

PRE
TEX
TOS

PÁGINAS DE BARRO

CICLO DE CERÁMICA CONTEMPORÁNEA

Los Ramié, unos alfareros de Vallauris en cuyo taller Picasso hacía cerámicas, decían que un aprendiz que hubiera trabajado como Picasso habría sido despedido inmediatamente.

Citado por Paul Désalmand en *Picasso par Picasso. Pensées et anecdotes* (1996)

Es un hecho casi comúnmente aceptado en la historia cultural, que la historia del arte tal y como la hemos venido entendiendo hasta años recientes es, en realidad, una visión moderna que establece que el arte comenzó en la Antigua Grecia y llegó a su perfecta conformación en el Renacimiento. Del mismo modo, la frontera que hay situada entre el arte y la artesanía no es sino el producto de las trascendentales transformaciones sociales que Europa vivió durante el siglo XVIII. Esta línea que se traza de forma imaginaria entre dos actividades creativas trajo como resultado la división hoy superada entre artistas y artesanos; en definitiva, entre un arte culto y un arte popular.

A mediados del siglo XIX, la Revolución Industrial trajo a escena un sinfín de objetos producidos mecánicamente, con diseños funcionales y baratos que causaron disgusto en algunos de los estamentos artísticos británicos, que, no sin un cierto afán elitista, comenzaron a reivindicar la vuelta a los objetos manufacturados de una determinada dimensión estética, que veían perdida. La reivindicación de lo artesanal llega en ese momento a su clímax cuando se publican obras como el *Journal of Design and Manufactures* que editó Henry Cole desde 1847, *The Seven Lamps of Architecture*, que publicó John Ruskin en 1847 y, sobre todo, la llegada a la escena artística en 1861 de William Morris cuando funda la empresa Morris, Marshall, Faulkner & Company, conocida generalmente como Morris & Company. Este movimiento, conocido como *Art & Crafts*, reivindica lo artesanal frente a lo mecánico, lo propio frente a lo foráneo, lo antiguo frente a lo moderno y es, en definitiva, un deseo de vuelta al estado anterior del artesano, que se creía perdido ante el imparable avance del progreso tecnológico. Lo

manual adquiere una categoría superior, por su especial fabricación, su unicidad, su elitismo en un mundo de producción seriada. Pero es importante por su reconocimiento a lo artesanal, lo que según Larry Shiner en su ensayo *La invención del arte* (*The Invention of Art*, 2001) había sido una fractura artificial.

La artesanía, separada de las bellas artes, sirvió en su momento como materia prima para el apropiacionismo artístico occidental en momentos cruciales para la historia del arte como fue el nacimiento de las vanguardias del siglo XX. Las fuentes fueron las creaciones artesanales de culturas no occidentales, artefactos como máscaras africanas, telas de los nativos americanos, tallas polinésicas, cerámicas precolumbinas... Todos estos elementos fueron absorbidos por la vanguardia europea y regurgitados en obras hoy día icónicas de la cultura occidental: cuadros picassianos, esculturas de Giacometti o Brancusi, textiles de Anni Albers, murales mexicanos, indigenismo de Guayasamín, la influencia polinésica en Gauguin, en Nolde... Los estudios culturales al respecto han sido muchos y es referencial sin duda el celebrado texto de Rosalind E. Krauss *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (*The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 1985). Si a principios del siglo XX la vanguardia reivindica estéticamente las imágenes no occidentales, no había que esperar mucho para que los artistas comenzaran a asimilar los procedimientos artesanales a sus creaciones. En la década de los 50 muchas facultades de bellas artes comenzaron a incorporar a sus planes docentes el estudio de los oficios, por lo que estudiantes de ebanistería, de herrería o de cerámica quedaron influidos por la misma concepción del arte que sus compañeros que cultivaban las disciplinas de pintura

ORGANIZA

Ayuntamiento de Córdoba. Delegación de Cultura.

Coordinación y programación de Páginas de barro

Hisae Yanase y Antonio I. González

Coordinación de la exposición

José Álvarez

Montaje

MANMAKU

Seguros

Generali

CATÁLOGO

Edición

Ayuntamiento de Córdoba. Delegación de Cultura.

Textos

José Álvarez

Fotografías

Javier Sánchez / Los autores

Diseño e impresión

Bée Comunicación

Depósito Legal

y escultura, con lo que el trasvase entre ambas esferas no se hizo esperar.

A fines de los 50, la aparición de los entonces llamados neodadaístas trajo la puesta en escena de artefactos artísticos heteróclitos, construidos con los más diversos materiales, que incluían hierros, maderas, arcillas, telas, papeles, plásticos, entre otras cosas, y que llevó a diversos artistas a cambiar la percepción de cómo y con qué estaban fabricadas las obras de arte. Claire Zeisler (1903–1991), utilizando como procedimiento lo que siempre se llamó «costura», crea unas piezas alargadas, husiformes, a gran escala, mediante el cosido, el anudado o el trenzado de las fibras de lana, algodón, lino u otros materiales textiles. El cambio de nombre es inmediato por el «arte de la fibra». En 1954, Lenore Tawney (1907–2007), en pleno reinado del expresionismo abstracto, irrumpe con unos tapices que combinan lo tradicional con lo experimental, para lo que se sirve de una antigua técnica de tejido de gasa peruana sobre la que incrusta hilos de colores para crear un efecto pictórico. Su forma de tejer se valía de métodos poco ortodoxos, puramente experimentales, por lo que Tawney quedó situada en la línea virtual que separa arte y artesanía y fue rechazada en principio por el mundo del arte, pero medio siglo después se la considera una artista pionera en la transformación de los procesos artesanales al estado artístico. Sheila Hicks (1934) también aporta sus esculturas blandas, sus marañas de hilos, los tapices de lana, y se establecen como antecedentes del *femmage*, el movimiento artístico que teorizarán dos décadas después Myriam Shapiro (1923–2015) y Melissa Meyer (1946) reivindicando los procesos artesanales asociados tradicionalmente a la actividad de la mujer, como el bordado, el encaje y el *patchwork*.

En esta misma línea argumental, el grecoamericano Peter Voulkos (1924–2002) comienza a abrir una vía de experimentación dentro del expresionismo abstracto utilizando la cerámica como soporte. Sus obras, agujereadas, con extrañas protuberancias, fracturas, y, en definitiva, una libertad formal nunca asociada a la cerámica, establecía la incompatibilidad

del objeto cerámico como objeto utilitario, por lo que hasta entonces era considerado *pottery*, alfarería, pasó a denominarse *escultura cerámica*. Poco después, Lucio Fontana hace otra excepcional incursión con sus cerámicas espacia-listas. Hablamos de *apropiarse* de la cerámica como lenguaje expresivo, participando de todo su proceso, y obviamos aquí posiciones más decorativistas como las de Chagall, Miró o Picasso, que se acercan a la cerámica con otro propósito. La evolución de la cerámica desde entonces, inserta plenamente en el lenguaje contemporáneo, escapa por su extensión de este breve introito.

Esta idea de trasvase y ocupación de un nuevo espacio es la que mueve a la mayoría de los artistas que conforman la VII edición del ciclo *Páginas de barro*, que en este sentido hemos titulado *Pretextos*. Se alude así con *Pretextos* a la cerámica como justificación de unos creadores que han transitado por otras técnicas artísticas y que en esta nueva edición irrumpen en la cerámica con un nuevo ánimo creativo. Junto a ceramistas de consolidada reputación y depurada técnica como Hisae Yanase y Mónica Rivas Lee, comparten materiales y/o procedimientos Nieves Galiot, Jacinto Lara, Miguel A. Moreno y, en otra dimensión, Rafael Jiménez, en una muestra llena de diversidad en los planteamientos, que une cerámica a otras técnicas y que convierte la Sala Galatea en un reflejo del interés actual por la cerámica. Es, en efecto, un interés real y comprobable visible en cualquier feria de arte nacional que nos muestra a artistas tradicionalmente alejados de la técnica cerámica presentar unas obras con el barro como materia prima perfectamente inmersas en su lenguaje formal sea cual sea su habitual procedimiento creativo.

Desde los inicios de su carrera artística, Nieves Galiot ha transitado por los amplios registros que dejan la memoria y el tiempo, sirviéndose del dibujo, el grabado y la instalación como principales vehículos creativos, y con una importante presencia de la labor manual; papeles artesanales, cosidos, entretejidos... Elementos escogidos por su vinculación a la identidad femenina, que ha estado presente en numerosas de sus series,

como *Tú la más bella* (2000), *Mentiras sobre la cadera* (2000), *Trátame como una reina* (2000) o *Lady Shave* (2001). Este interés por el pasado vivido, sea propio o ajeno, es recreado por Galiot en otros proyectos como *Finis Gloriam Mundi* (2004) y su políptico *Sit tibi terra levis* (2007–2008), que como se trasluce en los títulos, reflexiona sobre la fugacidad en lo que situamos como una *vanitas* contemporánea. Memoria e identidad son asimismo los temas subyacentes en las obras que Galiot aporta a esta exposición. En *Deriva*, multitud de personas anónimas, protagonistas de viejas fotografías en sepia, recuerdos perdidos y luego encontrados por la artista en mercadillos y almonedas, establecen una relación entre ellos formando las piezas que conforman la instalación; anudados al hilo de una deriva común, la inexorable a la que el tiempo nos arroja, reaparecen como fantasmas de la historia. Su memoria borrada es ahora rediviva en un lazo común y eterno, el que surge de su transmutación en arte. El registro fetichista que está presente en todo coleccionismo es asimismo visible en la instalación *Paseantes*, donde un maremágnum de objetos con un mismo sentido evocador conforma un friso de imágenes que provocan en el espectador la curiosidad y la conjetura.

Experiencias vitales son asimismo las obras que anuda Mónica Rivas Lee para *Pretextos*, que no son tales para esta artista, quien ha hecho de la cerámica su eje creativo, una experiencia vital que traslada a las nuevas generaciones desde su magisterio en la Escuela de Arte. De una delicadeza exquisita, en la que subyace la herencia cultural coreana que Rivas Lee atesora, sus obras poseen la rotundidad de quien trabaja la materia con un conocimiento absoluto a la vez que nos transmite un lenguaje sutil y metafórico. La instalación *Hojas* se compone de una cascada de hojas de porcelana anudadas con hilo de oro, una lluvia efímera, como el alma de la mayoría de las piezas trabajadas por Rivas Lee para esta muestra. La artista parte de elementos reales—hojas, libros—que son capturados bajo la cerámica y desaparecen de su interior por el proceso de cocción. Es el caso de *Catálogos*, otra de las propuestas que dan unidad al proyecto de la artista. *Catálogos*

son originales publicaciones sobre cerámica, ya desvanecidas por mor del fuego, en cuya nueva apariencia surgen escrituras coreanas, como anclaje a la propia tradición y espiritualidad de la artista. Las hojas reaparecen en la secuencia fotográfica que acompaña el conjunto, mientras que otros objetos orgánicos son envueltos por delicadísimas capas cerámicas que muestran la fragilidad de las cosas y lo evanescente de la memoria. Es una reflexión total, delicada y poética, sobre tan valiosas incógnitas: lo que queda y trasciende, lo que se va y se evapora, se desvanece, como las delgadas, delgadísimas capas de porcelana de Rivas Lee.

Hisae Yanase vuelve a *Páginas de barro* con un tema cercano al que presentó en la IV edición del ciclo, un recuerdo a las viejas leyendas y tradiciones ancestrales pertenecientes a la cultura japonesa, generalmente transmitidas oralmente de generación en generación pero que asimismo han sido compiladas para el público occidental en deliciosos volúmenes como los de Fukuyiro Wakatsuki. En aquella ocasión, los personajes que aparecían como parte de su serie *Sanagi*, eran unos pequeños personajes denominados *chibi*, niños travessos que forman parte de la cultura *otaku* por su carácter cómico y su imprevisibilidad. Hoy son una sucesión de *yokai* los que Hisae Yanase trae a Sala Galatea. Los *yokai*—fantasmas—son parte fundamental de las tradiciones japonesas, e hicieron su aparición en el arte nipón en el siglo XII. La época dorada en la representación de los *yokai* corresponde al momento culminante del *ukiyo-e*, la estampa xilográfica japonesa, de influencia decisiva en el arte occidental desde su aparición en Europa a fines del XIX. *Ukiyo-e*, traducido al castellano por «imágenes de un mundo flotante», es una vasta producción artística de imágenes, esencialmente pintadas o grabadas, que recrea un mundo placentero—flotante— asociado al modo de vida urbano que aparece en el período Edo (siglos XVII al XIX) y a una nueva clase social, los *chōnin*, literalmente «gente de ciudad». Los *yokai* compartían las preferencias de los coleccionistas de estampas junto a delicados poemas ilustrados (*surimono* y *kyokabon*), y temas más prosaicos como los retratos de corte-

sanas (*bijinga*), de actores de *kabuki* (*yakusha-e*), de escenas de lucha (*sumô-e*), de flores y pájaros (*kachôga*) y el delicioso mundo erótico del *shunga*. Los *yokai* forman parte de la cultura tradicional y como tales participan en la formación psíquica de la infancia. Representan estados anímicos como el miedo, la ira o el rencor, pero también aparecen con un ánimo humorístico, como el fantasma Nobusuma, que asusta llevando una tela roja para que no invadas su espacio. Es un universo fantasmagórico que Hisae Yanase reproduce en su visión más sentimental. Pequeños seres que aparecen tras los libros, como parte de la vasta literatura nipona al respecto, y que permanecen en la sala alerta para asustar al espectador desprevenido.

Otro tipo de fantasmas agitan la conciencia de Jacinto Lara, los que día a día remueven nuestros corazones al comprobar la deshumanización tan lacerante en problemas gravísimamente actuales que Lara representa en su instalación *Borders* (fronteras). Lara, por el contrario, no tiene fronteras en su quehacer artístico y su carrera profesional pivota en torno a la mayoría de las técnicas, con una predilección expresiva hacia la pintura, el grabado y la escultura, en sus muchas vertientes y apariencias. Transitando ampliamente de la figuración a la abstracción y viceversa, la unión de disciplinas aparece en *Borders* como una obra conjunta en la que la pieza audiovisual homónima de su hijo Javier Lara es parte fundamental del proceso. *Borders* es una instalación en la que un enorme caudal pictórico surge de las hojas de un libro. Sus trazos, vigorosamente gestuales y aformalistas, son resueltos con violentos brochazos donde el pigmento son esencialmente arcillas naturales en diversas tonalidades, con la única adición del lapislázuli en la franja superior de tan enorme friso paisajístico. Las alambradas compar-ten espacio con las tres figuras geométricas de reminiscencias zen —círculo, cuadrado y triángulo— que acompañan al artista regularmente en su imaginario personal. Las figuras han sido realizadas en cerámica *rakú* y depositadas secuencialmente sobre la cenefa de papel, produciendo una notable quemadura geométrica por cada aplicación, metáfora de las dolorosas intervenciones que con *Borders* Jacinto Lara denuncia. La pieza

de Javier Lara ha captado todo el proceso introspectivo y creativo que ha llevado a cabo el artista en esta espectacular obra, lírica y reivindicativa a partes iguales.

Refiere André Grabar en su fundamental obra *Las vías de la creación en la iconografía cristiana* (*Les voies de la création en iconographie chrétienne*, 1979) que, durante la Edad Media, la enseñanza de la religión y los actos de devoción se llevaban a cabo en forma «audio-visual» (el entrecomillado es del autor). La palabra era ciertamente la parte predominante, pero la parte de figuración era considerable y de gran importancia. Los códigos eran naturalmente conocidos por todos los fieles, ya que como Grabar afirma, «la iconografía era un lenguaje, un medio de transmisión de pensamientos y sentimientos, exactamente como la lengua verbal». Tratados sobre este rico lenguaje se escribieron muchos durante los siglos XVI y XVII, en época manierista, a modo de guías de interpretación para literatos y artistas, siendo la más célebre los *Emblemas*, de Alciato; la *Iconología* de Cesare Ripa; *Hecatographie*, de Gilles Carrozet; *Emblemes*, de Georgette de Montenay; *Symbolicarum Questionum*, de Achilles Bocchi, o las *Empresas espirituales y morales* de Juan Francisco de Villava, entre otros. Fueron numerosos los autores que utilizaron estos tratados para exaltar virtudes o denostar defectos, en una rica suerte de equivalencias que en ocasiones sólo estaban al alcance del conocimiento de los más eruditos. El pueblo llano conocía muchas de estas equivalencias visuales y, por ejemplo, era sencillo establecer que un santo, un monarca, un obispo o un eclesiástico en actitud oferente, con un pequeño edificio en las manos, era representado así por su calidad de donante del edificio simbolizado, generalmente iglesias y conventos. Baste recordar la célebre imagen de Enrico Scrovegni ante una reproducción de su capilla en el acto de dación de ésta a los ángeles, en el fresco que pintó Giotto di Bondone en 1302.

Miguel A. Moreno se vale de estas equivalencias en su serie *Ofrendas*, una sucesión de maquetas de edificios vinculados al poder como sedes de entidades bancarias, grandes corporaciones, administración de justicia, etc. Son edificios tipo, de ar-

quitectura sin referencias concretas, que juegan un importante papel en las relaciones sociales contemporáneas. Vinculado desde sus inicios al estudio del territorio y su interrelación con la población, en el contexto de la moderna sociedad de consumo, sus proyectos han hecho recurrentemente referencias a estos aspectos, como *Elíseos. Paisajes para la felicidad* (2006); *Dispositivos para territorios de consumo* (2006); *El paisaje disimulado* (2012) o *Mecanismos inconscientes del horizonte* (2012). Su interés por un arte donde el contexto desempeña un importante papel se acentúa en obras como *Cemento sobre roca. Ley de costas* (2012), que desembocará en una serie de investigaciones sobre estética relacional. *Ofrendas* es una serie de seis esculturas cerámicas sin esmaltar con el añadido de sendos edificios realizados por impresión 3D. Situada la serie a la altura adecuada, el espectador puede adoptar la figura del donante, subvirtiendo de este modo la lectura original.

Las imágenes que nos quedan es un proyecto de larga duración iniciado por Rafael Jiménez en 2016 durante la Beca de Residencia PINEA-Línea de Costa (Rota, Cádiz), en el que se explora a través de la creación artística distintos aspectos relacionados con la memoria personal y el territorio, cuestionando y reflexionando a través del imaginario colectivo. Una segunda entrega del proyecto forma parte de la Colección de arte contemporáneo Cervezas Alhambra, desde noviembre de 2017. Jiménez trabaja con imágenes icónicas desde una perspectiva pictórica, por medio de su reproducción en plastilina, manipulada y distorsionada hasta perder la forma original, con un resultado cercano al *glitch*, pero sin llegar a borrar el rastro en su totalidad. Su amplia producción abarca desde la historia del arte a los medios de comunicación y las imágenes de consumo inmediato, como los *selfies*, apartado abordado en su reciente exposición *Hasta que uno se pierde*. Para *Pretextos* Rafael Jiménez ha diseñado una tercera entrega en que la cerámica se establece como punto de partida para su trabajo pictórico. La obra consiste en 25 soportes en madera de 30 x 30 x 3 cubiertos con plastilina, donde Jiménez reproduce los motivos geométricos tradicionales en la azulejería andaluza,

de estética neomudéjar, distorsionados hasta el límite de su identificación. El resultado es un mosaico de imágenes que va desvaneciéndose conforme el espectador se acerca. Es un juego de simulación que establece un más que interesante diálogo entre la cerámica y la pintura abriendo para el artista y nuestro ciclo una nueva vía de investigación formal.

JOSE ALVAREZ

Coordinador de la exposición

Profesor en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Córdoba y director de las Galerías Cardenal Salazar, lleva vinculado al proyecto *Páginas de barro* desde su segunda edición, a cargo de textos críticos y el comisariado de la IV edición. Ha desarrollado asimismo su labor profesional en el ámbito de la gestión cultural como comisario independiente, coordinador de exposiciones y programas educativos. Es fundador y editor de la revista digital de crítica y difusión de arte contemporáneo *Ars Operandi*.

NIEVES **GALLOT**

RAFAEL **JIMÉNEZ**

JACINTO **LARA**

MIGUEL A. **MORENO**

MÓNICA **RIVAS LEE**

HISAE **YANASE**

NIEVES GALIOT

www.nievesgaliot.blogspot.com.es

▼ *Deriva, 2018*

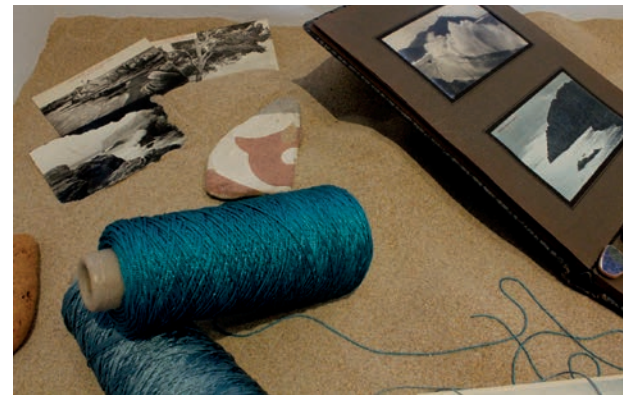
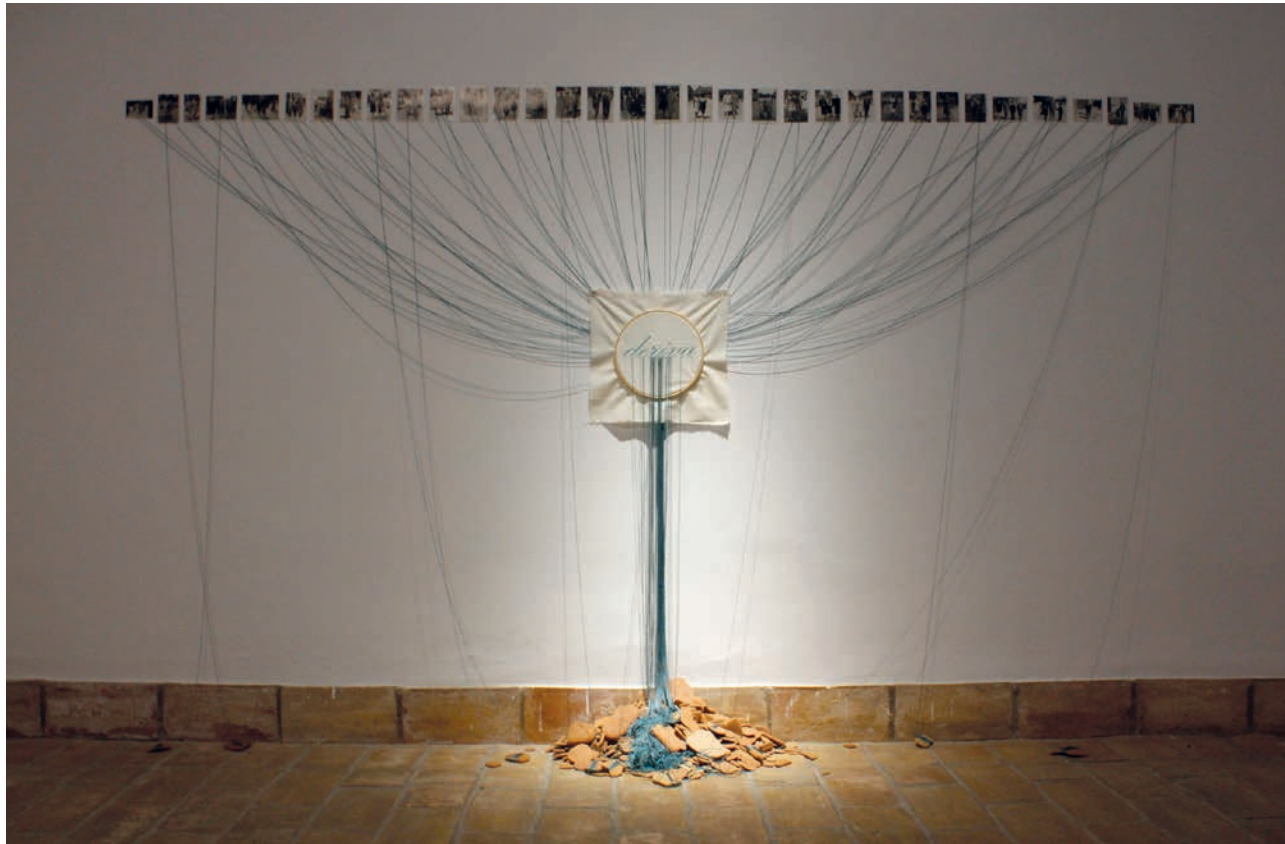
Fotografía, hilo, tela bordada, arcilla

Dimensiones variables

▶ *Paseantes, 2018*

Objetos diversos

Dimensiones variables



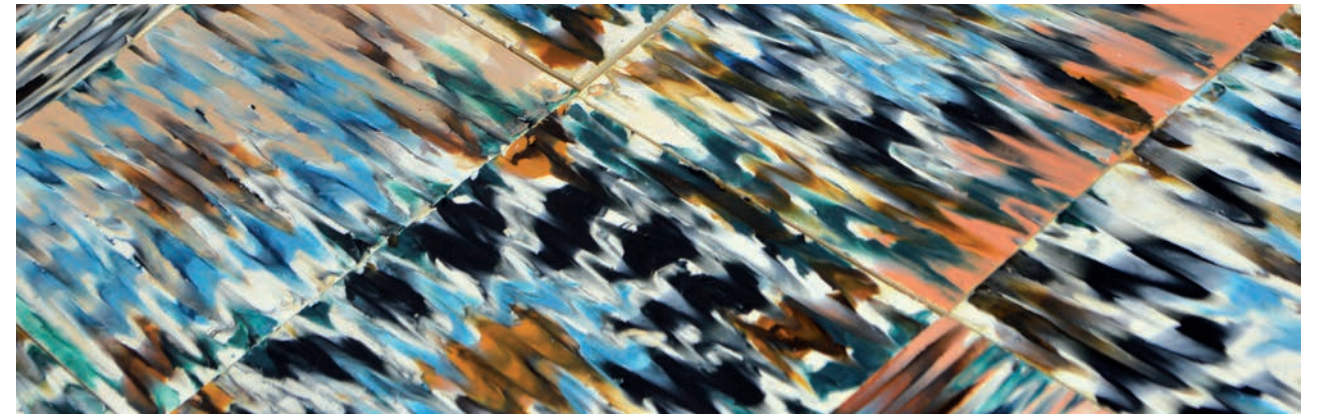
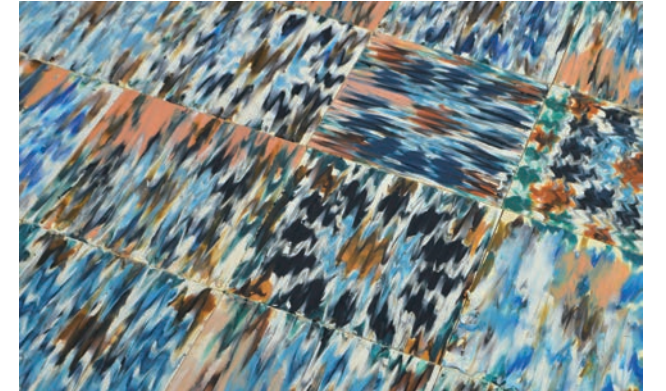
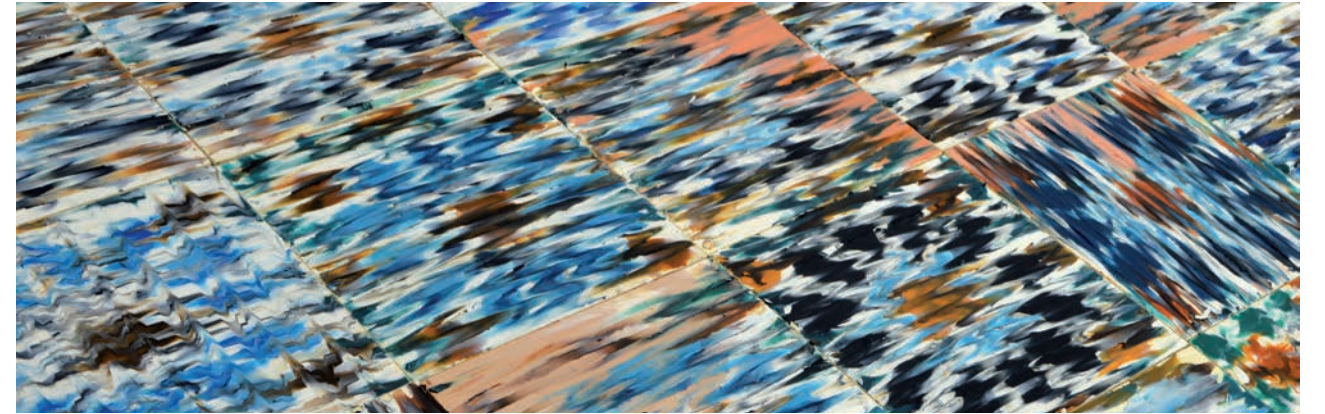
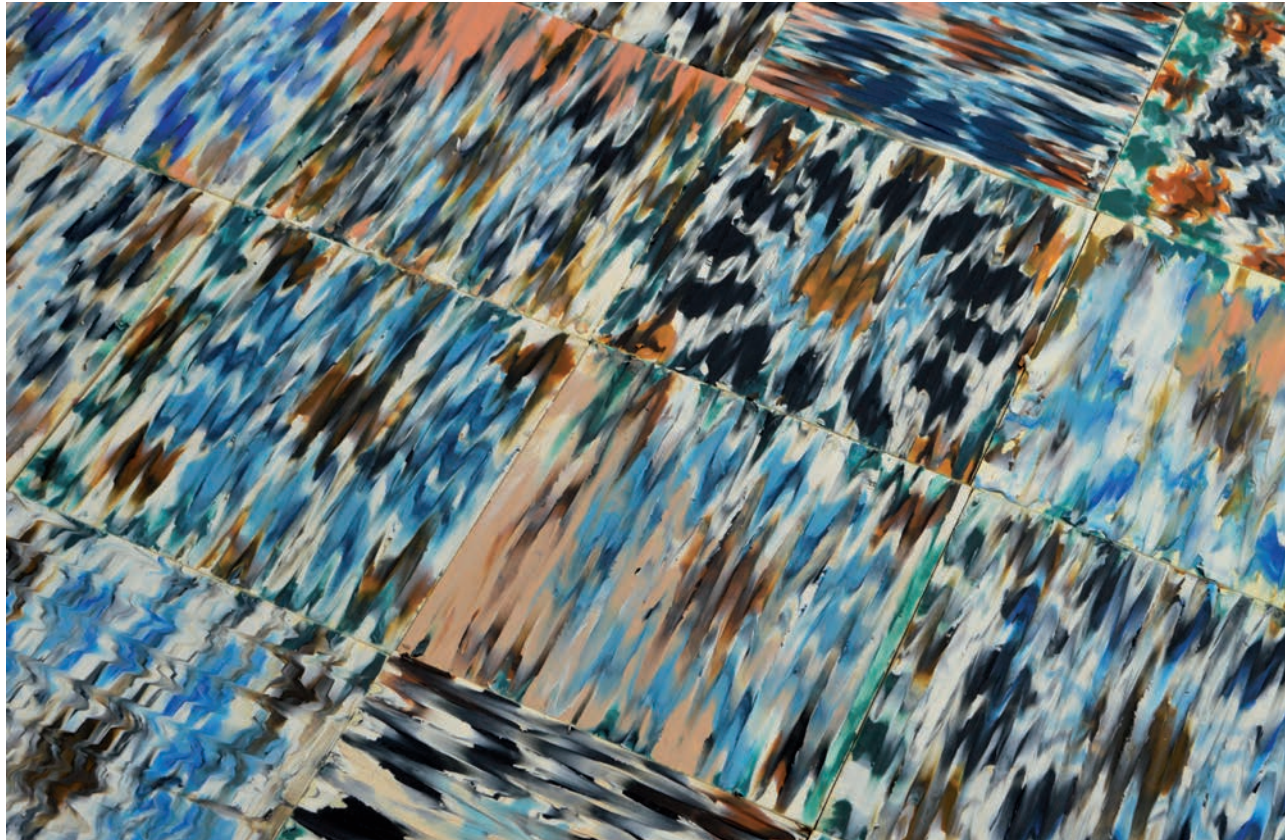
RAFAEL JIMÉNEZ

www.rafaeljimenezreyes.com

Las imágenes que nos quedan (III), 2018

Plastilina sobre tablero

Dimensiones variables. 30 x 30 x 3 cm cada pieza



JACINTO LARA

www.jacintolara.es

Borders, 2018

Instalación

Video de Javier Lara



MIGUEL A. MORENO

www.miguelangelmorenocarretero.blogspot.com.es

Ofrendas, 2018

Técnica mixta

Dimensiones variables



MÓNICA RIVAS LEE

www.monicarivaslee.com

▼
Hojas, 2018

Cerámica y otros materiales

Dimensiones variables

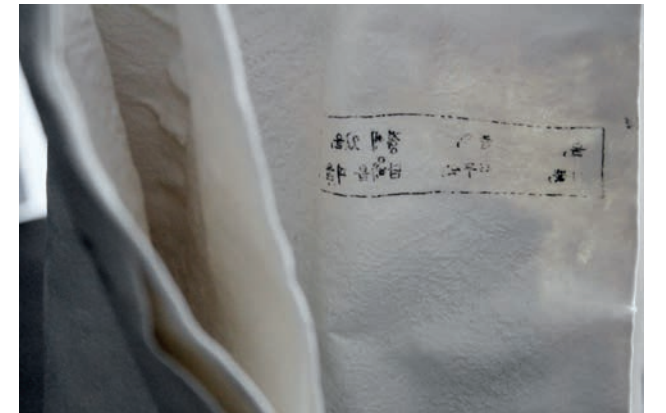
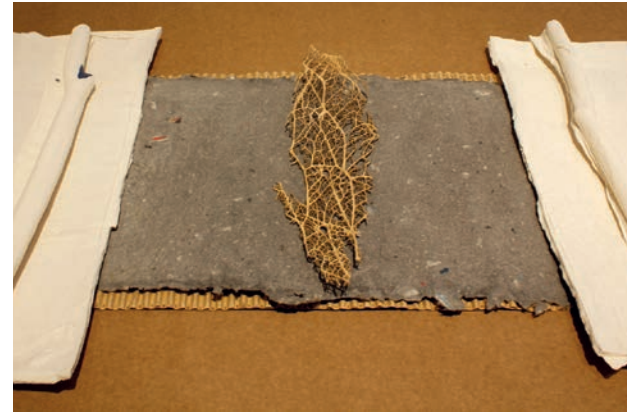
▶
Sobre el viaje, 2018

Cerámica y otros materiales

Dimensiones variables

▶▶
Serie Catálogos, 2018

Porcelana

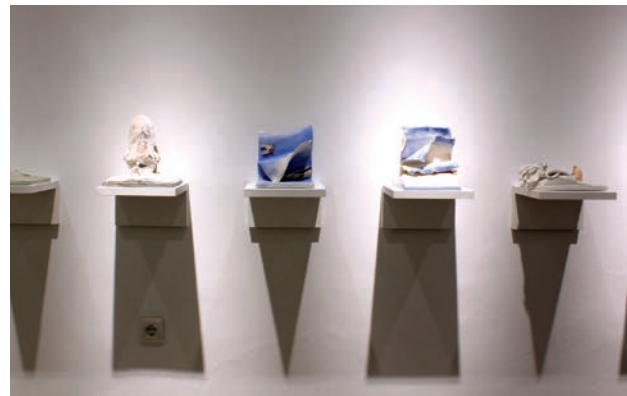


HISAE YANASE

www.hisaeyanase.blogspot.com.es

Serie Yokai, 2018

Arcilla, terra sigilata, óxidos metálicos, esmalte



NIEVES **GALLOT**

RAFAEL **JIMÉNEZ**

JACINTO **LARA**

MIGUEL A. **MORENO**

MÓNICA **RIVAS LEE**

HISAE **YANASE**

