

PROYECTO CONTEMPORÁNICA

Prácticas y procesos cerámicos desde lenguajes plásticos contemporáneos

*Contemporánica Project.
Ceramic practices and processes
from contemporary plastic languages*

Iván de la Torre Amerighi / ita@us.es
Universidad de Sevilla

Juan Ramón Rodríguez-Mateo / juanr@laboratoriodelasartes.com
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla

Recibido: 1.11.2022 / Aceptado: 25.02.2023

RESUMEN

El presente artículo plantea un acercamiento al proyecto *Contemporánica*, desarrollado entre 2016 y 2020 en el *Centro Cerámica Triana* (Sevilla), como ejemplo de los procesos de *artificación* de materiales y técnicas cerámicas artesanales. A partir de las exposiciones desarrolladas a lo largo de tres temporadas, resulta posible plantear una aproximación a las operaciones de trasvase desde unas esferas tradicionalmente recluidas dentro del campo de la alfarería funcional o la artesanía decorativa hacia su aprovechamiento por parte de creadores multidisciplinares procedentes de las últimas tendencias artísticas y su reubicación dentro de los parámetros de una dicción contemporánea.

PALABRAS CLAVE: Cerámica, Arte Contemporáneo, Artistización, Centro de la Cerámica Triana.

ABSTRACT

This article presents an approach to the *Contemporánica* project, developed between 2016 and 2020 at the *Triana Ceramics Center* (Seville), as an example of the processes of *artification* of artisanal ceramic materials and techniques. From the exhibitions developed over three seasons, it is possible to propose an approach to the transfer processes of spheres traditionally confined within the field of functional pottery or decorative crafts, in a transfer towards its use by multidisciplinary creators from the latest artistic trends and its relocation within the parameters of a contemporary diction.

KEY WORDS: Ceramics, Contemporary Art, Artistization, Triana Ceramics Center.

INTRODUCCIÓN

La cerámica, la loza artística y la azulejería, han sido hasta hace bien poco materiales y procesos relegados al ámbito de la producción artesanal de objetos funcionales, utilitarios y domésticos, propios de la alfarería, o recluidos dentro del campo de los elementos decorativos vinculados a la arquitectura. Siendo la cerámica el primer material de síntesis creado y usado por el ser humano, pudiendo establecer su discurrir histórico en paralelo a la historia del mundo, aun hoy, y tal vez por ello, material y procesos técnicos se ven lastrados por prejuicios de orden secular y conceptual que en nuestro país los relegan a la condición de artesanía artística o, cuando más, de arte menor. (Coll, 2016, p.9)

La disolución que ha permitido la contemporaneidad en cuanto a los límites entre materiales, formatos, procedimientos y lenguajes ha propiciado la inserción de la cerámica en nuevos ámbitos, rescatada por artistas contemporáneos hasta hacerla transitar por cauces expresivos y estéticos de plena actualidad. Tanto en un pasado cercano, artistas que forjaron la idea de vanguardia y contemporaneidad como Picasso, Rodin, Gauguin, Matisse, Léger, Raoul Dufy –quien tanto colaboró con el ceramista catalán Llorens Artigas-, Fontana, Miró, Tàpies, Chillida... cuanto en décadas recientes -véase la producción de Grayson Perry, Lim+Lu (Vince Lim y Elaine Lu), Tony Marsh, Yeessookyung, Edmund de Waal, Lei Xue, Thomas Shutte, Carolein Smit, Leiko Ikemura, Ai Wewei...- han sido innumerables los creadores que se han visto fascinados por las posibilidades plásticas y expresivas de la cerámica.

Algunos autores concretan más y sitúan el origen del desarrollo cerámico dentro de los parámetros contemporáneos a mediados de la década de los cincuenta del pasado siglo, «momento en que surgen los primeros artistas de la costa oeste americana fundadores de la Escuela de California». (Garrido Moreno, 2007, p. 240) En paralelo a las consideraciones sobre la escultura en campo expandido acuñadas por Rosalind Krauss, también deben ser tenidas en cuenta la ruptura de límites y la conquista de otros territorios por parte de la cerámica creativa, algo que en España se constata en el reconocimiento paulatino que han obtenido una amplia nómina de ceramistas innovadores: Arcadi Blasco, María Bofill, Elena Colmeiro, Ángel Garraza, Emilia Guimerans, Agustín Ruiz de Almodóvar...

La foto-cerámica digital, la serigrafía vitrificable, los mixes procedimentales y la integración con otros materiales, el impulso de procedimientos industriales, los avances tecnológicos o la recuperación de técnicas artesanales tradicionales se conjugan y mixturán con nuevos medios expresivos (la instalación, el video, la performance, el arte de acción) para dotar al medio de una renovada vitalidad, aunque se hayan mantenido las mismas etapas de producción –con alguna variación- que hace siglos: preparación o empastado del barro, modelado, secado, impermeabilizado, decorado y cochura. (Gavaza, 1990, p. 85) Y ello a pesar del abandono de coherentes y reglados programas educativos en materia de cerámica artística y que, además, el material sea considerado

un terreno maldito que «las galerías temen, (y) las ferias de arte (españolas) intentan esquivar». (González Borrás, 2016, p. 15)

Más allá de su carácter artesanal, ligado a una funcionalidad inmediata y comunitaria, el ceramista ha contado, en su juego con la arcilla, el agua, el fuego y los pigmentos y esmaltes, con una cuota de azar y sorpresa que alentaron desde tiempos ancestrales la posibilidad de indagar, de experimentar, de buscar el *ser* creativo. Como indican Grassi, Tedeschi y Podestá: «La cerámica como producción artística, comunicacional y expresiva, con fronteras permeables de entrada y salida, de y hacia otros lenguajes simbólicos, no renuncia a su tradición, pero reclama *polisignidad*». (Grassi, 2013, p.7)

EL CENTRO CERÁMICA TRIANA

La inauguración del Centro Cerámica Triana [en adelante CCT] el 29 de julio de 2014 permitió dotar a un barrio histórico y con identidad propia de la capital hispalense de unas infraestructuras culturales y museísticas de las que tradicionalmente ha carecido. El espacio museístico monográfico del CCT se ha asentado sobre la que fuera sede fabril de la empresa Cerámica Santa Ana-Rodríguez Díaz, en activo hasta 2009. Ello ha permitido poner en valor, en un contexto original, la tradición alfarera hispalense, especialmente en lo que respecta a los orígenes, características y devenir productivo a lo largo del tiempo de la denominada cerámica trianera, impulsada por los talleres y alfares históricos de Mensaque, Santa Ana, Montalván o Ramos Rejano, desconocida por muchos e infravalorada por algunos.

La historia de la cerámica trianera, aquella derivada del trabajo y modelado de una materia prima arcillosa y sometida a varios procesos de cocción, pintado, esmaltado y vidriado, arranca en época almohade y se extiende, con la incorporación progresiva de influjos estéticos externos y adaptaciones a las nuevas necesidades sociales, con sus altibajos, hasta mediados del siglo XX, aunque la producción alfarera de cocción simple, denominada terracota, se remonte «hasta tiempos neolíticos». (Pleguezuelo, 2017, p.83)



Fig. 1. Entrada del Centro Cerámica Triana (CCT). Imagen: I.T.A.

La manufactura cerámica hispalense alcanzó un cenit en cuanto a la producción local y para la exportación durante el siglo XVI, a la que siguieron varios siglos de decadencia. La combinación de influencias holandesas, de los estilos afrancesados de Alcora, de una mirada hacia las porcelanas japonesas e importadas por la Compañía de Indias, todo ello mixturado con la recuperación de modelos estéticos renacentistas y tradicionales permitieron, entre la segunda mitad del siglo XIX y el primer tercio del XX –al calor de la Exposición Iberoamericana de 1929- conformar un estilo «esencialmente trianero» y volver a brillar a considerable altura. (Ray, 2011, p. 17)

El estudio AF6 Arquitectos, encabezado por Miguel Hernández Valencia y Esther López Martín, ganó con una propuesta titulada *Paisaje Alfar*, en 2009, el concurso de ideas convocado por el Ayuntamiento de Sevilla para la rehabilitación del espacio y su adaptación a ámbito expositivo y cultural. El proyecto, favoreciendo la lectura laberíntica y estratigráfica de su dilatada historia, conservó en la planta baja hornos de cocción, pozos de agua, *almájenas* y depósitos de pigmentos y otras infraestructuras fabriles e industriales. La primera planta, por el contrario, se delineó pensando en la ubicación y exhibición de una colección permanente, a la que se sumaban otros espacios de usos múltiples. (Hernández Valencia, 2014, pp. 111-113)

Un proyecto museológico redactado en 2010 por el catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla Alfonso Pleguezuelo, estableció un guion expositivo que pretendía establecer «una mirada general y sintética de la evolución de la cerámica artística producida en Triana desde la plena Edad Media hasta el siglo XX». (Pleguezuelo, 2017, p. 40) Los contenidos permanentes del CCT -que recientemente han entrado a formar parte integrante de la Colección Museográfica Municipal de Sevilla- se complementaron con préstamos de los fondos del Museo de Bellas Artes de Sevilla, el Museo Arqueológico de Sevilla y el Museo de Artes Decorativas de Madrid. El discurso museográfico ha permitido, además de dar a conocer los valores técnicos, sociológicos, antropológicos o etnográficos de la honda tradición alfarera trianera, restaurarla en sus valores estéticos y artísticos, superando con ello el nivel del mero proceso artesanal al que había sido constreñida.

LA GESTACIÓN DEL PROYECTO Y DEL ESPACIO CONTEMPORÁNICA

La citada primera planta del CCT, que cuenta también con un espacio multiusos donde se realizan presentaciones, conferencias o seminarios, fue ordenada mediante una distribución de los espacios expositivos siguiendo las crujías perimetrales de los distintos edificios que conforman el conjunto, lo que creó un recorrido continuo, circular y envolvente en el que distribuir y exhibir la colección permanente. Un único ámbito quedó fuera de dicha continuidad, un espacio intermedio, de reducidísimas dimensiones y paramentos latericios, que había sido el antiguo taller de los pintores de Cerámica Santa Ana, que en proyecto había sido propuesto como sala dedicada a acoger exposiciones temporales. (Hernández Valencia, 2014, p.113)

Dicha sala expositiva, de reducidas proporciones y complejidades museográficas por contar con paramentos de época, protegidos por la condición monumental e histórica de los edificios, que impedían el uso de métodos habituales de cuelgue de obras bidimensionales, y aislada del recorrido de la exhibición permanente, había quedado durante los primeros meses de vida del centro reducida a mostrar documentación sobre la rehabilitación del edificio y la restauración de diversas piezas de la colección.

El CCT aún en simbiosis la cualidad de ser, a un tiempo, centro de interpretación y documentación, centro cultural, centro de recepción y orientación turística y espacio expositivo. Los comisarios del proyecto *Contemporánica*, Iván de la Torre Amerighi y Juan Ramón Rodríguez-Mateo, fueron conscientes -al menos desde 2014 cuando pergeñaron la propuesta inicial- que una institución dotada de unos contenidos estáticos (por cuanto giraban y giran en torno a la historia sociocultural, artística y técnica de la producción alfarera trianera) y a una colección permanente, se encontraba necesitada de eventos de incentivación expositiva que aumentasen el espectro del visitante tipo, decantándolo también hacia el consumidor de arte y cultura contemporáneas, que implementasen la atracción para un público de perfil alto que demandaba propuestas artísticas y culturales de cierta categoría y que, al mismo tiempo, reforzasen la fidelización del visitante de cercanía gracias a la multiplicación de dicha oferta.

MP & MP ROSADO

Mesa redonda

La relación de la plástica contemporánea con la creación de objetos y el vínculo entre cerámica y escultura.

Asistencia Gratuita hasta completar aforo

Centro de la Cerámica de Triana
viernes 6 de mayo. 18:30 h

ICAS Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla

NO8DO AYUNTAMIENTO DE SEVILLA

Centro Cerámica TRIANA

contemporánica arte contemporáneo | cerámica

Fig.2. Invitación Mesa Redonda con MP & MP Rosado Garcés, 2016.

A nivel conceptual y operativo, el proyecto *Contemporánica* pretendió ofrecer visibilidad a procesos plásticos que hicieran convivir técnicas y materiales cerámicos con lenguajes de plena actualidad, en la voluntad de mostrar y demostrar que ciertas prácticas artesanales habían cobrado nueva vida gracias al arte último, reivindicándolas como modelos válidos de expresión creativa contemporánea. La intención fue otorgar la mayor flexibilidad a los procesos cerámicos y para-cerámicos, tanto aquellos que

recuperasen materiales, formas, funcionalidades y caracteres estético-creativos de la tradición cuanto otros que los subvirtieran y superaran o, incluso, se sirvieran de ellos como objetivos documentales o en acciones performativas.

Como propuesta integral, *Contemporánea*, aunó durante sus tres temporadas de vida (2016/2017, 2018/2019 y 2019/2020) exposiciones temporales, talleres infantiles y de mayores, visitas guiadas a dichas exhibiciones por parte de los comisarios –en lo que se denominó, significativamente, *La exposición susurrada*–, seminarios y encuentros con los artistas plásticos que mostraban su obra de modo temporal.

TEMPORADA 2016/2017

MP&Mp Rosado Garcés: «Percibir, anular, exagerar» (17/03/2016 – 29/05/2016)

Las distintas aproximaciones a la obra de los gemelos MP & MP Rosado Garcés (San Fernando, Cádiz, 1975) apenas han abordado la cuestión de las técnicas y materiales que emplean en su discurso. La carga autobiográfica que reflexiona sobre la duplicidad y la identidad, la voluntad por sugestionar la conciencia emocional del espectador, el efectismo escenográfico y ambiental y la medida combinación entre domesticidad y soporte literario han sido invariantes siempre presentes al hablar de sus creaciones. (Alonso Molina, 2008, pp. 326-328)



Fig. 3. Vista de la exposición *Percibir, anular, exagerar*. Espacio *Contemporánea*, 2016.
(Foto: Rodríguez-Mateo)

Siendo artistas multidisciplinares que han centrado gran parte de su producción en la escultura y la instalación, y a la luz de propuestas tan fundamentales como *Han dormido mucho tiempo en el bosque* (2002, Colección Musac, León) o *Secuencia ridícula* (2002, Fundación Montenmedio, Cádiz), el análisis del material y la técnica empleada se hace imprescindible. El uso de la terracota pintada y encerada en la conformación de la figura

humana, generalmente la auto-representación de ambos autores, nos llevaría a lecturas que podrían rastrear el importante influjo de la imaginería religiosa renacentista y barroca, tan popular y tradicional en el sur de España, fundamentalmente ejecutada en talla de madera policromada y estofada, pero sin olvidar ejemplos de singular importancia modelados en barro cocido.

Mucho hay de autorreferencial en la obra de los hermanos Rosado, también de juego teatral, escenográfico donde ambigüedad, paradoja, inquietud, dobles sentidos y humor se dan constantemente la mano. Como indicaba Javier Panera ante sus primeras producciones, estas se situaban

«...en un territorio intersticial entre la realidad y el deseo, y al mismo tiempo, entre el flujo narrativo del teatro y la suspensión espacio-temporal del sueño, que podríamos calificar sin temor a equivocarnos como abiertamente neobarroco, por su teatralidad y su gusto por el simulacro.» (Panera, 2005, p.13)

Apoyándose en los conocimientos del material y las técnicas de distintos artesanos alfareros, plantearon llevar hasta los límites la morbidez de la terracota en la instalación escultórica *Lloviendo a cántaros* (2006, Fundación Valentín de Madariaga, Sevilla), donde dispusieron 70 piezas -modeladas, cocidas y esmaltadas-, como si hubieran caído del cielo, cántaros desprovistos de su función que contradicen con sus flácidas deformaciones la lógica del acontecimiento.

En la sala *Contemporánea* los hermanos Rosado Garcés presentaron una propuesta en la que, a partir de piezas cerámicas tridimensionales, proyectaban todas sus inquietudes y cuestionaban las certidumbres del espectador mediante globos de gas modelados, pintados y vidriados, piezas de alfarería cortada y fragmentada antes de la cocción para ser recompuestas con posterioridad, dotándolas de cierto sentido arqueológico impostado, o a partir de macetas -las piezas *Invisibles*- que sostenían los soportes metálicos que generalmente las sustentan, subvirtiendo el orden lógico de la realidad.

Pedro Mora: «Roca, sílice y Pauline» (02/06/2016 – 31/07/2016)

Tras residir y trabajar entre 1992 y 1999 en Nueva York, y establecer una relación profesional continuada que perdurará durante dos décadas con la madrileña galería Soledad Lorenzo, la consagración del artista multidisciplinar Pedro Mora (Sevilla, 1961), llegaría con la participación, en la década de los 90, en destacadas exposiciones: *Al Ras* (La Caixa, 1992), *Arts & Dialogues europeens* (Centre Pompidou, 1992), *Anys 90. Distancia Zero* (Centre Santa Monica, 1993), *Trayectories I* (Spanish Institute NY, 1994), *Cocido y crudo* (MNCARS, 1994), *City Canibal* (Bienal Sao Paulo, 1998), *Ofelias y Ulises* (49ª Bienal de Venecia, 2001), *K03* (Karelia Art Museum, 2003), *Existencias* (MUSAC, 2008) ...

Treinta años después de su primera exposición individual en la galería María Genis de Sevilla, en 1986, y quince años desde su última exposición individual en su ciudad natal, *Instrumentos para la self-acting*, que se desarrolló en 2001 en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), Mora presentó en *Contemporánea* su último proyecto,

titulado *Roca, sílice y Pauline*, con piezas de 2016 realizadas exprofeso para esta exposición.

A partir de dos esculturas y ocho fotografías, el creador plantea un juego conceptual que remite al modelado como proceso y al barro como material simbólico, lanzando una metafórica mirada sobre las relaciones que se debaten entre fragilidad y consistencia, entre equilibrio y solidez, entre unidad y multiplicidad. Al igual que artistas como la coreana Yeessookyung (Seúl, 1963) en su serie *Translated Vase* (2002-2022), Mora recupera la ancestral técnica oriental del *Kintsugi* o *Kintsukoroi*, procedimiento aplicado a la reparación de piezas fracturadas de cerámica mediante la laca *urushi* bañada en oro o plata.

En *Destino reversible* (2016) rompe piezas de vajilla cerámicas o preferentemente porcelánicas para recomponerlas uniendo las partes mediante oro, donde las fracturas se convierten en cicatrices que transforman dicha ruptura en una obra nueva, activando valores estéticos antes inexistentes.



Fig. 4. Pedro Mora: *Destino reversible* (2016). (Foto: Rodríguez-Mateo)

La atracción por el caos, que no por el desorden, fue percibida en su obra desde el principio, atracción por un universo complejo que se desarrolla fragmentariamente más allá de la lógica que impone el orden convencional. (Rodríguez Barberán, 2002, p. 46)

El propio creador reconoce que:

«al desfigurar el objeto y el signo se genera una estrategia repentina –la fragmentación, la herida o lo que falta- pero como una nueva realidad que añade. Es como si el objeto, por sí solo, se degradara en cosa, y con el astillado afloraran sus potencialidades. Este objeto no será aquello que es, sino, y sobre todo, aquello en lo que se va a transformar.» (Mora, 2005, p.6)

La ciencia, las propiedades físicas, la resistencia, el equilibrio y la inestabilidad, así como el interés por los procesos de integración del objeto cotidiano en la obra de arte sin transformar su forma y sí su función, se dan cita en una de las piezas más sugerentes de aquella muestra, la instalación escultórica *S/T* (2016), donde una roca de más de 500 kilos se sustentaba sobre doce tazas de café de loza blanca.

La relación entre Mora y los procesos cerámicos proviene de los inicios, se rastrean incluso en retratos de fines de la década de los 90 del siglo pasado. En la serie *TGW*, a partir de teselas cerámicas decoradas en frío, reproducía imágenes pixeladas de rostros, apelando tanto a la fotografía digital o a los procesos de impresión en cuatricromía, cuanto a la pintura por su evocación puntillista, como sucede en *Michi Osato* (1998), obra perteneciente a la colección del Banco de España. (Romero, 2019, p. 128)

Dalila Gonçalves: «Kneaded Memory» (14/09/2016 – 10/10/2016)

Presentada como conjunto de obras que conformaban una instalación desplegada en la Plaza Mayor de Blackenberge, durante la Trienal de Beaufort (Bélgica) de 2012, *Kneaded Memory* se componía de una serie de piedras de cemento en alguna de cuyas caras Dalila Gonçalves (Castelo de Paiva, Portugal, 1984) adosó, ajustándose a sus irregulares perfiles, piezas de azulejería cerámica modeladas y pintadas al modo tradicional portugués, si bien posteriormente realizó guiños a las cerámicas autóctonas de los lugares donde exponía. Mediante este proceso, la artista no sólo reivindicaba las artes decorativas, mal llamadas menores, como ejes imprescindibles de la historia de la creatividad, sino que también establecía ciertos lazos de permeabilidad y convivencia entre la artesanía tradicional y los procesos artísticos contemporáneos.



Figs. 5 y 6. Vistas de la exposición *Kneaded Memory* de Dalila Gonçalves en Espacio Contemporánea, 2016. (Foto: I.T.A.)

Al mismo tiempo, y como una de las motivaciones e intereses siempre presentes en sus realizaciones, planteaba una serie de preguntas sobre la capacidad de los objetos y útiles cotidianos para contener trazas de la memoria de los usos y costumbres estéticas - dentro de una operatividad eminentemente cultural- de diferentes sociedades, mientras se denunciaba la incapacidad del ser humano para conservarlas, al estar siempre expuestas a la necesidad de cambio que rige el tiempo del hombre en este mundo. Otra de las invariantes detectables en su trabajo, con independencia de la disciplina o técnica elegida para llevar a cabo sus realizaciones, es la tendencia a partir desde premisas, abordadas en primera persona, donde la manualidad y las técnicas tradicionales tiñan todos los estadios del proceso creativo.

La sutileza en el tratamiento de significados y significantes es uno de los aspectos más singulares de los planteamientos de la creadora lusa. El término *kneaded* (amalgamado, amasado) no sólo hace referencia a la concepción material y técnica de estas piezas y, por extensión, de todo procedimiento cerámico donde las fases de decantación y compresión juegan un papel preponderante en la preparación del barro, sino que alude a la virtud del recuerdo, entendido éste como documento objetual, que pervive superponiéndose en estratos, uniéndose y conviviendo con el rastro identitario de lo precedente pero sin perder totalmente la realidad de lo actual. Esa condición ontológica del material en el proceso creativo es una seña identitaria que no se diluye en la producción de Gonçalves:

«La artista juega con la forma en la que se revelan sus piezas, con una apariencia evocadora que se enfrenta al origen del que emergen: materiales que acumulan experiencia, materiales impregnados de su memoria. El recuerdo matérico metamorfoseado en un nuevo aspecto estético; el objeto transmutado en obra de arte.» (Amaya Brenes, 2021, p. 3)

Esa confrontación matérico-simbólica -donde el cemento representa la modernidad desnuda, acrítica y antidecorativa y el azulejo la reivindicación del ornamento y de una tradición que es capaz de amoldarse y sobrevivir-, es alguna de las referencias que, reinterpretadas en lo cromático y lo formal, Gonçalves usó en la exhibición de *Contemporánea*. Tales referencias fueron tomadas de los paramentos cerámicos presentes en monumentos de Triana, desde la Iglesia de Santa Ana (ss. XVI-XVIII) hasta la Capillita del Carmen (1927-28) o la Basílica del Patrocinio (década de los sesenta del siglo XX), rincones que pudo visitar con frecuencia durante su estancia en la ciudad entre 2014 y 2015 con motivo de la preparación de su exposición *Cata-vento* en la galería Rafael Ortiz.

«Proyecto Delft: 1995-2016» (24/10/2016 – 22/01/2017)

Veinte años son tantos. Demasiados en el mundo del arte, pero suficientes para examinar los vaivenes del tiempo, de los lenguajes y de las iniciativas pasadas desde la atalaya del hoy. Diecinueve artistas de relevancia -entre los que se encontraban Antonio Sosa, Fede Guzmán, Pedro G. Romero, Rafael Agredano, Nuria Carrasco, Pepa Rubio, Patricio Cabrera, Ignacio Tovar, Larrondo...-, representan un conjunto suficiente para

que el historiador lance una mirada de evaluación de unos modelos de expresión coyunturales.

Comisariado por Moisés Moreno, auxiliado en cuestiones técnicas por Antonia Jaén y Pedro Hurtado, e impulsado y patrocinado por la Diputación de Sevilla, el Proyecto Delft fue expuesto en la Casa de la Cultura de Utrera y en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla. Cada pieza era acompañada por una obra en papel del mismo artista con idéntica temática, así como por la documentación fotográfica del proceso de creación. El proyecto supuso la invitación a un número limitado de artistas del ámbito hispalense, en el taller de Artes Plásticas y Cerámica de la Casa de la Cultura del Ayuntamiento de Utrera, durante el verano de 1995, a realizar una obra múltiple cuyos únicos requisitos imponían el trabajo con la arcilla como material, unas dimensiones delimitadas y unos procesos técnicos como parámetros condicionantes, dejando libertad de acción en cuanto a lenguajes y temáticas.

Algunos creadores provenían de ámbitos multidisciplinares muy alejados de la cerámica mientras otros eran habilidosos maestros de la disciplina; algunos contaban con una trayectoria consolidada y exitosa, otros habían comenzado su andadura pocos años antes. Los resultados, muy interesantes, diferentes entre sí, permiten establecer una reflexión sobre el espacio y el tiempo de una Sevilla artística.



Figs. 7 y 8. Vista de la exposición *Proyecto Delft: 1995-2016* en Espacio *Contemporánea*, 2016-17 con las obras de Curro González, Pepa Rubio, José María Larrondo y Pedro G. Romero en primer término. (Foto: Rodríguez-Mateo)

El año de inicio, 1995, tiene una importancia significativa a la hora de evaluar lenguajes, objetivos, voluntades e intereses, tanto plásticos cuanto operativos, de la realidad creativa hispalense del momento, pues en las obras se manifiesta el estado de resiliencia de una generación que había participado activamente en la prodigiosa década anterior,

la de los ochenta y que, tras el desencanto y la crisis económica y cultural sobrevenida después de la Expo'92 había subsistido, bien reafirmando sus posiciones, bien indagando en cauces más prósperos.

Fue posible advertir en algunas de las piezas expuestas en *Contemporánea* un espíritu introspectivo que miraba hacia lo espiritual, lo arcaico y primordial; en otras se vislumbraba un examen contextual hacia la realidad de la profesión artística, en algunas una reflexión crítica y reivindicativa hacia la actualidad. Destacaron, entre todas, piezas singulares como *S/T (galipierno falso)* de Pedro G. Romero, *Golfista* de Pepa Rubio, *El mordisco de Blancanieves* de José María Larrondo o *Jarra con cuatro cabezas* de Curro González. Todas las propuestas coincidían en haber permitido la emergencia de la intención experimental en todos los artistas y en provocar la invitación a la reflexión y participación de los espectadores.

TEMPORADA 2018/2019

Concha Ybarra: «El barro como juego» (13/03/2018 – 28/04/2018)

El barro como juego fue la primera exposición dedicada exclusivamente a su producción cerámica. En el interior de las cerámicas de Concha Ybarra (Sevilla, 1957), al igual que en sus creaciones pictóricas, bulle el hálito de lo ancestral, de lo telúrico, de unas reminiscencias arcanas que nos conducen a la evocación de signos, ademanes, utensilios al servicio de unas primitivas civilizaciones para las cuales la naturaleza en su estadio más esencial son fuente de imitación y búsqueda. La trascendencia hecha forma.

Es posible, de hecho, concretar una voluntad inquebrantable porque sus instalaciones de piezas cerámicas se transformen en una traducción formal y volumétrica y fragmentada de los motivos y composiciones que aparecen en sus lienzos. Los procesos cerámicos le han permitido a la creadora hispalense desplegar un juego de dobles y sintetismos ya conocido: entre un cromatismo brillante aparecen esquemas formales de la producción artesanal de utillaje doméstico; tras las técnicas tomadas desde la orfebrería se esconden rasgos aprehendidos de la cerámica popular; las referencias vegetales naturalistas y exuberantes se ven sucedidas por esquemas abstraídos.

Ybarra desecha los esmaltes industriales y fabrica los propios, aunque eludiendo proporciones preestablecidas, sintiendo predilección por los engobes teñidos y el trabajo con varias cochuras y vidriados. Reconocía la creadora que, a pesar de sentirse «una pintora que hace cerámica», sus inicios con Antonia Jaén y Yoko Akabane, y la impresión que sintió ante «la obra de Picasso en ese género», le imprimieron el placer de situarse entre la técnica propia del medio y la experimentación lúdica y sorpresiva que éste permite. La cerámica posee el componente mágico que emerge cuando se unen fuego y química: «Con la cerámica, en el horno, al sacarlo es probable que aparezca un color que no esperabas. La química de los colores, los óxidos, los esmaltes, todo depende un poco de los grados a los que los pongas.»¹

¹ Para las citas véase por este orden a Carrasco, 2018/1, Iglesias, 2017 y Lugo, 2022.



Fig. 9. Vista de la exposición *El barro como juego* en *Espacio Contemporánea*, 2018.
(Foto: Rodríguez-Mateo)

Ybarra no deja de lado una mirada histórica que devuelve hasta nuestro hoy, referencias del pasado tan desconocidas: más allá de la funcionalidad evidente de collares, cinturones, jarros y vasijas, del mismo sabor *orientalizante* que usaron los pueblos que habitaron el sur de la península, es posible intuir el enigma de intenciones votivas, ceremoniales, simbólicas que se nos escapan con la misma intensidad con las que nos atraen. Es probable que su formación como licenciada en psicología, anterior a su vocación artística, pueda haber influido en el encuentro con una serie de signos y formas que trascienden los siglos y se transmiten entre nosotros, generación tras generación, sin advertirlo.

Herrera y Thuillier: «Symballein» (14/06/2018 – 31/08/2018)

El trabajo de Virginia Herrera (Sevilla, 1984) y Jorge Thuillier (Cádiz, 1989) trata de abordar conceptos plásticos que están delimitados entre lo abstracto e intangible, como pueden ser la espiritualidad, los recuerdos o el misterio. Existe un interés por ciertos aspectos que subyacen en la memoria, como vestigios de cierta información ancestral que permanece en el subconsciente de cada uno de nosotros. Por ello resulta evidente la búsqueda de formas mediante un proceso casi intuitivo (y de introspección).

Remarcan los artistas cuestiones que tienen que ver con la naturaleza y los enigmas antropológicos, pero sin llegar a ser rigurosos ni alcanzar un carácter científico. Les interesa, especialmente, las posturas que, a nivel individual o colectivo, adoptamos ante cualquier tipo de lenguaje simbólico, que podría describirse como una paradoja que toma rumbo hacia lo oculto e inexplicable. Es en este punto donde, a través de los procesos cerámicos, surge algo mágico: la transformación que gesta el símbolo, supone que de lo insondable se vire hacia lo visible por mediación de la forma.

Una constante en su trabajo ha sido el aspecto fragmentado y constructivo de sus obras: «Casi toda nuestra obra está dividida en piezas que componen un todo. Un reflejo de la vida misma que se constituye a base de experiencias, etapas y momentos». (Carrasco, 2018/2)



Fig. 10. Instalación *Eureka* (2014) montada en la exposición *Symballein* en Espacio Contemporánea, 2018. (Foto: Rodríguez-Mateos)

La llamativa instalación escultórica de suelo titulada *Eureka* (2014), de gran tamaño (160 x 100 cm.) y compuesta por 120 piezas, fue realizada en cerámica policromada y esmaltada. Dotada de un espectro cromático amplio (rojos, azules, verdes, rosas, morados, melazas, negros...), sobre módulos de formas esenciales, simbólicas, combinadas, que crean estructuras *fitomorfas*, emblemáticas, decorativas.

El uso de la cerámica en esta serie de obras proporciona un anclaje matérico que procura a sus creaciones e instalaciones escultóricas una extraña ambivalencia que bascula indistintamente de lo aparentemente formal-tradicional a lo conceptual-contemporáneo. Este juego permite una lectura doble que, como los artistas indican, desvela «un interés por ciertos aspectos que subyacen en nuestra memoria. El misterio nos sirve como hilo conductor, haciendo hincapié en cuestiones que tienen que ver con el pensamiento y los enigmas antropológicos intangibles». (Herrera y Thuillier)

Miki Leal y Fernando Clemente: «Barros y Cañas» (15/09/2018 – 04/11/2018)

Fernando Clemente (Jerez de la Frontera, 1975) modela sus trabajos pictóricos, y ahora escultóricos, desde la pulcritud geométrica, enfrentando al espectador con las paradojas que nacen de confrontar lógica perceptiva y lógica física, dejando en evidencia las debilidades de nuestros sentidos y las múltiples caras de la forma. Una pieza singular es la instalación *S/T (Mural cerámica)*, basada en las piezas del Tangram y que puede adoptar y adaptarse a múltiples estructuraciones y espacios. Formas y geometrías que, en su concepción artística, jamás se desprenden de la manualidad, del trabajo en primera persona alejado de auxilios tecnológicos.

Miki Leal (Sevilla, 1974), igualmente pintor, apela por el contrario a una dimensión evocativa, en la que trasluce más el fondo que la forma, proyectando sus recuerdos, a

través de los cuales conduce a los observadores hacia el territorio de sus propias memorias lábiles y sugerentes, donde emergen viajes no realizados, paisajes no admirados, situaciones nunca acaecidas. En su obra, los rastros de vida quedan transformados en retazos simbólicos, cromáticos y anecdóticos; en una palabra, el gesto creativo se autonomiza de cualquier realidad que se trate de representar. (Navarro, 2007, p. 69)

En el caso de Leal, las representaciones escultóricas cerámicas -barro cocido y decorado bajo cubierta de esmalte- semejan mínimos bodegones compuestos por fragmentos de obras pictóricas (corbatas, discos, frutas, plantas...); por lo tanto, no deben ser considerados experimentos aislados sino extensión lógica de sus procesos creativos, «una superación de lo bidimensional que continúa de modo natural una investigación abierta en torno a las posibilidades del medio». (D'Acosta, 2013)



Figs. 11 y 12. Instalación *Uma casa portuguesa* (2017) de Miki Leal y serie *S/T (Cerámicas)*, 2018, de Fernando Clemente en la exposición «Barros y cañas». (Foto: I.T.A.)

La sintonía presente entre estos dos autores y amigos en esta exposición (que pertenecieron al colectivo *The Richard Channin Foundation*), más allá de cualquier lectura en profundidad de sus producciones, estriba en que ambos autores buscan interpelar a quien a sus obras se enfrentan, obligándolos a la participación y la connivencia para con el acto creativo. Amigos y confidentes, por encima de todo nunca pierden de vista el quehacer artístico como una institución recreativa, festiva, cuyo deleite no puede ser disfrutado sólo por quien lo recibe o contempla, sino que también debe ser gozado por aquellos que lo generan e impulsan.

Miki Leal y Fer Clemente disfrutaban en terrenos que, a vista de otros, debieran estar férreamente pautados y puestos bajo la vigilia del ceremonial de lo sagrado y que, en sus manos, ahora manchadas de barro y esmalte, resultan actividades placenteras, retomando su primigenio y excepcional sentido de juego pretecnológico y ancestral que activa todas las funciones imaginativas.

Curro González: «De algún modo, de cualquier manera» (15/11/2018 – 27/01/2019)

Curro González (Sevilla, 1960), uno de los más destacados renovadores de la plástica española de las últimas décadas, perteneciente a la denominada *Generación Figura*² – en homenaje a la importante revista homónima-, es conocido principalmente por su labor pictórica, si bien sus experiencias creativas alcanzan el dibujo, la escultura o la animación. Y en cada uno de esos cauces expresivos repite estrategias de actuación. Por un lado, el artista plantea escenarios donde la continuidad narrativa queda en suspenso, haciendo recaer la responsabilidad de la (re)construcción de una historia plausible sobre los hombros del espectador. Por otro, revela su universo interior; un mundo de los recuerdos, de obras pasadas -propias o ajenas-, de las influencias asumidas, de las imágenes que una vez impactaron su retina y percutieron en su sensibilidad, no únicamente plásticas, también literarias, filosóficas, cinematográficas...

Mediante la técnica cerámica, que viene utilizando desde la década de los noventa, aunque recibiera ayuda de la artista Concha Ybarra y del ceramista Julio Gordillo para el policromado de las piezas presentadas en esta exhibición, plantea conjuntos escultóricos –una docena de ellos realizados exprofeso para la muestra- que aparecen como verdaderos jeroglíficos plásticos. (Ramos, 2018) Las piezas menores –que podemos llamar *escénicas* o figurativas- fueron modeladas, cocidas y policromadas por el creador, mientras que para las piezas de gran tamaño usó jarrones de loza o porcelana con una única cochura -bizcocho o *biscuit*- para después ser decoradas, barnizadas y sometidas a un segundo horneado.

Una serie de imágenes imposibles o, al menos, inconcebibles -autorretratos sarcásticos, lenguas que huyen despavoridas de sus bocas, monos flamencos, pájaros que sentencian al son de Bob Dylan...- quedan unidos a elementos simbólicos y a referencias eruditas (Nietzsche y el caballo de Turín, el buen poeta gris -Walt Whitman- cuidando su césped, Etta James cantándole a la ciega voluntaria...) para conducirnos, con irónica melancolía, hacia caminos de reflexión trascendente. El arte es algo tan subjetivo y, al mismo tiempo, tan universal que, como reza el lema inscrito en uno de sus platos de loza vidriada, sólo puede aflorar allí donde el corazón se halle.

² Véase sobre esta generación: Chacón Álvarez, 2004, p. 114.



Figs. 13 y 14. Diversas obras de Curro González presentes en la exposición *De algún modo, de cualquier manera* en Espacio Contemporánea, 2018-19. (Fotos: Rodríguez-Mateo)

La producción cerámica y los procesos de su progresiva pérdida de función, le han ofrecido, además, otro tema de reflexión: la pérdida de dicha funcionalidad no ha dejado otro camino que abandonarse a la ornamentalidad, algo que también ha sucedido en lo que podríamos llamar artes mayores: «Cuando visito los museos me atraen los objetos expuestos más allá de su uso, algo que en la cerámica resulta muy evidente porque hoy apenas tiene un valor práctico sino ornamental». (Ramos, 2018)

TEMPORADA 2019/2020

Anna Jonsson: «Un europeo entra en el bosque» (21/03/2019 – 31/05/2019)

Afincada desde 1982 en Sevilla, Anna Jonsson (Skelleftea, Suecia, 1961) es una artista multidisciplinar, cuya labor alcanza la videoocreación, la performance, la danza, la escenografía y la coreografía, aunque es conocida por el gran público gracias a sus trabajos escultóricos, realizados con frecuencia en barro cocido, algunos de los cuales han sido fundidos en bronce y pueden disfrutarse en las calles de la capital andaluza, como el *Monumento a Clara Campoamor* (2007).

La capacidad para ironizar desde dentro de las situaciones más conflictivas y dramáticas; un lenguaje figurativo que parte desde premisas expresionistas pero que juega libremente con las formas; unas estructuras cromáticas muy vivas y contrastadas y la creación de escenas y situaciones plenas de imaginación, a veces incluso delirantes, pero en numerosas ocasiones basadas en situaciones reales o referencias literarias, son las señas de identidad de su lenguaje plástico. Dentro de esa dicción es posible vislumbrar una libertad absoluta para con los cánones de belleza y representación tradicionales, aunque la construcción de los personajes -en lo iconográfico, lo representativo e incluso en su cromatismo simbólico- se realice a partir de «historias, cuentos y leyendas de procedencia nórdica o anglosajona» extendidos también al resto de culturas occidentales. (Aizpuru, 2004, p. 4)



Fig. 15. Invitación a la exposición de Anna Jonsson *Un europeo entra en el bosque* con imagen de la obra *Salida* (2002).

Sus obras, esculturas de barro cocido policromadas al temple, técnica que las dota de cierto aire infantil, de buscada y engañosa inocencia, tienen como protagonista a la mujer y las problemáticas sufridas en una sociedad aún plagada de gestualidad machista. Esas situaciones son observadas desde una óptica feminista no excluyente, puesto que pretenden representar a toda aquella parte de la humanidad oprimida por sus diferencias raciales, culturales, sexuales, económicas, religiosas o de cualquier otra índole. Como bien señalaba Yñiguez a propósito de este proyecto:

«...aunque es evidente la perspectiva de género desde la que se aborda, la obra de Jonsson siempre ha tenido una conexión con el mundo de las fábulas y cuentos populares, donde la personificación de los animales es muy frecuente. Estas obras de muy diversos años se han interpretado normalmente en clave feminista, lo cual es lógico y hasta acertado, aunque tampoco parece inútil complementarlas con una lectura acerca de la identidad.» (Yñiguez, 2019)

En esos procesos de denuncia, la artista se apoya en la iconografía animal como mecanismo de simbolización. La zorra, la gata, el tiburón, la jirafa, el asno, la gallina, el oso... ocupan con frecuencia el papel de la mujer, del hombre, del niño o de la artista, o se hibridan con ellos -*La babosa*, 1999- y su presencia aporta una lectura más profunda, irónica, humorística, y, paradójicamente, también más cercana, ácida e inquietante.

Mercedes Lirola: «Silencio... se sueña» (05/06/2019 – 31/08/2019)

El objetivo de Mercedes Lirola (Granada, 1964) es complejo pero fértil, como lo es toda traducción que trasvasa sentimientos por medio de elementos físicos. Basarse en los gestos y ademanes de la naturaleza en cuanto que creadora de formas la conduce a un proceso de síntesis que desemboca en obras limpias, rítmicas, de una versatilidad líquida y de hondas lecturas sensoriales.

Hay ciertas concomitancias con los trabajos de Tony Marsh (Nueva York, 1954) y, en especial, con su serie *Perforated Vessels*, que consiste en tomar la composición densa de la arcilla, eliminar la mayor cantidad de material posible a través de agujeros y crear una ilusión visual para que parezcan formas que están levitando; pero también existe una plausible relación con la obra de la barcelonesa María Bofill (1937-2021), precursora en tantos sentidos.

Algo de voluptuoso, de sensual, es posible percibir en las formas que emergen de un imaginario feraz que, a pesar de ser abstracto, nos trae resonancias orgánicas del mundo vegetal: bulbos, ondas, ramificaciones, pliegues... La blancura en la obra de la artista – en combinación con cromatismos oscuros o agrisados, que no hacen sino potenciar el color base- revela innumerables matices y tonalidades.

La decantación por la porcelana como material -aunque trabaje también en gres y barro refractario, esmaltado o no- le permite asumir varias propiedades inherentes al medio. Por un lado proporcionan una reivindicación de un campo hasta el momento relegado a la producción artesanal, decorativa, utilitarista o todas al mismo tiempo. Ello supone superar los formatos tradicionales de la escultura y avanzar hasta lo modular y lo instalativo.



Fig. 16. Vista de la exposición *Silencio... se sueña* de Mercedes Lirola en Espacio Contemporánea, 2019. (Foto: I.T.A.)

Existe también, en su obra, y no se ha ponderado lo suficiente, una voluntad trascendente, metafísica, que se decanta en el proceso de metamorfosis –el cambio como cualidad inherente a la naturaleza- que sufre el barro entre el agua y el fuego, metáfora de los ciclos vitales. En sus propias palabras:

«El barro, sometido a altas temperaturas sufre un proceso de transformación desde el secado de la pieza a la intemperie, cuando pasa por el horno hasta que sale. De igual manera transformo la materia más primigenia con una narrativa que revela lo efímero y finito de una Naturaleza sin lugar a dudas vencedora, incluso eterna que unas veces se nos muestra yerma, otras silenciosa, húmeda, fértil...» (Lirola, 2017, p. 7)

En paralelo, el proceso de modelado le otorga un dinamismo (lo que hace a sus composiciones superar el estatismo de lo escultórico), una aparente fragilidad y una morbidez que suma a las piezas valores táctiles que trascienden la visualidad a la que se circunscribe la plástica. En cierto modo, la imperfección, en cuanto que asimetría de la forma que otorga el modelado manual, y la fragmentariedad nos hablan de unas estructuras naturales y genuinas que se reivindican rehuyendo de la férrea geometría racional con las que el ser humano quiere someter a la realidad.

Ruth Morán: «Dimensión y azar» (14/09/2019 – 10/11/2019)

El tránsito por las técnicas y los procesos cerámicos, así como los resultados obtenidos en la obra de Ruth Morán (Badajoz, 1976) deben ser analizados dentro de un proyecto de investigación global que abarca formas, cromatismos y materiales. Una propuesta creativa pluridimensional que no finaliza ni se agota en sí misma y que se integra en una trayectoria marcada por la búsqueda, por la curiosidad y por la experimentación técnica constante.

Espacio, dimensión y realidad son parámetros presentes en estas indagaciones. Como ya había ido perfeccionado con anterioridad sobre otros soportes, la generación de unos nuevos espacios a partir de la incisión, del corte, de la herida abierta, permite intuir una dimensión oculta atrapada en el material y la forma. Esa dimensión, a su vez, revela la existencia de una realidad distinta a aquella que podemos verificar directamente con los sentidos. En cierto modo, al igual que había experimentado Fontana, pero en sentido inverso, en las obras bidimensionales Morán busca la luz, dentro de unas estrategias que ya la alejaban de la idea de cuadro y la acercaban al «concepto de bulto redondo». (Gonzalez-Camaño, 2015, s. p.)

En las piezas cerámicas que tienden a la planitud, como sucede en platos y fuentes, se acentúa esa experiencia dimensional, la dialéctica del anverso/reverso, caras de una misma entidad que se nos muestran con lenguajes plásticos diametralmente opuestos. En piezas tridimensionales, la rigidez de las formas alfareras pasa a un segundo plano para potenciar efectos que retoman alusiones orgánicas, incluso a «contenidos específicos como labios, vulvas, flores, cestas, órganos (...) a las que aplica una cobertura de esmalte brillante, en ocasiones realizada con diversos tonos u óxidos». (Riu de Martín, 2019, p. 73-74)



Fig. 17 y 18. Vista del montaje de la exposición *Dimensión y azar* de Ruth Morán en Espacio Contemporánea, 2019. (Foto: Rodríguez-Mateo)

Otro elemento fundamental en su dicción es el del azar. Y nada mejor que los procesos cerámicos para alentar la imprevisibilidad del resultado. El gesto, detonante de ese azar, incluso cuando la mano de la artista repite mecánicamente el signo nos revela mediante leves variaciones, sutiles pulsiones, imperceptibles en acto, la dimensión biológica e incontrolable de toda creación. De ahí que el verbo abstracto que despliega la artista

renuncie a una normatividad hermética y se decante por la exploración de la sutil y enigmática belleza contenida en la expresión lírica.

María MRNTRD: «Hinoki» (14/10/2019 – 12/01/2020)

Recordaba María Mrnrtd (María Moreno Tirado, Granada, 1993) que en *El libro de la almohada*, de Sei Shonagon, se describía un tipo de ciprés japonés muy apreciado por su escasez. Esta rareza hacía de su madera un material de lujo con el que se construían palacios y templos. El árbol era conocido por ser extremadamente difícil de encontrar, obligando a aquellos que querían talarlo a adentrarse en lo más profundo de los bosques durante días.

El proyecto *Hinoki*, nombre de esta especie de ciprés, queda como una metáfora de un viaje hacia el interior, en busca de las diferentes capas de existencia material que conforman el cuerpo de la artista.



Fig. 19. Instalación de María Mrnrtd en la exposición *Hinoki* en espacio *Contemporánea*, 2019-20. (Foto: I.T.A.)

Esta investigación plástica permite indagar sobre el sentido del tacto como fenómeno fundamental a la hora de priorizar los afectos procedentes tanto del espacio habitable como de las personas que nos rodean. A lo largo del proceso creativo han ido surgiendo diferentes ramificaciones (obras complejas o piezas individuales) que formalizan materialmente las diferentes ideas y sensaciones experimentadas.

La exposición, concebida como una unidad *instalativa*, realizada exprofeso para *Contemporánea*, se articuló en cinco secciones que, a modo de capítulos, iban desgranando diferentes formas de palpar y reconocer el cuerpo, y los reflejos materiales que ello produce. De esta forma, los trayectos de búsqueda que la artista realiza generaron diferentes piezas en cerámica que hacían referencia (a modo de moldes y

contramoldes) a huesos, cavidades musculares, marcas de piel y a todo tipo de representaciones corporales.

La intención era mostrar el cuerpo no únicamente como vehículo para indagar en la íntima identidad, sino como herramienta activa en la acción creativa, lo que explica su fuerte relación con el modelado en barro en su incipiente trayectoria, ha sido suficientemente señalada:

«La creación nace de la relación con las cosas cotidianas y se encuentra íntimamente ligada al cuerpo de la artista, formado por huesos, músculos, carne y piel, algo que en ocasiones parece olvidarse cuando se contempla la práctica artística. De esta manera, la artista recuerda también a través de las obras el carácter más terrenal de la actividad artística: el cuerpo que sufre y se agota sumergido en la ansiedad productiva que genera un mundo hipercuantificado.» (Pascual Sarria, 2020, s.p.)

FINAL: PROYECTOS NO REALIZADOS Y CONCLUSIONES

La crisis pandémica provocada por el virus Covid-19 interrumpió el proyecto *Contemporánea* y la desidia de la institución municipal por recuperarlo dieron al traste con los proyectos de siguientes temporadas ya planificadas o en proceso de hacerlo. Un proyecto a todas luces eficiente si se evalúa la repercusión alcanzada con las exposiciones y el exiguo presupuesto con el que se contó para llevarlas a cabo.

Desde el comisariado de la propuesta se contactó desde los inicios del proyecto con artistas muy diversos, tratando siempre de mostrar la multiplicidad de expresiones y lenguajes en las que los procesos cerámicos podían militar, tanto a nivel local y nacional cuanto –en la medida de las posibilidades- dentro de un marco internacional y a través de un amplio arco generacional.

De tal modo se pusieron en contacto, para subsiguientes colaboraciones, con la recientemente desaparecida creadora japonesa asentada en Córdoba Hisae Yanase (1943-2019), con Iván Izquierdo (La Zubia, Granada, 1983), el colectivo hispalense The Exvotos (Luciano Galán y Daniel Maldonado), la artista peruana Patricia Camet (Nueva York, 1962), el argentino Miguel Carini (Buenos Aires, 1948), y el creador taiwanés afincado en Sevilla Ming Yi Chou (Taichung, 1969).

En conclusión, el proyecto *Contemporánea*, a través de sus exposiciones, ha puesto de manifiesto el interés de creadores contemporáneos, bien que asentados en otros cauces expresivos, bien artistas multidisciplinares, de fama nacional e internacional y de distintas generaciones, por adentrarse en el mundo del barro, del modelado y de las diversas técnicas cerámicas, corroborando con ello la vigencia de un medio que no puede ser circunscrito, en ningún caso, al campo de la artesanía por ofrecer soluciones válidas y distintivas a intereses de la plena contemporaneidad plástica.

BIBLIOGRAFÍA

AIZPURU, Margarita: «Chicas en los límites de la realidad y la ficción». En: Anna Jonsson. Esculturas. Sevilla: Fundación Aparejadores, 2004.

ALONSO MOLINA, Óscar: «MP & MP Rosado Garcés». En: DE LA TORRE AMERIGHI, Iván (coord.): Arte desde Andalucía para el siglo XXI". Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2008.

AMAYA BRENES, Guillermo: «No ouvido há labirintos e cristais (En el oído hay laberintos y cristales)». En: Dalila Gonçalves. No ouvido há labirintos e cristais. Sevilla: Galería Rafael Ortiz, 2021.

CARRASCO, Marta: «Concha Ybarra, la pintora que eligió la cerámica». ABC de Sevilla (14/03/2018). [https://sevilla.abc.es/cultura/arte/sevi-concha-ybarra-pintora-eligio-ceramica-201803140758_noticia.html].

CARRASCO, Marta: «La espiritualidad y lo intangible expresado a través de la cerámica». ABC de Sevilla (21/06/2018) [https://sevilla.abc.es/cultura/arte/sevi-sevilla-espiritualidad-y-intangible-expresado-traves-ceramica-201806210733_noticia.html].

CASERO VIDAL, Pedro: «Pedro Mora: En busca del escarabajo sagrado». Atrio (Sevilla) 2 (1990).

CHACÓN ÁLVAREZ, José Antonio: Las rutas de arte contemporáneo en Andalucía. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2004.

COLL, Jaume: «Percepciones sobre la creatividad cerámica en España» En: GONZÁLEZ BORRÁS, Carmen: Fuera de serie. De la provocación a la ilusión. Valencia: Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, 2016.

D'ACOSTA, Sema: «Plato combinado». En: Miki Leal. Plato combinado. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2013. [http://www.caac.es/docms/txts/ml_txt01.pdf].

DE LA TORRE AMERIGHI, Iván (coord.): Arte desde Andalucía para el siglo XXI. Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2008.

GAVAZZA, Ezia: «Cerámica». En: MALTESE, Corrado: Las Técnicas Artísticas. Madrid: Cátedra, 1990.

GONZÁLEZ BORRÁS, Carmen: «Fuera de serie. De la provocación a la ilusión». En: GONZÁLEZ BORRÁS, Carmen: Fuera de serie. De la provocación a la ilusión. Valencia: Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, 2016.

GONZÁLEZ-CAMAÑO, Francisco L.: «Ruth Morán. Negro espacio de luz». En: Ruth Morán. Negro espacio de luz. Alcobendas (Madrid): Centro de Arte de Alcobendas, 2015.

GRASSI, María Celia, TEDESCHI, Ángela y PODESTÁ, Luján: Alternativas expresivas y tecnológicas en cerámica contemporánea. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2013.

HERNÁNDEZ VALENCIA, Miguel y LÓPEZ MARTÍN, Esther: «Centro Cerámica Triana, intervención en un conjunto alfarero». Revista PH. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (Sevilla) 85 (abril 2014).

HERRERA, Virginia y THUILLIER, Jorge: «About». [<https://cargocollective.com/herrera-thuillier/About>].

IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: «Concha Ybarra Mencos, un espacio pictórico singular». El Pájaro de Benín. Vanguardias y últimas tendencias artísticas (Sevilla), 2 (2017).

LIROLA, Mercedes: «Homogénitus». En: Homogénitus. Mercedes Lirola. Granada: Espacio de Arte Santiago Collado, 2017.

LUGO, José: «Concha Ybarra: La cerámica es magia». La Razón (18/03/2018) [<https://www.larazon.es/local/andalucia/concha-ybarra-la-ceramica-es-magia-DN17929802/>]

MORA, Pedro: «Aunque me gustaría que hubiera lugares estables...». En: Pedro Mora. Incidentes y fragmentos. Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 2005.

MORENO GARRIDO, Antonio: Escultura cerámica ibérica contemporánea. Pontevedra: Xunta de Galicia, 2007.

NAVARRO, Mariano: «La magia del creador». En: Miki Leal: Balada Heavy. Madrid: Galería Magda Bellotti, 2007.

PANERA, Javier: «MP & MP Rosado. El terror de los signos inciertos». En: MP & MP Rosado. Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, Domus Artium, 2005.

PASCUAL SARRIA, Elena: «La última inocencia (o cómo sobrevivir al entusiasmo)». En: María MRNTRD: El Entusiasmo. Alcorcón: Museo de Arte Contemporáneo en Vidrio de Alcorcón (MAVA), 2020. [https://www.mava.es/wp-content/uploads/La-ultima-inocencia_Elena-Pascual-Sarria.pdf].

PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: Lozas y azulejos de Triana. Colección Carranza. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, 2011.

PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: Centro Cerámica Triana. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, ICAS, 2017.

RAMOS, Charo: «La cerámica, un discurso liberador». Diario de Sevilla (22/12/2018). [https://www.diariodesevilla.es/ocio/ceramica-Curro-Gonzalez-Triana_0_1311469131.html].

RAY, Anthony: «Prólogo». En PLEGUEZUELO, Alfonso: Lozas y azulejos de Triana. Colección Carranza. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, 2011.

RIU DE MARTÍN, M. Carmen: «Ruth Morán y la cerámica». Cerámica=Keramos, Revista trimestral del arte y ciencia de la cerámica (Madrid) 151 (2019).

RODRÍGUEZ BARBERÁN, Javier: «A un moderno Prometeo. Reflexiones, en forma de programa de mano, sobre un políptico disperso». En AIZPURU, Margarita (coord.): *Instrumentos para los Self-Acting. Pedro Mora*. Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2002.

ROMERO, Yolanda: *Colección Banco de España*. [Catálogo razonado, volumen 3]. Madrid: Banco de España, 2019.

YÑIGUEZ, José: «Éranse una vez... mujeres y animales». *Diario de Sevilla* (23/04/2019). [https://www.diariodesevilla.es/ocio/Anna-Jonsson-Centro-Ceramica-Triana_0_1348065674.html].

