caribeño contemporáneo*, pp. 69-72. Santo Domingo: Colección del Banco Central de la República Dominicana. Departamento Cultural.
- Casanovas, G. (2005). Herencia y tradición en la *artesanía dominicana*. En *El leoncito*. Santo Domingo: Grupo León Jiménez, pp. 28-35.
- Curet, A. (2015). Indigenous Revival, Indigeneity and the Jíbaro in Borinquen. *Centro Journal*, 1, 206-246.
- De la Cruz, M. A. & Durán Núñez, V. (2012). *Artesanía dominicana un arte popular*. Santo Domingo: Banco Central de la República Dominicana.
- Del Castillo, J. & García Arévalo, M. (1989). *Artesanía dominicana*. Santo Domingo: Consorcio Financiero Bantillano, S.A.
- García Arévalo, M. (1999). El indigenismo y las artes plásticas dominicanas. En *Presencia de la cultura precolombina en el arte caribeño contemporáneo*, pp. 17-25. Santo Domingo: Colección del Banco Central de la República Dominicana. Departamento Cultural.
- _____. (2006). Creadores con historia y tradición. Trayectoria de la artesanía dominicana desde la prehistoria hasta nuestros días. En *Artesanía dominicana. Riqueza y diversidad*. Santo Domingo: Centro Cultural de España.
- Gil Fiallo, L. (1999). Eros. Thanatos y Tainismo. En *Presencia de la cultura precolombina en el arte caribeño contemporáneo*, pp. 27-28. Santo Domingo: Colección del Banco Central de la República Dominicana. Departamento Cultural.
- Gómez Pozo, C. (2006). La gestión de diseño entre la innovación y la tradición artesanal. *Revista Cultura y Desarrollo*, (6). La Habana: Oficina Regional de la UNESCO.
- Gutiérrez Calvache, D. & González Tendero, B. (2016). *Arte rupestre de Cuba. Desafíos conceptuales*. Buenos Aires: Aspha Ediciones.
- Peguero Guzmán, L.A (1999). La evolución del arte contemporáneo dominicano: una visión antropológica. En *Presencia de la cultura precolombina en el arte caribeño contemporáneo*, pp. 53-57. Santo Domingo: Colección del Banco Central de la República Dominicana. Departamento Cultural.
- Schreg, R. (2010). Panamanian coarse handmade earthenware — a melting pot of African, American and European traditions? *Post-Medieval Archaeology*, 44(1), 135-164.
- UNESCO. (2002). *Manos creadoras. Diversidad artesanal dominicana*. Santo Domingo: Comisión Nacional Dominicana para la UNESCO.
- Valcárcel Rojas, R. (2016). *Thimo y Casibajagua*. Recuperado de <http://rvrojas68.wixsite.com/antropologiacaribe>
- Vega, B (1987). *Arte neotaíno*. Santo Domingo: Fundación Cultural Dominicana.
- Veloz Maggiolo, M. (1977). *Arte indígena y economía en Santo Domingo*. Santo Domingo: Ediciones Cohoba.
- Wood, Y. (1989). Lo visual en un sistema mágico religioso: el vodú. *Del Caribe*, 14, 29-33.

NOTAS

- 1 Durante la realización de la entrevista nos acompañó Lino Valcárcel Hernández, quien nos asistió en la grabación de esta. Así mismo, durante el proceso de transcripción colaboró Jipsys Matos Mora. Sirva esta nota para expresar nuestra gratitud a ambos
- 2 Para la realización de este mural el artista se inspiró en la escritura desde lo cuneiforme, así como en las pictografías indígenas, para recrear lo que encierra un entorno favorable a la creación literaria
- 3 La columna muestra la pasión de Thimo Pimentel por los motivos y las grañas presentes en las decoraciones y los sellos del arte indígena
- 4 Fue realizado en 2006 por Thimo Pimentel y evidencia su constante alegoría a las culturas indígenas arahuacas insulares
- 5 Este recrea el encuentro entre indígenas y europeos, y actualmente se encuentra en la residencia del Sr. Andreas Lapp