



Cosas



que



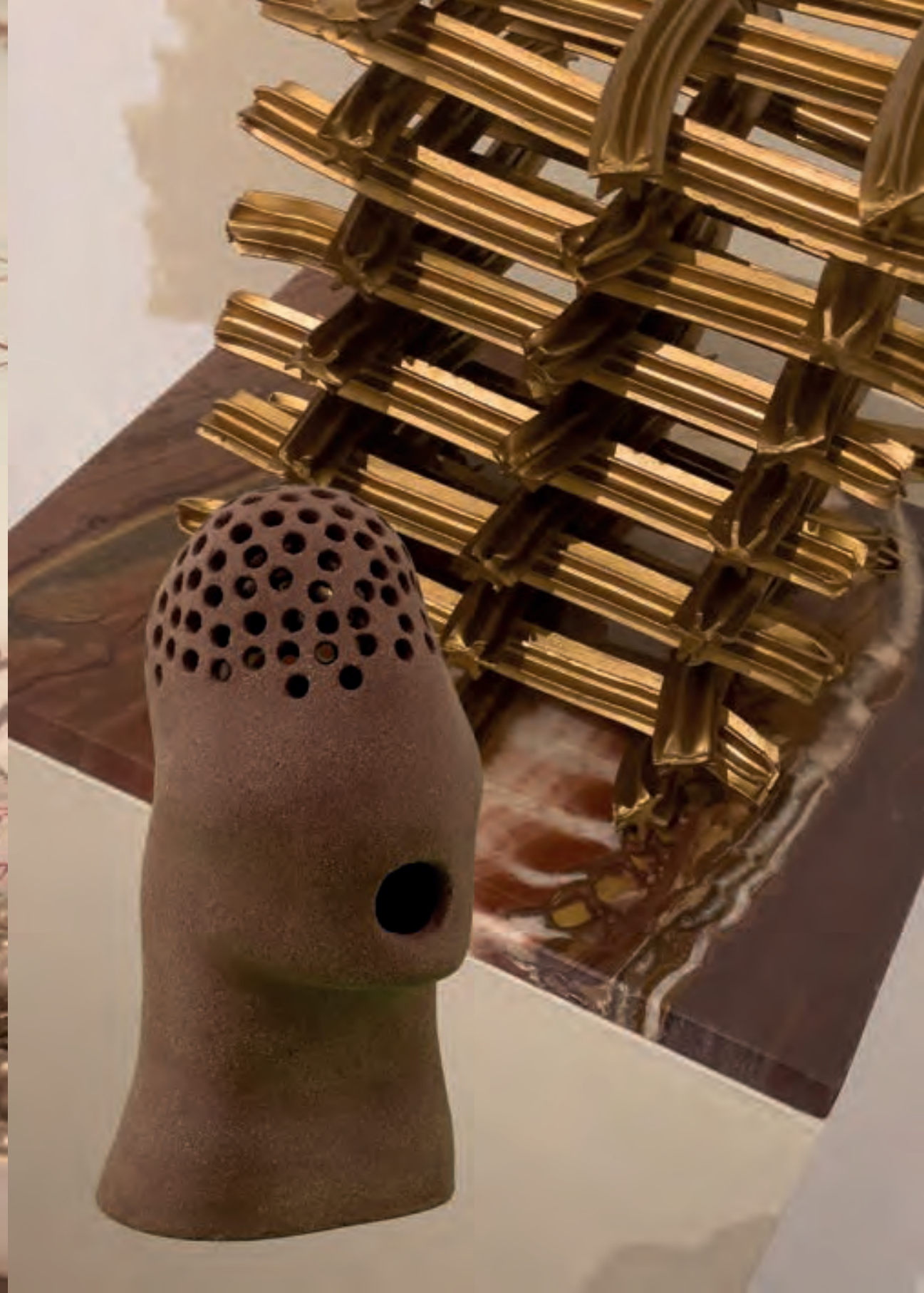
hacen



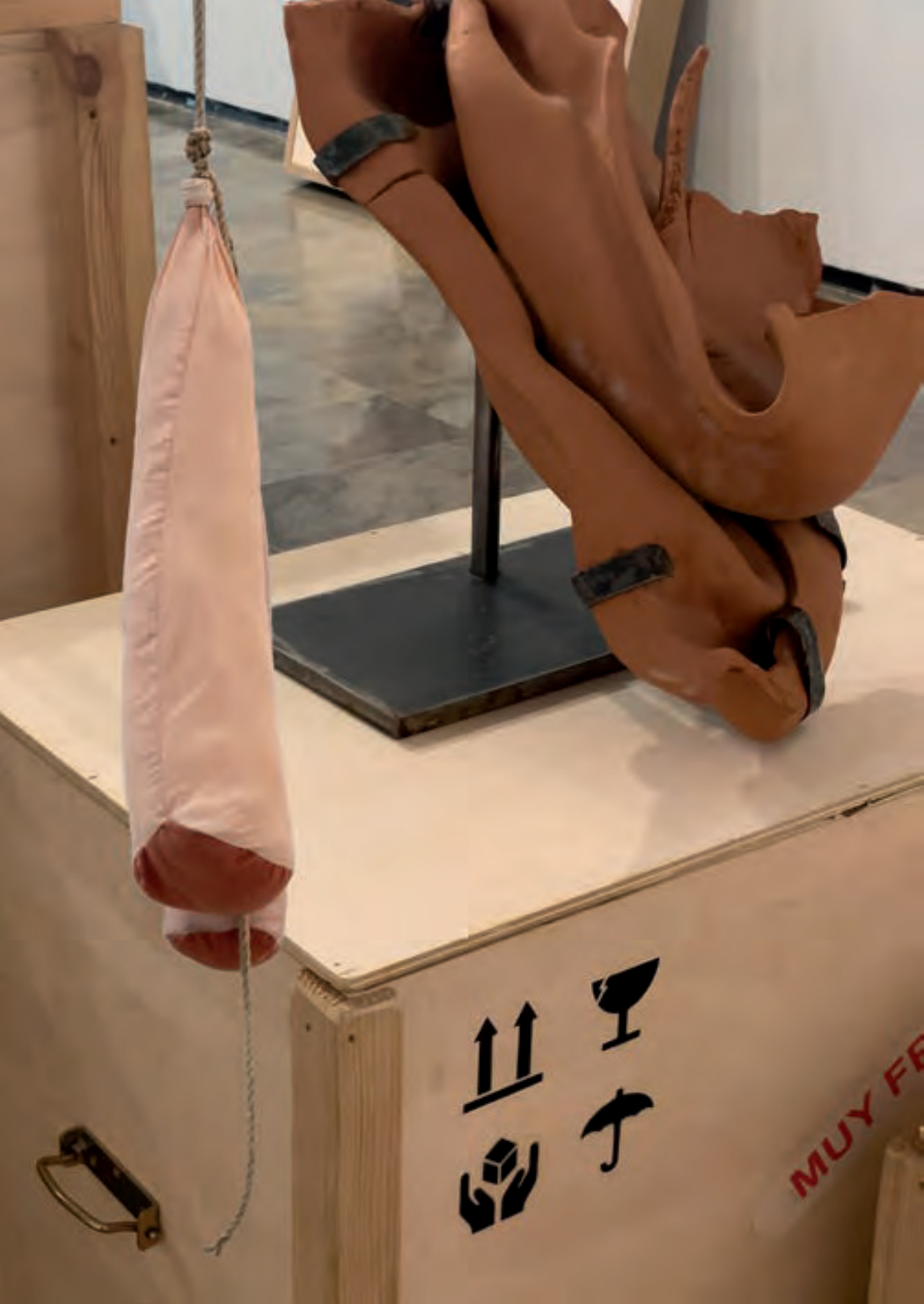
Tamara Arroyo
Nono Bandera
Olga Diego
Antonio Fernández Alvira
Mavi Escamilla
Alex Francés
Miren Doiz
Fuentesal Arenillas
Miki Leal
Elena Blasco
Moisés Mañas
Pere Llobera
María García Ibáñez
Antonio González
Miguel A. Molina (MAM)
Chelo Matesanz
Xisco Mensua
Ana Prada
Alberto Peral
Juan Carlos Román
Planes-Palacín
Fernando Renes
Mar Ramón Soriano
Juan Sánchez
María Tinaut
Mp & Mp Rosado
Eduardo Sourrouille
M Reme Silvestre
Rafael Tormo
Varvara & Mar
José Luis Vicario

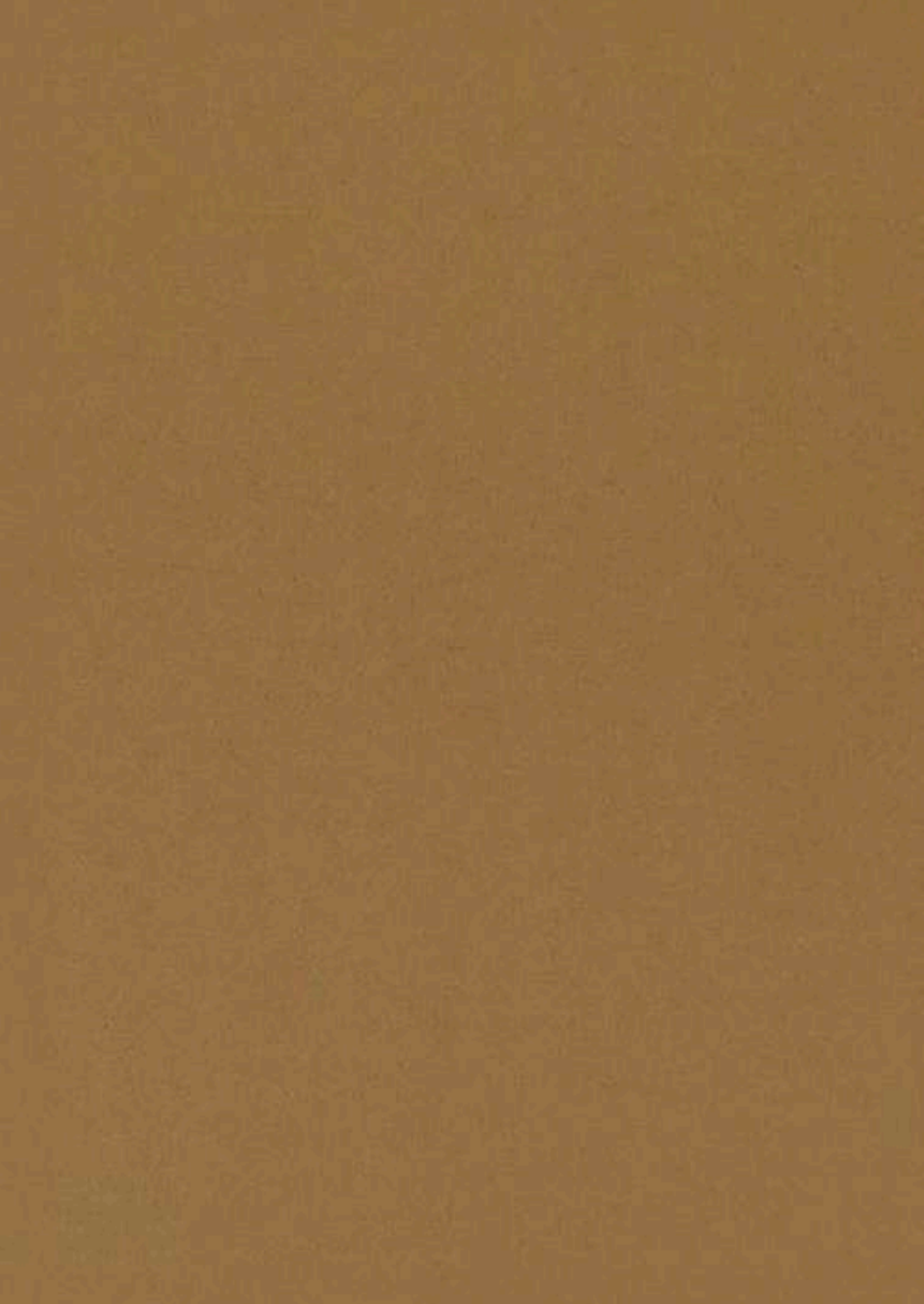












Centre del Carme
Valencia, 11.04—14.09.2025

Cosas que hacen
CLAC
La cerámica del arte



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA

TEXTOS:

p. 9	
CERÁMICA INAGOTABLE	(CAS)
p. 137	
CERÀMICA INESGOTABLE	(VAL)
Peio Aguirre	
p. 17	
EL CLAC CLAC CLAC	(CAS)
DE LA CERÁMICA EN EL ARTE	
p. 145	
EL CLAC CLAC CLAC	(VAL)
DE LA CERÀMICA EN L'ART	
José Luis Clemente	

OBRA:

Procesos
pp. 41—53
Hechos
pp. 54—58 / 111—127
Articulaciones
pp. 128—134 / 169—173
Trasuntos
pp. 174—185
Exterior
pp. 186—187

EXPO:

Salas
pp. 59—110
Exterior
pp. 189—192



*Vivimos en un mundo de suposiciones falsas, dijo Rose, pulseras, clac, clac. Ergo: las apariencias engañan.*¹
(Tom Spanbauer, *La ciudad de los cazadores tímidos*)



Cosas que hacen CLAC me recuerda a los soniditos que hacen algunos objetos cuando chocan entre ellos, y también al momento del acople de una macla, la unión de un positivo y un negativo o al ruido que hace un pequeño dispositivo mecánico en modo *On* (a diferencia de otro digital que casi siempre hace *Clic*). Ese clac evoca el instante perfecto en el que la técnica se pone al servicio de una idea de modo satisfactorio y reconfortante. Hay clac allí donde, un tanto milagrosamente, las cosas encajan, cuadran, funcionan. Un mundo en el que las cosas hacen clac es aquel donde la distancia entre los habitantes y sus producciones se ha reducido a cero y reina la armonía. De manera opuesta ese clac también puede significar un encuentro disruptivo, como el crujido que hacen dos objetos cerámicos al golpear entre sí. Este clac es entonces un sonido ambiguo de acierto y error, operatividad e ineficacia, función y disfunción (más que no función), etc. Una cerámica que responde al ideal del alfarero hace clac, y los trozos rotos de una porcelana o una tinaja también han hecho clac.

Muchas veces relegada por las otras artes, la cerámica ha cargado con los prejuicios de la artesanía cuando no de un clasismo estético y económico asociado a las artes aplicadas y a sus entornos de cotidianidad y domesticidad. Tratemos ahora de indagar la relación entre el arte de fabricar objetos en cerámica con ese estado creativo que hace clac. La definición de la cerámica como un campo artístico autónomo permanece atravesada por la que parece su esencia ontológica: la ambivalencia. Entre las bellas artes y las artes aplicadas, la fragilidad del material es a la vez su fortaleza. Su maleabilidad puede adoptar todas las apariencias, puede servir a numerosos fines, innumerables empleos incluso contradictorios entre ellos. En esta ambivalencia la cerámica no entiende de clases sociales, y tan pronto puede servir a las clases más bajas a través de una modesta pieza de arte popular como decorar los palacios de los que presumen las clases altas hasta convertirse en preciados fetiches cuyo valor oscila en los mercados globales como sucede con algunas porcelanas chinas centenarias. Esta cualidad mudable y en constante cambio hace que la cerámica pase ahora por distintas situaciones. Una de estas es el furor

1. Tom Spambauer, *La ciudad de los cazadores tímidos*, Poliedro, Barcelona, 2002, p. 338.

de los talleres de cerámica como medio de autoexpresión y salud mental cuya práctica incorpora el carácter terapéutico de todo hacer o de toda producción sin fin, pero que corre el riesgo de quedar absorbido como un complemento del estilo de vida inducido por algunas revistas de decoración. Como sucede de manera evidente con el yoga, por su potencial de autocreación, la cerámica también puede ser subsumida por el consumo capitalista. He aquí una primera contradicción, pues mientras el régimen neoliberal sacraliza el trabajo y la producción, el tiempo de la cerámica se detiene en la ritualidad de lo cotidiano y en la poética de lo inútil bello. Tan populares son los talleres de cerámica que hasta los famosos se apuntan a ellos. Por ejemplo, y en un giro un tanto sorprendente, la estrella rock Nick Cave ha protagonizado una exposición individual en la conocida galería Xavier Hufkens de Bruselas presentando un número de piezas inspiradas en las figuras de cerámica de dorso plano de Staffordshire que se popularizaron en la época victoriana. Al parecer, Cave comenzó a fabricar las figuritas durante la pandemia del Covid-19 desarrollando una serie de diecisiete esculturas policromadas a mano que cuentan la vida del diablo. Para el bueno de Cave y para infinidad de practicantes, es la costumbre y el compromiso adquirido con la práctica lo que posee un carácter sanador.

Hablando sobre la desaparición de los rituales, el filósofo Byung-Chul Han ha escrito que «en el marco de lo ritual las cosas no se consumen ni se gastan, sino que se *usan*. Por eso pueden llegar a hacerse *antiguas*.²» Sirva esta cita como un argumento para explicar su antigüedad. El arte de la cerámica tiene que ver con los estereotipos y los patrones que son esas repeticiones en los gestos que nos proveen de un principio de tranquilidad y estabilidad. Tal vez es por esto que la cerámica es un medio amable que no desentaja en el comedor o en la cocina, lugares donde se comparte.

Durante mucho tiempo relegada a un rol subsidiario del gran arte, la cerámica emerge hoy como un campo desde donde replantear el binomio forma-función cuestionando las divisiones que separaban las anteriores jerarquías. No menos, su actualidad responde a las llamadas a la sostenibilidad y a la ecología en medio de una crisis donde el concepto de Tierra nos reenvía a las preocupaciones sobre la salud de nuestro planeta y la supervivencia del suelo como un organismo vivo en continua transformación. Debido a este agudizamiento de la conciencia ecológica, objetos anteriormente ignorados son ahora traídos al centro convirtiéndose en nuevas mercancías resignificadas. Lo mismo pasa con el arte textil, motivo en

estos momentos de una reconsideración donde intervienen factores de manufactura, marginalidad, género y excentricidad respecto a los cánones artísticos de la modernidad. La cerámica comparte esos mismos atributos y espera paciente su eclosión en un sistema del arte omnívoro con las diferencias.

Un asunto clave aquí es el hecho de que en las culturas precolombinas no existe una separación entre artes aplicadas y bellas artes por lo que toda forma de creación (artística y/o artesanal) es expresión directa de la creatividad y el simbolismo de la vida cotidiana y ceremonial. Así se encuentran platos, vasijas y cuencos que reflejan la estética y la funcionalidad de las culturas que las produjeron sin que ni el uso ni el ornamento socaven su aura estética. Las cerámicas precolombinas se prestan ahora a su reutilización para una crítica poscolonial. Lo estamos presenciando: las cerámicas trascienden el tradicional ámbito de las artes decorativas y los museos antropológicos para pasar a estar presentes en bienales, museos y galerías de arte. La revisión crítica de la modernidad occidental ha conducido a la presentación de cerámicas anónimas y antiguas, pero también contemporáneas, como exorcismos de liberación de las culturas indígenas de su pasado colonial cuando no como un recordatorio de sus cosmogonías milenarias. Por ejemplo el artista tucumano Gabriel Chaile ha hecho de la cerámica un canal de expresión que reconecta con las culturas y con la artesanía de los pueblos prehispánicos de América Central y del Sur.³ Esta recuperación del barro primigenio en el arte contemporáneo, a veces a expensas de la instrumentalización de un indigenismo genuino, encuentra su argumento en las reclamaciones y en las políticas de restitución de las injusticias, saqueos y violencias coloniales. No es por lo tanto sorprendente que el recurso al modelado en arcilla sirva ahora como moneda de cambio en las luchas por la identidad cultural, el colonialismo y el poscolonialismo en el contexto de la globalización.

Al igual que con el arte textil la cerámica es también motivo de reivindicaciones de género y feministas. La historiadora del arte Estrella de Diego ha escrito recientemente un texto sobre contribución histórica de algunas ceramistas durante el siglo XX trazando conexiones entre distintas corrientes y tradiciones, desde el arte nórdico y la Bauhaus a los Estados Unidos pasando por la gran tradición artesana de Japón.⁴ Toshiko Takaezu, Maija Grotell, Adelaide Alsop Robineau, fundadora de la revista *Keramic Studio*,

2. Byung-Chul Han, *La desaparición de los rituales*, Herder Editorial, Barcelona, 2020, p. 14.

3. Recientemente Gabriel Chaile ha tenido una exposición monográfica titulada *Contemplando cómo fuimos* cambiado en Tabakalera (Centro de Cultura Internacional Contemporánea, 25 octubre 2024) 02 febrero 2025, San Sebastián.

4. Estrella de Diego, «La belleza de los objetos misceláneos», en *Mar de Dios, Home, casa, hasiera*, Ediciones CO-OP, San Sebastián, 2023.

Aino Aalto, Margarete Heymann, Marguerite Friedlander Wildenhain... son solamente algunas artistas mencionadas quienes encontraron en la cerámica una puerta de entrada al arte que muchas veces les estaba vetada. Estas artistas se vieron envueltas en infinidad de paradojas y tabús respecto a su condición de mujeres y a las contradicciones que acarrearán conceptos como «utilidad», «belleza» u «ordinario.»

Como bien señala Estrella, «en esas paradojas infinitas las ceramistas se hacen artesanas y emprendedoras, artistas, filósofas y activistas, coleccionistas y mecenas.⁵» Estas mujeres promulgaron la cerámica como un espacio propio desde donde reclamar una especificidad y una diferencia que, a la larga, ha pasado a engrosar un legado cultural y artístico por derecho propio.

Por otra parte están aquellos artistas que buscan alejarse de las grandes narrativas y la mirada antropocéntrica para concentrarse en formas intangibles de comunicación y que encuentran en la cerámica un medio apto por su carácter procesual y proximidad con la naturaleza. La cerámica en todos sus estados, los azulejos, los esmaltados o cualquiera de sus derivados procesuales encuentran un espacio de afecto en lo pequeño y en lo sensible sin tener que referirnos a esas formas un tanto precarias e inestables como *kitsch*.

*

Una vez apuntadas algunas de las situaciones actuales de la cerámica conviene ahora detenerse en su ambivalencia principal: a saber, la dualidad sobre si la cerámica es un fin en sí mismo o, por el contrario, un medio, un material y una técnica que sirven alcanzar otras metas u objetivos. Dicho de otra manera, la distinción entre aquellos artistas que piensan antes el objeto que desean realizar, ya sea en diseño o en escultura, y recurren a la cerámica como un medio a través del cual plasmar sus ideas, y aquellos quienes trabajan la cerámica por la cerámica o como un medio autónomo donde los objetos salientes devienen en esculturas por pleno derecho. Mientras que los primeros no dudarían en escoger otros materiales si en lugar de barro necesitaran resina, escayola o vidrio, para los segundos la cerámica se convierte en un elogio del material manifestado en todo el proceso y en su resultado visual, estético y táctil. Ni maestría ni simple utilitarismo, la cerámica deviene en este último caso una experiencia que rinde homenaje a los elementos (agua, tierra y fuego) y ensalza su personalidad humilde pero que se te revela en toda su grandeza como un maestro zen si no lo respetas o lo maltratas.⁶ Sin embargo,

me atrevería a decir sin esencialismo que ambos usos de la cerámica son legítimos y no se excluyen. Esta permisividad posibilita que la cerámica sea inagotable desde tiempos inmemoriales. Su adaptabilidad la convierte en un medio multiforme porque, incluso una vez cocido, el barro es barro que se reintegra a la propia tierra de donde una vez salió.

Consideraría de este modo cuatro principales utilidades:

- *La cerámica como cerámica* (cuando es un fin en sí mismo).
- *La cerámica como arte/escultura* (cuando sirve a otros fines, simbólicos o representativos, y carece de función de uso).
- *La cerámica como diseño* (cuando tiene una función de uso).
- *La cerámica como ornamento y/o decoración* (cuando su función es meramente contemplativa).

Cualquiera de estas cuatro posibilidades no excluye a las demás pudiendo establecerse relaciones cruzadas y productivas entre ellas. En la tradición oriental por ejemplo en un mismo objeto no se tiene miedo a la utilidad y tampoco a su ausencia. La cerámica fagocita la confusión de géneros y las paradojas: objetos útiles y objetos no-útiles, más que inútiles, u objetos funcionales con la función anulada, y demás.

Esto nos lleva a otra consideración sobre la relación histórica entre cerámica y escultura. Después de Gaudí la cerámica ocupó un papel discreto dentro de la una escultura que tal vez pudo tener una consideración subsidiaria respecto de la pintura en una primera vanguardia española. El primer renovador que acortó la separación entre cerámica y escultura fue el catalán Josep Llorens Artigas a quien, a través de su colaboración con Miró y sus formas depuradas en gres esmaltado, se le considera como una figura clave de la cerámica europea. Conviene también recordar aquí que Jorge Oteiza ejerció en 1941 de profesor en la Escuela Nacional de Cerámica de Buenos Aires para un año más tarde viajar a Popayán (Colombia) con la importante misión de organizar la enseñanza oficial nacional de la cerámica.

«La cerámica es una escultura de revolución,» frase pronunciada por Antoni Cumella adquiere en este contexto una importante significación⁷. Desde sus piezas de torno, Cumella amplió su investigación escultórica al espacio tridimensional para llegar al entorno construido de la arquitectura en aquella utopía de la vanguardia que fue la «integración de las artes.» Como representante de la vanguardia, su tarea consistió en reivindicar el lugar de la cerámica allí donde siempre debió estar: en la esfera moderna de algunos movimientos utópicos

5. *Ibid.*, p. 30.

6. Debo estas consideraciones a la artista Mar de Dios Solana.

7. Ver Cumella. *Processos escultòrics*, catálogo de la exposición comisariada por Manel Clot en el Museu de Granollers

con textos del propio Manel Clot, Daniel Giralt-Miracle y Jorge Wagensberg, Museu de Granollers, 2025.

como el Arts and Crafts y la Bauhaus. Se decía que cada vez que abría el horno después de la cocción deseaba estar solo. Si la pieza no respondía al ideal que tenía en mente —aunque fuera técnicamente perfecta—, la destruía. Con Antoni Cumella la cerámica pasa a convertirse en escultura entendiéndola no como un arte aplicado sino como una indagación en el espacio-tiempo de la materia. En esta «escultura de revolución» se pasa de lo micro a lo macro y viceversa: desde las piezas del torno a las placas cerámicas, murales en fachadas, esculturas e intervenciones en el espacio que muestran la gravedad giratoria de la cerámica con la semiótica del entorno construido. Esta síntesis de materia y forma se daba en una renovada búsqueda de modernidad a la vez estética y política. La Documenta 13 de Kassel (2013) incluyó unas pocas piezas de Cumella —una botella estrecha y picuda, un jarrón estilizado y una tinaja achatada sin cuello— devolviendo parcialmente al ceramista catalán a una escena internacional por la que ya había transitado.⁸ Pudiera parecer que la presentación aislada de unas pocas piezas no era suficiente para una contextualización mayor del alcance de sus pesquisas. Sin embargo, se da cualidad intrínseca a cualquier pieza cerámica, independientemente de su tamaño, que consiste en sintetizar en el objeto todo un ideario estético y un modo de vida.

La huella de la mano hace de la cerámica una forma de «cultura material» donde la motivación por el trabajo bien hecho y la satisfacción por conseguirlo completa la concepción humanista de autoestima y consciencia de sí.⁹ Es por todo lo expuesto aquí que la cerámica es inagotable y hace clac de forma utópica de la manera más discreta y silenciosa.

8. Fue en esta edición de Documenta y en la anterior de 2007 —cuando se presentó un álbum de porcelanas del distintas dinastías chinas— que la cerámica comenzó a tener un modesto pero

significativo papel que ha ido ampliándose otras grandes bienales.

9. Ver Richard Sennett, *El artesano*, Anagrama, Barcelona, 2009.



Pere Llobera
La Arcadia Catalana, 2023
 Jarrón de cerámica pintado
 112 x 40 x 40 cm
 Cortesía del artista y
 Hidde van Seggelen Gallery, Hamburgo



EL CLAC CLAC CLAC
DE LA CERÁMICA EN EL ARTE
José Luis Clemente
Universidad Politécnica de Valencia

(CAS)

*Denn das Schöne ist nichts
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäht,
uns zu zerstören.¹*

(Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien*, 1923)

*Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres?
Le Destin charmé suit tes jupons comme un chien;
Tu sèmes au hasard la joie et les désastres,
Et tu gouvernes tout et ne réponds de rien.
Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques;
De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant,
Et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques,
Sur ton ventre orgueilleux danse amoureusement.
L'éphémère ébloui vole vers toi, chandelle,
Crépète, flambe et dit: Bénissons ce flambeau!
L' amoureux pantelant incliné sur sa belle
A l'air d'un moribond caressant son tombeau.²*

(Charles Baudeaire, *Les Fleurs du mal*, 1857)

EXCUSA A MODO DE PREFACIO

Hace algunos años —la obra está fechada en 2014— Eduardo Sourrouille me invitó a visitar su casa en Basauri. De la visita surgía una obra que se incorporaba al proyecto *De la carpeta, personas que visitaron mi casa* (2005-2018), en el que el artista se autorretrataba con amigos que se citaban con él. Esto pasaría por anecdótico si no fuera porque en el centro de aquella fotografía aparece una naranja de cerámica de reducido tamaño, rota y recompuesta con tiras de celo y sostenida entre mi nariz y los labios del artista. Desde aquel momento, me acompañó esa imagen que, hoy, se vuelve reveladora, una naranja de cerámica —desgarrada y rehecha— que nos dice de la Valencia de ahora y de otras Valencias anteriores. Causalidad o

1. «La belleza no es más que ese comienzo de lo terrible que aún soportamos / y lo admiramos tanto porque serenamente / rehúsa destruirnos.» Rainer Maria Rilke, *Elegía de Duino*.

2. «¿Brotas de la sima negra o bajas de los astros? / El Destino embrujado va pegado a tus faldas como un perro; / siembras al azar la alegría y los desastres, / y lo gobiernas todo sin responder de nada. / Caminas sobre muertos, Belleza, y te burlas

de ellos; / entre tus joyas no es el Horror la menos fascinante, / y el Asesinato, entre tus colgantes preferidos, / baila amorosamente sobre tu vientre orgulloso. / Deslumbrada, la mariposa nocturna vuela hacia ti, candela, / crepita ardiendo y dice: ¡Bendita sea esta llama! / El enamorado jadeante inclinado hacia su bella / parece un moribundo que acaricia su tumba». Charles Baudeaire, *Las flores del mal*.

no, a partir del momento de la naranja en la obra de Sourrouille empecé a recordar la loza de la abuela como algo extraordinario, que me obligaba a mirar la cerámica de otra manera, más allá del baile de unas letras en la sopa delante de las narices. La cerámica que en muchas ocasiones había pasado desapercibida ante mis ojos como algo normal y corriente, comenzó a tomar cuerpo y a convertirse en una especie de obsesión. A todo ello contribuyó una lectura casi epifánica, el libro *Utz* de Bruce Chatwin, que regresa también ahora a mi mesilla de noche. De la compulsión del coleccionismo y de la necesidad de tomar posesión de la belleza de manera única, habla este libro, a través del seductor brillo de la porcelana. Las porcelanas de Meissen, enfermiza obsesión de Utz y destello de sus bajas pasiones, son también culpables de que empezara a observar la cerámica, y lo menor de las porcelanas dentro de ella, como lo que es, algo grande y de delicada hermosura.



Eduardo Sourrouille
De la carpeta, personas que visitaron mi casa,
José Luis Clemente, 2005-2018
Fotografía

La cerámica pertenece a la vida cotidiana; está presente en todo tipo de objetos de uso doméstico. Nos acompaña desde niños en los juegos con arcilla, en el desarrollo de la creatividad y la experiencia sensorial. Podemos situarla en el origen de las civilizaciones, con la tierra y el fuego. Sus vestigios son fuente de conocimiento de la humanidad, precisamente porque su uso ha estado siempre presente en la cotidianidad. Es un material bruto, pero también particularmente sofisticado; es sencillo y a la vez artificioso. La cerámica es frágil y, sin embargo, resistente. Habla de la fragilidad del arte y de la vida,

de la ruptura y de la capacidad de resistencia y recomposición. Hay en ella un preciosismo que puede quebrarse en cualquier momento, que exige un tacto y un cuidado especial.

De otro lado, en manos de los artistas, podemos observar el uso de la cerámica vinculada al interés por el proceso y también la fascinación por su mutabilidad y resultados impredecibles. Entre lo artesanal, lo mecánico y artístico, reconocemos un material que parece fácil de manipular, pero cuya aplicación y control presenta grandes complejidades. Tiene reglas específicas muy exigentes. Es un material especialmente dúctil que se presta a la experimentación y plantea enormes sorpresas para los artistas, como proceso descontrolado que obliga a constantes reajustes. Es por ello, que su uso ha sido reclamado con insistencia a lo largo del s. XX y, en particular, en los últimos años.

En el excelente texto de Peio Aguirre que me acompaña en esta publicación, el autor habla de manera clarividente de las cosas que hacen clic y clac³, y que podrían hacer cloc. Me permito apropiarme de él, como lo hice con el título de esta exposición a partir del mismo título —al que le resté, como licencia, la «k» de Clack, dejándola en un simple «clac»— que empleó el artista Pere Llobera. Como señala Aguirre, la exposición cuelga de una onomatopeya de sonidos ambiguos. Se trataría, añadido yo, de timbres cercanos a los infraleves duchampianos, según los enuncia Miguel À. Hernandez-Navarro, como algo infradelgado o infrafino, apenas perceptible y que podemos reconocer también en la cerámica, cuando con ella está a punto de ocurrir algo, cuando algo está a punto de quebrarse, llevado al borde del precipicio. Pero, al mismo tiempo, clac se convierte en un sonido alarmante cuando lo que no debía ocurrir ocurre. Se trata de esos sonidos cortos y secos y de breve duración que escuchamos cuando algo de quiebra y también cuando algo encaja. La exposición quiere recoger ese doble recorrido de los sonidos en un ir y venir a través del arte, en el correr de las cosas, en el paso de la vida.

LA CERÁMICA QUE HACE CLAC

Cosas que hacen clac surge como un intento de hacer visible el empleo de la cerámica en las prácticas artísticas de los últimos años en España, desde planteamientos muy abiertos, mostrando obras que presentan modos de hacer diversos. Se trata de un

3. De manera opuesta ese clac también puede significar un encuentro disruptivo, como el crujido que hacen dos objetos cerámicos al golpear entre sí. Este clac es entonces un sonido ambiguo de acierto y error, operatividad e ineficacia, función

y disfunción (más que no función), etc. Una cerámica que responde al ideal del alfarero hace clac, y los trozos rotos de una porcelana o una tinaja también han hecho clac. Aguirre, Peio, «Cerámica inagotable», en esta misma publicación.

intento también de asomarnos a la vida a través del arte de nuestros días, por medio de la cerámica, en un acercamiento, que quiere llamar la atención sobre su potencial creativo. La exposición se presenta como una aproximación a la cuestión. Hablaríamos de una aproximación precipitada, por cuanto pretende introducirnos, de golpe, en la consideración —o mejor dicho, consideraciones, por ser múltiples— de su uso como arte.

El interés por la cerámica no es nuevo, viene dándose de forma creciente a lo largo de las últimas décadas. Está en la calle, en los escaparates y en las redes sociales. Podemos hablar de un interés generalizado por todo aquello que esté soportado o revestido de cerámica. La cerámica está en todas partes. Se encuentra en todo tipo de utensilios. Su uso es cotidiano. Por tanto, que la cerámica entrara a gritos en el arte, reclamando atención y que fuera aceptada con júbilo, era una cuestión de días. Desde esta consideración, planteamos la precipitación de este proyecto; como una manera de llegar a tiempo, de estar al día y recoger los ecos de esa llamada de atención.

Si bien, como decimos, la cerámica la tenemos a mano en todas partes, su entrada en el arte ha sido lenta y, por momentos, complicada. Es cierto que va siendo habitual su presencia en las programaciones de las galerías de arte —en el último tiempo podríamos decir que, incluso, está muy presente⁴—. Sin embargo, esta presencia es anecdótica en los programas de las salas de exposiciones y muros; y escasa en las revistas especializadas y, casi inexistente, en la investigación académica. Por tanto, nos encontramos ante una descompensación entre el interés general por la cerámica y la atención que le prestan las instituciones artísticas; entre lo que hay en la calle, lo que hacen los artistas y lo que pasa a ser expuesto en los espacios del arte.

Este interés reciente que los artistas muestran por la cerámica estaría relacionado con diversas cuestiones. Una y principal, desde nuestro punto de vista, sería el lugar que ocupa en lo cotidiano. Su constante presencia en lo común hace que la miremos como algo carente de todo interés y, sin embargo, útil y necesario en muchas de nuestras actividades diarias. Así visto, esto la hace, por contra, excepcional. Si nos atenemos a lo Miguel Á. Hernández-Navarro señala como «pasión por la realidad»⁵ y el modo en el que «lo real» es objeto de interés desmedido por el arte, como lo apunta Hal Foster, y pensamos en el lugar que ocupa la cerámica en lo cotidiano, podremos entender el hecho de que los artistas recurran a su uso, como un modo de relacionarse con la realidad, una forma de estar

4. Una muestra de ello es la celebración de CerARTmic con su 2ª edición en 2025.

5. Hernández-Navarro, Miguel Á., *El arte contemporáneo entre la*

experiencia, lo antvisual y lo siniestro, Revista de Occidente, nº 297, Madrid, 2006, pp. 8-9.

presente en lo cotidiano. Por tanto, la cerámica constituye un medio eficaz para establecer ese contacto con lo ordinario, en tanto la cotidianidad es requerida como un material particularmente privilegiado por el arte, como señala Boris Groys⁶. Y desde ahí, es cuando la cerámica tocada por el arte, pasa a ser algo excepcional; algo que nos llega dentro.

Por otra parte, como también apuntamos más adelante, las propiedades de la cerámica ofrecen a los artistas un campo de experimentación extraordinario, por ser ésta, materia de gran mutabilidad y enormemente impredecible en su tratamiento y sus procesos. Esta sería otra de las razones que explica su utilización dentro del arte. A ello habría que añadir una cuestión última, de particular relevancia, y es la forma en la que las manifestaciones artísticas recientes apuestan por la presencialidad. Frente al dominio de la imagen y su omnipresencia, los artistas buscan un lugar aparte donde el arte exhiba su fisicidad. El arte busca relacionarse con los espectadores en la proximidad, mostrando su materialidad, exhibiendo sus rudimentos⁷. En este sentido podemos entender cómo la cerámica aporta algo táctil; algo cercano que enfatiza la forma. Esto se ha querido interpretar como una reacción ante el hartazgo de las tendencias frías, mínimas y demasiado sujetas a los dictados conceptualistas. Opiniones que no acabamos de compartir si observamos cómo el arte actual, en los comportamientos que acabamos de señalar, es un arte muy estratégico, por tanto, muy pensado. Es cierto, sí, que aboga de manera muy ostensible por la expresividad, por las emociones y los sentimientos, pero sin dejar de ser premeditado.

Desde las cavernas, la cerámica ha sido soporte de expresión artística aportando sus restos conocimiento sobre

6. «Hoy, de hecho, la vida cotidiana comienza a exhibirse a sí misma —a comunicarse como tal— a través del diseño o de las redes contemporáneas de comunicación participativas y se vuelve imposible distinguir la representación de lo cotidiano de lo cotidiano mismo. Lo cotidiano se vuelve una obra de arte; no hay más mera vida o mejor aún mera vida exhibida como artefacto. La actividad artística es ahora algo que el artista comparte con su público en el nivel más común de la experiencia cotidiana. El artista ahora comparte el arte con el público así como comparte con él la religión o la política. Ser un artista ha dejado de ser un destino exclusivo, para volverse una práctica cotidiana, una práctica débil, un gesto débil. Sin embargo, para establecer y mantener este nivel cotidiano y débil del arte, uno debe repetir permanentemente la reducción artística resistiendo a las imágenes fuertes y escapando al status quo que funciona

como un medio constante de intercambio de estas imágenes poderosas». Groys, Boris, *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Editorial Caja Negra, Buenos Aires, 2024, p. 117.

7. El curador Cliff Lauson, explica cómo ha ido produciéndose un giro cultural cada vez mayor hacia la apreciación de la artesanía y la valoración de la lentitud. «Parte de ello se debe a cómo reconectamos con las cosas del mundo después de la pandemia [...]. Lo maravilloso de la cerámica es que todos la usamos a diario de una forma u otra. Hay una afinidad con el medio. No hace mucho, esa misma cotidianidad podría haber sido despreciada, pero con el dominio de la cultura digital, el colapso ambiental y la pandemia, la inmediatez física y realista de la cerámica y sus métodos ancestrales son sus puntos fuertes». Lauson, Cliff, *Strange Clay: Ceramics in Contemporary Art*, Gerd Hatje, Londres, 2022, p. 9.

nuestras formas de vida. Aunque hay muestras anteriores, es en el neolítico cuando aparecen de forma más generalizada los primeros recipientes cerámicos para almacenar alimentos y agua, siendo utilizadas también con fines ceremoniales. Realizados en arcilla secada al sol o alrededor del fuego, utensilios de uso cotidiano, y también excepcional, fueron receptáculos de creencias y plasmación de modos de vida. Desde antiguo, la cerámica la reconocemos en objetos cotidianos, recipientes y herramientas, lo que le confiere un valor cultural y funcional en todas las culturas⁸. La cerámica es, por tanto, fuente de conocimiento de la humanidad y expresión de lo que somos.

Tradicionalmente despreciada por las bellas artes, el arte echó mano de la cerámica con fines muy diversos. Desde una perspectiva histórica, cabe reconocer, a través del arte, su capacidad para unir lo funcional y lo estético, lo artesanal y artístico. Bajo formas muy sencillas y, a la vez, enormemente sofisticadas, la cerámica pertenece al ámbito de lo ordinario, pero escenifica también lo excepcional. La doble dimensión de lo útil y lo improductivo, en la que se asienta su función o la ausencia de la misma, constituye uno de los muchos atractivos que presenta la cerámica. Para las bellas artes, según lo pensó la modernidad, todo aquello vinculado a los procesos artesanales carecía, por definición, de la relevancia como categoría que solo podía asignarse, de forma específica, a la obra de arte. Aunque podemos hablar de cierta la apreciación artística de la cerámica antes de la modernidad, sólo las transformaciones del arte a lo largo del siglo XX y, muy particularmente, en su segunda mitad, permitieron que la utilización de la cerámica fuera recibida con normalidad, de la misma forma que otros medios y materiales se iban incorporando con cierta naturalidad en la práctica artística. La disolución de los límites entre lo utilitario, lo artesanal y lo artístico es precisamente una de las contribuciones que han hecho los artistas contemporáneos a este medio, incorporándolo como un soporte artístico más, del lado de la pintura o la escultura.

Con el tiempo, los artistas han ido explorando las propiedades expresivas de la cerámica, más allá de la artesanía y de la función a la que tradicionalmente se debía. Ciertas características físicas de la cerámica como su maleabilidad, su versatilidad técnica, la variedad de materiales (terracotas, porcelanas, gres, lozas, etc.) y composición, así como sus acabados, hacen especialmente atractivo este medio para los artistas, como hemos apuntado antes. La cerámica permite jugar con la textura, el color y la forma. Como apuntaba el

arqueólogo William Henry Holmes en s. XIX «La arcilla no tiene cualidades intrínsecas a su naturaleza para imponer su forma o clases de formas determinadas a sus productos, como la tienen la madera, la corteza, el hueso o la piedra. Es tan móvil que puede adoptar la forma de su entorno con total libertad, y cuando se usa extensamente reflejará o se hará eco de gran parte de la naturaleza y el arte coexistente»⁹. La ductilidad, que pertenece a su naturaleza material, es otro de los atractivos que hace que los artistas que decidan incorporarla es sus procesos de trabajo.

La arcilla eleva el nivel de exigencia en la experimentación, con formas, volúmenes y texturas que escapan al habitual control del proceso creativo, dadas las transformaciones que tienen lugar en el transcurso de su manufactura. Ello constituye un buscado estímulo creativo con el que se desafían convenciones artísticas. Su capacidad para retener y transformar la luz, combinada con técnicas como el esmaltado, las incisiones y otros muchos procedimientos, le confiere una cualidad táctil y visual única. Otras cualidades como su dureza y resistencia, pero también su fragilidad, son además motivos por los que cabe entender que su uso dentro del arte ocupe un lugar cada vez más destacado. Es precisamente la fisicidad de ese medio la que explica cómo en las últimas décadas se ha puesto especial énfasis en su utilización, como una forma de requerir la presencia del arte frente al abuso de la imagen, como ya hemos aludido. Por tanto, el factor experimental, buscado en la fisicidad propia de la cerámica —una fisicidad «incontrolable» en los procesos de elaboración— conforma, asimismo, una de las razones por las que los artistas vienen recurriendo a este medio con particular interés, porque, como señala Mairiel Tarela, no se trata solo de este factor, «el interés por el arte cerámico no radicaba solo en experimentar con un nuevo material proveniente de otro terreno, sino en establecer una nueva experiencia con el concepto de objeto cerámico. La intervención de dicho objeto, su búsqueda, su exploración y su instauración en el terreno del arte, lo redimensiona, lo extrae de su función utilitaria o decorativa en lo que comienza a llamarse cerámica de estudio»¹⁰.

Desde esa perspectiva, podemos considerar cómo la cerámica se ha convertido en un medio particularmente requerido por los artistas, avanzado el siglo XX, no solo por las posibilidades plásticas del propio medio sino también, como acabamos de apuntar, como una opción poco explorada para abordar temáticas personales, sociales y políticas, combinando

8. La religión judeo-cristiana reconoce el origen de la creación en el barro. Dios crea al hombre con barro.

9. Lilley, Claire, «A haptic Art», *Vitamin C, Clay and Ceramic*, Phaidon, Londres 2021, p. 10.

10. Tarela, Mairiel. «Cerámica y arte contemporáneo», *Arte e Investigación*, N.º 14, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2018, p. 4.

tradición y novedad, técnicas artesanales y conceptos modernos. La dualidad entre lo funcional y lo ornamental invita a reflexionar sobre temas recurrentes en el arte más reciente como la identidad, la memoria, lo precario y la transformación de lo cotidiano en arte. Innovación técnica y conceptual, combinación de métodos ancestrales con procesos innovadores —como el uso de nuevas tecnologías o reinterpretaciones de técnicas clásicas— plantea, a menudo salidas inéditas para la creación de piezas híbridas que combinan la tradición artesanal con la innovación.

Búsqueda de *La Fontaine*
de Marcel Duchamp en Google



El inicio del siglo XX es un momento clave para observar cómo la cerámica, hasta ese momento considerada una técnica artesanal y decorativa, va a convertirse en un medio de expresión artística. A partir de ese momento, los artistas empezaron a ver la cerámica como un modo de explorar nuevas posibilidades estéticas y conceptuales. El hecho de que figuras como Auguste Rodin y Paul Gauguin se adentraran en el uso de la cerámica apunta a una ruptura con las tradiciones anteriores, ampliando los límites de lo que la escultura podía representar intervenida por la cerámica. Este período, algo anterior a la irrupción de las vanguardias, es una etapa significativa, porque señala la transición hacia una aceptación posterior, más amplia de experimentación, algo que abriría el camino para los artistas posteriores, quienes seguirían explorando y desafiando los límites de este medio en muy

diversas manifestaciones, en tanto trataban de poner en cuestión la definición y la propia naturaleza del arte, asuntos que aún hoy siguen siendo especialmente relevantes.

La popularidad de la cerámica en el siglo XX se evidencia con su presencia dentro de casi todos los movimientos de vanguardia y por su papel fundamental para algunos de los artistas más influyentes de la época. En Francia, los fauvistas aplicaron su innovador uso del color en jarrones y platos. En Italia, los futuristas reinterpretaron los objetos cotidianos con cerámica aplicando su concepción del dinamismo en objetos utilitarios como jarrones, platos y figuras. El rechazo a la idea de «arte elevado» llevó a los dadaístas a considerar la cerámica, tradicionalmente vista como un oficio y una técnica utilitaria, como un medio con el que cuestionar la separación entre arte y artesanía. La presencia de la cerámica en la cotidianeidad es una de las razones por la que dadaístas y surrealistas decidieron acudir a ella, como lo hicieron con otros objetos corrientes. Echando mano de la cerámica, estos artistas ponían el arte en relación con la realidad, contraviniendo las normas que la rigen. Aunque dentro del dadaísmo, la cerámica no ocupó un espacio especialmente destacado, hay que señalar las aportaciones de Beatrice Wood «Mama Dadá», cuyas piezas cerámicas transformaban los objetos utilitarios y decorativos para romper con las convenciones tradicionales, valiéndose del humor. Hecha de cerámica es, sin embargo, *La Fontaine* (1917) de Duchamp una de las obras icónicas del siglo XX. Clasificada como ready-made, esta obra recontextualiza un objeto cotidiano introduciéndolo en el arte, cuestionando con ello no sólo la «autoridad» sino el contexto de recepción e institucionalización del arte.

Recién horneada por el fordismo *La fontaine* es probablemente el objeto artístico cerámico más relevante del arte moderno. Se trata de un «objeto bello»¹¹, como señala Juan Antonio Ramírez, que podemos poner en relación con obras de Brancusi o Arp. Sin embargo, antes de ser designado como objeto artístico, y sin dejar de serlo después, era un objeto industrial moderno, salido de los sistemas de producción

11. El asunto Richard Mutt. Dicen que cualquier artista que pague seis dólares puede exponer. El señor Richard Mutt envió una fuente. Sin discusión este artículo desapareció y nunca fue expuesto. He aquí las razones para rechazar la fuente del señor Mutt: 1. Algunos arguyeron que era inmoral, vulgar. 2. Otros que era un plagio, una simple pieza de fontanería. Pero la fuente del señor Mutt, al igual que una bañera, no es inmoral, eso es absurdo. Se trata de un accesorio que se ve a diario en los escaparates de los fontaneros. Si el señor

Mutt hizo o no hizo la fuente con sus propias manos carece de importancia. El la ELIGIÓ. Cogió un artículo de la vida diaria y lo colocó de tal manera que su significado habitual desapareció bajo el nuevo título y punto de vista: creó un pensamiento nuevo para ese objeto. En cuanto a la fontanería, eso es absurdo. Las únicas obras de arte que ha producido América han sido sus productos de fontanería y sus puentes». Ramírez, Juan Antonio, *Duchamp: El amor y la muerte incluso*, Ed. Siruela, Madrid, 1994, p. 54.

fordistas con los que se reactiva el capitalismo. Ello nos lleva necesariamente a reflexionar sobre la producción de útiles de alto valor estético, surgidos en el marco anónimo de la producción serial de objetos de consumo que, por convención, estaban excluidos de toda consideración estética. La porcelana blanca, que ya había asistido tradicionalmente a los orinales, reviste aquí al objeto industrial moderno no sólo de competencia higiénica sino también, y particularmente, de eficaz asepsia óptica. Lo que antes fuera un simple objeto de porcelana artesanal que se escondía debajo de la cama, carente de toda estimación artística —aun floreado de porcelana—, es, por obra y gracia de Duchamp, un formidable artefacto con el que dinamita los principios sobre los que se asienta el arte moderno: autoría, manualidad y recepción artística.

Colores vivos, formas abstractas, texturas y relieves son alguna de las características de la cerámica que, tras el primer impacto del Art Nouveau, entran en el arte del siglo XX a través de los movimientos de vanguardia. Junto a ello, la celebración de lo orgánico, unido a lo artesanal, pero debido también a su aplicación industrial por medio de formas geométricas básicas, son particularidades que serían desarrolladas posteriormente por artistas muy diversos, impactados a su vez por el cubismo y el arte abstracto. Esto es particularmente reconocible en el legado de la Bauhaus. La cerámica en la Bauhaus representa uno de los ejemplos más interesantes de la fusión entre arte, artesanía y tecnología. Las piezas de la cerámica Bauhaus se caracterizan por las formas sencillas, por la geometría clara y la búsqueda de la funcionalidad. La experimentación con técnicas de esmaltado y métodos de producción en serie permitieron que, a pesar de su aparente simplicidad, cada pieza tuviera un reconocible carácter artístico. En sus talleres cerámicos hay que poner de relieve las aportaciones de las artistas mujeres, relegadas a adquirir formación en artes aplicadas como el textil o la vidriería. En este sentido hay que destacar el trabajo de artistas pioneras como Margarete Heymann y Marguerite Wildenhain.

Picasso llegó a la cerámica en los años 40 en Vallauris, donde creó una amplia gama de piezas entre jarrones, platos, vasijas y, en menor medida, alguna pieza de orden escultórico. Allí empezó a experimentar con la arcilla, donde fusionó la tradición artesanal con su impronta moderna. Con Suzanne y Georges Ramié, en la fábrica Madoura, no se limitó a decorar piezas preexistentes, sino que modelaba la arcilla aún en el torno. Usando barnices, engobes y óxidos, aplicados a menudo de forma espontánea, trasladó motivos que estaban presentes en su pintura y escultura, como rostros (*Cara de fauno*, 1947), animales (*Insecto*, 1951) y figuras mitológicas

(*Fauno sentado*, 1951), obteniendo obras que se situaban entre lo funcional y lo escultórico. Fragmentación, geometría, simplicidad y organicidad impregnan la cerámica realizada por Joan Miró como una extensión de su lenguaje artístico donde reconocemos vibrantes colores y su particular orientación hacia lo lúdico y simbólico. Aunque su trabajo cerámico es tardío —comienza a darse en mitad de los años 50—, en él se refleja de manera determinante la constante búsqueda de nuevas formas de expresión. Si bien los murales de la Universidad de Harvard (1950), la Unesco (1958) o Maeeght (1964) suelen ser lo más celebrado en su trabajo cerámico, obras como *Femme* (1946), *Punto de partida de Cabeza en la noche* (1968) o *Estela de doble cara* (1956) son ejemplos del interés con que el artista acometió el trabajo cerámico en colaboración con el ceramista Josep Llorens Artigas, con quien creó algunas de sus piezas cerámicas más emblemáticas.

Durante la segunda mitad del siglo XX, la cerámica experimentó una transformación radical. De ser considerada principalmente un oficio artesanal y funcional, pasó a ser apreciada artísticamente, gracias a las aportaciones previas de los artistas de vanguardia a las que hemos aludido. La adopción de nuevas técnicas (modelado, esmaltado y cocción) y su relación con materiales no convencionales dieron paso a creaciones que trascendían la pura forma. Este enfoque experimental fue clave para que la cerámica se integrara en las sucesivas tendencias artísticas tras la Segunda Guerra Mundial. A lo largo de las últimas décadas del siglo XX, los artistas comenzaron a usar la cerámica con más frecuencia. Artistas como, entre otras Judy Chicago, con obras emblemáticas que integran la cerámica en instalaciones de gran carga simbólica, abrieron nuevos caminos para que la producción cerámica se asociara a discursos feministas. Así cabe reconocer las aportaciones de Lynda Benglis o, más recientemente Magdalene Odundo quienes, entre otras muchas mujeres artistas, utilizan técnicas tradicionales de modelado y también modernas, en la aplicación del esmaltado y los sistemas de cocción, para crear obras que desafían expectativas estéticas y funcionales. Estas fueron mujeres referentes de prácticas artísticas emprendidas en los años setenta y que incorporaban el uso de la cerámica para poner en cuestión roles identitarios y la propia participación de la artista en la institución arte.

De la misma manera que ocurre con otros soportes artísticos, función y significado están particularmente presentes en la cerámica. Los artistas contemporáneos exploran temas como la identidad cultural y de género, el feminismo, la memoria, la comunicación o la sostenibilidad también a través de la cerámica, generando piezas que cuentan historias

personales y colectivas. La cerámica se convierte en un vehículo para cuestionar y resignificar nuestro entorno, desdibujando las fronteras entre lo funcional y lo simbólico, entre lo artesanal, lo industrial y tecnológico. La incorporación de nuevas técnicas en las prácticas artísticas, como la impresión 3D o el uso de robots están, del mismo modo, presentes en los procesos de producción cerámica, lo que ha abierto un abanico de posibilidades que acaban integrando la tradición en la modernidad. Con el uso de la cerámica cada vez más generalizado y desprejuiciado, los artistas están redefiniendo la tradición alfarera, como se puede apreciar en propuestas que van desde la reinterpretación de formas tradicionales en obras de carácter escultórico, como en instalaciones, vídeos, fotografías y en pintura —como podemos reconocer en la exposición que nos ocupa—. En todos estos soportes y modos de hacer se utiliza la cerámica para abordar cuestiones de diversa índole desde el reducto de lo íntimo y personal a otras de alcance social y colectivo.

La cerámica se integra como proyecto artístico también en disciplinas como el diseño y la arquitectura —como ya lo hiciera en el pasado—, siendo parte de proyectos colaborativos que incorporan preocupaciones contemporáneas. La cerámica contemporánea, por tanto, se erige como un medio polifacético que invita a la reflexión y reinención constante, reclamando su lugar en el arte actual. En resumen, la cerámica en este periodo de la modernidad tardía, y ya entrado el siglo XXI, se consolida como un campo fértil para la innovación estética y significación conceptual, trascendiendo su carácter decorativo y meramente utilitario, para ocupar, entre lo artesanal y lo industrial, un lugar destacado en el panorama del arte contemporáneo.

COSAS QUE HACEN CLAC

La exposición *Cosas que hacen clac* pretende acometer la complejidad de las cuestiones anteriormente tratadas a partir de su análisis y reconocimiento en un conjunto de obras muy diversas. No se plantea como una muestra enciclopédica, a pesar del número de artistas representados. En los últimos años, son muchos los artistas que, bien puntualmente o de forma más habitual, han incorporado la cerámica en sus procesos de trabajo. Por tanto, una lista que abordara la revisión de todos estos artistas sería demasiado larga para incluirla en una exposición como la que nos ocupa. Lo que intentamos aquí es asomarnos al arte a través de la cerámica, en una aproximación, que quiere reclamar la singularidad de su uso como parte del proceso creación artística, mostrando obras en las que eso

sea significativa y particularmente reconocible. Habría otros muchos artistas que podrían incorporarse a esta selección con aportaciones igualmente interesantes, pero que se dejan para investigaciones posteriores, siendo la selección que presentamos representativa de esas tantas otras formas de hacer arte con cerámica, y que aquí extractamos.

Como hemos señalado, el creciente interés social por la cerámica y su uso en el arte no ha tenido apenas reflejo en las programaciones expositivas institucionales. En España no conocemos investigación amplia, ya sea en exposiciones institucionales o artículos académicos que hayan abordado la cuestión que nos ocupa de forma precisa. Esta situación es similar fuera de España, si bien podemos remitirnos a exposiciones como *A Secret History of Clay: From Gauguin to Gormley*¹² (2004) presentada en la Tate Liverpool en la que se exploraba la cerámica en el arte del siglo XX a través de artistas principalmente británicos¹³. Tiempo después se realizaron exposiciones de gran impacto como *Ceramix* en La Maison Rouge de París (2016) o *Strange Clay* en la Hayward Gallery (2022) que incluía la edición de Hatje Cantz¹⁴. A ello hay que sumar publicaciones como *Vitamin C, Clay and Ceramic* editada por Phaidon (2017). Estas serían algunas de las escasas contribuciones dirigidas a visualizar la presencia de la cerámica en el arte contemporáneo. La escasa de información existente dificultaba la orientación de nuestras investigaciones, sin apenas referencias previas. Actuábamos por tanto en terreno baldío, lo que, por otra parte, nos permitía la satisfacción del descubrimiento de lo nuevo, pudiendo ser también más libres en el enfoque de análisis. Así, la exposición *Cosas que hacen clac* pretende sumarse modestamente a las anteriores iniciativas, desde del examen de la utilización de la cerámica en las prácticas artísticas en España.

12. El título de aquella exposición aludía, no solo al reconocimiento de la cerámica vanguardista y poco conocida, por estar dispersa a lo largo de la historia del arte reciente, sino también plateaba cómo la arcilla era algo que artistas con visión de futuro venían trabajando, pero de puertas adentro en sus estudios y con limitada proyección exterior —de ahí lo de «historia secreta»—. «En aquel entonces —señala Simon Groom—, nadie se entusiasmaba demasiado con los adornos para repisas de chimenea y los juegos de té, ni con la artesanía, por encima de las grandes ideas que las bellas artes supuestamente monopolizan». Simon Groom, *A Secret History of Clay: From Gauguin to Gormley*, Tate Liverpool, Liverpool, 2004, p. 11.

13. Con esta exposición la Tate, desde el marco institucional, anticipaba el interés

por la cerámica, al que se sumarían, poco a poco, otras instituciones con iniciativas que irían llegando a cuenta gotas. Pero como señala Laura Breen se trataría de un reconocimiento a medias porque «la presentación de esta exposición en la Tate —una galería de arte moderno arquetípica— que podría interpretarse como una señal de reconocimiento institucional, se relegó a un lugar regional —Tate Liverpool— y se mantuvo al margen de las exposiciones de las colecciones permanentes, manteniendo intactas las narrativas centrales de las galerías». Laura Breen, «Redefining ceramics through exhibitionary practice (1970-2009)», *Journal of Art Historiography*, Vol. 11, Birmingham, 2014, p. 13.

14. Edición que incluye textos críticos de Cliff Lauson y Amy Sherlock.

En la exposición partimos de la necesidad de confrontar la idea del objeto de arte decorativo, discreto e inocuo. Del mismo modo huimos del establecimiento de jerarquías, dado que no es esta una exposición que circunscriba su investigación al examen de un medio por separado, aunque el objetivo fuera señalar la presencia del medido cerámico, para demostrar su participación en las prácticas artísticas. Esta es la razón por la que decidimos sacar la cerámica fuera de las vitrinas y elevar su status, siendo escultura, pintura, dibujo, vídeo o fotografía. Pero en el mismo sentido pretendimos huir de la fetichización del objeto artístico, bajando las obras de los pedestales para buscar una relación más directa con el espacio y más cercana al espectador.

Con tal fin, pretendimos sortear la distinción, limitante de estatus, entre prácticas basadas en el medio y prácticas basadas en el concepto. Esta es una de las razones por las cuales en la exposición encontramos todo tipo de soportes, técnicas y disciplinas, en las que toma parte la cerámica, bien como objeto escultórico o bien referenciado en pintura, dibujos, vídeos, fotografías o instalaciones. Del mismo modo, en la exposición se dan cita artistas diversos, unidos más por afinidad conceptual que por criterios disciplinarios específicos. Así es como decidimos que lo transgénero fuera el aglutinante de las piezas expuestas. Decidimos también que, en parte, la presencia nominativa del artista no fuera lo primero a ver, que las obras se diseminaran en el espacio expositivo desobedeciendo a lo que las sujeta, por filiación, en un exclusivo lugar de pertenencia. Con ello, pretendimos que la exposición fuera panorámica y permitiera observar cómo en el arte de las últimas décadas conviven todo tipo de prácticas artísticas en las que se hibridan géneros y medios.

En este sentido, apoyado en el trabajo del arquitecto Manel Jiménez, decidimos actuar en un montaje expositivo que sostuviera las obras en un espacio de contaminación. No pretendimos que cada obra, por separado, fuera expuesta simplemente por sí y así misma. Buscamos las relaciones entre las obras por afinidades diversas: formales, conceptuales, temáticas, referenciales, etc. Buscamos ser deliberadamente indisciplinados en la presentación de los trabajos. Eludimos la higiene en la exposición de las obras para que, las relaciones, entre ellas, permitiera una especie de contagio, de manera que las sacara del confinamiento habitual que las hace autosuficientes. De ese modo, intentamos potenciar aspectos relacionales que por lo común, no encontraríamos cuando las vemos por separado. Rehusamos presentar los trabajos bajo parámetros minimalistas y diseminamos las obras por el espacio siendo excesivos en la cantidad de piezas expuestas, así como la manera de presentar sus contactos y relaciones.

Un asunto que nos interesó destacar particularmente fue la fisicidad de los trabajos. Consideramos, por razones ya referidas, que la exposición debía hacer palpable la corporeidad de las obras, dejándolas desnudas ante los espectadores para que ellos mismos reconocieran, en su diversa anatomía, cómo actúa la cerámica en los procesos de creación artística. Del mismo modo, otra cuestión central para emprender el proyecto expositivo fue la apreciación, de partida, de la arcilla como un material subversivo, además de otras consideraciones ya hechas respecto a sus propiedades, como lo es la de un material también inagotable y barato, siendo tierra. Nos interesaba destacar cómo su familiaridad vuelve aparentemente inocua a la arcilla, permitiéndole pasar del ámbito privado a la esfera pública y viceversa. Pero también, nos interesó mostrar su carácter lúdico y democrático y, cómo esto, puede explicar, en parte, su exclusión de las historias tradicionales del arte y de los relatos de la modernidad, así como del propio trabajo de los artistas. Esa «alta falta de seriedad» —según señala Simon Groom¹⁵— de la cerámica se nos reveló como un elemento también esencial que nos explicaba el hecho de que fuera relegada a la categoría de no arte. Así es cómo cabe entender que su uso por parte de los artistas vaya dirigido, no solo al rechazo a los valores asociados al modernismo, sino también derivado de una profunda preocupación por la materialidad de la experiencia —como hemos apuntado antes— en un momento en que muchos analistas culturales hablan de la muerte del objeto concreto, en favor del nuevo mundo virtual de la era de la información.

Para abordar la complejidad de las obras seleccionadas y facilitar su comprensión decidimos dividir la exposición en cuatro bloques: procesos, hechos, articulaciones y trasuntos. Con esta sistemática aglutinamos, en partes, los procedimientos y recursos característicos del trabajo de la cerámica, entendidos como propios y característicos del arte actual. Incidimos en la necesidad de mostrar lo aquí tantas veces señalado: la cerámica es partícipe de los procesos artísticos siendo arte, dejando ver aquello que la cerámica puede aportar como arte.

En la sala *Procesos* se incorpora obra realizada —y esto es común en el resto de bloques— con todo tipo de técnicas y medios artísticos, entre los que anda envuelta la cerámica, para mostrar uno de los aspectos que caracterizan los comportamientos del arte de las últimas décadas, muy presente en el arte actual, como es la insistencia en exponer los procesos de creación. En este apartado, nos encontramos ante la presencia de obras despiezadas, descompuestas y carentes de un orden preciso.

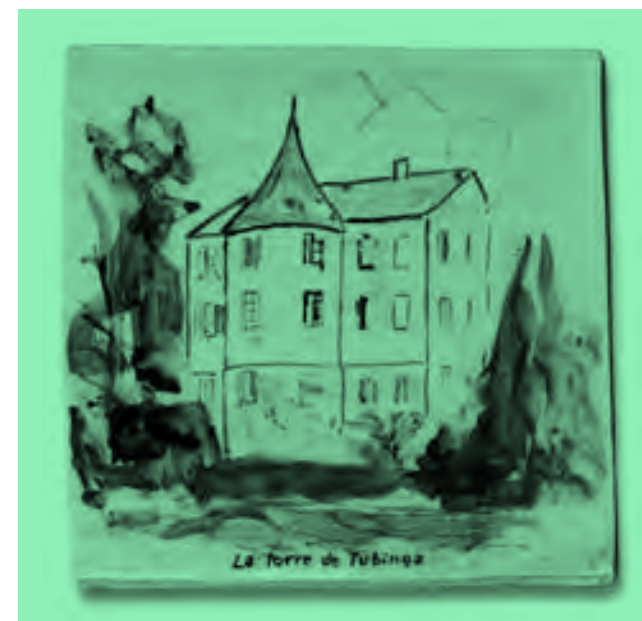
15. Groom, Simon, *A Secret History of Clay: From Gauguin to Gormley, Op. Cit.*, p. 11

Se trata de obras que se muestran en muchos casos como inacabadas. La sensación de improvisación y espontaneidad y el énfasis en la temporalidad son también parte de las impresiones que se desprenden de las obras incluidas en este bloque. La fisicidad, la materialidad del barro, el gres y la porcelana, son particularidades que se reconocen en estas obras, en las que los rudimentos del hacer arte saltan a la vista. De la misma manera reconocemos en estos trabajos otros aspectos comunes del arte del actual como es la tematización de la precariedad, identificable en la crudeza de la forma desnuda y visiblemente frágil y en la desarticulación de las obras.

La obra *Escuela* (1994-2025) de Juan Carlos Román muestra, pegada a la pared, una gallina de enormes dimensiones, cuyo plumaje está compuesto por placas de barro grabadas con nombres de insignes artistas. A su lado, obras como el vídeo *Nos moldeamos y nos amoldamos* (2002) de Chelo Matesanz, la fotografía *Sin título* (1999) de Eduardo Sourrouille, la *Serie de Platos rotos* (2022) o *Seis (dejar de pintar como antes lo hacía)*, 2016) de Miren Doiz indican, de manera ostensible, en las cuestiones rudimentarias del arte. Muestran unas veces de forma irónica, otras veces de forma dramática, «el hacer arte» como base de actuación de las obras. En el mismo sentido podemos considerar la obra *Fragments of Brick* (2017) de Antonio González y las piezas descompuestas *De la serie Dermis* (2021) de María García o los módulos cerámicos de *Conducto* (2023-2025) y *Tejido* (2023) de JP&JP Rosado y *Al2O3SiO2Fe2O3TiO2CaOMgONa2OK2O* (2024-2025) de M Reme Silvestre. A su lado, obras como *Palpitar como cuerpo* (2024) y *Memoria de forma* (2022) de Antonio Fernández Alvira, junto a la instalación *Danza de lenguas* (2021) de Fuentesal Arenillas, desnudan el material cerámico para mostrar una organicidad que, de lo bruto externo del material, pasa a delicadeza de lo contemplativo en el interior. *Psicodelic Angel* o *Snake and Angel on Blue Moon* de Varvara & Mar, por su parte, abundan en la alteración del orden material, sorteando la línea divisionaria entre lo artesanal y lo tecnológico con la presentación de impresiones 3D con cerámica, mientras las porcelanas esmaltadas de Limoge de Miguel Ángel Molina en la pieza *Tas* (2016) o en *Plot* (2022) incorporan el humor para restar trascendencia al hacer arte en el final de fiesta del «arte elevado».

Aquí nos encontramos con obras que, bajadas de sus pedestales habituales y dadas a ver sobre cajas de embalajes o esparcidas en la pared, proyectan una relación directa con los espectadores. La obra en su «hacerse» se muestra como una actividad cotidiana, al alcance de cualquiera. Se trata de una cotidianidad que el arte, como aquí observamos, da a ver de

forma precaria porque como señala Juan Martín Prada «siendo la precariedad uno de los rasgos más característicos de la vida en nuestro tiempo, lo es necesariamente también de muchas de las nuevas prácticas artísticas. Es como si el arte hubiese decidido volver a hacerse voluntariamente «pobre» para denunciar la inmensa pobreza que asola nuestro mundo, pero también, en un impulso contrario, para demostrar los inmensos potenciales que albergan las metáforas de la carestía, de lo transitorio, de lo exiguo, de lo inseguro»¹⁶.



Xisco Mensua
La torre de Tübinga, 2023
Cerámica
23,2 x 23,2 cm
Colección Salvador Albiñana

En el bloque *Hechos* se presentan obras en las que la cerámica se emplea para redefinir objetos como platos, lebrillos, tazas, jarrones y azulejos, pero también cajas de zapatos, taburetes, bolsas de papel, mandos de videojuegos y churros. Intervenidos por el arte, estos objetos cotidianos, en los que la cerámica asiste a su uso, función y lugar, acaban siendo pervertidos. La degeneración que los recubre, los lleva al lugar de lo impropio, en tanto se manifiestan inapropiados en lo que dicen. Ya nada de su uso y su función tiene sentido, aunque prevalece la idea de aquello para lo que, en origen, fueron concebidos. Aquí la cerámica muestra una piel suave y brillante para decir, a las claras, cosas que pueden resultar duras al odio, aunque no se note en el tacto. La resignificación de determinados objetos permite poner en cuestión no solo el modo en el que nos relacionamos con los objetos cotidianos, sino también formas de vida, comportamientos y creencias.

16. Martín Prada, Juan, *Otro tiempo para el arte*, Ed. Sendemà, Valencia, 2012, p. 38.

Así es cómo la cerámica vidriada acoge aquí la ilustración y/o también el recubrimiento de narrativas diversas: las que tienen que ver con el propio arte y las que están fuera de él y lo llevan a relacionarse con asuntos sociales y políticos. Hablaríamos aquí de una cerámica de armas tomar que se manifiesta grave e inflexible, pero también revestida de humor y propensa al juego y el divertimento.

Desde la asepsia que exhibe *Colección de platos* (2019) pasando por encima de sus taburetes en *Gestión de la atención (anfiteatro Tierno Galván, 2019)*, Planes-Palacín mueven el ojo de un lado a otro sin que haya un acomodo al gusto. Sobre lo decorativo y su uso dan vueltas también las esferas *Tesoro* (2005) y *Polvo* (2006) de José Luis Vicario. Como sobre las obras de Planes-Palacín, en los platos de José Luis Vicario no hay nada ya que servir, sino seguir el propio giro que da el arte en lo que vemos y no está. Otros platos en la fotografía *Gold* (2009) de Miguel Ángel Gañeca representan lo que son, con todo lujo de detalles, aunque tampoco sirvan para comer en ellos. Es el ver lo que los sostiene porque lo enseñan todo. Por otro lado, la *Vajilla Sonámbula* (2011) de María García nos invita a mirar dentro de un plato colmado de lugares inalcanzables, en tanto Xisco Mensua llena los platos de muchas otras cosas. El delicado dibujo de Xisco Mensua corre de un plato a otro para sentarnos en la mesa con *Pina Bausch, Hablarnos de los errores Humanos con Palabras y Palabras*. Con su plato *One of the infinity of things can be done after having breakfast* (2017), Juan Sánchez llama la atención sobre las muchas posibilidades del ser creativo en tanto se es «productivo», porque como convendría Francis Alÿs «a veces hacer algo no conduce a nada»; son «paradojas de la praxis». María Tinaut nos presenta los platos rotos y recompuestos como un hecho que pudo ser un desafío y que culmina en las tazas *Cup (Two, 2020)*, entre las que parece no haber dos sin tres para un *tuyyo*. *Cada uno es envuelto y envolvente* (2024) o *Estudio en tres tiempos* (2021) son algunas de las esculturas con las que Mar Ramón echa mano del jarrón como cuerpo cerámico para sostener anatomías de carnalidad diversa. Alex Francés recurre al alfarero de toda la vida en su proyección con vasijas en *Niño que* (2006) donde nos muestra las dos partes de lo mismo entre iguales que también tiene dimensiones corporales en su obra *Los donantes* (2009).

De los platos pasamos a los lebrillos y, de éstos, a los jarrones para acabar entre azulejos, algo que sabe hacer muy bien Fernando Renes cuando toca todos los palos de la cerámica con narrativas diversas. El dibujo de su pintura hace brillar lo que a menudo se tapa y, cuando eso ocurre, lo representado se vuelve amenazante aun cuando parezca inocuo por lo humorístico que puede llegar a ser. Los azulejos son el lugar

donde también Rafael Tormo hace extensiva su visión crítica de las cosas y los casos en su obra *Jugar a ser jugat* (2017). Nono Bardera, no sin ironías, nos pone delante de lo equivoco de la forma en *El aprendiz de doble huevo* (2022), algo que se vuelve esquivo en los *Desayuno sobre la hierba* (2018), obras en las que, de nuevo, el hacer arte se convierte en una actividad que subvierte lo apropiado de la pura forma. Como también lo hace Ana Prada con sus juegos formales sobre tazas que se retuercen sobre sí mismas en *Serpentine* (2025) con giros sorprendentes en los que la artista se vuelve intrépida. Por su parte, Tamara Arroyo hace también excepcional lo ordinario cuando sus cerámicas cristalizan lo común y ordinario que, otra vez, regresa a los sentidos como una contemplación amenazante, en obras como *Caja de zapatillas* (2020), *Antropología urbana 1* (2022) y *Serie Relaciones II* (2019).

Así también resulta asombrosa la anatomía que adquieran unos mandos de videojuego en la obra *Estructura de entretenimiento* (2017) con la que Moisés Mañas amputa cualquier función posible al objeto, también la de distraer. Que la cerámica puede ser cualquier cosa es algo que conoce Miguel Ángel Gañeca como pone de relieve en la instalación *Valuable Gold Brunch* (2022), en la que saca brillo y mucho, a aquello que, en apariencia, no lo tiene, en un ordenado amontonamiento de churros dorados sobre peana con base de mármol y fondo de pintura. Esto que resulta algo desconcertante de ver se repite una y otra vez en otros objetos ordinarios como paños de cocina, pañuelos y corbatas. En ellos, Miki Leal saca a relucir sus propiedades ocultas para mostrar aquello que es extraordinario y pasa desapercibido ante los ojos en el correr de las cosas comunes.

Las referencias a lo cotidiano están así mismo presentes en el bloque que denominamos *Articulaciones*. De nuevo, la cerámica manifiesta su capacidad de ser cualquier cosa. Siendo arte y parte, pasa de un soporte a otro, en objetos escultóricos, instalaciones, dibujos y pintura. Aquí la cerámica, aunque sigue siendo el centro de todas las miradas, se muestra asistencial, trastocando el sentido de la forma conveniente. Junto a otros materiales, aunque se manifiesta complaciente, sin dejar de ser ella misma, a menudo busca alianzas que pueden resultar antinaturales y lleva al objeto artístico al borde del desprendimiento, empujándolo más allá, suspendido en el lugar del clac. Es el momento en el que podemos observar que su aplicación asistencial puede convertirse en un problema. Esto se reconoce en obras en las que la cerámica protagoniza alianzas con otros materiales con los que aparentemente nada tendría que hacer. Esas relaciones promiscuas son las que conducen la obra a un espacio crítico, el del reconocimiento

de lo inadvertido. Así es como la cerámica, hibridada por el arte, despliega sus potenciales y se hace valer, aplicándose en múltiples direcciones; tanto enfatiza la forma para luego ponerla en cuestión, como celebra lo decorativo para devastarlo.

Jan Jansz den Uyl and Treck
Naturaleza muerta con una jarra de peltre,
romero y porcelana, 1606-1663 (fragmento)



Reconocible en objetos ya hechos, como pequeños jarrones, la cerámica busca por ejemplo la complacencia de unos peluches en la serie de obras *Preferencia Inexplicable* (2017) de Ana Prada. Lo antropomórfico se cruza aquí con lo zoomórfico, siendo la cerámica el cuerpo principal que sostiene otros injertos anatómicos como se advierte en *Compuesto limón* (2025) de Prada. Por su parte, Alberto Peral atiende también al problema de la forma y su función decorativa para trastocar el sentido del ver, como el entender aquello que se mira y no se reconoce del todo. La amplitud de lo que se da a ver va más allá de lo simplemente identificable en una acumulación de esferas y formas ovales de cerámica esmaltada en la obra *Sin título* (2004). Unidas unas a otras, estas piezas encuentran una desacostumbrada forma de acoplarse, suspendidas en un vacilante equilibrio. Más allá de las cuestiones del hueco, el lleno y el vacío, en *Sin Título —blanco y rosa—* (2001), Peral

perimetra la escultura con un cerco de cañas a través del que asoma el propio artista en un video, moviendo repetidamente las manos. Sobre él, tres bolas ovoides de cerámica esmaltada, a modo de cabezas, de las que entran y salen un rosario de bolas chinas, coronan la escena. Por su lado, Pere Llobera no se queda corto dejando ver cuánto de adorno puede tener la cerámica y con ella el arte. Burlado la forma, en la serie de lienzos *Lieceu* (2024) nos muestra, paso a paso, como deconstruir lo decorativo de la forma, pintando de una manera y la contraria, lo que sería un en toda regla. En otros lienzos como *Karateca de cerámica a punt de caure* y *Sin título* (2023), Pere Llobera extrema la idea del decorado de la forma a través de la cerámica a punto de hacer clac o, ya, saltando por los aires.

Por su lado, Elena Blasco despliega un amplio grupo de piezas en las que muestra diversos modos de acometer el trabajo cerámico. Sobre unas mesas saltan a la vista figuritas de cerámica esmaltada de mujeres en *Paisaje y figura* (2018) con las que la artista muestra cuanto de «decoroso» puede tener el arte, como también lo hace en obras como *Jarrón y cortina azules* (2018), mientras en *La Princesita* (1991) o *Melena* (2016), y también en *Jarrón* (2016), echa mano de otros materiales como tejidos para ahondar en el adorno, una vez más personificado en la figura de la mujer. En el mismo sentido, Chelo Matesanz recurre a las fértiles alianzas de la cerámica y el textil para poner la mujer al desnudo. Cerámica y textil, son usados aquí por Elena Blasco, Chelo Matesanz y Mar Ramón, como ya lo hicieran artistas pioneras en los años setenta, para reclamar su lugar como artistas y celebrar ser mujeres. *Placer consolidado* (2014), *Roban una niña* (2020), *Me gustaría volver y ser muy joven* (2025) y *Estaba tan contenta* (2025) son algunas de las obras con las que Chelo Matesanz pone patas arriba las buenas maneras del arte para que asome eso que se tapa y tapa, para que no moleste. Junto a estas artistas, Mar Ramón pone en relación el textil con objetos como un tendero en *Refugio a partir de tendal* (2016), un colchón o un taburete en *Refugio a partir de banco y colchón* (2016), entre los que la cerámica, arropada, haya un espacio de protección.

Finalmente, la sala que lleva por título *Trasuntos* recoge una serie de obras en las que la cerámica toma literalmente cuerpo de presencia humana pero también animal y monstruosa. En estas obras, la cerámica es copia y transcripción de un ser humano sometido a vaivenes constantes que tienen que ver con la construcción de su propia identidad o de aquello que se espera en el «deber ser». Esculturas, fotografías e instalaciones reproducen la figura humana o una transfiguración monstruosa de la misma, en su completud corporal o en sus partes, para mostrar

la desarticulación que opera en el ser contemporáneo. La cerámica encarna a un ser humano que se muestra a menudo desasistido, desencajado o *sometido* a una presión externa. En estos cuerpos y en sus partes, la carnalidad de la cerámica opera haciéndolos más frágiles y vulnerables si cabe. Desde las figuritas de *Ensayo para un theatrum mundo* (2016) con las que Xisco Mensua reduce el ser humano y sus relaciones a la mínima expresión de una pequeña escena de Belén o cuadro de interior doméstico de pintura holandesa, pasando por *Hands from 1939 (After Cahun)* de 2017 de Miguel Ángel Gañeca, la serie *Olivia suplicante* y *Acróbatas* (1998) de José Luis Vicario y las fotografías de *Collares* (1998) de Eduardo Sorrouille, hasta acabar en *Dos manos y dos pies* o *Dos manos y dos manos* (2023) de MP&PM Rosado, el cuerpo y partes de él (cabezas, manos y piernas) aparece, por todas partes, en posiciones diversas, a la espera de ser sacado de su aislamiento y ser recompuesto.

Podríamos hablar de la necesidad de recomponer el ser humano en lo común antes de hacer clac, según lo enuncia Marina Gracés¹⁷, de generar un espacio de confianza en el que permitir su reconfiguración. Algo que deja ver, desde eso que es monstruoso en el ser, Olga Diego en sus *Cabeza-monstruo* (2023) o en sus pequeñas terracotas *Sujeto bifurcado* (2024), *Cuerpo con 17 atributos* (20224) y *Sujeto con Cabeza-casco y pulgar* (2024), como también *Self-portrait with ball* (2009) de M. A. Gañeca. En el mismo sentido podemos observar las esculturas *Perro Creador* y *Perro Colillero* (2020) de Guillermo Ros, en las que la cerámica saca a relucir lo monstruoso del ser humano, algo que podemos reconocer asimismo, como terrible, en *Sin título* (2023) de Elena Blasco o en las fotografías *Poseciones de barro* (2001) y *Manchas tenaces* (2001) de Alex Francés, en las que barro y cerámica, tan pronto son elementos defensivos como represores. Finalmente, un revolver en *Flower Power* (2022) y el cráneo de porcelana *Solo pienso en mí* (2022) de Mavi Escamilla nos sitúan delante de lo inevitable, la muerte.

17. «El universalismo contemporáneo ha sido propuesto como una respuesta ética y política a los desafíos que plantea el mundo global: la inmigración como realidad estructural de todas las sociedades desarrolladas, la formación de entidades políticas transnacionales, la proliferación y agudización de los conflictos culturales, religiosos y de valores, el desgobierno producido por la violencia del capitalismo neoliberal y, en el fondo de todos estos fenómenos, la desagregación profunda y creciente de la vida social. (...) El largo proceso histórico según el cual el individualismo ha llegado a ser «la configuración ideológica moderna», culmina en el diseño de un

mundo sin otro horizonte que la propia experiencia privada. Es un mundo sin dimensión común, que sólo se nos aparece desde nuestros universos fragmentados, puestos en régimen de co-aislamiento, y como superficie de nuestras relaciones de intercambio. (...) Paradójicamente, el individuo de la época global se encuentra destinado, a la vez, a su autosuficiencia más radical y a su impotencia más absoluta. Es el nodo sin densidad que sólo puede vivir su vida y autoconsumir sus propias experiencias en un mundo que no comparte con nadie, en el que no quiere rozarse con nadie». Garcés. Marina, *Un mundo común*, Ediciones Bellaterra, Barcelona, 2013, p. 25.

El barro, comienzo de todo, todo lo puede sepultar. Es material de recomposición y generador de vida. Esto lo conocen muy bien los artistas y, en sus manos, nos muestra lo que somos; nos hace ver aquello que es áspero y también lo que brilla y se eleva, como lo que está al borde del precipicio y puede hacer clac. Como señala muy agudamente María Marco —en uno de los escasos artículos publicados en España sobre el uso de la cerámica en el arte— «la cerámica no es una disciplina sencilla, tiene mucho de alquimia, de dependencia del proceso, a pesar de que sus materiales sean sencillos: tierra, agua, aire, fuego y tiempo, todo influye: la clase de arcilla, la temperatura y tipo de horno, los tiempos de secado, el esmalte... El factor sorpresa hace que el trabajo sea una experimentación continua prueba-error, llena de fracasos y de resolución de problemas, pero también de sorprendentes hallazgos que hacen de cada pieza una tentativa única. [...] Contra las pantallas, lo táctil. Contra la seriación estética, los accidentes de lo sensible. La edad del barro es también la de los afectos y los cuidados, la de lo —antes— insignificante que ahora se vuelve esencial. Historias, recuerdos, rituales, magia»¹⁸.

Esta exposición, como hemos argumentado en este texto, es un intento de visibilizar el uso de la cerámica, tradicionalmente denostada por el arte, como un medio artístico más. Asimismo, hemos identificado los motivos por los que, en las últimas décadas, los artistas recurren con mayor frecuencia a la utilización del barro y la cerámica. La necesidad de exhibir los procesos artísticos y la valoración de la fisicidad, frente al poder de la imagen y los efectos de su virtualidad, tanto como el requerir la presencialidad del espectador para un arte que quiere estar cerca y ser accesible, son algunas de las cuestiones que hemos considerado como base de actuación en esta exposición.

Para ello, hemos contado con propuestas artísticas muy diferentes, porque nuestro objetivo es que, a través de las muy diversas técnicas que se usan en el trabajo con la cerámica, se dé a ver también la pluralidad del arte. Soportes y medios diversos, pero también procedimientos y estrategias muy distintas están representados en esta exposición. Es por ello, que hemos contado con un amplio número de obras y artistas de distintas generaciones, de modo que nos encontramos con trabajos fechados en los años noventa, junto a obras producidas expresamente para esta exposición. Por tanto, podemos considerar que la exposición hace repaso de algunas de las preocupaciones que han estado en el arte de las tres últimas décadas. Las cuestiones relativas la construcción de la identidad de género, social y política; los conflictos

18. Marco, María, «Cerámica, comienza la Edad del Barro», *El Cultural*, (26-7-2024), p. 29-31.

en las formas de comunicación contemporánea y los debates sobre el poder de la imagen, así como las preocupaciones medioambientales, sobre un fondo desde el que el arte aparece cuestionándose también así mismo, son parte de los asuntos reconocibles en las obras expuestas.

La cerámica entrega al arte sus propiedades: fragilidad y resistencia, suavidad y aspereza, sofisticación y rudeza, etc. Dentro del arte, la cerámica habla se sí misma para hablar de cuestiones cotidianas, de la vida, en un momento, el nuestro, en el que muchas cosas se muestran tensionadas y están a punto de hacer clac, cuando muchos paradigmas que sustentan nuestras formas de vida, nuestras creencias y nuestro modo de comunicarnos están resquebrajándose. De esto ha querido hablar esta exposición a través de la cerámica del arte.

En el «Himno a la belleza» de *Las flores del mal* de Baudelaire, poema con el que iniciamos este texto, Byung-Chul Han señala: «las “estrellas” desastres, de las que emana la belleza, Baudelaire hace que rimen con “desastres”, *désastres*. La belleza es un desastre que desbarata los órdenes de las estrellas. Es la antorcha (fiambeau) a la que la mariposa se acerca y con la que se quema. Flambeau rima con tombeau, “tumba”. La belleza (beau) es intrínseca tanto a la antorcha (fiambeau) como a la tumba (tombeau). La negatividad del desastre, de lo mortal, es un momento de lo bello»¹⁹.

19. Han, Byung-Chul, *La salvación de lo bello*, Herder editorial, Barcelona, 2015, p. 63-67.

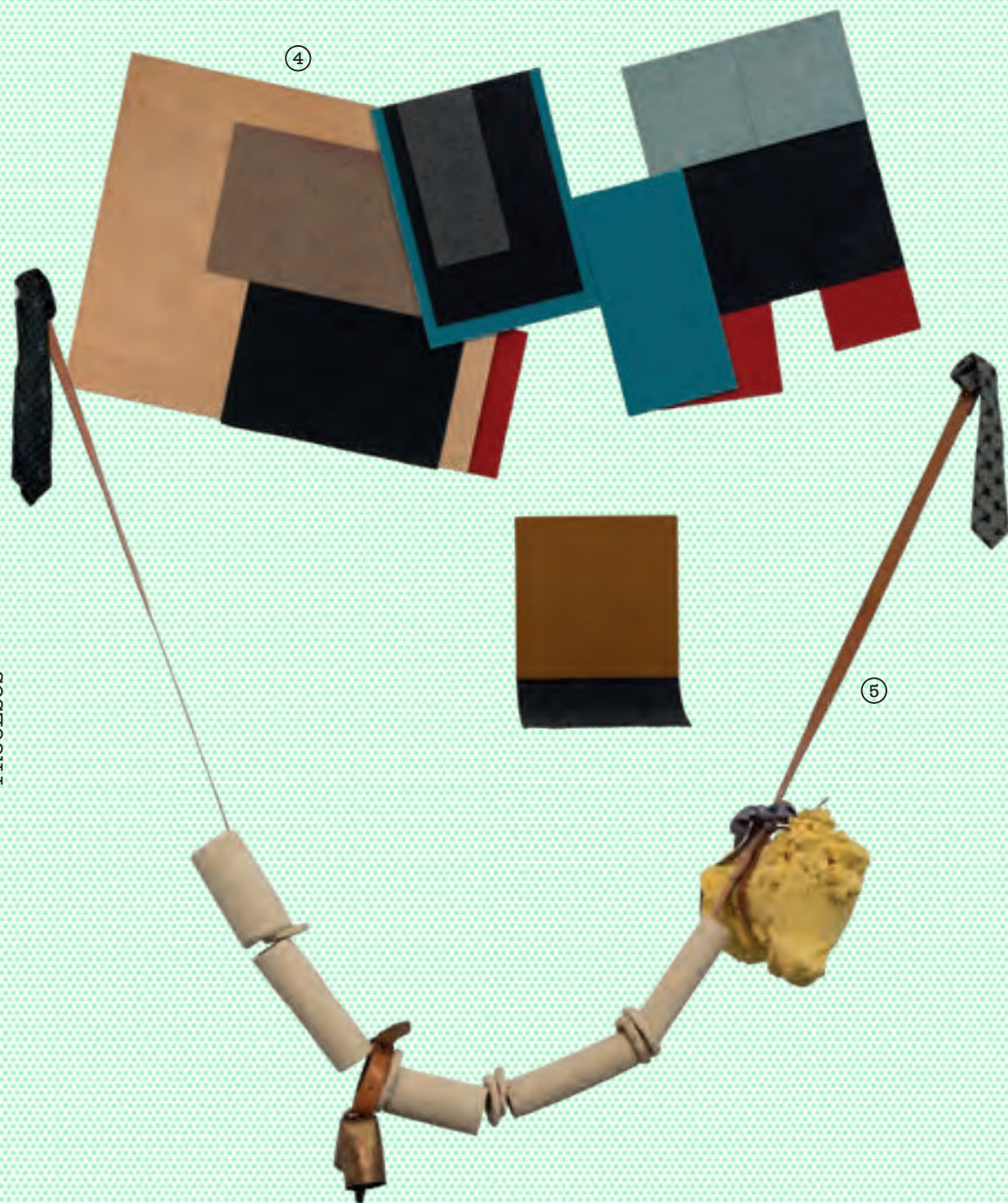


PROCESOS

①
Elena Blasco
Cortina a rombos, 2016
Cerámica esmaltada
80 x 5 x 47 cm
Cortesía de la artista y
Galería Espacio Mínimo

②
Miguel Ángel Molina
Blue, 2018
Porcelana esmaltada
38 x 29 x 3 cm cada uno
Cortesía del artista

③
Miguel Ángel Molina
Plot, 2022
Porcelaine émaillé et bleu du four
49 x 29 x 29 cm
Ateliers Arquíé, manufactura
de porcelana de Limoges
Cortesía del artista



④
Miren Doiz
Seis (dejar de pintar como antes lo hacía),
2016
Tela, madera, dm, cerámica, moqueta
200 x 200 cm
Cortesía de la artista

42

⑤
Chelo Matesanz
*Cando o touro brama, os becerros
afástanse*, 2022
Barro cocido, cuero, poliuretano, óleo,
cencerros y corbatas
Medidas variables
Cortesía de la artista y Galería Nordés



⑥
María García Ibáñez
S/T, 2023
Cerámica vidriada alta temperatura
32 x 25 x 2 cm
Cortesía de la artista y
Galería Jorge López

⑦
María García Ibáñez
S/T, 2021
Cerámica vidriada alta temperatura
50 x 10 x 5 cm
Cortesía de la artista y
Galería Jorge López

43

⑧
María García Ibáñez
S/T, 2021
Cerámica vidriada alta temperatura
16 x 12 x 6 cm
Cortesía de la artista y
Galería Jorge López

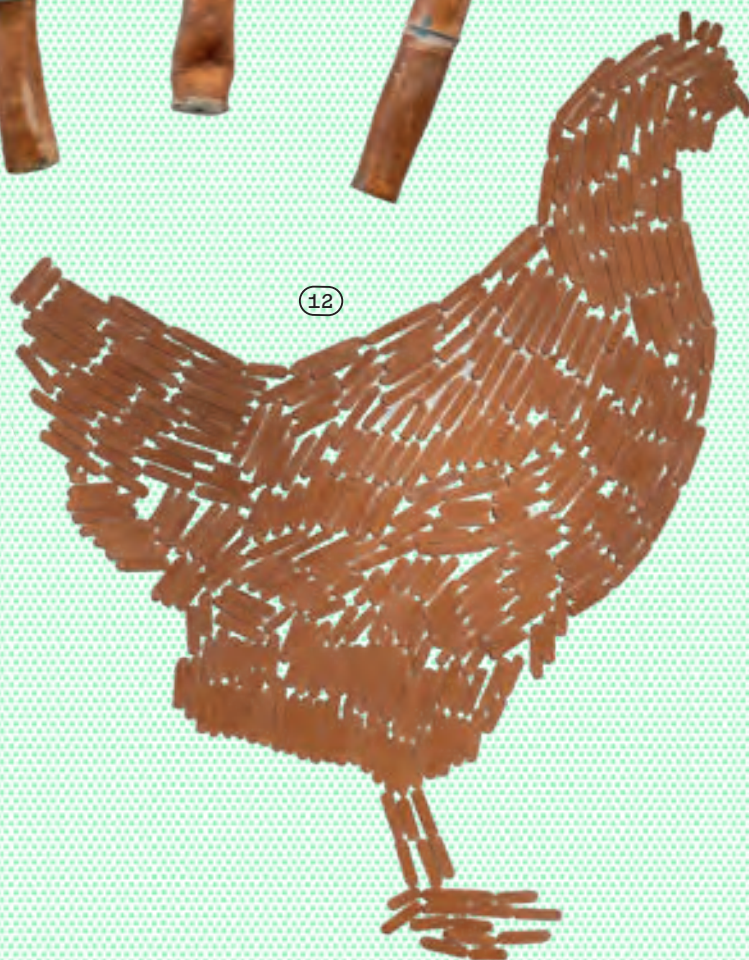
⑨
María García Ibáñez
S/T, 2021
Cerámica vidriada alta temperatura
24 x 17 x 5 cm
Cortesía de la artista y
Galería Jorge López



11

Juan Carlos Román
Fase oviforme, al artista nacido, 1995
Plaquetas de barro cocido, rojo y gres
Medidas variables
Cortesía del artista

10
MP & MP Rosado
Conducto, 2023/2025
Arcilla cocida y pigmentos
100 x 14 x 14 cm (medidas variables)
Cortesía de los artistas y
Galería Alarcón Criado



12

12
Juan Carlos Román
Escuela, 1994
Plaquetas de barro cocido, rojo y gres
Medidas variables
Cortesía del artista



10

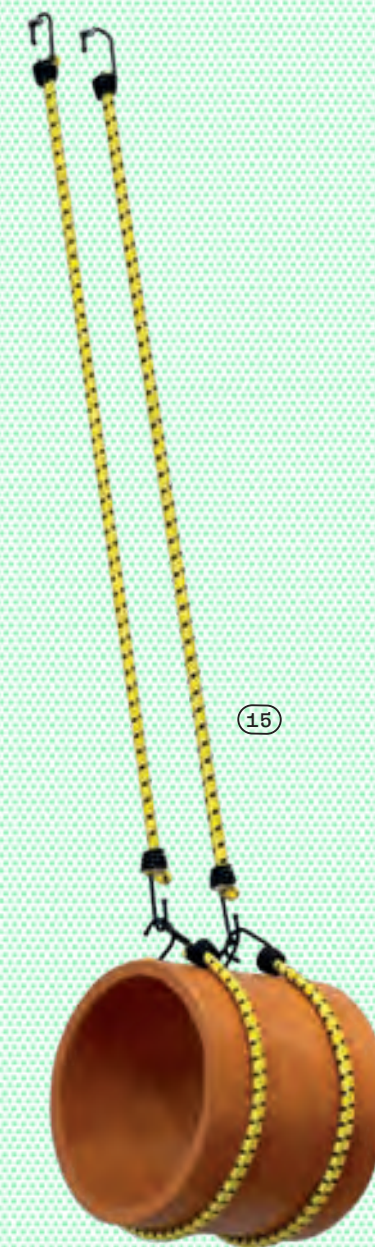


13

14

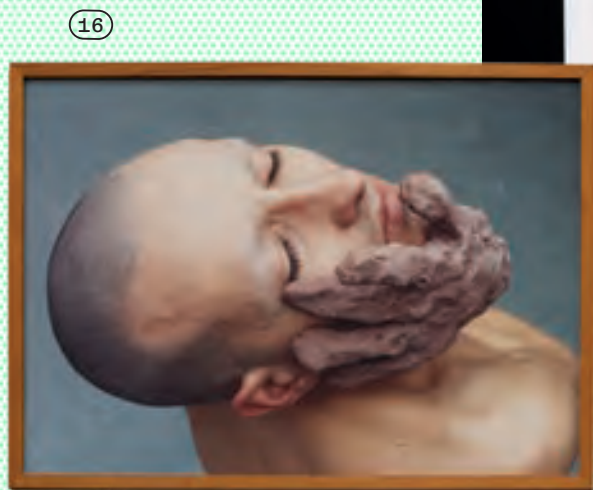
14
Antonio Fernández Alvira
Palpitar como un cuerpo, n°2, 2024
Escayola Alfamolde, pigmentos,
pulimentos y estructura metálica
60 x 45 x 45 cm
Cortesía del artista

13
Antonio Fernández Alvira
Palpitar como un cuerpo, n°3, 2024
Escayola Alfamolde, pigmentos,
pulimentos y estructura metálica
60 x 45 x 45 cm
Cortesía del artista



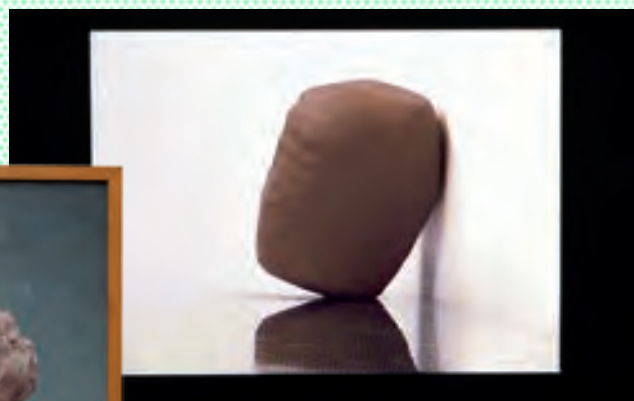
15

15
Mar Ramón Soriano
S/T (Sistemas empáticos) II, 2022
Cerámica bruñida y cuerda elástica
100 x 25 x 25 cm
Cortesía de la artista y Galería Nordés



(16)
Chelo Matesanz
Nos moldeamos y nos amoldamos, 2002
Video, 40"
Cortesía de la artista y Galería Nordés

46



(17)
Eduardo Sourrouille
S/T, 1999
Fotografía
85 x 65 cm
Colección Ainhoa Basterrika



(18)
M^a Reme Silvestre Linde
Al₂O₃SiO₂Fe₂O₃TiO₂CaOMgONa₂OK₂O,
2024-2025
Fibra cerámica y fibropanel
de densidad media.
97,5 x 124 x 10,7 cm
Cortesía de la artista y
Galería Luis Adelantado



(19)
Mar Ramón Soriano
*Toda forma positiva se acomoda muy bien
a su forma negativa I*, 2024
Barro refractario y cera
92 x 25 x 7 cm
Cortesía de la artista y Galería Nordés



(20)
Álex Francés
Carne demasiado sólida, 2001
Fotografía
120 x 120 cm
Cortesía Galería Luis Adelantado

47



(21)
Miren Doiz
S/T (Un paisaje personal y culpable), 2021
Tela, hierro, madera, yeso, pintura, ropa,
zapatillas, poliespán, cerámica, resina
y pintura
180 x 45 x 45 cm
Cortesía de la artista



(22)

Miren Doiz
Los Platos Rotos, S/T (joyero), 2022
Cerámica, madera, metal, tela,
pintura acrílica
35 x 24 x 10,5 cm
Cortesía de la artista

(23)

Miren Doiz
S/T (los platos rotos), 2022
Cerámica, madera, cinta adhesiva,
peine de hierro, cristal, pintura acrílica
38 x 25 x 21 cm
Cortesía de la artista

(24)

Miren Doiz
Serie Los Platos Rotos, S/T, 2022
Cerámica, cristal, cinta adhesiva,
pintura acrílica
20 x 24 x 20 cm
Cortesía de la artista

(25)

Miren Doiz
Interestratos (copa roja), 2023
Madera, plástico, tela, vidrio, azulejo,
pizarra, metacrilato, cuerda, goma, resina,
cinta adhesiva de tela, cerámica y pintura
38 x 51 x 53 cm
Cortesía de la artista

(26)



(27)



(26)

Nono Bandera
Magritte descansando sobre dos ladrillos,
2021
Óleo sobre madera estucada
60 x 60 x 31 cm
Cortesía del artista y
Galería Espacio Mínimo

(27)

Miguel Ángel Molina
Tas, 2016
Porcelana esmaltada
Ed. 5
44 x 20 x 3 cm
Cortesía del artista



(28)

(28)
Varvara & Mar
Mermaid in green jelly and pink feather,
2022
Impresión 3D en cerámica
42 x 25 x 22 cm
Cortesía de los artistas

(29)



(30)

(29)
Varvara & Mar
Psychedelic Angel #2, 2022
Impresión 3D en cerámica
40 x 20 x 20 cm
Cortesía de los artistas

50

(30)
Varvara & Mar
Snake and Angel on Blue Moon, 2022
Impresión 3D en cerámica
30 x 40 x 30 cm
Cortesía de los artistas



(31)

(31)
Antonio Fernández Alvira
Memoria de la forma #2, 2022
Barro y estructura metálica
15 x 45 x 45 cm
Cortesía del artista

(32)

(32)
Antonio Fernández Alvira
Memoria de la forma #1, 2022
Barro y estructura metálica
45 x 45 x 45 cm
Cortesía del artista

(33)

(33)
MP & MP Rosado
Los inquilinos, 2024/2025
Arcilla cocida esmaltada en plata,
amarillos, verdes y rojos
40 x 30 x 5 cm c.u. (2 piezas)
Cortesía de los artistas y
Galería Alarcón Criado

51



(34)
Fuentesal y Arenillas
Danza de lenguas 16, 2021
Cerámica blanca
40 x 20 x 25 cm
Cortesía de los artistas y
Galería Luis Adelantado

(35)
Fuentesal y Arenillas
Danza de lenguas 15, 2021
Cerámica blanca
40 x 20 x 25 cm
Cortesía de los artistas y
Galería Luis Adelantado



(36)
Fuentesal y Arenillas
Danza de lenguas 17, 2021
Cerámica blanca
40 x 20 x 25 cm
Cortesía de los artistas y
Galería Luis Adelantado

(37)
Fuentesal y Arenillas
Danza de lenguas 14, 2021
Cerámica blanca
40 x 20 x 25 cm
Cortesía de los artistas y
Galería Luis Adelantado



(38)
Fuentesal y Arenillas
Danza de lenguas (AB), 2021
Cerámica marrón
40 x 20 x 25 cm
Cortesía de los artistas y
Galería Luis Adelantado

(39)
Antonio González
Fragments of Brick, 2017
Ladrillos manuales cerámicos
18 x 29 x 14,2 cm
Cortesía del artista



(40)
Xisco Mensua
Errores humanos, 2021
Cerámica pintada
32 cm de diámetro
Colección Francisco Martínez Boluda

(42)
Xisco Mensua
True story of Duck Rabbit, 2021
Cerámica pintada
32 cm de diámetro
Cortesía Legado Xisco Mensua

(44)
Xisco Mensua
Dogs walking on de moon and the ghosts, 2021
Barro esmaltado
28 cm de diámetro
Cortesía Legado Xisco Mensua

(46)
Xisco Mensua
Peter Pan (serie cuentos), s.f.
Barro cocido
20 x 20 cm
Cortesía Legado Xisco Mensua

(41)
Xisco Mensua
¿Cómo Baliarías? Pina Bausch, s.f.
Barro cocido
30 cm de diámetro
Cortesía Legado Xisco Mensua

(43)
Xisco Mensua
Palabras, palabras, 2021
Cerámica pintada
32 cm de diámetro
Colección Francisco Martínez Boluda

(45)
Xisco Mensua
Alicia (serie cuentos), s.f.
Barro cocido
20 x 20 cm
Cortesía Legado Xisco Mensua

(47)
Xisco Mensua
Pinocho (serie cuentos), s.f.
Barro cocido
20 x 20 cm
Cortesía Legado Xisco Mensua

(48)



(49)



(48)
Xisco Mensua
Hänsel y Gratel (serie cuentos), s.f.
Barro cocido
20 x 20 cm
Cortesía Legado Xisco Mensua

(49)
Xisco Mensua
Portada (serie cuentos), s.f.
Barro cocido
Cortesía Legado Xisco Mensua

56

(50)



(51)



(50)
Xisco Mensua
Caperucita (serie cuentos), s.f.
Barro cocido
20 x 20 cm
Cortesía Legado Xisco Mensua

(51)
Xisco Mensua
Autorretrato, s.f.
Óleo/barro
30 x 30 cm
Cortesía Legado Xisco Mensua

(52)



(53)



(53)
Xisco Mensua
Museo de la cerámica, 2023
Gouache
35,5 x 26,5 cm
Colección Carmen Mensua



57

(52)
Xisco Mensua
Laurus nobilis, 2020
Óleo/lienzo
130 x 97 cm
Colección Nicolás Sánchez Durá

(54)
Nono Bandera
Cerámica caníbal, 2018
Óleo sobre tabla y 3 jarrones de cerámicas
y estuco sobre madera
174 x 122 x 54 cm
Cortesía del artista y
Galería Espacio Mínimo

(55)

HECHOS

(55)

Mónica Planes – Alejandro Palacín
Colección de platos, 2019
Porcelana y cerámica
Medidas variables
Cortesía de los artistas y
Galería Angels Barcelona

















Hechos

Arti
cula

Hechos















Arti
cula^{ciones}













Tra^{sun}tos









Tra^{sun}tos





(56)



(57)



(56)
Nono Bandera
El aprendiz de doble huevo, 2022
Panel de azulejos
120 x 165 cm
Cortesía del artista y
Galería Espacio Mínimo

(57)
Alex Francés
Niño que, 2006
Video-instalación, proyección de video
y pieza cerámica
Duración: 7' 39"
(Lalo Medrán, Emilio Reyes, Santiago
Bellver, Bartolomé Pedraza y Manuel
Fernández Reyes)
Cortesía del artista



(58)

Fernando Renes
Cincuenta euros, 2024
Lebrillo vidriado
42 cm de diámetro
Cortesía del artista

(60)



(60)

Fernando Renes
El deseo el objeto, 2016
Dos jarras de barro vidriado
26 cm de altura cada una
Colección Basil Ale

(61)

Fernando Renes
Se vende, 2017
Jarra de barro vidriado
25 cm de altura
Cortesía del artista

(59)

(62)



(63)



(63)

Fernando Renes
Sabina y yo, 2015
Lebrillo vidriado
79 cm de diámetro
Cortesía del artista

(62)

Fernando Renes
Nos gusta comer..., 2016
Lebrillo vidriado
81 cm de diámetro y piezas
de sigilata siglo III-IV
Cortesía del artista

(64)

Fernando Renes
Wasser, 2025
Cántaro vidriado
55 cm de altura
Cortesía del artista

(64)





65

Fernando Renes
Superrealidades, 2016
Lebrillo vidriado
Cortesía del artista

66

Fernando Renes
Caravaggio y Tot Story, 2016
Lebrillo vidriado
45 cm de diámetro 23 cm de altura
Cortesía del artista

114

67

Fernando Renes
Jeff, 2016
lebrillo vidriado
78 cm de diámetro y 18 cm de altura
Cortesía del artista

67



68

69



69

Tamara Arroyo
Mancha y caja de hamburguesa, 2015
Cerámica y cerámica esmaltada
10 x 30 x 30 cm
Cortesía de la artista y
Galería NF/Nieves Fernández

115

70



70

Tamara Arroyo
Antropología urbana II, 2022
Cerámica esmaltada y caja de embalaje
75 x 35 x 35 cm
Cortesía de la artista y
Galería NF/Nieves Fernández



71



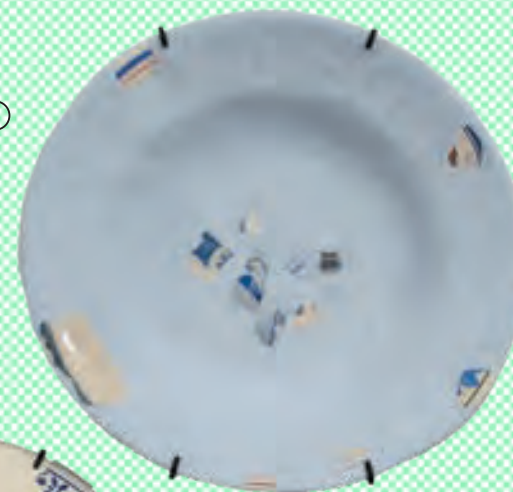
71

María García Ibáñez
Vajilla sonámbula, 2011
 Cerámica vidriada
 26 cm de diámetro
 Cortesía de la artista y
 Galería Jorge López

116

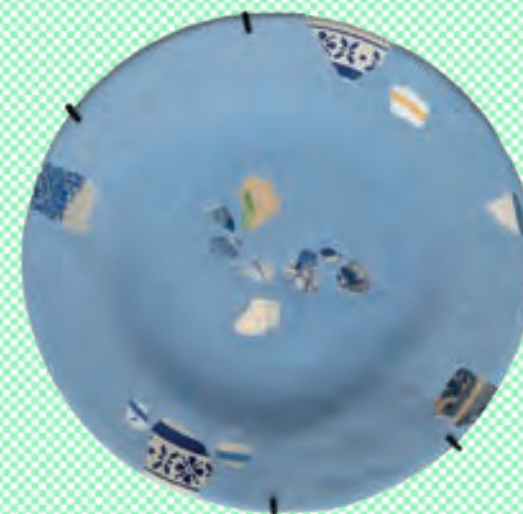


72



72

María Tinaut
Untitled (blue again) I, II, III, 2023
 Yeso y azulejo
 24 cm de diámetro
 Cortesía de la artista



73

73

María Tinaut
Cup (Two), 2020
 Gres blanco
 9 x 17 x 8 cm
 Cortesía de la artista

117



(74)



(74)
Juan Sánchez
*One of the infinity of things can be done
after having breakfast*, 2017
Video 4K, 00:05:00
Cortesía del artista

118

(75)



(75)
Rafael Tormo
Jugar a ser jugat, 2017
Políptico compuesto por 36 losetas
de cerámica
20 x 30 x 1,5 cm cada una
Colección de Arte Contemporáneo de la
Universidad Miguel Hernández, Elx

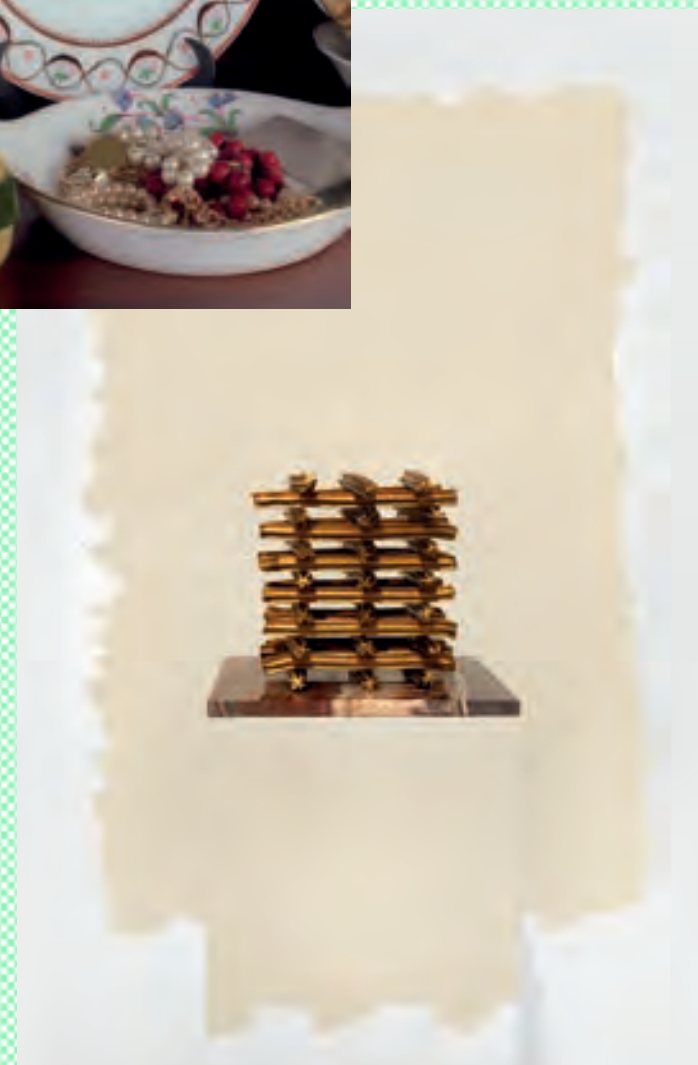
(76)



(76)
Miguel Ángel Gañeca
Gold, 2009
Fotografía
125 x 125 cm
Ed. de 3 + 2AP
Cortesía del artista y
Galería Espacio Mínimo

119

(77)



(77)
Miguel Ángel Gañeca
Valuable Gold Brunch, 2022
Técnica Mixta
Variables
Cortesía del artista y
Galería Espacio Mínimo

(78)



(79)



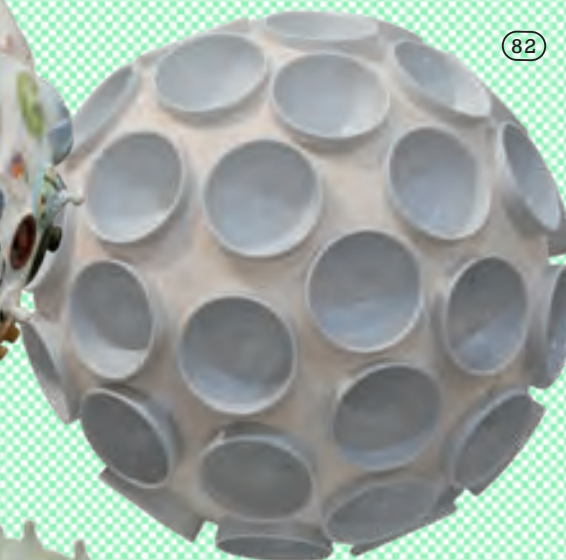
(80)



(81)



(82)



(83)



(78)

Xisco Mensua
S/T (Nietzsche), 2021
Barro cocido
Colección Carlos Merchan

(79)

Xisco Mensua
Jarrón negro, s.f.
Barro cocido
28 cm alto
Cortesía Legado Xisco Mensua

120

(80)

Xisco Mensua
Jarrón verde, s.f.
Barro cocido
38 cm alto
Cortesía Legado Xisco Mensua

(81)

José Luis Vicario
Tesoro, 2005
Porcelana y escayola
50 cm de diámetro
Colección privada, Madrid

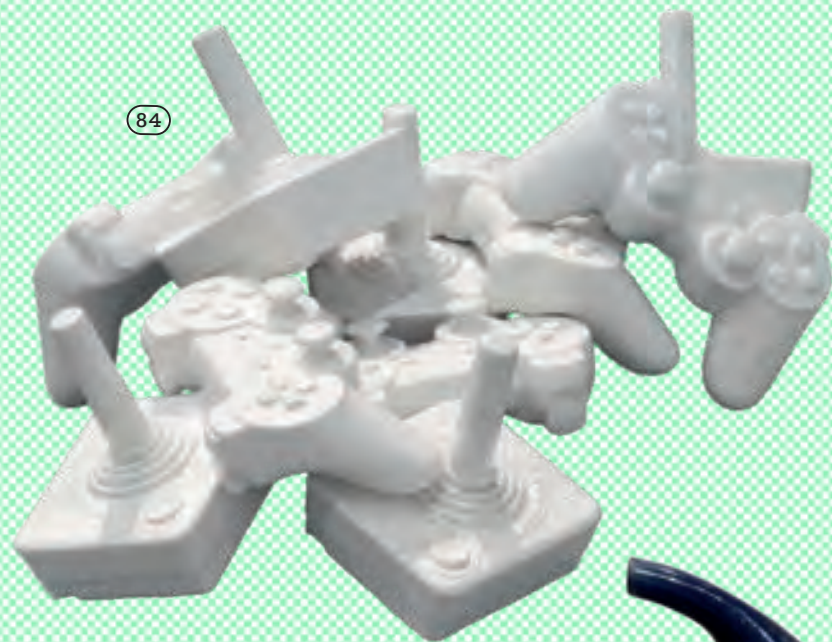
(82)

José Luis Vicario
Polvo, 2006
Loza y escayola
50 cm de diámetro
Colección privada Madrid, por cortesía
de D. Salvador Carretero

121

(83)

Ana Prada
Serpentino, 2025
Jarras de cerámica y pegamento
60 x 60 x 22 cm
Cortesía de la artista



(84)

Moisés Mañas
Estructura de entretenimiento 2, 2017
 Gres
 18 x 18 x 12 cm cada una
 Cortesía del artista y Galería Rosa Santos

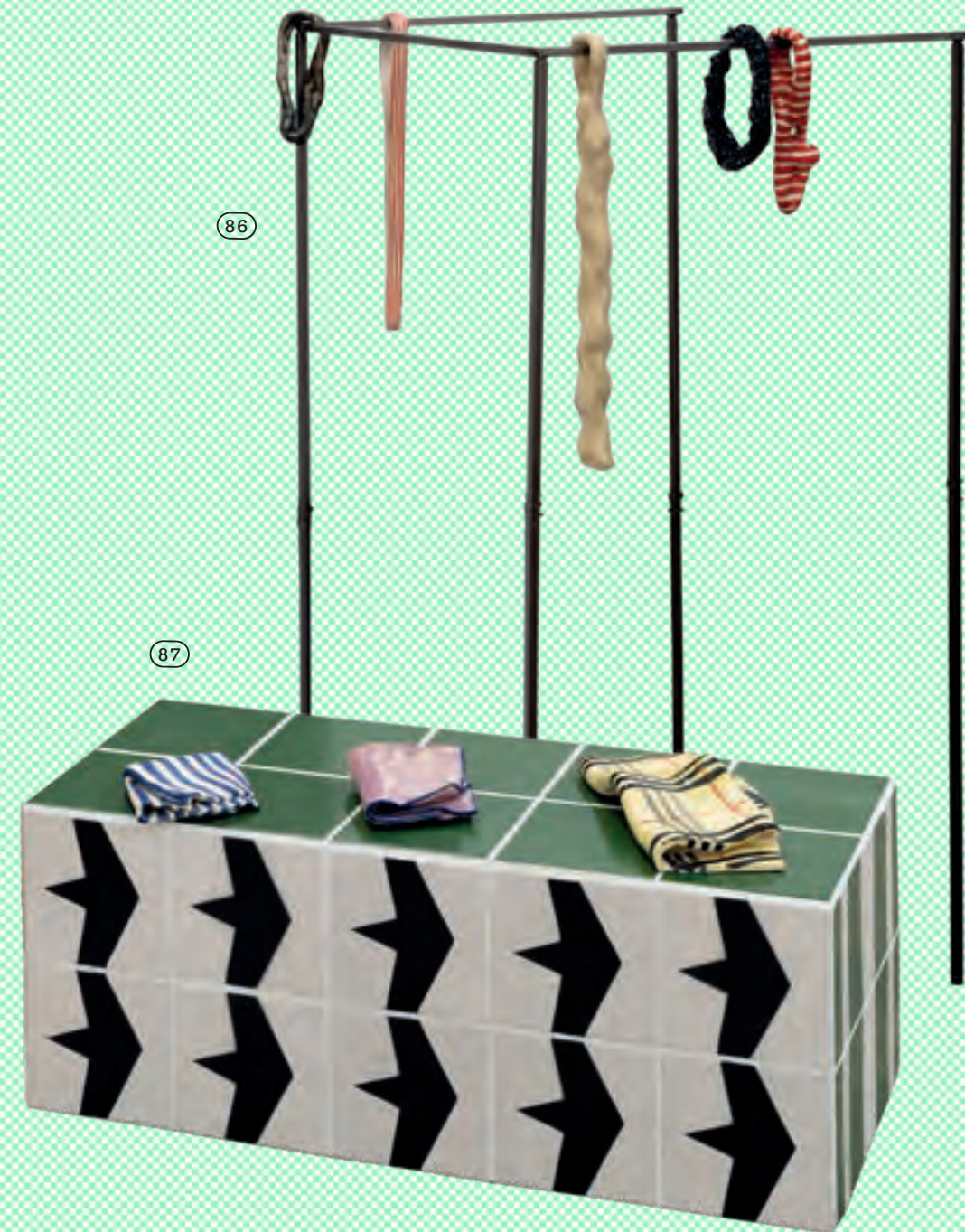
122



(85)

Alex Francés
Los donantes, 2009
 Seis recipientes de porcelana esmaltada
 Donantes amarillos
 27 x 20 x 38 cm
 Donantes rojos
 25 x 20 x 35 cm
 Donantes azules
 34 x 15 x 26 cm
 Cortesía del artista

(85)



(86)

(87)

Tamara Arroyo
Serie Relaciones II, 2019
 Hierro y ropa en cerámica
 135 x 64 x 72 cm
 Cortesía de la artista y Galería NF/
 Nieves Fernández

(86)

(87)

Miki Leal
S/T, 2019
 Cerámica
 31 x 31,5 x 77 cm
 Cortesía del artista

123



(88)

Miki Leal
S/T, 2019
Cerámica
14 x 29 cm
Cortesía del artista

(89)

Miki Leal
S/T, 2019
Cerámica
7 x 40 x 7cm
Cortesía del artista

124



(89)

(90)

Miki Leal
S/T, 2019
Cerámica
12 x 14cm
Cortesía del artista



(91)

(93)

(92)

(91)

Miki Leal
Sin título, 2019
Cerámica y latón
26 x 61 cm
Cortesía del artista

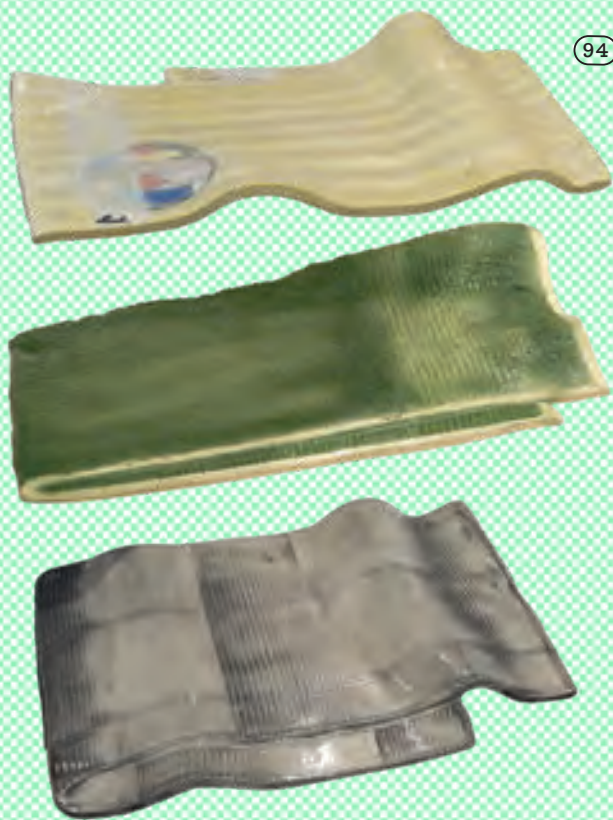
(92)

Miki Leal
FIFA I, 2023
Cerámica
13,5 x 13,5 x 47,5 cm
Cortesía del artista

(93)

Miki Leal
Una casa portuguesa, 2017
Cerámica
48 x 18 x 48 cm
Cortesía del artista y
Galería El Apartamento

125



(94)
Miki Leal
S/T, 2019
Cerámica
60 x 40 cm
Cortesía del artista



(95)
Nono Bandera
Desayuno en la hierba, 2018
Óleo sobre tabla
3 cerámicas y estuco sobre madera
174 x 122 x 54 cm
Cortesía del artista y
Galería Espacio Mínimo



(96)
Mar Ramón Soriano
S/T (De la serie Una curva unha ola un cos), 2021
Escultura de cerámica esmaltada
y cubo plástico
118 x 49 x 44 cm
Cortesía de la artista y Galería Nordés

(97)
Mar Ramón Soriano
Cada uno es envuelto y envolvente II, 2021
Ensamblaje, cuerpos cerámicos, frasco de
vidrio y cinta
150 x 30 x 22 cm.
Cortesía de la artista y Galería Nordés

(98)
Mar Ramón Soriano
Estudio en tres tiempos, 2021
Escultura cerámica, impresión 3D en PLA,
frasco de cristal y cinta textil.
35 x 20 x 20 cm
Cortesía de la artista y Galería Nordés



(99)



(100)

(101)



(99)

Elena Blasco
Ne soyez pas trop precis, 1992
Carbón, pastel y gouache sobre papel
70 x 100 cm
Cortesía de la artista y
Galería Espacio Mínimo

(100)

Elena Blasco
S/T, 2016
Cerámica esmalta
15 x 5 x 22 cm
Cortesía de la artista y
Galería Espacio Mínimo

128

(102)



(101)

Chelo Matesanz
Estaba tan contenta..., 2025
Barro cocido, abrigo y madera
100 x 70 x 25 cm
Cortesía de la artista y Galería Nordés

(102)

Chelo Matesanz
Me gustaría volver y ser muy joven, 2025
Barro cocido, tela, madera y vestido
88 x 55 x 25 cm
Cortesía de la artista y Galería Nordés



(103)

(104)



(103)

Pere Llobera
S/T, 2023
Técnica mixta sobre lienzo
170 x 150 cm
Cortesía del artista y Galería F2

(104)

Pere Llobera
Karateca de cerámica a punt de caure, 2015
Óleo sobre tela
30 x 30 cm
Colección privada, Barcelona

129

(105)



(105)

Miren Doiz
Cinco (dejar de pintar como antes lo hacía), 2016
Tela, bastidor, cerámica, moqueta y óleo
157 x 80 x 30 cm
Cortesía de la artista



(108)

Ana Prada
Compuesto limón, 1994-2025
Vaso de cerámica, esponja y silicona
9 x 9 x 13 cm
Cortesía de la artista

(106)

Elena Blasco
Jarrón y cortina azules, 2018
Escultura/Cerámica esmaltada
Jarrón: 70 x 75 x 20
Cortina: 75 x 135 x 5 cm
Cortesía de la artista y
Galería Espacio Mínimo

130



(107)

Elena Blasco
Jarrón, 2016
Cerámica esmaltada y lana
36 x 17 x 17 cm
Cortesía de la artista y
Galería Espacio Mínimo

(108)



(109)



(110)

Elena Blasco
Mesas verdes, 2016
Escultura/Cerámica esmaltada y lana
Moher
50 x 54 x 34 cm
Cortesía de la artista y
Galería Espacio Mínimo

(110)



Elena Blasco
Jarrones de colores, 2007
Acrílico sobre acetatos
100 x 140 cm
Cortesía de la artista y
Galería Espacio Mínimo

(109)

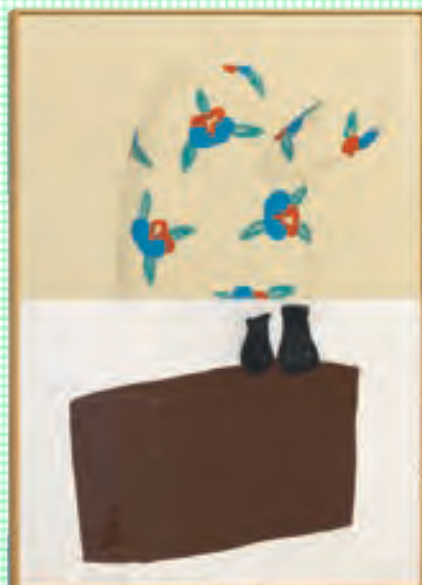
131



(111)

Elena Blasco
Bota roja, 2016
Cerámica esmaltada y lana
61 x 27 x 15 cm
Cortesía de la artista y
Galería Espacio Mínimo

(111)



(112)



(113)

(114)



(112)

Elena Blasco
Mueble marrón, 1994
Gouache sobre papel
140 x 100 cm
Cortesía de la artista y
Galería Espacio Mínimo

(113)

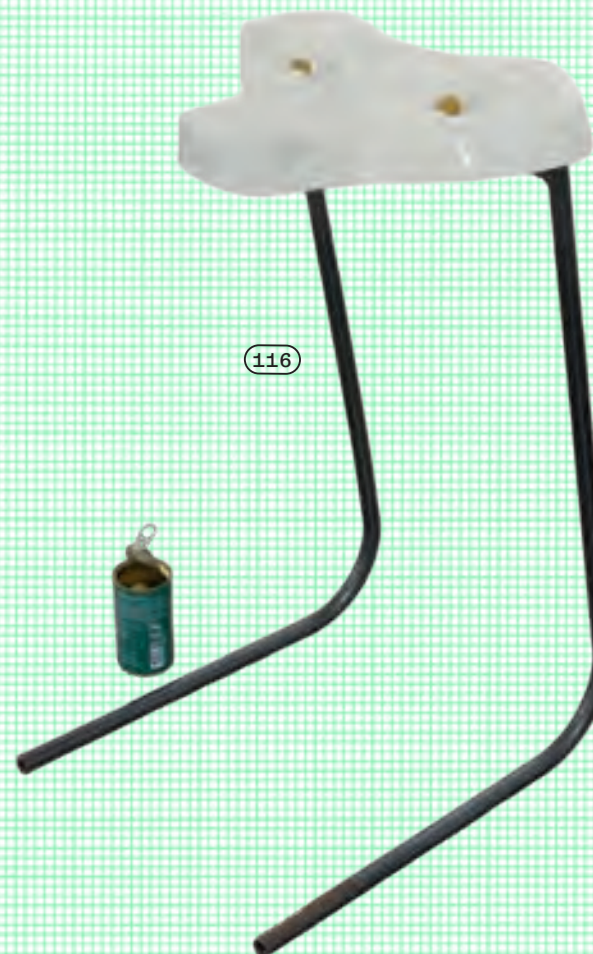
Chelo Matesanz
Sansón y el hombre invisible, 2019
Cerámica, esmalte de oro, espejo, hierro,
DM, corbata de seda y pelo sintético
50 x 41 x 31 cm
Colección Josep Maria Civit

132

(114)

Pere Llobera
Liceu, 2024
Óleo sobre lino y/o tabla
65,5 x 300 cm
Cortesía del artista y Galería F2

(115)



(116)

(115)

Mónica Planes – Alejandro Palacín
L'Alex fotografiant la Mónica en un test,
2019
Impresión sobre papel 200g
43 x 27 cm
Cortesía de los artistas y
Galería Àngels Barcelona

(116)

Mónica Planes – Alejandro Palacín
Ollies d'oliva (skatepark legazpi), 2019
Porcelana, hierro y olivas
126 x 40 x 56cm
Cortesía de los artistas y
Galería Àngels Barcelona



(117)

(118)



(117)

Mónica Planes – Alejandro Palacín
La gestión de la atención
(*amfiteatro tierno galvan*), 2019
Porcelana y hierro
138 x 40 x 36 cm
Cortesía de los artistas y
Galería Àngels Barcelona

(118)

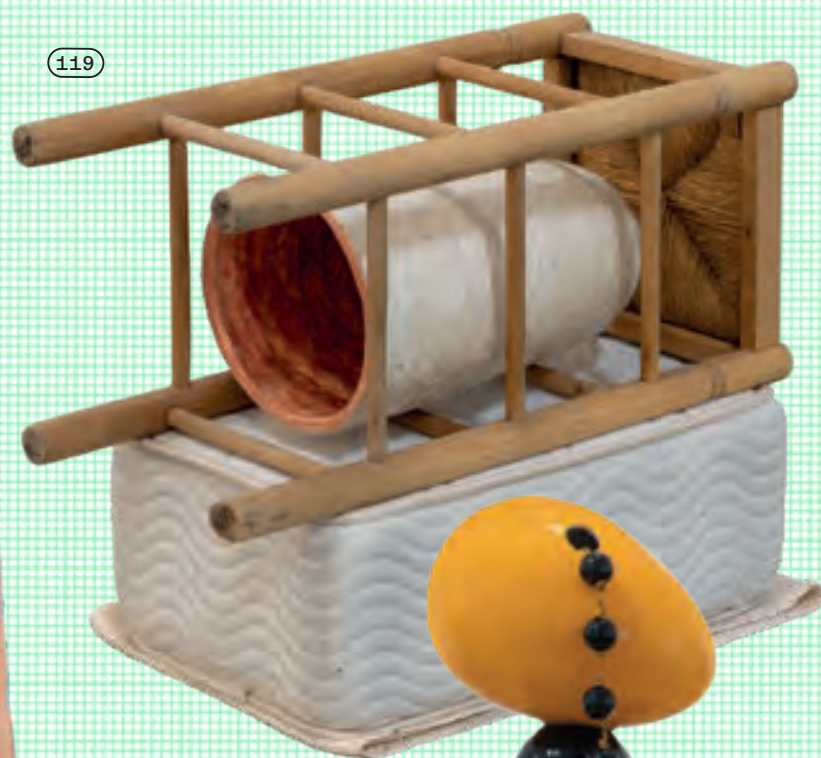
Mónica Planes – Alejandro Palacín
Skateplat, 2019
Porcelana
24 x 31 x 4 cm
Cortesía de los artistas y
Galería Àngels Barcelona

133

(120)



(119)



(121)



(119)

Mar Ramón Soriano
Refugio a partir de banco y colchón, 2016
 Ensamblaje y escultura cerámica
 65 x 172 x 42 cm
 Cortesía de la artista y Galería Nordés

(123)

Mar Ramón Soriano
Desnudo colgante, 2015
 Ensamblaje, cerámica, telas
 y relleno sintético
 80 x 33 x 15 cm
 Cortesía de la artista y Galería Nordés

(121)

Alberto Peral
S/T, 2004
 Cerámica
 55 x 52 x 39 cm
 Colección Sánchez-Ubiría



Vivim en un món de suposicions falses, va dir Rose,
polseres, clac, clac. Ergo: les aparences enganyen.¹
(Tom Spanbauer, *La ciudad de los cazadores tímidos*)

Coses que fan CLAC em recorda als sorollets que fan alguns objectes quan xoquen entre ells, i també al moment de l'acoblament d'una macla, la unió d'un positiu i un negatiu o el soroll que fa un xicotet dispositiu mecànic en mode on (a diferència d'un altre digital que quasi sempre fa clic). Eixe clac evoca l'instant perfecte en el qual la tècnica es posa al servici d'una idea de manera satisfactòria i reconfortant. Hi ha clac allà a on, un poc miraculosament, les coses encaixen, quadren, funcionen. Un món en el qual les coses fan clac és aquell en què la distància entre els habitants i les seues produccions s'ha reduït a zero i reina l'harmonia. De manera oposada, eixe clac també pot significar una trobada disruptiva, com el cruixit que fan dos objectes ceràmics al colpejar-se entre si. Este clac és, llavors, un so ambigu d'encert i error, operativitat i ineficàcia, funció i disfunció (més que no funció), etc. Una ceràmica que respon a l'ideal del terrissaire fa clac, i els trossos trencats d'una porcellana o una gerra també han fet clac.

Moltes vegades relegada per les altres arts, la ceràmica ha carregat amb els prejuís de l'artesania, com també d'un classisme estètic i econòmic associat a les arts aplicades i als seus entorns de quotidianitat i domesticitat. Tractem ara d'indagar la relació entre l'art de fabricar objectes en ceràmica amb eixe estat creatiu que fa clac. La definició de la ceràmica com un camp artístic autònom roman travessada per la que sembla ser la seua essència ontològica: l'ambivalència. Entre les belles arts i les arts aplicades, la fragilitat del material és alhora la seua fortalesa. La seua malleabilitat pot adoptar totes les aparences, pot servir a nombrosos fins, innumbrables usos, fins i tot contradictoris entre ells. En esta ambivalència, la ceràmica no entén de classes socials, i tan prompte pot servir a les classes més baixes a través d'una modesta peça d'art popular com decorar els palaus dels quals presumixen les classes altes, fins a convertir-se en preuats fetitxes el valor dels quals oscilla en els mercats globals, com succeïx amb algunes porcellanes xineses centenàries. Esta qualitat mudable i en constant canvi fa que la ceràmica passe ara per diferents situacions. Una d'estes és el furor dels tallers de ceràmica com a mitjà

1. Tom Spambauer, *La ciudad de los cazadores tímidos*, Poliedro, Barcelona, 2002, p. 338.

d'autoexpressió i salut mental, la pràctica del qual incorpora el caràcter terapèutic de tot fer o de tota producció sense fi, però que corre el risc de quedar absorbit com un complement de l'estil de vida induït per algunes revistes de decoració. Com succeïx de manera evident amb el ioga, pel seu potencial d'autocreació, la ceràmica també pot ser subsumida pel consum capitalista. Heus ací una primera contradicció, perquè, mentres que el règim neoliberal sacralitza el treball i la producció, el temps de la ceràmica es deté en la ritualitat de la quotidianitat i en la poètica de la bella inutilitat. Tan populars són els tallers de ceràmica que fins i tot els famosos s'apunten a estos. Per exemple, i en un gir un poc sorprenent, l'estrela *rock* Nick Cave ha protagonitzat una exposició individual en la coneguda galeria Xavier Hufkens de Brusselles presentant un nombre de peces inspirades en les figures de ceràmica de dors pla de Staffordshire que es van popularitzar en l'època victoriana. Pel que sembla, Cave va començar a fabricar les figuretes durant la pandèmia de la COVID-19 fins a desenrotllar una sèrie de dèsset escultures policromades a mà que contenen la vida del diable. Per al bo de Cave i per a infinitat de practicants, és el costum i el compromís adquirit amb la pràctica el que posseïx un caràcter sanador.

Parlant sobre la desaparició dels rituals, el filòsof Byung-Chul Han ha escrit que, «en el marc del ritual, les coses no es consumixen ni es gasten, sinó que s'usen. Per això poden arribar a fer-se *antigues*.²» Servisca esta cita com un argument per a explicar la seua antiguitat. L'art de la ceràmica té a vore amb els estereotips i els patrons, que són eixes repeticions en els gestos que ens proveïxen d'un principi de tranquil·litat i estabilitat. Tal vegada és per això que la ceràmica és un mitjà amable que no desancaixa en el menjador o en la cuina, llocs a on es compartix.

Durant molt de temps relegada a un rol subsidiari del gran art, la ceràmica emergix hui com un camp des del qual replantejar el binomi forma-funció, qüestionant les divisions que separaven les jerarquies anteriors. No menys, la seua actualitat respon a les crides a la sostenibilitat i a l'ecologia enmig d'una crisi en què el concepte de Terra ens reenvia a les preocupacions sobre la salut del nostre planeta i la supervivència del sol com un organisme viu en contínua transformació. A causa d'esta agudització de la consciència ecològica, objectes anteriorment ignorats són ara portats al centre per a convertir-se en noves mercaderies resignificades. El mateix passa amb l'art tèxtil, motiu en estos moments d'una reconsideració en la qual intervenen factors de manufactura,

marginalitat, gènere i excentricitat respecte als cànons artístics de la modernitat. La ceràmica compartix eixos mateixos atributs i espera pacient la seua eclosió en un sistema de l'art omnívor amb les diferències.

Un assumpte clau ací és el fet que en les cultures precolombines no hi ha una separació entre arts aplicades i belles arts, per la qual cosa tota forma de creació (artística i/o artesanal) és expressió directa de la creativitat i el simbolisme de la vida quotidiana i cerimonial. Així, hi ha plats, atuells i bols que reflectixen l'estètica i la funcionalitat de les cultures que les van produir sense que ni l'ús ni l'ornament soscaven la seua aura estètica. Les ceràmiques precolombines es presten ara a la seua reutilització per a una crítica postcolonial. Ho estem presenciant: les ceràmiques transcendixen el tradicional àmbit de les arts decoratives i els museus antropològics per a passar a ser presents en biennals, museus i galeries d'art. La revisió crítica de la modernitat occidental ha conduït a la presentació de ceràmiques anònimes i antigues, però també contemporànies, com a exorcismes d'alliberament de les cultures indígenes del seu passat colonial, com també un recordatori de les seues cosmogonies mil·lenàries. Per exemple, l'artista de Tucumán Gabriel Chaile ha fet de la ceràmica un canal d'expressió que reconnecta amb les cultures i amb l'artesanía dels pobles prehistòrics d'Amèrica Central i del Sud.³ Esta recuperació del fang primigeni en l'art contemporani, a vegades a costa de la instrumentalització d'un indigenisme genuí, troba el seu argument en les reclamacions i en les polítiques de restitució de les injustícies, els saquejos i les violències colonials. No és, per tant, sorprenent que el recurs al modelatge en argila servisca ara com a moneda de canvi en les lluites per la identitat cultural, el colonialisme i el postcolonialisme en el context de la globalització.

Igual que amb l'art tèxtil, la ceràmica és també motiu de reivindicacions de gènere i feministes. La historiadora de l'art Estrella de Diego ha escrit recentment un text sobre la contribució històrica d'algunes ceramistes durant el segle XX traçant connexions entre diferents corrents i tradicions, des de l'art nòrdic i la Bauhaus als Estats Units passant per la gran tradició artesana del Japó.⁴ Toshiko Takaezu; Maija Grotell; Adelaide Alsop Robineau, fundadora de la revista *Keramic Studio*; Aino Aalto, Margarete Heymann, Marguerite Friedlander Wildenhain... Són solament algunes artistes mencionades que van trobar en la ceràmica una porta d'entrada

2. Byung-Chul Han, *La desaparición de los rituales*, Herder Editorial, Barcelona, 2020, p. 14.

3. Recentment, Gabriel Chaile ha tingut una exposició monogràfica titulada «Contemplant com vam anar canviant» en Tabakalera-Centre de Cultura Internacional Contemporània, 25 octubre 2024 – 02 febrer 2025, Sant Sebastià.

4. Estrella de Diego, «La belleza de los objetos misceláneos», en *Mar de Dios, Home, casa, hasiera*, Ediciones CO-OP, San Sebastián, 2023.

a l'art que moltes vegades els estava vetada. Estes artistes es van vore embolicades en infinitat de paradoxes i tabús respecte a la seua condició de dones i a les contradiccions que impliquen conceptes com *utilitat*, *bellesa* o *ordinari*. Com bé assenyala Estrella, «en eixes paradoxes infinites, les ceramistes es fan artesanes i mamprendedores, artistes, filòsofes i activistes, colleccionistes i mecenes.⁵» Estes dones van promulgar la ceràmica com un espai propi des del qual reclamar una especificitat i una diferència que, a la llarga, ha passat a engrossir un llegat cultural i artístic per dret propi.

D'una altra banda estan aquells artistes que busquen allunyar-se de les grans narratives i la mirada antropocèntrica per a concentrar-se en formes intangibles de comunicació i que troben en la ceràmica un mitjà apte pel seu caràcter processual i proximitat amb la naturalesa. La ceràmica en tots els seus estats, els taulells, els esmaltatges o qualsevol dels seus derivats processuals troben un espai d'afecte en la cosa xicoteta i sensible sense haver de referir-nos a eixes formes una mica precàries i inestables com *kitsch*.

*

Una vegada apuntades algunes de les situacions actuals de la ceràmica, convé ara detindre's en la seua ambivalència principal: a saber, la dualitat sobre si la ceràmica és un fi en si mateix o, per contra, un mitjà, un material i una tècnica que servixen per a aconseguir altres metes o objectius. Dit d'una altra manera, la distinció entre aquells artistes que pensen abans l'objecte que desitgen realitzar, siga en disseny o en escultura, i recorren a la ceràmica com un mitjà a través del qual plasmar les seues idees, i aquells que treballen la ceràmica per la ceràmica o com un mitjà autònom en què els objectes ixents esdevenen escultures per ple dret. Mentre que els primers no dubtarien a triar altres materials si en lloc de fang necessitaren resina, escaiola o vidre; per als segons, la ceràmica es convertix en un elogi del material manifestat en tot el procés i en el seu resultat visual, estètic i tàctil. Ni mestratge ni simple utilitarisme, la ceràmica esdevé, en este últim cas, una experiència que ret homenatge als elements (aigua, terra i foc) i enaltix la seua personalitat humil però que se't revela en tota la seua grandesa com un mestre zen si no el respectes o el maltractes.⁶ No obstant això, m'atreviria a dir sense essencialisme que els dos usos de la ceràmica són legítims i no s'exclouen. Esta permissivitat possibilita que la ceràmica siga inesgotable des de temps immemorials. La seua adaptabilitat la convertix en un mitjà multiforme, perquè, fins i tot una

vegada cuit, el fang és fang que es reintegra en la mateixa terra de la qual una vegada va eixir.

Consideraria d'esta manera quatre principals utilitzacions:

- *La ceràmica com a ceràmica* (quan és un fi en si mateix).
- *La ceràmica com a art/escultura* (quan servix a altres fins, simbòlics o representatius, i manca de funció d'ús).
- *La ceràmica com a disseny* (quan té una funció d'ús).
- *La ceràmica com a ornament i/o decoració* (quan la seua funció és merament contemplativa).

Qualsevol d'estes quatre possibilitats no exclou les altres, i, fins i tot, poden establir-se relacions creuades i productives entre elles. En la tradició oriental, per exemple, en un mateix objecte no es té por a la utilitat i tampoc a la seua absència. La ceràmica fagocita la confusió de gèneres i les paradoxes: objectes útils i objectes no-útils, més que inútils, o objectes funcionals amb la funció anul·lada, i més.

Això ens porta a una altra consideració sobre la relació històrica entre ceràmica i escultura. Després de Gaudí, la ceràmica va ocupar un paper discret dins d'una escultura que tal vegada va poder tindre una consideració subsidiària respecte de la pintura en una primera avantguarda espanyola. El primer renovador que va acurtar la separació entre ceràmica i escultura va ser el català Josep Llorens Artigas, a qui, a través de la seua col·laboració amb Miró i les seues formes depurades en gres esmaltat, se'l considera com una figura clau de la ceràmica europea. Convé també recordar ací que Jorge Oteiza va exercir en 1941 de professor en l'Escola Nacional de Ceràmica de Buenos Aires per a un any més tard viatjar a Popayán (Colòmbia) amb la important missió d'organitzar l'ensenyança oficial nacional de la ceràmica.

«La ceràmica és una escultura de revolució», frase pronunciada per Antoni Cumella que adquirix en este context una significació important.⁷ Des de les seues peces de torn, Cumella va ampliar la seua investigació escultòrica a l'espai tridimensional per a arribar a l'entorn construït de l'arquitectura en aquella utopia de l'avantguarda que va ser la «integració de les arts». Com a representant de l'avantguarda, la seua tasca va consistir a reivindicar el lloc de la ceràmica allà a on sempre degué estar: en l'esfera moderna d'alguns moviments utòpics com l'Arts and Crafts i la Bauhaus. Es deia que cada vegada que obria el forn després de la cocció desitjava estar a soles. Si la peça no responia a l'ideal que tenia al cap —encara que fora tècnicament perfecta—, la destruïa. Amb

5. *Ibid.*, p. 30.

6. Dec estes consideracions a l'artista Mar de Dios Solana.

7. Vegeu Cumella. *Processos escultòrics*, catàleg de l'exposició comissariada per Manel Clot en el Museu de Granollers,

amb textos del mateix Manel Clot, Daniel Giralt-Miracle i Jorge Wagensberg, Museu de Granollers, 2025.

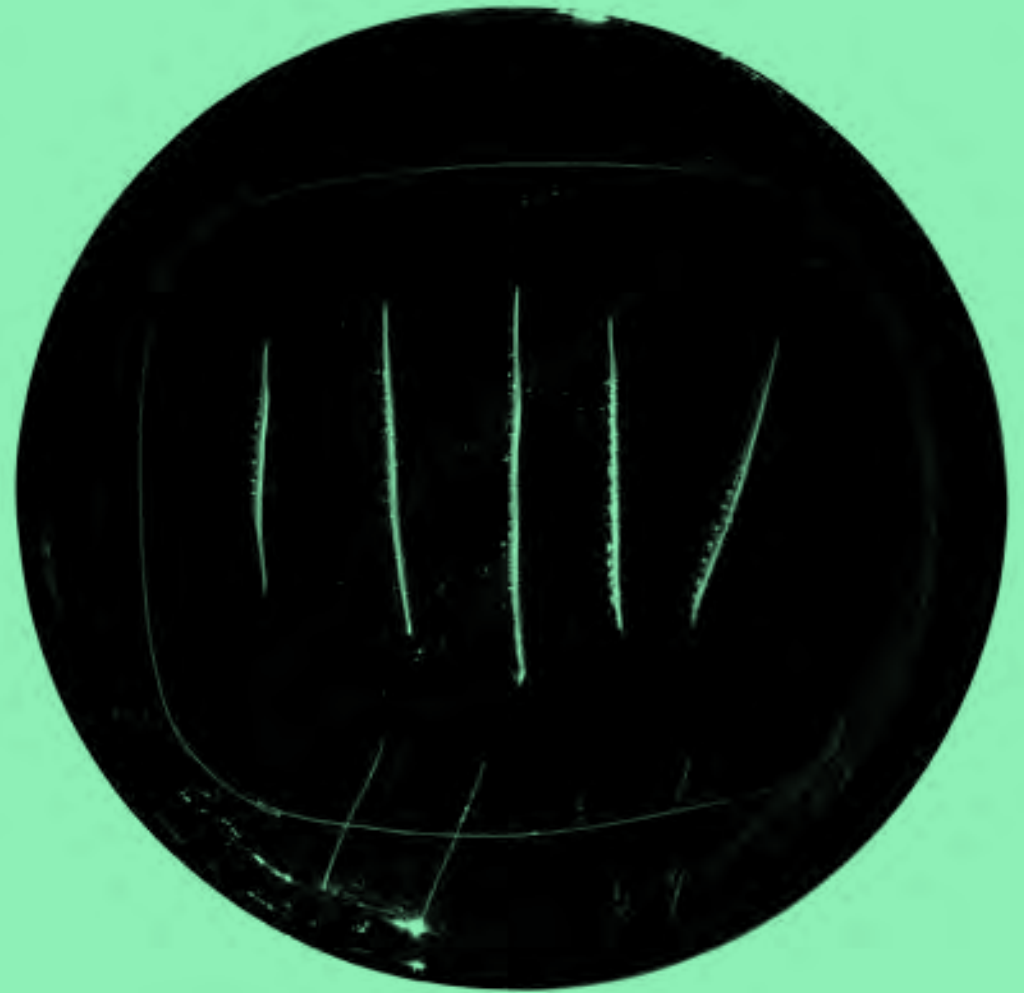
Antoni Cumella, la ceràmica passa a convertir-se en escultura, entesa no com un art aplicat sinó com una indagació en l'espaitemps de la matèria. En esta «escultura de revolució» es passa del micro al macro i viceversa: des de les peces del torn a les plaques ceràmiques, murals en façanes, escultures i intervencions en l'espai que mostren la gravetat giratòria de la ceràmica amb la semiòtica de l'entorn construït. Esta síntesi de matèria i forma es donava en una renovada busca de modernitat alhora estètica i política. La Documenta 13 de Kassel (2013) va incloure unes poques peces de Cumella —una botella estreta i morruda, un pitxer estilitzat i una gerra aplatada sense coll— retornant parcialment el ceramista català a una escena internacional per la qual ja havia transitat.⁸ Podria semblar que la presentació aïllada d'uniques poques peces no era suficient per a una contextualització major de l'abast de les seues perquisicions. No obstant això, es dona qualitat intrínseca a qualsevol peça ceràmica, independentment de la seua grandària, que consistix a sintetitzar en l'objecte tot un ideari estètic i un mode de vida.

La petjada de la mà fa de la ceràmica una forma de «cultura material» en què la motivació pel treball ben fet i la satisfacció per aconseguir-lo completa la concepció humanista d'autoestima i consciència de si.⁹ És per tot el que s'ha exposat ací que la ceràmica és inesgotable i fa clac de manera utòpica de la manera més discreta i silenciosa.

8. Va ser en esta edició de Documenta i en l'anterior de 2007 —quan es va presentar un àlbum de porcellanes de diferents dinasties xineses— quan la ceràmica va començar a tindre un modest però

significatiu paper que ha anat ampliant-se a altres grans biennals.

9. Vegeu Richard Sennett, *El artesano*, Anagrama, Barcelona, 2009.



Lucio Fontana
Concetto spaziale, 1959
Porcellana vidriada i pintada,
48 cm diàmetre

Pere Llobera
Casper Westrik, 2016
Pitxer xinés i caixa de purs
16 x 10 cm; 3 x 17 x 21 cm
Colección Edgard F. Grima



EL CLAC CLAC CLAC
DE LA CERÀMICA EN L'ART
José Luis Clemente
Universitat Politècnica de València

(VAL)

*Denn das Schöne ist nichts
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäht,
uns zu zerstören.¹*

(Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien*, 1923)

*Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres?
Le Destin charmé suit tes jupons comme un chien;
Tu sèmes au hasard la joie et les désastres,
Et tu gouvernes tout et ne réponds de rien.
Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques;
De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant,
Et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques,
Sur ton ventre orgueilleux danse amoureusement.
L'éphémère ébloui vole vers toi, chandelle,
Crépète, flambe et dit: Bénissons ce flambeau!
L'amoureux pantelant incliné sur sa belle
A l'air d'un moribond caressant son tombeau.²*

(Charles Baudeaire, *Les Fleurs du mal*, 1857)

EXCUSA A TALL DE PREFACI

Fa alguns anys —l'obra està datada en 2014—, Eduardo Sourrouille em va convidar a visitar sa casa a Basauri. De la visita sorgia una obra que s'incorporava al projecte *De la carpeta, persones que van visitar ma casa* (2005-2018), en què l'artista s'autoretratava amb amics que se citaven amb ell. Això passaria per anecdòtic si no fora perquè en el centre d'aquella fotografia apareix una taronja de ceràmica de reduïda grandària, trencada i recomposta amb tires de cinta adhesiva, i sostinguda entre el meu nas i els llavis de l'artista. Des d'aquell moment, em va acompanyar eixa imatge que, hui, esdevé reveladora, una taronja de ceràmica —estripada i refeta—, que ens diu de la València d'ara i d'altres Valències anteriors. Causalitat o no,

1. «La bellesa no és més que eixe començament del terrible que encara suportem / i l'admirem tant perquè serenament / refusa destruir-nos.» Rainer Maria Rilke, *Elegies de Duino*.
2. «Brolles de l'avenc negre o baixes dels astres? / El Destí embruixat va pegat a les teues falces com un gos; / sembles a l'atzar l'alegria i els desastres, / i ho governes tot sense respondre de res. / Camines sobre morts, Bellesa, i et burles d'ells; / entre

les teues joies no és l'Horror la menys fascinant, / i l'Assassinat, entre els teus penjolls preferits, / balla amorosament sobre el teu ventre orgullós. / Enlluernada, la palometa nocturna vola cap a tu, candela, / crepita cremant i diu: Beneïda siga esta flama! / L'enamorat esbufegant inclinat cap a la seua bella / sembla un moribund que acaricia la seua tomba». Charles Baudeaire, *Les flors del mal*.

a partir del moment de la taronja en l'obra de Sourrouille, vaig començar a recordar la pisa de l'àvia com una cosa extraordinària, que m'obligava a mirar la ceràmica d'una altra manera, més enllà del ball d'unes lletres en la sopa davant dels nassos. La ceràmica, que en moltes ocasions havia passat desapercebuda davant dels meus ulls com una cosa normal i corrent, va començar a prendre cos i a convertir-se en una espècie d'obsessió. A tot això va contribuir una lectura quasi epifànica, el llibre *Utz* de Bruce Chatwin, que torna també ara a la meua tauleta de nit. De la compulsió del col·leccionisme i de la necessitat de prendre possessió de la bellesa de manera única parla este llibre, a través de la seductora lluentor de la porcellana. Les porcellanes de Meissen, malaltissa obsessió d'Utz i centelleig de les seues baixes passions, són també culpables que començara a observar la ceràmica, i el menor de les porcellanes dins d'esta, com el que són, una cosa gran i de delicada bellesa.



Portada de *Utz*,
Bruce Chatwin (1988)

La ceràmica pertany a la vida quotidiana; és present en tota mena d'objectes d'ús domèstic. Ens acompanya des de menuts en els jocs amb argila, en el desenrotllament de la creativitat i l'experiència sensorial. Podem situar-la en l'origen de les civilitzacions, amb la terra i el foc. Els seus vestigis són font de coneixement de la humanitat, precisament perquè el seu ús ha estat sempre present en la quotidianitat. És un material brut, però també particularment sofisticat; és senzill i alhora artificios. La ceràmica és fràgil i, no obstant això, resistent. Parla de la fragilitat de l'art i de la vida, de la ruptura i de

la capacitat de resistència i recomposició. Hi ha en esta un preciosisme que pot trencar-se en qualsevol moment, que exigeix un tacte i una cura especial.

D'altra banda, en mans dels artistes, podem observar l'ús de la ceràmica vinculada a l'interés pel procés i també la fascinació per la seua mutabilitat i resultats impredecibles. Entre l'artesanal, el mecànic i l'artístic, reconeixem un material que sembla fàcil de manipular, però l'aplicació i el control del qual presenta grans complexitats. Té regles específiques molt exigents. És un material especialment dúctil que es presta a l'experimentació i planteja enormes sorpreses per als artistes, com a procés descontrolat que obliga a constants reajustaments. És per això que el seu ús ha sigut reclamat amb insistència al llarg del s. XX i, en particular, en els últims anys.

En l'excel·lent text de Peio Aguirre que m'acompanya en esta publicació, l'autor parla de manera clarivident de les coses que fan clic i clac³, i que podrien fer clic. Em permet apropiarme del text, com ho vaig fer amb el títol d'esta exposició a partir del mateix títol —al qual li vaig restar, com a llicència, la «k» de Crack, deixant-la en un simple «clac»— que va emprar l'artista Pere Llobera. Com assenyala Aguirre, l'exposició penja d'una onomatopeia de sons ambigus. Es tractaria, afig jo, de timbres pròxims als infralleus duchampians, segons els enuncia Miguel A. Hernandez-Navarro, com una cosa infraprima o infrafina, a penes perceptible i que podem reconèixer també en la ceràmica, quan amb esta està a punt d'ocórrer alguna cosa, quan alguna cosa està a punt de trencar-se, portada a la vora del precipici. Però, al mateix temps, «clac» es convertix en un so alarmant quan el que no havia d'ocórrer ocorre. Es tracta d'eixos sons curts i secs i de breu duració que escoltem quan una cosa es trenca i també quan alguna cosa encaixa. L'exposició vol arreplegar eixe doble recorregut dels sons en un anar i vindre a través de l'art, en el recorregut de les coses, en el pas de la vida.

LA CERÀMICA QUE FA CLAC

Coses que fan clac sorgix com un intent de fer visible l'ús de la ceràmica en les pràctiques artístiques dels últims anys a Espanya, des de plantejaments molt oberts, mostrant obres que presenten maneres de fer diverses. Es tracta d'un intent

3. De manera oposada, eixe clac també pot significar una trobada disruptiva, com el cruixit que fan dos objectes ceràmics al colpejar-se entre si. Este clac és, llavors, un so ambigu d'encert i error, operativitat

i ineficàcia, funció i disfunció (més que no funció), etc. Una ceràmica que respon a l'ideal del terrissaire fa clac, i els trossos trencats d'una porcellana o una gerra també han fet clac.

també d'apuntar-nos a la vida, a través de l'art dels nostres dies, per mitjà de la ceràmica, en un acostament que vol cridar l'atenció sobre el seu potencial creatiu. L'exposició es presenta com una aproximació a la qüestió. Parlariem d'una aproximació precipitada, ja que pretén introduir-nos, de colp, en la consideració —o més ben dit, consideracions, per ser múltiples— del seu ús com a art.

L'interés per la ceràmica no és nou, ve donant-se de manera creixent al llarg de les últimes dècades. És al carrer, en els aparadors i en les xarxes socials. Podem parlar d'un interés generalitzat per tot el que estiga suportat o revestit de ceràmica. La ceràmica està a tot arreu. Es troba en tota mena d'utensilis. El seu ús és quotidià. Per tant, que la ceràmica entrara a crits en l'art, reclamant atenció, i que fora acceptada amb goig, era una qüestió de dies. Des d'esta consideració, plantegem la precipitació d'este projecte; com una manera d'arribar a temps, d'estar al dia i arreplegar els ressons d'eixe crit d'atenció.

Si bé, com diem, la ceràmica la tenim a mà a tot arreu, la seua entrada en l'art ha sigut lenta i, per moments, complicada. És cert que va sent habitual la seua presència en les programacions de les galeries d'art —en els últims temps podríem dir que, fins i tot, està molt present⁴—. No obstant això, esta presència és anecdòtica en els programes de les sales d'exposicions i museus, i escassa en les revistes especialitzades, i quasi inexistent en la investigació acadèmica. Per tant, ens trobem davant d'una espècie de descompensació entre l'interés general per la ceràmica i l'atenció que li presten les institucions artístiques; entre el que hi ha al carrer, el que fan els artistes i el que passa a ser exposat en els espais de l'art.

Este interés recent que els artistes mostren per la ceràmica estaria relacionat amb diverses qüestions. Una i principal, des del nostre punt de vista, seria el lloc que ocupa en el quotidià. La seua constant presència en el comú fa que la mirem com una cosa que no té interés i, no obstant això, útil i necessària en moltes de les nostres activitats diàries. Així vist, això la fa, per contra, excepcional. Si ens atenim al que Miguel Á. Hernández-Navarro assenyala com a «passió per la realitat»⁵ i la manera en què «el real» és objecte d'interés desmesurat per l'art, com ho apunta Hal Foster, i pensem en el lloc que ocupa la ceràmica en l'àmbit quotidià, podrem entendre el fet que els artistes recorreguen a usar-la, com una manera de relacionar-se amb la realitat, una manera de ser present en el quotidià. Per tant, la ceràmica constituïx un mitjà eficaç

per a establir eixe contacte amb l'ordinari, mentres que la quotidianitat és requerida com un material particularment privilegiat per l'art, com assenyala Boris Groys⁶. I des d'ací, és quan la ceràmica tocada per l'art passa a ser una cosa excepcional; una cosa que ens arriba dins.

D'altra banda, com també apuntem més avant, les propietats de la ceràmica oferixen als artistes un camp d'experimentació extraordinari, per ser esta una matèria de gran mutabilitat i enormement imprevisible en el seu tractament i els seus processos. Esta seria una altra de les raons que explica la seua utilització dins de l'art. A això caldria afegir una qüestió última, de particular rellevància, i és la forma en la qual les manifestacions artístiques últimes aposten per la presencialitat. Davant del domini de la imatge i la seua omnipresència, els artistes busquen un lloc a banda a on l'art exhibisca la seua corporeïtat. L'art busca relacionar-se amb els espectadors en la proximitat, mostrant la seua materialitat, exhibint els seus rudiments⁷. En este sentit, podem entendre com la ceràmica aporta una cosa tàctil; una cosa pròxima que emfatitza la forma. Això s'ha volgut interpretar com una reacció davant del cansament de les tendències fredes, mínimes i massa subjectes als dictats conceptualistes. Opinions que no acabem de compartir si observem com l'art actual, en els comportaments que acabem d'assenyalar, és un art molt estratègic, per tant, molt pensat. És cert, sí, que advoca de manera molt ostensible per l'expressivitat, per les emocions i els sentiments, però sense deixar de ser premeditat.

Des de les cavernes, la ceràmica ha sigut suport d'expressió artística, i les seues restes aporten coneixement sobre les nostres formes de vida. Encara que n'hi ha

6. «Hui, de fet, la vida quotidiana comença a exhibir-se a si mateixa —a comunicar-se com a tal— a través del disseny o de les xarxes contemporànies de comunicació participatives, i es torna impossible distingir la representació del quotidià del quotidià mateix. El quotidià esdevé una obra d'art; no hi ha més mera vida o millor encara mera vida exhibida com a artefacte. L'activitat artística és ara una cosa que l'artista compartix amb el seu públic en el nivell més comú de l'experiència quotidiana. L'artista ara compartix l'art amb el públic, així com compartix amb ell la religió o la política. Ser un artista ha deixat de ser un destí exclusiu, per a esdevindre una pràctica quotidiana, una pràctica dèbil, un gest dèbil. No obstant això, per a establir i mantindre este nivell quotidià i dèbil de l'art, hom ha de repetir permanentment la reducció artística resistint a les imatges fortes i escapant a l'estatu quo que funciona com un mitjà constant d'intercanvi d'estes

imatges poderoses». Groys, Boris, *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Editorial Caja Negra, Buenos Aires, 2024, p. 117.

7. El curador Cliff Lauson explica com ha anat produint-se un gir cultural cada vegada major cap a l'apreciació de l'artesanía i la valoració de la lentitud. «Part d'això es deu a com reconnectem amb les coses del món després de la pandèmia [...]. El més meravellós de la ceràmica és que tots la usem diàriament d'una manera o una altra. Hi ha una afinitat amb el mitjà. No fa molt, eixa mateixa quotidianitat podria haver sigut menyspreada, però amb el domini de la cultura digital, el col·lapse ambiental i la pandèmia, la immediatesa física i realista de la ceràmica i els seus mètodes ancestrals són els seus punts forts». Lauson, Cliff, *Strange Clay: Ceramics in Contemporary Art*, Gerd Hatje, Londres, 2022, p. 9.

4. Una mostra d'això és la celebració de CerARTmic amb la seua 2a edició en 2025.

5. Hernández-Navarro, Miguel Á., *El arte contemporáneo entre la experiencia,*

lo antvisual y lo siniestro, *Revista de Occidente*, núm. 297, Madrid, 2006, p. 8-9.

mostres anteriors, és en el neolític quan apareixen de forma més generalitzada els primers recipients ceràmics per a emmagatzemar aliments i aigua, i que s'utilitzen també amb finalitats cerimonials. Fets en argila assecada al sol o al voltant del foc, utensilis d'ús quotidià, i també excepcional, van ser receptacles de creences i plasmació de modes de vida. Des d'antic, la ceràmica la reconeixem en objectes quotidians, recipients i ferramentes, la qual cosa li conferix un valor cultural i funcional en totes les cultures⁸. La ceràmica és, per tant, font de coneixement de la humanitat i expressió del que som.

Tradicionalment menyspreada per les belles arts, l'art va recórrer a la ceràmica amb finalitats molt diverses. Des d'una perspectiva històrica, cal reconèixer, a través de l'art, la seua capacitat per a unir el funcional i l'estètic, l'artesanal i l'artístic. Amb formes molt senzilles i, alhora, enormement sofisticades, la ceràmica pertany a l'àmbit de l'ordinari, però escenifica també l'excepcional. La doble dimensió de l'útil i l'improductiu, en la qual s'assenta la seua funció o l'absència d'esta, constituïx un dels molts atractius que presenta la ceràmica. Per a les belles arts, segons ho va pensar la modernitat, tot el vinculat als processos artesanals no tenia, per definició, la rellevància com a categoria que només podia assignar-se, de manera específica, a l'obra d'art. Encara que podem parlar de certa l'apreciació artística de la ceràmica abans de la modernitat, només les transformacions de l'art al llarg del segle XX i, molt particularment, en la seua segona mitat, van permetre que la utilització de la ceràmica fora rebuda amb normalitat, de la mateixa manera que altres mitjans i materials s'anaven incorporant amb una certa naturalitat en la pràctica artística. La dissolució dels límits entre l'utilitari, l'artesanal i l'artístic és precisament una de les contribucions que han fet els artistes contemporanis a este mitjà, per a incorporar-lo com un suport artístic més, junt amb la pintura o l'escultura.

Amb el temps, els artistes han anat explorant les propietats expressives de la ceràmica, més enllà de l'artesanía i de la funció a la qual tradicionalment es devia. Unes certes característiques físiques de la ceràmica, com la seua malleabilitat, la seua versatilitat tècnica, la varietat de materials (terracotes, porcellanes, gres, pises, etc.) i composició, així com els seus acabats, fan especialment atractiu este mitjà per als artistes, com hem apuntat abans. La ceràmica permet jugar amb la textura, el color i la forma. Com apuntava l'arqueòleg William Henry Holmes en el s. XIX, «L'argila no

té qualitats intrínseques a la seua naturalesa per a imposar la seua forma o classes de formes determinades als seus productes, com la tenen la fusta, la corfa, l'os o la pedra. És tan mòbil que pot adoptar la forma del seu entorn amb total llibertat, i quan s'usa extensament reflectirà o es farà ressò de gran part de la naturalesa i l'art coexistent»⁹. La ductilitat, que pertany a la seua naturalesa material, és un altre dels atractius que fa que els artistes decidiren incorporar-la en els seus processos de treball.

L'argila eleva el nivell d'exigència en l'experimentació, amb formes, volums i textures que escapen de l'habitual control del procés creatiu, tenint en compte les transformacions que tenen lloc en el transcurs de la seua manufactura. Això constituïx un buscat estímul creatiu amb el qual es desafien convencions artístiques. La seua capacitat per a retindre i transformar la llum, combinada amb tècniques com l'esmaltatge, les incisions i molts altres procediments, li conferix una qualitat tàctil i visual única. Altres qualitats com la seua duresa i resistència, però també la seua fragilitat, són, a més, motius pels quals cal entendre que el seu ús dins de l'art ocupe un lloc cada vegada més destacat. És precisament la corporeïtat d'eixe mitjà la que explica com en les últimes dècades s'ha posat especial èmfasi en la seua utilització, com una manera de requerir la presència de l'art davant de l'abús de la imatge, com ja hem alludit. Per tant, el factor experimental, buscat en la corporeïtat pròpia de la ceràmica —una corporeïtat «incontrolable» en els processos d'elaboració— conforma, així mateix, una de les raons per les quals els artistes recorren a este mitjà amb particular interès, perquè, com assenyala Mairel Tarela, no es tracta només d'este factor, «l'interès per l'art ceràmic no radicava només a experimentar amb un nou material provinent d'un altre terreny, sinó a establir una nova experiència amb el concepte d'objecte ceràmic. La intervenció d'este objecte, la seua busca, la seua exploració i la seua instauració en el terreny de l'art, el redimensiona, l'extrau de la seua funció utilitària o decorativa en el que comença a anomenar-se ceràmica d'estudi»¹⁰.

Des d'eixa perspectiva, podem considerar com la ceràmica s'ha convertit en un mitjà particularment requerit pels artistes, avançat el segle XX, no sols per les possibilitats plàstiques del mateix mitjà, sinó també, com acabem d'apuntar, com una opció poc explorada per a abordar temàtiques personals, socials i polítiques, combinant tradició i novetat, tècniques artesanals i conceptes moderns. La dualitat entre

8. La religió judeocristiana reconeix l'origen de la creació en el fang. Déu crea l'home amb fang.

9. Lilley, Claire, «A haptic Art», *Vitamin C, Clay and Ceramic*, Phaidon, Londres 2021, p. 10.

10. Tarela, Mairel. «Cerámica y arte contemporáneo», *Arte e Investigación*, núm. 14, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2018, p. 4

el funcional i l'ornamental convida a reflexionar sobre temes recurrents en l'art més recent com la identitat, la memòria, el precari i la transformació del quotidià en art. La innovació tècnica i conceptual, combinació de mètodes ancestrals amb processos innovadors —com l'ús de noves tecnologies o reinterpretacions de tècniques clàssiques— planteja, sovint eixides inèdites per a la creació de peces híbrides que combinen la tradició artesanal amb la innovació.

Foto desautoritzada de Duchamp en xarxes



L'inici del segle XX és un moment clau per a observar com la ceràmica, fins a eixe moment considerada una tècnica artesanal i decorativa, es convertirà en un mitjà d'expressió artística. A partir d'eixe moment, els artistes van començar a vore la ceràmica no sols com un objecte decoratiu o utilitari, sinó com una manera d'explorar noves possibilitats estètiques i conceptuals. El fet que figures com Auguste Rodin i Paul Gauguin s'endinsaren en l'ús de la ceràmica apunta a una ruptura amb les tradicions anteriors, que amplia els límits del que l'escultura podia representar intervinguda per la ceràmica. Este període, anterior a la irrupció de les avantguardes, és una etapa clau, perquè assenyala la transició cap a una acceptació posterior, més àmplia d'experimentació, cosa que obriria el camí per als artistes posteriors, que continuarien explorant i desafiant els límits d'este mitjà en molt diverses manifestacions, mentres tractaven de posar en qüestió la definició i la pròpia naturalesa de l'art, assumptes que encara hui continuen sent especialment rellevants.

La popularitat de la ceràmica en el segle XX s'evidencia amb la seua presència dins de quasi tots els moviments d'avantguarda i pel seu paper fonamental per a alguns dels artistes més influents de l'època. A França, els fauvistes van aplicar el seu innovador ús del color en pitxers i plats. A Itàlia, els futuristes van reinterpretar els objectes quotidians amb ceràmica aplicant la seua concepció del dinamisme en objectes utilitaris com ara pitxers, plats i figures. El rebuig a la idea d'«art elevat» va portar els dadaïstes a considerar la ceràmica, tradicionalment vista com un ofici i una tècnica utilitària, com un mitjà amb el qual qüestionar la separació entre art i artesanía. La presència de la ceràmica en la quotidianitat és una de les raons per les quals dadaïstes i surrealistes van decidir acudir-hi, com ho van fer amb altres objectes corrents. Recorrent a la ceràmica, estos artistes posaven l'art en relació amb la realitat, contravenint les normes que la regixen. Encara que dins del dadaïisme la ceràmica no va ocupar un espai especialment destacat, cal assenyalar les aportacions de Beatrice Wood «Mama Dadà», les peces ceràmiques de la qual transformaven els objectes utilitaris i decoratius per a trencar amb les convencions tradicionals, valent-se de l'humor. Feta de ceràmica és, no obstant això, *La fontaine* (1917) de Duchamp, una de les obres icòniques del segle XX. Classificada com a *ready-made*, esta obra recontextualitza un objecte quotidià i l'introduïx en l'art, i qüestiona amb això no sols «l'autoritat», sinó el context de recepció i institucionalització de l'art.

Acabada de coure pel fordisme, *La fontaine* és probablement l'objecte artístic ceràmic més rellevant de l'art modern. Es tracta d'un «objecte bell»¹¹, com assenyala Juan Antonio Ramírez, que podem posar en relació amb obres de Brancusi o Arp. No obstant això, abans de ser designat com a objecte artístic, i sense deixar de ser-ho després, era un objecte industrial modern, eixit dels sistemes de producció fordistes amb els quals es reactiva el capitalisme. Això ens porta necessàriament a reflexionar sobre la producció d'estris d'alt valor estètic, sorgits en el marc anònim de la producció serial d'objectes de consum que, per convenció, estaven exclosos

11. L'assumpte Richard Mutt. Diuen que qualsevol artista que pague sis dòlars pot exposar. El senyor Richard Mutt va enviar una font. Sense discussió, este article va desaparèixer i mai va ser exposat. Heus ací les raons per a rebutjar la font del senyor Mutt: 1. Alguns van argüir que era immoral, vulgar. 2. Uns altres que era un plagi, una simple peça de lampisteria. Però la font del senyor Mutt, igual que una banyera, no és immoral, això és absurd. Es tracta d'un accessori que es veu diàriament en els aparadors dels lampistes. Si el senyor Mutt va fer

o no va fer la font amb les seues pròpies mans no té importància. Ell la VA TRIAR. Va agarrar un article de la vida diària i el va col·locar de tal manera que el seu significat habitual va desaparèixer amb el nou títol i punt de vista: va crear un pensament nou per a eixe objecte. Quant a la lampisteria, això és absurd. Les úniques obres d'art que ha produït Amèrica han sigut els seus productes de lampisteria i els seus ponts». Ramírez, Juan Antonio, *Duchamp: El amor y la muerte incluso*, Ed. Siruela, Madrid, 1994, p. 54.

de tota consideració estètica. La porcellana blanca, que ja havia assistit tradicionalment els orinals, revist ací l'objecte industrial modern no sols de competència higiènica, sinó també, i particularment, d'una eficaç asèpsia òptica. El que abans era un simple objecte de porcellana artesanal que s'amagava davall del llit, carent de tota estimació artística —encara que estava fet de porcellana—, és, per obra i gràcia de Duchamp, un formidable artefacte amb el qual dinamita els principis sobre els quals s'assenta l'art modern: autoria, manualitat i recepció artística.

Colors vius, formes abstractes, textures i relleus són algunes de les característiques de la ceràmica que, després del primer impacte de l'Art Nouveau, entren en l'art del segle XX a través dels moviments d'avantguarda. A més d'això, la celebració de l'orgànic, unit a l'artesanal, però a causa també de la seua aplicació industrial per mitjà de formes geomètriques bàsiques, són particularitats que serien desenrotllades posteriorment per artistes molt diversos, impactats al seu torn pel cubisme i l'art abstracte. Això és particularment recognoscible en el llegat de la Bauhaus. La ceràmica en la Bauhaus representa un dels exemples més interessants de la fusió entre art, artesanía i tecnologia. Les peces de la ceràmica Bauhaus es caracteritzen per les formes senzilles, per la geometria clara i la busca de la funcionalitat. L'experimentació amb tècniques d'esmaltatge i mètodes de producció en sèrie va permetre que, malgrat la seua aparent simplicitat, cada peça tinguera un recognoscible caràcter artístic. En els seus tallers ceràmics cal posar en relleu les aportacions de les artistes dones, relegades a adquirir formació en arts aplicades com el tèxtil o la vidrieria. En este sentit cal destacar el treball d'artistes pioneres com Margarete Heymann i Marguerite Wildenhain.

Picasso va arribar a la ceràmica en els anys quaranta a Vallauris, a on va crear una àmplia gamma de peces entre pitxers, plats, atifells i, en menor mesura, alguna peça d'orde escultòric. Allí va començar a experimentar amb l'argila, en què va fusionar la tradició artesanal amb la seua empremta moderna. Amb Suzanne i Georges Ramié, en la fàbrica Madoura, no es va limitar a decorar peces preexistents, sinó que modelava l'argila encara en el torn. Usant vernissos, galbes i òxids, aplicats sovint de manera espontània, va traslladar motius que eren presents en la seua pintura i escultura, com ara rostres (*Cara de faune*, 1947), animals (*Insecte*, 1951) i figures mitològiques (*Faune assentat*, 1951), i va obtindre obres que se situaven entre el funcional i l'escultòric. Fragmentació, geometria, simplicitat i organicitat impregnen la ceràmica feta per Joan Miró com una extensió del seu llenguatge

artístic, en què reconeixem vibrants colors i la seua particular orientació cap als àmbits lúdic i simbòlic. Encara que el seu treball ceràmic és tardà —comença a donar-se a mitjan anys cinquanta—, en este es reflectix de manera determinant la constant busca de noves formes d'expressió. Si bé els murals de la Universitat Harvard (1950), la Unesco (1958) o Maeeght (1964) solen ser el més celebrat en el seu treball ceràmic, obres com *Femme* (1946), *Punt de partida de cap en la nit* (1968) o *Estela de doble cara* (1956) són exemples de l'interés amb què l'artista va escometre el treball ceràmic en col·laboració amb el ceramista Josep Llorens Artigas, amb qui va crear algunes de les seues peces ceràmiques més emblemàtiques.

Durant la segona mitat del segle XX, la ceràmica va experimentar una transformació radical. De ser considerada principalment un ofici artesanal i funcional, va passar a ser apreciada artísticament, gràcies a les aportacions prèvies dels artistes d'avantguarda a les quals hem alludit. L'adopció de noves tècniques (modelatge, esmaltatge i coccio) i la seua relació amb materials no convencionals van donar pas a creacions que transcendien la pura forma. Este enfocament experimental va ser clau perquè la ceràmica s'integrara en les successives tendències artístiques després de la Segona Guerra Mundial. Al llarg de les últimes dècades del segle XX, els artistes van començar a usar la ceràmica amb més freqüència. Artistes com, entre altres, Judy Chicago, amb obres emblemàtiques que integren la ceràmica en instal·lacions de gran càrrega simbòlica, van obrir nous camins perquè la producció ceràmica s'associara a discursos feministes. Així, cal reconèixer les aportacions de Lynda Benglis o, més recentment, Magdalene Odundo, que, entre moltes altres dones artistes, utilitzen tècniques tradicionals de modelatge i també modernes, en l'aplicació de l'esmaltatge i els sistemes de coccio, per a crear obres que desafien expectatives estètiques i funcionals. Estes van ser dones referents de pràctiques artístiques mampreses en els anys setanta i que incorporaven l'ús de la ceràmica per a posar en qüestió rols identitaris i la mateixa participació de l'artista en la institució art.

De la mateixa manera que ocorre amb altres suports artístics, funció i significat estan particularment presents en la ceràmica. Els artistes contemporanis exploren temes com la identitat cultural i de gènere, el feminisme, la memòria o la sostenibilitat també a través de la ceràmica, amb peces que contenen històries personals i col·lectives. La ceràmica es convertix en un vehicle per a qüestionar i resignificar el nostre entorn, desdibuixant les fronteres entre el funcional i el simbòlic, entre l'artesanal, l'industrial i el tecnològic. La incorporació de noves tècniques en les pràctiques artístiques,

com la impressió 3D o l'ús de robots, estan, de la mateixa manera, presents en els processos de producció ceràmica, cosa que ha obert un ventall de possibilitats que acaben integrant la tradició en la modernitat. Amb l'ús de la ceràmica cada vegada més generalitzat i desprejudiciat, els artistes estan redefinint la tradició terrissaire, com es pot apreciar en propostes que van des de la reinterpretació de formes tradicionals en obres de caràcter escultòric com en instal·lacions, vídeos, fotografies i en pintura —com podem reconèixer en l'exposició que ens ocupa—. En tots estos suports i maneres de fer s'utilitza la ceràmica per a abordar qüestions de diversa índole des del reducte de l'íntim i personal a altres d'abast social i col·lectiu.

La ceràmica s'integra com a projecte artístic també en disciplines com el disseny i l'arquitectura —com ja ho va fer en el passat—, sent part de projectes col·laboratius que incorporen preocupacions contemporànies. La ceràmica contemporània, per tant, s'erigix en un mitjà polifacètic que convida a la reflexió i reinvenió constant, i que reclama el seu lloc en l'art actual. En resum, la ceràmica en este període de la modernitat tardana, i ja entrat el segle XXI, es consolida com un camp fèrtil per a la innovació estètica i significació conceptual, i transcendeix el seu caràcter decoratiu i merament utilitari per a ocupar, entre l'artesanal i l'industrial, un lloc destacat en el panorama de l'art contemporani.

COSES QUE FAN CLAC

L'exposició *Coses que fan clac* pretén escometre la complexitat de les qüestions anteriorment tractades a partir de la seua anàlisi i el reconeixement en un conjunt d'obres molt diverses. No es planteja com una mostra enciclopèdica, malgrat el nombre d'artistes representats. En els últims anys, són molts els artistes que, bé puntualment o de manera més habitual, han incorporat la ceràmica en els seus processos de treball. Per tant, una llista que abordara la revisió de tots estos artistes seria massa llarga per a incloure-la en una exposició com la que ens ocupa. El que intentem ací és abocar-nos a l'art a través de la ceràmica, en una aproximació que vol reclamar la singularitat del seu ús com a part del procés de creació artística, mostrant obres en les quals això siga significativament i particularment recognoscible. Hi hauria molts altres artistes que podrien incorporar-se a esta selecció amb aportacions igualment interessants, però que es deixen per a investigacions posteriors. La selecció que presentem és representativa d'eixes tantes altres maneres de fer art amb ceràmica, i que ací extractem.

Com hem assenyalat, el creixent interès social per la ceràmica i el seu ús en l'art no ha tingut a penes reflex en les programacions expositives institucionals. A Espanya no coneixem investigació àmplia, siga en exposicions institucionals o articles acadèmics que hagen abordat la qüestió que ens ocupa de manera precisa. Esta situació és similar fora d'Espanya, si bé podem remetre'ns a exposicions com *A Secret History of Clay: From Gauguin to Gormley*¹² (2004), presentada en la Tate Liverpool, en la qual s'explorava la ceràmica en l'art del segle XX a través d'artistes principalment britànics¹³. Temps després es van fer exposicions de gran impacte com *Ceramix* en La Maison Rouge de París (2016) o *Strange Clay* en la Hayward Gallery (2022), que incloïa l'edició de Hatje Cantz¹⁴. A això cal sumar publicacions com *Vitamin C, Clay and Ceramic*, editada per Phaidon (2017). Estes serien algunes de les escasses contribucions dirigides a visualitzar la presència de la ceràmica en l'art contemporani. L'escassa informació existent dificultava l'orientació de les nostres investigacions, sense a penes referències prèvies. Actuàvem per tant en terreny erm, la qual cosa, d'altra banda, ens permetia la satisfacció del descobriment del nou, i també ser més lliures en els enfocaments d'anàlisi. Així doncs, l'exposició *Coses que fan clac* pretén sumar-se modestament a les anteriors iniciatives des de l'examen de la utilització de la ceràmica en les pràctiques artístiques a Espanya.

En l'exposició vam partir de la necessitat de confrontar la idea de l'objecte d'art decoratiu, discret i innocu. De la mateixa manera, vam fugir de l'establiment de jerarquies, ja que no és esta una exposició que circumscriba la seua investigació a l'examen d'un mitjà per separat, encara que l'objectiu fora assenyalar la presència del mitjà ceràmic, per a demostrar la seua participació en les pràctiques artístiques. Esta és la raó

12. El títol d'aquella exposició al·ludia no sols al reconeixement de la ceràmica avantguardista i poc coneguda, per estar dispersa al llarg de la història de l'art recent, també parlava de com l'argila era una cosa que artistes amb visió de futur treballaven, però de portes endins en els seus estudis i amb limitada projecció exterior —d'ací el concepte «història secreta»—. «En aquells dies —assenyala Simon Groom—, ningú s'entusiasmava massa amb els adorns per a repeus de fúneral i els jocs de te, ni amb l'artesanía, per damunt de les grans idees que les belles arts suposadament monopolitzen». Simon Groom, *A Secret History of Clay: From Gauguin to Gormley*, Tate Liverpool, Liverpool, 2004, pàg. 11.

13. Amb esta exposició, la Tate, des del marc institucional, anticipava l'interès

per la ceràmica, a què se sumarien, a poc a poc, altres institucions amb iniciatives que anirien arribant de mica en mica. Però com assenyala Laura Breen, es tractaria d'un reconeixement a mitges perquè «la presentació d'esta exposició en la Tate —una galeria d'art modern arquetípica—, que podria interpretar-se com un senyal de reconeixement institucional, es va relegar a un lloc regional —Tate Liverpool— i es va mantindre al marge de les exposicions de les col·leccions permanents, mantenint intactes les narratives centrals de les galeries». Laura Breen, «Redefining ceramics through exhibitionary practice (1970-2009)», *Journal of Art Historiography*, vol. 11, Birmingham, 2014, pàg. 13.

14. Edició que inclou textos crítics de Cliff Lauson i Amy Sherlock.

per la qual vam decidir traure la ceràmica fora de les vitrines i elevar el seu estatus, sent escultura, pintura, dibuix, vídeo o fotografia. Però en el mateix sentit, vam pretendre fugir de la fetitxització de l'objecte artístic, baixant les obres dels pedestals per a buscar una relació més directa amb l'espai i més pròxima a l'espectador.

Amb esta finalitat, vam pretendre sortejar la distinció, limitant d'estatus, entre pràctiques basades en el mitjà i pràctiques basades en el concepte. Esta és una de les raons per les quals en l'exposició trobem tot tipus de suports, tècniques i disciplines, en les quals pren part la ceràmica, bé com a objecte escultòric o bé referenciat en pintura, dibuixos, vídeos, fotografies o instal·lacions. De la mateixa manera, en l'exposició es donen cita artistes diversos, units més per afinitat conceptual que per criteris disciplinaris específics. Així és com vam decidir que el transgènere fora l'aglutinant de les peces exposades. Vam decidir també que, en part, la presència nominativa de l'artista no fora el primer que es vera, que les obres es disseminaren en l'espai expositiu desobeint el que les subjecta, per filiació, en un exclusiu lloc de pertinença. Amb això, vam pretendre que l'exposició fora panoràmica i permetera observar com en l'art de les últimes dècades conviuen tot tipus de pràctiques artístiques en les quals s'hibriden gèneres i mitjans.

En este sentit, recolzant-nos en el treball de l'arquitecte Manel Jiménez, vam decidir actuar en un muntatge expositiu que sostinguera les obres en un espai de contaminació. No vam pretendre que cada obra, per separat, fora exposada simplement per si i a si mateixa. Vam buscar les relacions entre les obres per afinitats diverses: formals, conceptuais, temàtiques, referencials, etc. Vam buscar ser deliberadament indisciplinats en la presentació dels treballs. Vam eludir la higiene en l'exposició de les obres perquè les relacions entre estes permetera una espècie de contagi, de manera que se les traga del confinament habitual que les fa autosuficients. D'eixa manera, vam intentar potenciar aspectes relacionals que comunament no trobaríem quan les veiem per separat. Vam refusar presentar els treballs amb paràmetres minimalistes i vam disseminar les obres per l'espai sent excessius en la quantitat de peces exposades, així com la manera de presentar els seus contactes i relacions.

Un assumpte que ens va interessar destacar particularment va ser la corporeïtat dels treballs. Vam considerar, per raons ja referides, que l'exposició havia de fer palpable la corporeïtat de les obres, deixant-les nues davant dels espectadors perquè ells mateixos reconegueren, en la seua diversa anatomia, com actua la ceràmica en els

processos de creació artística. De la mateixa manera, una altra qüestió central per a mamprendre el projecte expositiu va ser l'apreciació, de partida, de l'argila com un material subversiu, a més d'altres consideracions ja fetes respecte a les seues propietats, com ho és la d'un material també inesgotable i barat, la terra. Ens interessava destacar com la seua familiaritat torna aparentment innòcua l'argila, cosa que li permet passar de l'àmbit privat a l'esfera pública i viceversa. Però també ens va interessar mostrar el seu caràcter lúdic i democràtic, i com això pot explicar, en part, la seua exclusió de les històries



Plats decorats amb els mestres
del segle XIX

tradicionals de l'art i dels relats de la modernitat, així com del mateix treball dels artistes. Eixa «alta falta de serietat» —segons assenyala Simon Groom¹⁵— de la ceràmica se'ns va revelar com un element també essencial que ens explicava el fet que fora relegada a la categoria de no art. Així és com cal entendre que el seu ús per part dels artistes vaja dirigit no sols al rebuig als valors associats al modernisme, sinó també derivat d'una profunda preocupació per la materialitat de l'experiència —com hem apuntat abans—, en un moment en què molts analistes culturals parlen de la mort de l'objecte concret, en favor del nou món virtual de l'era de la informació.

Per a abordar la complexitat de les obres seleccionades i facilitar la seua comprensió, vam decidir dividir l'exposició en quatre blocs: processos, fets, articulacions i transsumptes. Amb esta sistemàtica vam aglutinar, en parts, els procediments

15. Groom, Simon, *A Secret History of Clay: From Gauguin to Gormley, Op. Cit.*, pàg. 11.

i recursos característics del treball de la ceràmica, entesos com a propis i característics de l'art actual. Vam incidir en la necessitat de mostrar el que tantes vegades hem assenyalat ací: la ceràmica és particip dels processos artístics sent art, deixant vore el que la ceràmica pot aportar com a art.

En la sala «Fets» s'incorpora obra feta —i això és comú en la resta de blocs— amb tota mena de tècniques i mitjans artístics, entre els quals camina envoltada la ceràmica, per a mostrar un dels aspectes que caracteritzen els comportaments de l'art de les últimes dècades, molt present en l'art actual, com és la insistència a exposar els processos de creació. En este apartat, ens trobem davant de la presència d'obres especejades, descompostes i que no tenen un orde precís. Es tracta d'obres que es mostren en molts casos inacabades. La sensació d'improvisació i espontaneïtat i l'èmfasi en la temporalitat són també part de les impressions que es desprenen de les obres incloses en este bloc. La corporeïtat, la materialitat del fang, el gres i la porcellana són particularitats que es reconeixen en estes obres, en les quals els rudiments de fer art salten a la vista. De la mateixa manera, reconeixem en estos treballs altres aspectes comuns de l'art actual com és la tematització de la precarietat, identificable en la cruesa de la forma nua i visiblement fràgil i en la desarticulació de les obres.

L'obra *Escola* (1994-2025), de Juan Carlos Román, mostra pegada a la paret una gallina d'enormes dimensions, el plomatge de la qual està compost per plaques de fang gravades amb noms d'insignes artistes. Al seu costat, obres com el vídeo *Ens modelem i ens emmotlem* (2002), de Chelo Matesanz; la fotografia *Sense títol* (1999), d'Eduardo Sourrouille; la *Sèrie de plats trencats* (2022) o *Sis (deixar de pintar com abans ho feia)*, 2016), de Miren Doiz, incidixen de manera ostensible en les qüestions rudimentàries de l'art. Mostren, unes vegades de manera irònica i altres vegades de manera dramàtica, el fet de fer art com a base d'actuació de les obres. En el mateix sentit podem considerar l'obra *Fragments of Brick* (2017), d'Antonio González, i les peces descompostes de la sèrie *Dermis* (2021), de María García, o els mòduls ceràmics de *Conducte* (2023-2025) i *Teixit* (2023), de JP&JP Rosado, i *Al2O3SiO2Fe2O3TiO2CaOMgONa2OK2O* (2024-2025), d'M. Reme Silvestre. Al seu costat, obres com *Palpitar com a cos* (2024) i *Memòria de forma* (2022), d'Antonio Fernández Alvira, junt amb la instal·lació *Dansa de llengües* (2021), de Fuentesal Arenillas, despullen el material ceràmic per a mostrar una organicitat que, de l'aspecte brut extern del material, passa a delicadesa del contemplatiu en l'interior. *Psicodelic Angel* o *Snake and Angel on Blue Moon* de Varvara & Mar, per la seua banda, abunden en la pertorbació de l'orde material, sortejant

la línia divisionària entre l'artesanal i el tecnològic amb la presentació d'impressions 3D amb ceràmica, mentres que les porcellanes esmaltades de Limoge de Miguel Ángel Molina en la peça *Tas* (2016) o en *Plot* (2022) incorporen l'humor per a restar transcendència al fet de fer art en el final de festa de «l'art elevat».

Ací ens trobem amb obres que, baixades dels seus pedestals habituals i donades a vore sobre caixes d'embalatges o escampades en la paret, projecten una relació directa amb els espectadors. L'obra, en el seu «fer-se», es mostra com una activitat quotidiana, a l'abast de qualsevol. Es tracta d'una quotidianitat que l'art, com ací observem, dona a vore de manera precària, perquè, com assenyala Juan Martin Prada, «sent la precarietat un dels trets més característics de la vida en el nostre temps, ho és necessàriament també de moltes de les noves pràctiques artístiques. És com si l'art haguera decidit tornar a fer-se voluntàriament «pobre» per a denunciar la immensa pobresa que assola el nostre món, però també, en un impuls contrari, per a demostrar els immensos potencials que alberguen les metàfores de la carestia, del transitori, del minso, de l'insegur»¹⁶.

En el bloc «Fets» es presenten obres en les quals la ceràmica s'empra per a redefinir objectes com ara plats, llibrells, tasses, pitxers i taulells, però també caixes de sabates, tamborets, bosses de paper, comandaments de videojocs i xurros. Intervinguts per l'art, estos objectes quotidians, en els quals la ceràmica assistix al seu ús, funció i lloc, acaben sent pervertits. La degeneració que els recobrix els porta al lloc de l'impropi, mentres es manifesten inapropiats en el que diuen. Ja res del seu ús i la seua funció té sentit, encara que preval la idea de la seua funció original. Ací la ceràmica mostra una pell suau i brillant per a dir, clarament, coses que poden resultar dures a l'oïda, encara que no es note en el tacte. La resignificació de determinats objectes permet posar en qüestió no sols la manera en què ens relacionem amb els objectes quotidians, sinó també formes de vida, comportaments i creences. Així és com la ceràmica vidriada acull ací la il·lustració i/o també el recobriment de narratives diverses: les que tenen a vore amb el mateix art i les que estan fora d'este, i el porten a relacionar-se amb assumptes socials i polítics. Parlariem ací d'una ceràmica de coratge que es manifesta greu i inflexible, però també revestida d'humor i propensa al joc i el divertiment.

Des de l'asèpsia que exhibix *Collecció de plats* (2019), passant per damunt dels seus tamborets en *Gestió de l'atenció* (amfiteatre Tierno Galván, 2019), Planes-Palacín mouen l'ull

16. Martin Prada, Juan, *Otro tiempo para el arte*, Ed. Sendemà, València, 2012, pàg. 38.

d'un costat a un altre sense que hi haja un acomodament al gust. Sobre el decoratiu i el seu ús fan voltes també les esferes *Tresor* (2005) i *Polis* (2006), de José Luis Vicario. També sobre les obres de Planes-Palacín, en els plats de José Luis Vicario no hi ha res ja per a servir, sinó seguir el mateix gir que fa l'art en el que veiem i no està. Altres plats en la fotografia *Gold* (2009) de Miguel Ángel Gaüeca representen el que són, amb tot luxe de detalls, encara que tampoc servisquen per a menjar-hi. És el fet de vore el que els sosté perquè ho ensenyen tot. D'altra banda, la *Vaixella somnàmbula* (2011) de María García ens convida a mirar dins d'un plat ple de llocs inassolibles, mentres Xisco Mensua ompli els plats de moltes altres coses. El delicat dibuix de Xisco Mensua corre d'un plat a un altre per a assentar-nos a taula amb *Pina Bausch, parlar-nos dels errors humans amb paraules i paraules*. Amb el seu plat *One of the infinity of things can be done after having breakfast* (2017), Juan Sánchez crida l'atenció sobre les moltes possibilitats de ser creatiu mentres s'és «productiu», perquè, com convindria Francis Alÿs, «a vegades fer alguna cosa no conduïx a res»; són «paradoxes de la praxi». Maria Tínavt ens presenta els plats trencats i recompostos com un fet que va poder ser un desafiament i que culmina en les tasses *Cup (Two)*, (2020), entre les quals sembla que a on n'hi ha dos n'hi ha tres per a un *tuijo*. *Cada u és envoltat i envolupant* (2024) o *Estudi en tres temps* (2021) són algunes de les escultures amb les quals Mar Ramón recorre al pitxer com a cos ceràmic per a sostindre anatomies de carnalitat diversa. Alex Francés recorre al terrissaire de tota la vida en la seua projecció amb atifells en *Xiquet que* (2006), en què ens mostra les dos parts d'un treball que també té dimensions corporals en la seua obra *Els donants* (2009).

Dels plats passem als llibrells, i d'estos als pitxers, per a acabar entre taulells, cosa que sap fer molt bé Fernando Renes quan toca tots els pals de la ceràmica amb narratives diverses. El dibuix de la seua pintura fa brillar el que sovint es tapa i, quan això ocorre, el representat es torna amenaçador, encara que sembla innocu per l'humorístic que pot arribar a ser. Els taulells són el lloc a on també Rafael Tormo fa extensiva la seua visió crítica de les coses i els casos en la seua obra *Jugar a ser jugat* (2017). Nono Bardera, no sense ironies, ens posa davant de l'equívoc de la forma en *L'aprenent de doble ou* (2022), cosa que es torna esquiva en *Desdejuni sobre l'herba* (2018), obres en les quals, de nou, fer art es convertix en una activitat que subvertix l'apropiat de la pura forma. Com també ho fa Ana Prada amb els seus jocs formals sobre tasses que es retorcen sobre si mateixes en *Serpentine* (2025), amb girs sorprenents en els quals l'artista es torna intrèpida. Per la seua banda, Tamara Arroyo fa també excepcional l'ordinari quan les seues

ceràmiques cristallitzen el comú i l'ordinari que, una altra vegada, torna als sentits com una contemplació amenaçadora, en obres com *Caixa de sabatilles* (2020), *Antropologia urbana 1* (2022) i *Sèrie Relacions II* (2019).

Així, també resulta sorprenent l'anatomia que adquirixen uns comandaments de videojoc en l'obra *Estructura d'entreteniment* (2017), amb la qual Moisés Mañas amputa qualsevol funció possible a l'objecte, també la de distraure. Que la ceràmica pot ser qualsevol cosa és una cosa que coneix Miguel Ángel Gaüeca, com posa en relleu la instal·lació *Valuable Gold Brunch* (2022), en la qual trau lluentor, i molta, al que, en aparença, no la té, en un ordenat amuntegament de xurros daurats sobre peanya amb base de marbre i fons de pintura. Això que resulta una mica desconcertant de vore es repetix una vegada i una altra en altres objectes ordinaris com ara draps de cuina, mocadors i corbates. En estos, Miki Leal trau a collació les seues propietats ocultes per a mostrar el que és extraordinari i passa desapercebut davant dels ulls en l'esdevindre de les coses comunes.

Les referències al quotidià estan també presents en el bloc que denominem «Articulacions». De nou, la ceràmica manifesta la seua capacitat de ser qualsevol cosa. Sent art i part, passa d'un suport a un altre, en objectes escultòrics, instal·lacions, dibuixos i pintura. Ací la ceràmica, encara que continua sent el centre de totes les mirades, es mostra assistencial, i trastoca el sentit de la forma convenient. Junt amb altres materials, encara que es manifesta complaent, sense deixar de ser ella mateixa, sovint busca aliances que poden resultar antinaturals i porta l'objecte artístic a la vora del despreniment, i l'espenta més enllà, suspès en el lloc del clac. És el moment en el qual podem observar que la seua aplicació assistencial pot convertir-se en un problema. Això es reconeix en obres en les quals la ceràmica protagonitza aliances amb altres materials amb els quals aparentment no tindria res a vore. Eixes relacions promíscues són les que conduïxen l'obra a un espai crític, el del reconeixement de l'inadvertit. Així és com la ceràmica, hibridada per l'art, desplega els seus potencials i es fa valdre, aplicant-se en múltiples direccions; tant emfatitza la forma per a després posar-la en qüestió com celebra l'aspecte decoratiu per a posteriorment devastar-lo.

Recognoscible en objectes ja fets, com xicotets pitxers, la ceràmica busca per exemple la complaença d'uns peluixos en la sèrie d'obres *Preferència inexplicable* (2017) d'Ana Prada. L'antropomòrfic es creua ací amb el zoomòrfic, i la ceràmica és el cos principal que sosté els altres empelts anatòmics, com s'advertix en *Compost llima* (2025) de Prada. Per la seua banda, Alberto Peral atén també el problema de la forma i la seua

funció decorativa per a trastocar el sentit de vore, com el fet d'entendre el que es mira i no es reconeix del tot. L'amplitud del que es dona a vore va més enllà del simplement identificable en una acumulació d'esferes i formes ovals de ceràmica esmaltada en l'obra *Sense títol* (2004). Unides les unes a les altres, estes peces troben una desacostumada manera d'acoblar-se, suspeses en un vacillant equilibri. Més enllà de les qüestions del ple i el buit, en *Sense títol —blanc i rosa—* (2001), Peral perimetra l'escultura amb un cercol de canyes a través del qual apareix el mateix artista en un vídeo movent repetidament les mans.



Miguel Angel Molina (MAM)
True Love, 2017
 Panell de fusta, test pintat, jardineria de ferro i flors de plàstic pintat, jardineria de ferro i flors de plàstic
 Cortesia de l'artista

Sobre este, tres boles ovoides de ceràmica esmaltada, a tall de caps, de les quals entra i ix un rosari de boles, coronen l'escena. Per la seua banda, Pere Llobera no es queda curt deixant vore quant d'adorn pot tindre la ceràmica i, amb esta, l'art. Burlant la forma, en la sèrie de teles *Lieceu* (2024) ens mostra, pas a pas, com desconstruir el decoratiu de la forma pintant d'una manera i la contrària el que seria un pitxer en tota regla. En altres llenços com *Karateka de ceràmica a punt de caure* i *Sense títol* (2023), Pere Llobera extrema la idea del decorat de la forma a través de la ceràmica a punt de fer clac o, ja, saltant per l'aire.

Per altra banda, Elena Blasco desplega un ampli grup de peces en les quals mostra diverses maneres d'escometre el treball ceràmic. Sobre unes taules salten a la vista figuretes de ceràmica esmaltada de dones en *Paisatge i figura* (2018), amb les quals l'artista mostra com de «decorós» pot ser l'art, com també ho fa en obres com *Pitxer i cortina blaus* (2018), mentres que en *La princeseta* (1991) o *Cabellera* (2016), i també en *Pitxer* (2016), recorre a altres materials com ara teixits per a aprofundir en l'adorn, una vegada més personificat en la figura de la dona. En el mateix sentit, Chelo Matesanz recorre a les fèrtils aliances de la ceràmica i el tèxtil per a posar la dona a plena llum. Ceràmica i tèxtil s'usen ací per Elena Blasco, Chelo Matesanz i Mar Ramón, com ja ho feren artistes pioneres en els anys setanta, per a reclamar el seu lloc com a artistes i dones. *Plaer consolidat* (2014), *Roben una xiqueta* (2020), *M'agradaria tornar i ser molt jove* (2025) i *Estava tan contenta* (2025) són algunes de les obres amb les quals Chelo Matesanz posa potes enlaire les bones maneres de l'art perquè hi aparega això que es tapa perquè no moleste. Junt amb estes artistes, Mar Ramón posa en relació el tèxtil amb objectes com un botiguer en *Refugi a partir de tendal* (2016), un matalàs o un tamboret en *Refugi a partir de banc i matalàs* (2016), entre els quals la ceràmica, abrigallada, troba un espai de protecció.

Finalment, la sala que porta per títol «Transsumptes» arreplega una sèrie d'obres en les quals la ceràmica pren literalment cos de presència humana, però també animal i monstruosa. En estes obres, la ceràmica és còpia i transcripció d'un ser humà sotmés a vaivens constants que tenen a vore amb la construcció de la seua pròpia identitat o del que s'espera en l'«haver de ser». Escultures, fotografies i instal·lacions reproduïxen la figura humana o una transfiguració monstruosa d'esta, en la seua integritat corporal o en les seues parts, per a mostrar la desarticulació que opera en el ser contemporani. La ceràmica encarna a un ser humà que es mostra sovint desatés, desencaixat o sotmés a una pressió externa. En estos cossos i en les seues parts, la carnalitat de la ceràmica opera fent-los més fràgils i vulnerables encara. Des de les figuretes d'*Assaig per a un theatrum món* (2016), amb les quals Xisco Mensua reduïx el ser humà i les seues relacions a la mínima expressió d'una xicoteta escena de Betlem o quadro d'interior domèstic de pintura holandesa, passant per *Hands from 1939 (After Cahun)* de 2017, de Miguel Angel Gaüeca, la sèrie *Olivia suplicant* i *Acròbates* (1998), de José Luis Vicario, passant per les fotografies de *Collars* (1998), Eduardo Sorrouille, fins a acabar en *Dos mans i dos peus* o *Dos mans i dos mans* (2023), d'MP&PM Rosado, el cos i parts d'este (caps, mans i cames) apareix, pertot, en posicions diverses a l'espera de ser tret del seu aïllament i ser recompost.

Podríem parlar de la necessitat de recompondre el ser humà en el comú abans de fer clac, segons ho enuncia Marina Gracés¹⁷, de generar un espai de confiança en el qual permetre la seua reconfiguració. Això ho deixa vore, des del que és monstruós en el ser, Olga Diego en els seus *Cap-monstre* (2023) o en les seues xicotetes terracotes *Subjecte bifurcat* (2024), *Cos amb 17 atributs* (20224) i *Subjecte amb cap-casc i polze* (2024), com també *Self-portrait with ball* (2009) d'M. A. Gaüeca. En el mateix sentit, podem observar les escultures *Gos creador i Gos que arreplega puntes de cigarret* (2020), de Guillermo Ros, en les quals la ceràmica posa sobre la taula el més monstruós del ser humà, cosa que podem reconèixer, així mateix, com a terrible en *Sense títol* (2023), d'Elena Blasco, o en les fotografies *Possessions de fang* (2001) i *Taques tenaces* (2001), d'Alex Francés, en les quals fang i ceràmica tan prompte són elements defensius com repressors. Finalment, un revòlver *Flower Power* (2022) i el crani de porcellana *Nomás pense en mi* (2022), de Mavi Escamilla, ens situen davant de l'inevitable, la mort.

El fang, començament de tot, tot ho pot sepultar. És material de recomposició i generador de vida. Això ho saben molt bé els artistes i, en les seues mans, ens mostra el que som; ens fa vore el que és aspre i també el que brilla i s'eleva, i el que està a la vora del precipici i pot fer clac. Com assenyala molt agudament María Marco —en un dels escassos articles publicats a Espanya sobre l'ús de la ceràmica en l'art— «la ceràmica no és una disciplina senzilla, té molt d'alquímia, de dependència del procés, a pesar que els seus materials siguin senzills: terra, aigua, aire, foc i temps, tot influïx: la classe d'argila, la temperatura i el tipus de forn, els temps de secatge, l'esmalt... El factor sorpresa fa que el treball siga una experimentació contínua prova-error, plena de fracassos i de resolució de problemes, però també de sorprenents troballes que fan de cada peça una temptativa única. [...] Contra les pantalles, el tàctil. Contra la seriació estètica, els accidents del sensible.

17. «L'universalisme contemporani ha sigut proposat com una resposta ètica i política als desafiaments que planteja el món global: la immigració com a realitat estructural de totes les societats desenrotllades, la formació d'entitats polítiques transnacionals, la proliferació i agudització dels conflictes culturals, religiosos i de valors, el desgovern produït per la violència del capitalisme neoliberal i, en el fons de tots estos fenòmens, la desagregació profunda i creixent de la vida social. (...) El llarg procés històric segons el qual l'individualisme ha arribat a ser «la configuració ideològica moderna» culmina en el disseny d'un món sense un altre horitzó que la pròpia experiència

privada. És un món sense dimensió comuna, que només se'ns apareix des dels nostres universos fragmentats, posats en règim de coaïllament, i com a superfície de les nostres relacions d'intercanvi. [...] Paradoxalment, l'individu de l'època global es troba destinat, alhora, a la seua autosuficiència més radical i a la seua impotència més absoluta. És el node sense densitat que només pot viure la seua vida i autoconsumir les seues pròpies experiències en un món que no compartix amb ningú, en el qual no vol interactuar amb ningú». Garcés, Marina, *Un mundo común*, Ediciones Bellaterra, Barcelona, 2013, pàg. 25.

L'edat del fang és també la dels afectes i les cures, la del —abans— insignificant que ara esdevé essencial. Històries, records, rituals, màgia»¹⁸.

Aquesta exposició, com hem argumentat en aquest text, és un intent de visibilitzar l'ús de la ceràmica, tradicionalment menystinguda per l'art, com un mitjà artístic més. Així mateix, hem identificat els motius pels quals, en les darreres dècades, els artistes recorren amb més freqüència a la utilització del fang i la ceràmica. La necessitat d'exhibir els processos artístics i la valoració de la fisicitat, front al poder de la imatge i els efectes de la seua virtualitat, així com el fet de requerir la presencialitat de l'espectador per a un art que vol estar a prop i ser accessible, són algunes de les qüestions que hem considerat com a base d'actuació en aquesta exposició.

Per a això, hem comptat amb propostes artístiques molt diverses, perquè el nostre objectiu és que, a través de les tècniques ben variades que s'utilitzen en el treball amb la ceràmica, també es faça visible la pluralitat de l'art. Suports i mitjans diversos, però també procediments i estratègies molt diferents estan representats en aquesta exposició. És per això que hem comptat amb un ampli nombre d'obres i artistes de diferents generacions, de manera que ens trobem amb treballs datats en els anys noranta, al costat d'obres produïdes expressament per a aquesta exposició. Per tant, podem considerar que l'exposició fa un repàs d'algunes de les preocupacions que han estat presents en l'art de les tres darreres dècades. Les qüestions relatives a la construcció de la identitat de gènere, social i política; els conflictes en les formes de comunicació contemporània i els debats sobre el poder de la imatge, així com les preocupacions mediambientals, sobre un rerefons des del qual l'art es qüestiona també a si mateix, són part dels assumptes recognoscibles en les obres exposades.

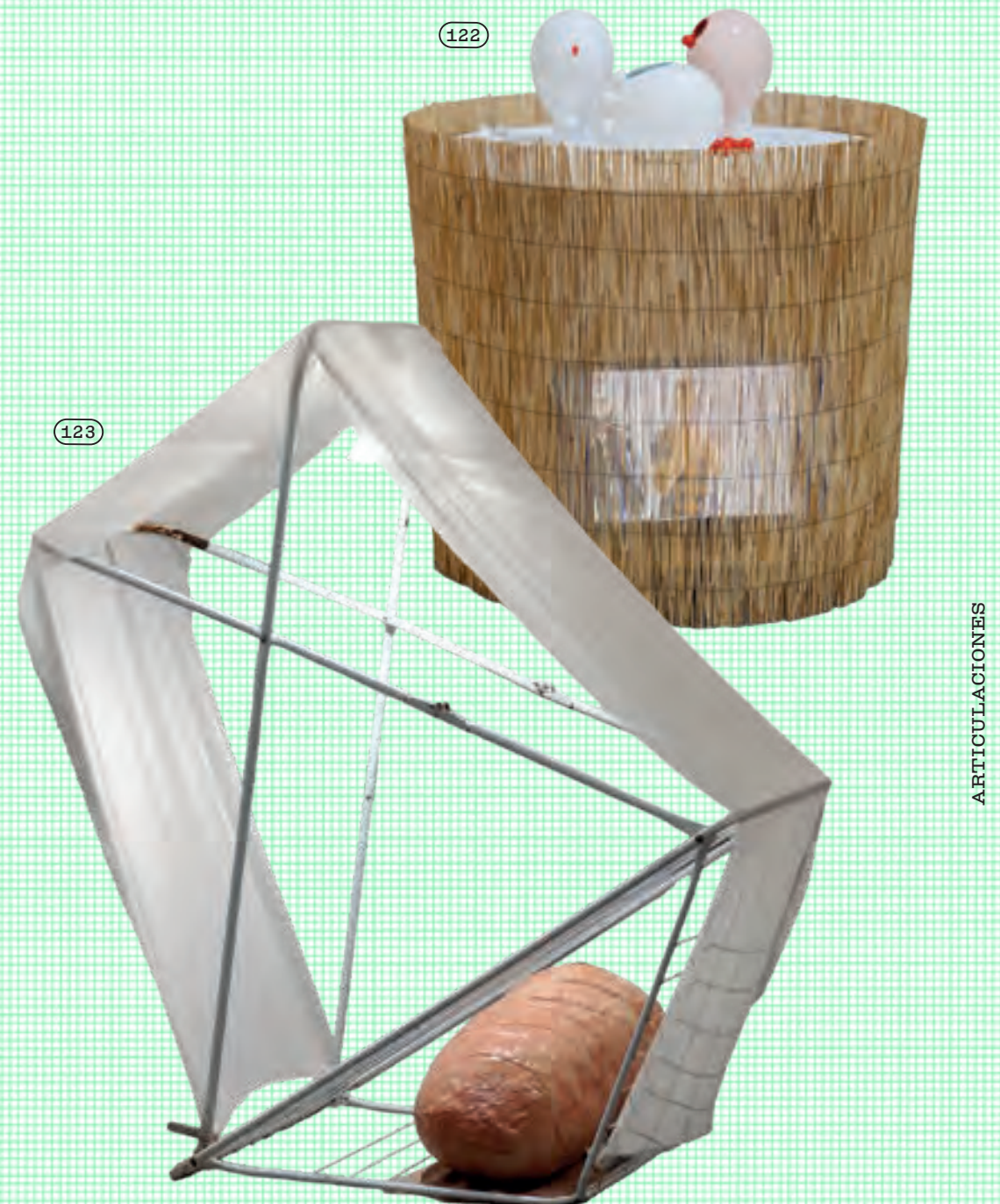
La ceràmica lliura a l'art les seues propietats: fragilitat i resistència, suavitat i aspror, sofisticació i rudesia, etc. Dins de l'art, la ceràmica parla de si mateixa per a parlar de qüestions quotidianes, de la vida, en un moment, el nostre, en què moltes coses es troben tensionades i a punt de fer clac, quan molts paradigmes que sustenten les nostres formes de vida, les nostres creences i el nostre mode de comunicar-nos s'estan esquarterant. D'això ha volgut parlar aquesta exposició a través de la ceràmica de l'art.

En l'«Himne a la bellesa» de *Les flors del mal* de Baudelaire, poema amb el qual iniciem este text, Byung-Chul Han assenyala: «“les estrelles”, *des astres*, de les quals emana la bellesa, Baudelaire fa que rimen amb “desastres”, *désastres*.

18. Marco, María, «Cerámica, comienza la Edad del Barro», *El Cultural*, (26-7-2024), pàg. 29-31.

La bellesa és un desastre que desbarata els ordres de les estreles. És la torxa (*flambeau*) a la qual la palometa s'acosta i amb la qual es crema. *Flambeau* rima amb *tombeau*, "tomba". La bellesa (*beau*) és intrínseca tant a la torxa (*flambeau*) com a la tomba (*tombeau*). La negativitat del desastre, del mortal, és un moment del bell»¹⁹.

19. Han, Byung-Chul, *La salvación de lo bello*, Herder editorial, Barcelona, 2015, pàg. 63-67.



(122)
Alberto Peral
S/T (blanco y rosa), 2001
Cerámica vidriada, madera
y monitor con video
Medidas variables
Colección Museo Helga de Alvear

(123)
Mar Ramón Soriano
Refugio a partir de tendal, 2016
Ensamblaje y escultura cerámica
125 x 130 x 60 cm
Cortesía de la artista y Galería Nordés



(124)



(125)



(126)



(127)

(124)
Pere Llobera
S/T, 2019
Cerámica
70 x 40 x 25 cm
Edición 5
Cortesía del artista y Galería F2

(125)
Mar Ramón Soriano
Ejercicio de adaptación 3, 2018
Cerámica y redes
25 x 45 x 22 cm
Cortesía de la artista y Galería Nordés

(126)
Chelo Matesanz
Placer consolidado I, 2014
Porcelana entre pañuelo de caballero
Cortesía de la artista y Galería Nordés

(127)
Chelo Matesanz
Placer consolidado II, 2014
Porcelana entre pañuelo de caballero
Medidas variables
Cortesía de la artista y Galería Nordés



(128)



(129)



(130)



(131)

(128)
Ana Prada
Preferencia Inexplicable, 2017
Jarrón de cerámica, osito de peluche
y pegamento
45 x 25 x 20 cm
Cortesía de la artista

(129)
Ana Prada
Preferencia Inexplicable, 2017
Jarrón de cerámica, osito de peluche
y pegamento
30 x 20 x 10 cm
Cortesía de la artista

(130)
Ana Prada
Preferencia Inexplicable, 2017
Jarrón de cerámica, osito de peluche y
pegamento
34 x 20 x 14 cm
Cortesía de la artista

(131)
Ana Prada
Preferencia Inexplicable, 2025
Jarrón de cerámica, osito de peluche y
pegamento
34 x 16 x 16 cm
Cortesía de la artista



(132)
Chelo Matesanz
Roban una niña, 2020
Cerámica, tela cosida, lana, vestido
y candelero de madera
70 x 25 x 25 cm
Cortesía de la artista y Galería Nordés

(133)
Elena Blasco
La princesita, 1991
Técnica mixta
100 x 50 x 25 cm
Cortesía de la artista y
Galería Espacio Mínimo

(134)
Elena Blasco
Abrazo, 2016
Cerámica esmaltada y lanas
50 x 40 x 26 cm
Cortesía de la artista y
Galería Espacio Mínimo



(135)
Elena Blasco
Melena, 2016
Cerámica esmaltada y textil
30 x 15 x 30 cm
Cortesía de la artista y
Galería Espacio Mínimo

(136)
Elena Blasco
Paisaje y figura I, 2018
Cerámica esmaltada
Paisaje: 32 x 20 x 10 cm
Figura: 10 x 23 x 6 cm
Cortesía de la artista y
Galería Espacio Mínimo

(137)
Elena Blasco
Paisaje y figura III, 2018
Escultura/Cerámica esmaltada
46 x 20 x 18 cm
Cortesía de la artista y
Galería Espacio Mínimo

(138)
Elena Blasco
Paisaje y figura II, 2018
Cerámica esmaltada
Paisaje: 37 x 18 x 15 cm
Figura: 8 x 20 x 6 cm
Cortesía de la artista y
Galería Espacio Mínimo



(140)

(140)
Mavi Escamilla
Solo pienso en mí, 2022
Cerámica
13 x 11 cm
Cortesía de la artista



(139)

(139)
Mavi Escamilla
Flower Power, 2022
Cerámica
25 x 15 cm
Cortesía de la artista



(141)

(141)
Chelo Matesanz
Hoy no me acompañes, 2021
Barro esmaltado, seda, pelo y collares
40 x 30 x 30 cm
Cortesía de la artista y Galería Nordés



(142)



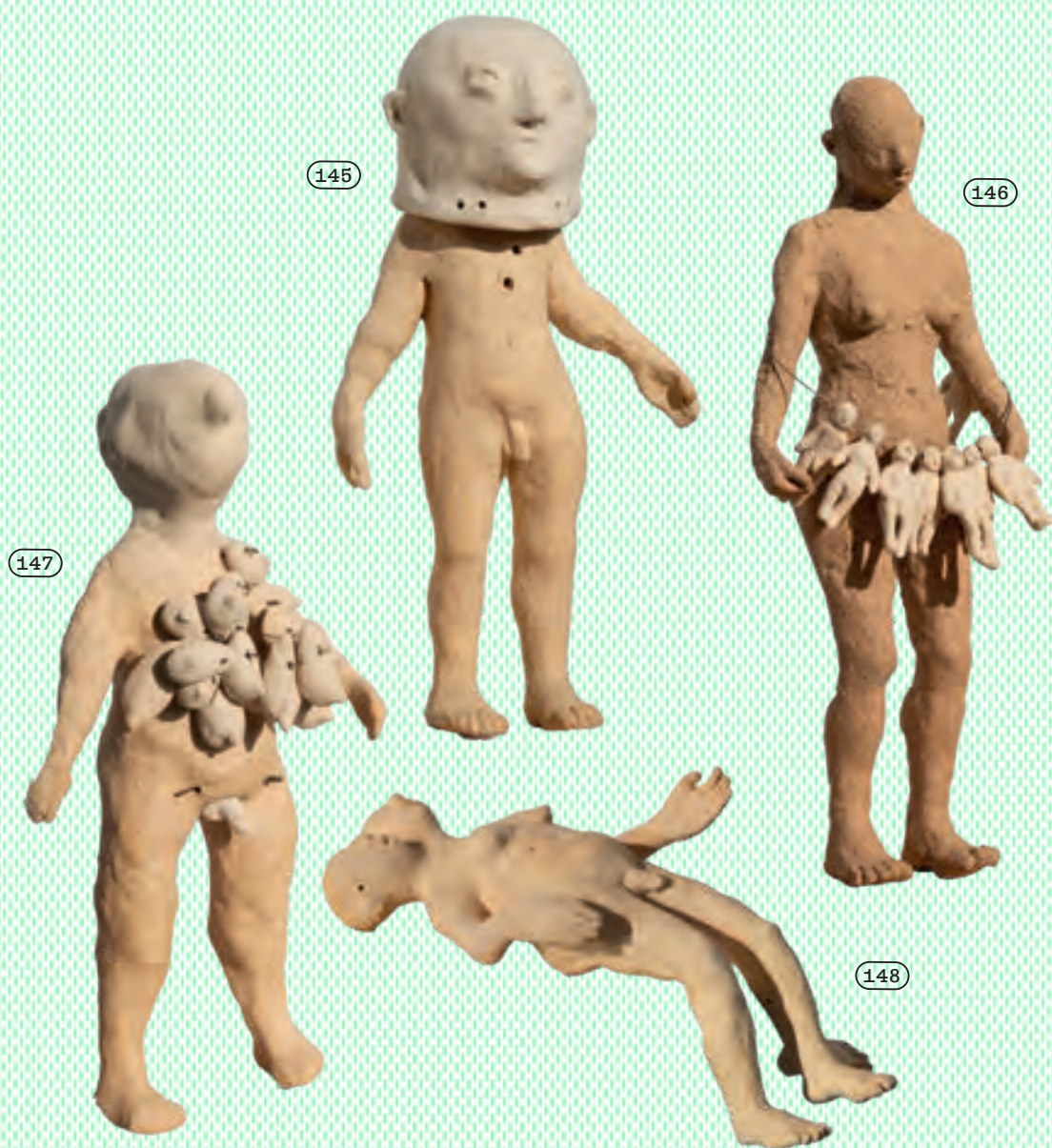
(143)

(143)
Manchas tenaces, 2001
Fotografía
90 x 90 cm
Cortesía Galería Luis Adelantado



(144)

(144)
Álex Francés
Posesiones de barro, 2001
Fotografía
120 x 60 cm
Cortesía Galería Luis Adelantado



(145)
Olga Diego
Sujeto con cabeza-casco y pulgar, 2024
Gres
21,5 x 11,5 x 8 cm
Cortesía de la artista y
Galería Set Espai d'Art

(146)
Olga Diego
Figurilla con collar de hombres, 2024
Gres
25 x 9,5 x 6 cm
Cortesía de la artista y
Galería Set Espai d'Art

(147)
Olga Diego
Cuerpo con 17 atributos, 2024
Gres y cable de acero
24 x 11,5 x 25 cm
Cortesía de la artista y
Galería Set Espai d'Art

(148)
Olga Diego
Sujeto bifurcado, 2024
Cerámica
21 x 10,5 x 9 cm
Cortesía de la artista y
Galería Set Espai d'Art



(149)
MP & MP Rosado
Tercer cuerpo, 2023
Arcilla cocida y pigmentos
100 x 100 x 100 cm
Cortesía de los artistas y
Galería Alarcón Criado

(150)
Eduardo Sourrouille
Cabeza con agujero, 1998
Cerámica
30 cm de diámetro
Cortesía del artista

(151)
Miguel Ángel Gañeca
Self-portrait with ball, 2009
Cerámica, cuerda y metal
41 x 22 x 10 cm
Cortesía del artista y
Galería Espacio Mínimo

(152)



(153)



(154)



(155)



(152)
Eduardo Sourrouille
S/T, 1999
Fotografía
30 x 24 cm
Cortesía del artista

(153)
Eduardo Sourrouille
S/T, 1999
Fotografía
30 x 24 cm
Cortesía del artista

(154)
Eduardo Sourrouille
Wilma & Go, 1998
Fotografía
100 x 70 cm.
Cortesía del artista

(155)
Eduardo Sourrouille
El collar de bolas para la vuelta de perlas, 1998
Fotografía
100 x 70 cm
Cortesía del artista

(156)



(156)
Eduardo Sourrouille
Bolso, 1998
Cerámica y hueso
70 x 25 x 25 cm
Cortesía del artista

(157)
Eduardo Sourrouille
Labios, 1999
Cerámica
18 x 10 x 7 cm
Cortesía del artista

(157)



(158)



(158)
Eduardo Sourrouille
Máscara, 1999
Cerámica
26 x 18 x 4 cm
Cortesía del artista

(159)



(159)
Miguel Ángel Gañeca
Valuable Gold Brunch, 2020
Técnica Mixta
70 x 15 x 4 cm
Cortesía del artista y
Galería Espacio Mínimo



(160)

Chelo Matesanz
Ahora toca ensayar la inmovilidad, 2025
Barro cocido, tela y madera
100 x 70 x 25 cm
Cortesía de la artista y Galería Nordés

(161)

Miguel Ángel Gañeca
Hands from 1939 (After Cahun), 2017
Fotografía
80 x 80 cm
Ed. de 3 + 2AP
Cortesía del artista y
Galería Espacio Mínimo

(162)

Xisco Mensua
Ensayo para un theatrum mundi, 2016
Pasta de modelar
Dimensiones variables
Cortesía Legado Xisco Mensua

180



(163)

Guillermo Ros
Perro Creador, 2020
Pasta cerámica, mármol, hidroimpresión
y tubos de escape
27 x 50 x 30 cm
Cortesía del artista

(164)

Guillermo Ros
Perro Colillero, 2020
Pasta cerámica, mármol, vidrio, tabaco,
resina y marihuana
47 x 49 x 27 cm
Cortesía del artista

181



(165)

José Luis Vicario
Olivia-Suplicante I, 1998
Cerámica esmaltada
43 x 31 x 17 cm
Cortesía del artista

(166)

José Luis Vicario
Olivia-Suplicante II, 1998
Cerámica esmaltada y cobre
46 x 29 x 21 cm
Cortesía del artista

(167)

José Luis Vicario
Olivia-Suplicante IV, 1998
Cerámica esmaltada
36 x 26 x 30 cm
Cortesía del artista

(168)

José Luis Vicario
Olivia-Suplicante VII, 1998
Cerámica esmaltada
43 x 29 x 24 cm
Cortesía del artista



(169)

José Luis Vicario
Acróbata I, 1998
Cerámica
23 x 36 x 19 cm
Cortesía del artista

(171)

José Luis Vicario
Sankay Juku II, 1998
Cerámica esmaltada y cobre
36 x 29 x 31 cm
Cortesía del artista

(170)

José Luis Vicario
Acróbata II, 1998
Cerámica
23 x 36 x 19 cm
Cortesía del artista

(172)

José Luis Vicario
Acróbata III, 1998
Cerámica
41 x 19 x 19 cm
Cortesía del artista



(173)
Elena Blasco
S/T, 2023
Escultura. Cerámica pintada y objetos
66 x 40 x 36 cm
Colección Paco Cantos Baquedano

(176)
Olga Diego
Cabeza, 2024
Gres, cable de acero y brida
35 x 27 x 31 cm
Cortesía de la artista y
Galería Set Espai d'Art

184

(177)
Olga Diego
Cabeza monstruo, 2024
Gres, cable de acero y brida
42 x 31 x 36,5 cm
Cortesía de la artista y
Galería Set Espai d'Art



(174)
MP & MP Rosado
Dos manos y dos manos, 2023
Cerámica, escayola, cera y pigmento
30 x 22 x 40 cm cada unidad
(2 piezas)
Cortesía de los artistas y
Galería Alarcón Criado

185

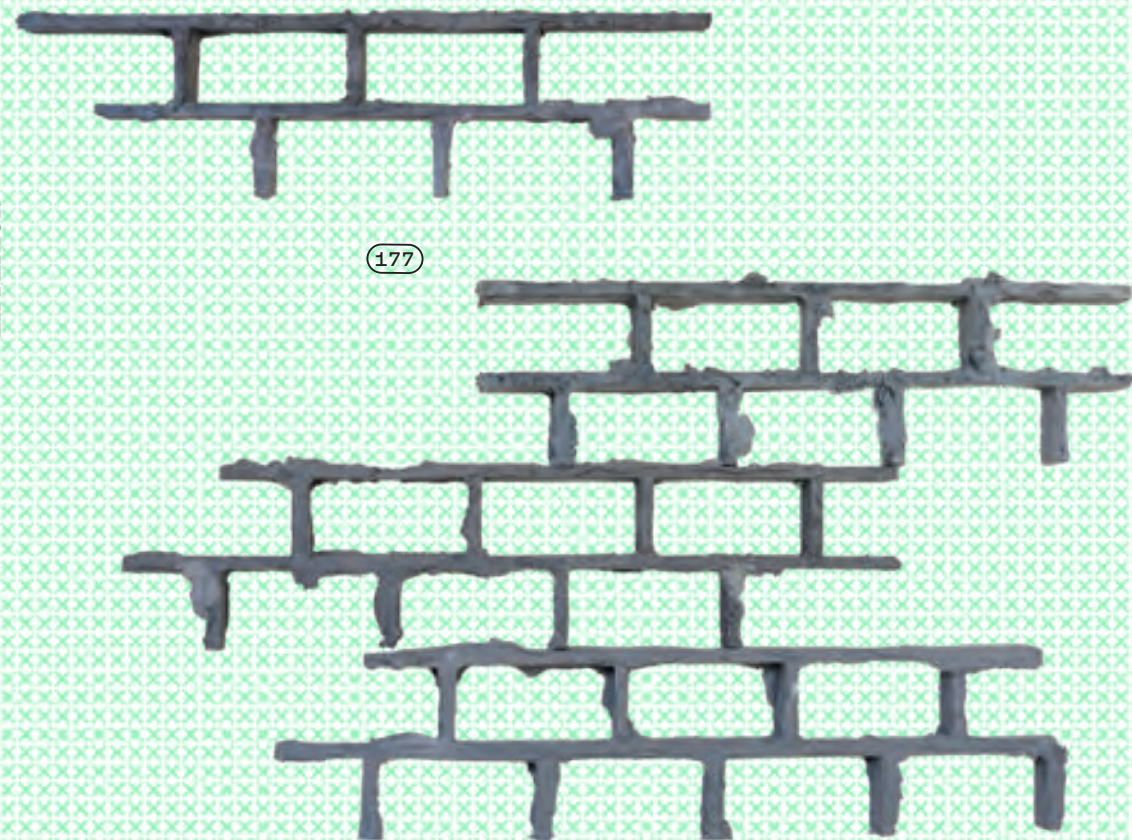
(175)
MP & MP Rosado
Dos manos y dos pies, 2023
Cerámica, escayola, cera y pigmento
30 x 22 x 40 cm cada unidad
(2 piezas)
Cortesía de los artistas y
Galería Alarcón Criado



(176)

(176)
 María García Ibáñez
Apuntes para una madriguera, 2011
 Medidas variables
 Cortesía de la artista y
 Galería Jorge López

186



(177)

(177)
 MP & MP Rosado
Tejido, 2023
 Resina acrílica, yeso cerámico,
 metal y pigmento
 120 x 25 x 10 cm c.u.
 Cortesía de los artistas y
 Galería Alarcón Criado



(178)

(178)
 MP & MP Rosado
Invisibles de lo visible, 2014
 Cerámica, arcilla cocida y metal
 Medidas variables
 Cortesía de los artistas y
 Galería Alarcón Criado

187



(179)

(179)
 José Luis Vicario
Olivia-Suplicante II, 1998
 Cerámica esmaltada
 46 x 29 x 21 cm
 Cortesía del artista



(000)

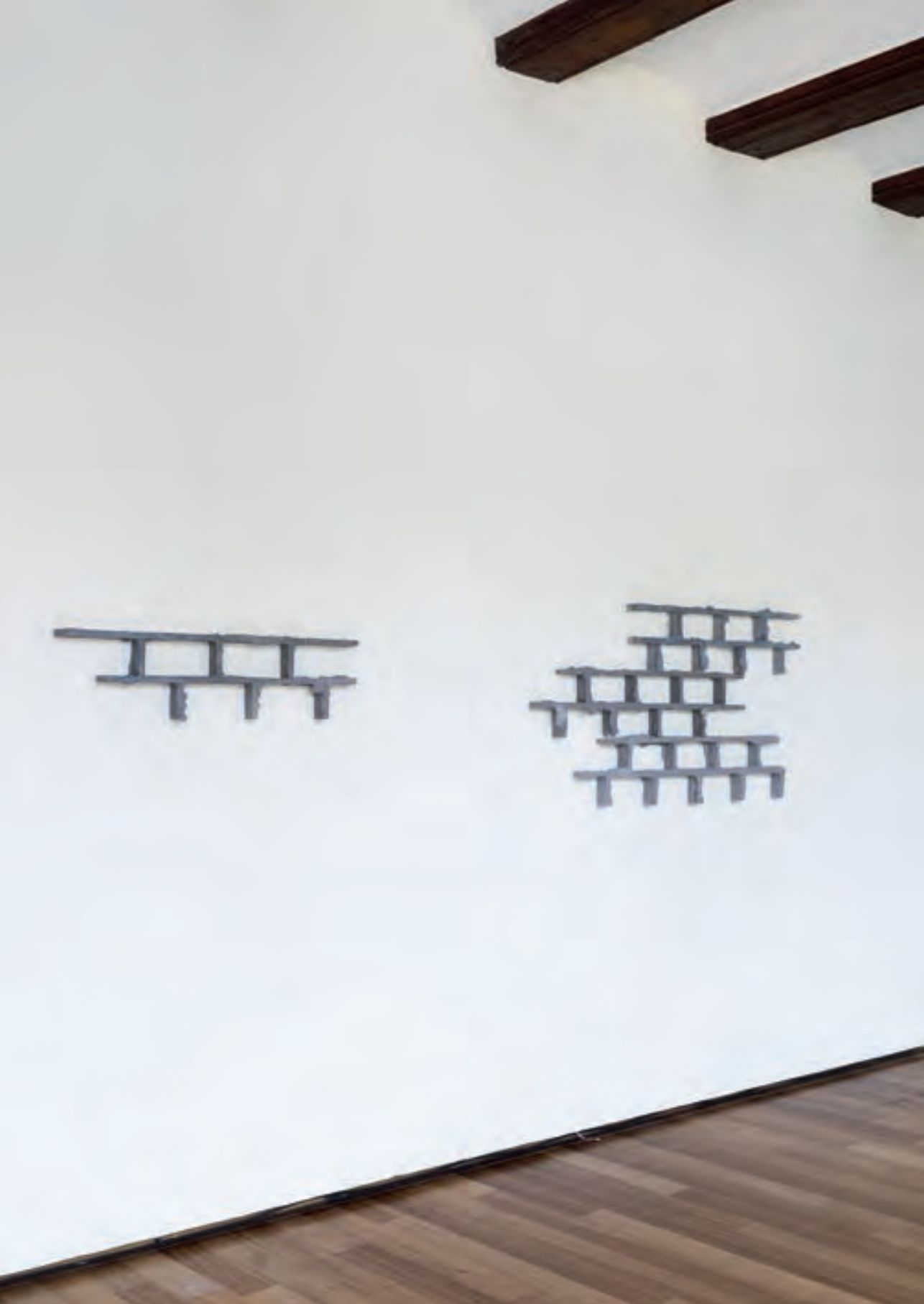
BONUS

(000)

Naranja taza de cerámica encontrada
en el taller de Eduardo Sourrouille

188







AGRADECIMIENTOS

Agradecemos la confianza y el apoyo al proyecto del Director del Consorci de Museus, Nicolás Bugada; a la coordinadora de la exposición, Lucía González, su entrega e implicación, sin cuyo trabajo esta exposición no hubiera sido posible; a Vicente Samper e Isabel Pérez por abrir la puerta; a la dedicación del personal del Centre del Carme; a Peio Aguirre por su brillante aportación en las letras; a Fernando Zamanillo por estar en medio; a Salvador Carretero su gestión oportuna; a Carmen Mensua, su confianza y complicidad; a Jorge García por compartir el almacén; a Nicolás Sánchez Durá, por acercarme a Xisco y ponerme en la pista del laurel; a Luis Gea su disponibilidad; la diligencia de Oscar López; a los whatsapps de María Tolmo; al clarificador artículo de María Marco; a Concha Prada por cuidar del peluche; a Maribel Nadal por acercarnos a Limoges y a Salvador Albiñana por alumbrar el castillo. Gracias a los prestadores y galerías, Carlos Merchán; Galería àngels barcelona; Galería El Apartamento; Galería Espacio Mínimo; Galería Estrany-de la Mota; Galería Jorge López; Galería Luis Adelantado; Galería Nieves Fernández; Galería Nordés; Galería Set Espai d'Art; F2 Galería; Galería Rosa Santos; Francisco Martínez Boluda; Javier Rufo; José Luis Fernández; Josep María Civit; La Nave Sánchez-Ubiría; Museo Helga de Alvear; Nave Oporto; Paco Cantos; Sergio Mensua; Sergio Miralles; Universidad Miguel Hernández y a Joseate por soportar la complejidad.

Agradecemos muy particularmente, por hacer magia con el diseño, el incansable trabajo y el entusiasmo del equipo formado por Manel Jiménez, desde del diseño de montaje, y a Antonio Ballesteros, desde el diseño de la imagen y esta publicación. Ellos están detrás de cada una de las mil cosas que han sustentado este proyecto y lo han hecho tan especial. Gracias, de manera única, a la generosidad y confianza de cada una de las artistas que han hecho clac. Gracias, de corazón, a Inés y Lucas.

José Luis Clemente

CONSEJO GENERAL DEL CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA	CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA	EXPOSICIÓN	CATÁLOGO
President d'honor: Carlos Arturo Mazón Guixot <i>President de la Generalitat</i> Presidente: José Antonio Rovira Jover <i>Conseller de Educació, Cultura, Universidades y Empleo</i> Vicepresidentes: Luis José Barcala Sierra <i>Alcalde de Alicante</i> Begoña Carrasco García <i>Alcaldesa de Castelló de la Plana</i> Maria José Catalá Verdet <i>Alcaldesa de València</i> Vocales: Pilar Tébar Martínez <i>Secretaria Autonómica de Cultura</i> Antonio Pérez Pérez <i>Presidente de la Diputación Provincial de Alicante</i> Marta Barrachina Mateu <i>Presidenta de la Diputación Provincial de Castellón</i> Vicente José Mompó Aledo <i>Presidente de la Diputación Provincial de Valencia</i> José María Lozano Velasco <i>Presidente del Consell Valencià de Cultura</i> Secretaria: Alida Consuelo Mas Taberner <i>Subsecretaria de la Conselleria de Educación, Cultura, Universidades y Empleo</i> Dirección - Gerencia: Nicolás S. Bugada i Cabrera	Dirección - Gerencia: Nicolás S. Bugada i Cabrera Jefe de unidad de coordinación de Régimen Jurídico: Ignacio Úbeda Amago Jefe de unidad de coordinación de Gestión Económica y Presupuestaria: Miguel Ángel Antonio Gómez Coordinación de exposiciones: Eva Doménech López Lucía González Menéndez Isabel Pérez Ortiz Vicente Samper Embiz Programas públicos: Aïda Antonino Queralt Medios y redes: Carmen Valero Escribá Educación y mediación: José Campos Alemany Jefe de sección de Gestión Económica y Presupuestaria: Miguel Ángel Antonio Gómez Jefa de soporte de Coordinación de Contratación y Asuntos Generales: Claudia Hernández Pérez Secretario de Dirección - Gerencia: Antonio Martínez Palop Administración: Rosario Campos Saborido Rocío Gómez Prats Germà Sánchez Eslava Jordi Sentana Carrera Ana Viña Sanchis Personal Programa EPRIEX: Claudia Agulleiro Anguita Jordi Antón Pozo Aitana Collado Soler Luis José Muñoz Lucas Pérez Estival Ferrán Selma Raga	Organización: Consortci de Museus de la Comunitat Valenciana Comisariado: Jose Luis Clemente Marco Artistas: Tamara Arroyo; Nono Bandera; Elena Blasco; Olga Diego; Miren Doiz; Mavi Escamilla; Antonio Fernández Alvira; Alex Francés; Fuentesal Arenillas; María García Ibáñez; Miguel Angel Gañeca; Antonio González; Miki Leal; Pere Llovera; Moisés Mañas; Chelo Matesanz; Xisco Mensua; Miguel A. Molina (MAM); Alberto Peral; Planes-Palacín; Ana Prada; Mar Ramón Soriano; Fernando Renes; Juan Carlos Román; Guillermo Ros; Mp & Mp Rosado; Juan Sánchez; M Remé Silvestre; Eduardo Sourrouille; María Tinaut; Rafael Tormo; Varvara & Mar; José Luis Vicario Coordinación técnica: Lucía González Menéndez Aitana Collado Soler Diseño expositivo: Manel Jiménez Diseño gráfico: Formo Transporte y montaje: Josearte Seguros: Hiscox y Quality Brokers Prensa y comunicación: Carmen Valero Belén Fernández Difusión redes: Eva Rausell Alejandro Vidal Paula Sahuquillo	Textos: José Luis Clemente Marco Peio Aguirre Azcárate Fotografía: Juan R. Peiró Traducción Servei de Traducció i Assessorament Lingüístic de la D.G d'Ordenació Educativa i Política Lingüística Diseño y maquetación: Formo Impresión y encuadernación: La Imprenta CG © de los textos: los autores © de las imágenes: los autores © de la presente edición: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2025 ISBN: 978-84-482-7062-9 Depósito Legal: V-1970-2025

Estas páginas se cierran para entrañar
el eco de un papel que, a su paso,
hace CLAC CLAC con el arte.



Cosas que hacen
CLAC
La cerámica del arte

Tamara Arroyo · Nono Bandera · Elena Blasco · Olga Diego
Miren Doiz · Mavi Escamilla · Antonio Fernández Alvira
Alex Francés · Fuentesal Arenillas · María García Ibáñez
Miguel Angel Gañeca · Antonio González · Miki Leal
Pere Llobera · Moisés Mañas · Chelo Matesanz
Xisco Mensua · Miguel A. Molina (MAM) · Alberto Peral
Planes-Palacín · Ana Prada · Mar Ramón Soriano
Fernando Renes · Juan Carlos Román · Guillermo Ros
Mp & Mp Rosado · Juan Sánchez · M Reme Silvestre
Eduardo Sourrouille · María Tinaut · Rafael Tormo
Varvara & Mar · José Luis Vicario



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA