

La ceràmica en el paisatge: un recorregut històric per les aplicacions ceràmiques als espais oberts¹

JAUME GUAL ORTÍ
MIGUEL GALBIS SILVESTRE
Universitat Jaume I
MARINA PUYUELO CAZORLA
Universitat Politècnica de València

Des de temps remots fins a l'actualitat, la ceràmica s'ha aplicat als paisatges on l'home ha habitat; tant en l'arquitectura com en l'art i el disseny. Les escultures, els murals, les cúpules, les cobertes, les façanes, els acabaments constructius, i el mobiliari urbà són alguns dels exemples de com s'ha emprat la ceràmica en llocs de convivència col·lectiva.

Disciplines amb caràcter de projecció com les que acabem d'esmentar han aprofitat les característiques i els avantatges físics i plàstics que la ceràmica té en comparació a altres materials per configurar els paisatges. D'aquesta manera la ceràmica ha solucionat i continua solucionant problemes relacionats amb l'ús; però, d'altra banda, la seua presència cromàtica i plàstica ha afavorit la seua incursió dins dels espais habitats com a element que singularitza el paisatge.

Aquest article pretén realitzar un recorregut històric, descriptiu i analític de les aplicacions ceràmiques al llarg de la història de l'home, més concretament en l'ús de la ceràmica als espais oberts.

1. La gènesi històrica de la ceràmica en el paisatge de l'home

L'ésser humà ha utilitzat el seu enginy per adaptar-se al medi i a les circumstàncies de la natura de moltes formes diferents. El seu poder imaginatiu, el domini i el desenvolupament de distintes tècniques i habilitats per manipular i transformar la matèria que té al seu abast són, entre d'altres, alguns dels recursos amb els quals l'home ha comptat per tal d'adaptar-se a l'entorn i per transformar el paisatge. En aquest fet rau una de les diferències fonamentals en relació a la resta dels éssers vius que habiten la terra i també una de les principals manifestacions del seu saber.

Les idees de l'home i les seues creacions han transformat poc a poc el territori que habita. Durant aquest procés de transformació, l'ésser humà ha resolt problemes concrets per facilitar un mode de vida més pràctic en el context i fer que aquest mode de vida siga digne i, en la mesura que es puga, plaent.

¹ Traducció del castellà de Laia Orenga Hueso (Universitat Jaume I), dins del Pla estratègic 2008 del departament de Traducció i Comunicació. Revisió de Joan Verdegall (UJI).

L'home del paleolític harmonitzava la seua existència amb el món natural com a caçador i recol·lector d'aliments. Les coves i els refugis que li proporcionava la natura li servien de protecció. La seua adaptació a aquests llocs es va realitzar mitjançant determinades transformacions. L'home habitava i es desplaçava als llocs on la relació entre els recursos naturals i la configuració de la terra li proporcionava els aliments i els espais necessaris per a subsistir.

La fase neolítica mostra canvis significatius en relació a les activitats de l'home del paleolític. L'home del neolític es trobava amb un món amb circumstàncies noves com, per exemple, un augment de la població que provocava una vida col·lectiva més intensa i un encontre amb l'agricultura com a activitat que li proporcionava aliments de la terra sense haver de dependre en excés dels capricis de la natura.

Aquestes noves circumstàncies precisaven al seu torn que es generaren espais distints a aquells que proporcionava la natura amb la seua atzarosa configuració topogràfica. Es van explorar territoris per crear llocs habitables a nous espais on les característiques naturals i climatològiques proporcionaren les condicions ideals per a l'agricultura. Aquests llocs no oferien condicions tan bones per a la protecció dels humans, però van servir de gènesis a l'arquitectura domèstica i als primers assentaments humans (Hawkes, Jacqueta i altres, 1977).

L'home es trobava amb la possibilitat de manipular el paisatge de la natura amb finalitats pràctiques, però s'iniciava el camí cap a la transformació del territori amb finalitats místiques i resultats artístics.

La cultura agrícola neolítica es va propagar particularment des de Mesopotàmia cap a l'oest, al llarg de les costes de l'Europa mediterrània i atlàntica; i va portar un paisatge neolític evocador format per grans pedres i monticles. El que pretenien era establir la identitat de l'home a un medi que encara era hostil i desconegut (Jellicoe i Jellicoe, 2000: 11).

La complexitat d'aquests assentaments es va acabar expressant mitjançant la configuració i el naixement de ciutats a l'Orient Mitjà al voltant de l'any 6500 aC, quan es trobaven al principi de la Revolució Neolítica. A aquests primers nuclis habitats per l'home ja es podia trobar certa diversificació de funcions, la qual cosa mostra el seu desenvolupament i la seua expressió a l'hora de manipular el territori: lloc de culte, centre productiu i comercial, seu administrativa, nucli de comunicacions i centre defensiu. (Muñoz Jiménez, 1996).

Durant el neolític les construccions es van fer amb materials que l'home trobava fàcilment al seu voltant; evidentment, materials locals i provinents de la pròpia natura: fusta, pedra, fang, etc. Amb aquesta matèria i amb les idees d'un ésser que raona, amb el desenvolupament de certes habilitats i tècniques i amb les circumstàncies i característiques de l'entorn i el clima, l'ésser humà va generar a partir de la matèria de la terra una varietat enorme d'utensilis i d'eines per millorar per millorar el seu estil de vida i també espais on l'home podia habitar i on protegir-se de les hostilitats externes. Aquí es troba el germe de l'ús de la ceràmica en el paisatge de l'home al llarg de la història.

2. La tova com a element configuratiu del paisatge

La natura proporcionava l'ésser humà un element bàsic per construir i modelar el paisatge, la tova. Aquest compost de terra amb un alt contingut d'argila, combinat amb

aglutinants com la palla o el propi fem, mesclat amb aigua ben homogeneïtzat, secat i endurit, podia proporcionar murs sòlids i continus per protegir la vivenda amb l'ajuda d'armadures estructurals. Es considera un recurs tectònic bàsic per a la creació de les primeres poblacions de l'home que, inconscientment, transformava la plàstica del paisatge. Malgrat que «el mètode usual en temps del neolític i després es va convertir en blocs toscs o en maons emmotllats» (Hawkes, Jacqueta i altres, 1977).

La fragmentació del mur continu en parts més petites facilitava la manipulació, la construcció i el manteniment de qualsevol element tectònic. D'altra banda, aquestes unitats noves i més petites donaven peu a un format geomètric determinat, format que proporcionava el motlle, que modulava l'arquitectura i des del qual s'expressava un llenguatge en harmonia amb la natura gràcies a la gama de colors terrossos de la tova. El seu caràcter transcendia la provisionalitat d'altres materials, les seues dimensions noves facilitaven el seu ús repetit en l'arquitectura, i les seues característiques plàstiques i expressives es farien notar als paisatges.

L'any 4000 aC, els països que van ser el bressol de l'agricultura; i l'any 2000 aC les regions on es va difondre primàriament per l'oest i l'est, grans extensions d'Àsia, Àfrica i Europa s'havien convertit en paisatges de fabricació humana. En una comarca es podien veure dispersions nodrides d'aldees atapeïdes amb les cases fetes amb maons de fang; a una altra comarca, es podien veure moltes cabanyes disperses fetes d'estora; en altres cases llargues i amb el sostre alt (Hawkes, Jacqueta i altres, 1977: 256).

La realitat és que la tova s'ha continuat utilitzant al llarg de la història de la mateixa manera que ho feia l'home primitiu.



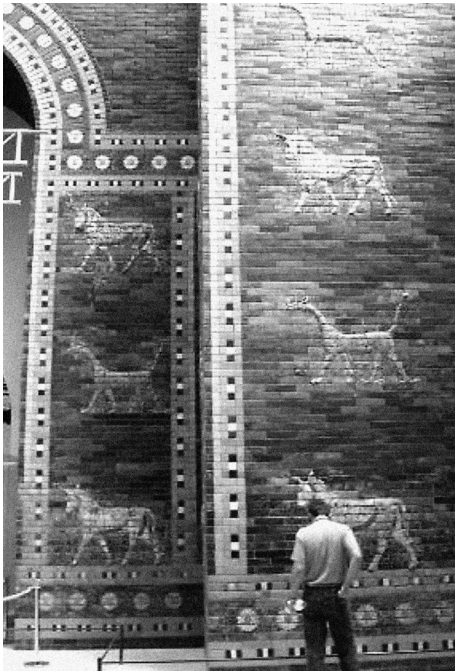
Cases de Touzeur, Tunísia.

L'ésser humà va descobrir que el fang, gràcies a la relació entre l'aigua i la terra, té el do de ser plàstic i mal·leable quan està humit; però, després, es fa dur i compacte a mesura que perd l'aigua.

La terrisseria es va desenvolupar a partir d'aquest principi tan bàsic: aigua, terra i foc. L'home va utilitzar la calor que arribava de l'energia de la llum del sol per accelerar el procés d'assecatment de les peces de fang humit i emmotllat. Encara que l'energia en forma de calor que aportava el sol no era suficient per realitzar les transformacions químiques adequades per tal que aquesta matèria terrosa tinguera les propietats físiques i les possibilitats plàstiques del fang cuit a altes temperatures que vindria posteriorment. La primogènita tova va derivar posteriorment en la ceràmica cuita, el maó. La cocció de l'argila a temperatures entre els 450 i els 700 °C li produeix canvis estructurals que modifiquen les seues prestacions físiques i cromàtiques i que justifiquen la seua posterior implementació en l'estructura i en el paisatge.

3. Del llegat del Pròxim Orient a l'herència de la cultura islàmica

El començament de les aplicacions ceràmiques es pot datar en l'arquitectura que predominava entre els anys 2600 i 2000 a l'antic Egipte. Els egipcis construïen amb maó, i van decorar amb recobriments ceràmics vidriats alguns llocs significatius. Ara bé, fins a quin punt es poden considerar aquestes intervencions pròpies del paisatge? La veritat és que només es poden considerar pròpies del paisatge aquelles intervencions que pertocuen a l'espai col·lectiu



Porta d'Ishtar, *Pergamon Museum*, Berlín.

i obert. En aquest sentit, el maó, siga vidriat o no, és l'element paradigmàtic de l'origen de la ceràmica cuita en el seu ús paisatgístic. Ara bé, segons les restes arqueològiques conservades fins als nostres dies, les grans civilitzacions i cultures que van sorgir entre els rius Tigris i Eufrates són les que van fer ús de la ceràmica cuita vidriada amb veritable profusió aprofitant els seus avantatges estructurals i impermeabilitzants, però també les seues prestacions cromàtiques i ornamentals. Babilònia i l'imperi Persa són alguns exemples patrimonials pel seu llegat ceràmic en l'ús arquitectònic i paisatgístic de la ceràmica, i també per l'extensió de la seua influència i tradició al llarg dels segles posteriors (Mirfendereski, 1992). Els murals perses s'expressaven, entre d'altres suports, en conjunts de composicions i relleus adaptats a la pell arquitectònica. El mateix succeïa amb l'atovó i amb el maó cuit que va vindre posteriorment. Els murals ceràmics expressaven el concepte de modulació i

articulació en l'espai: petits elements s'articulaven per créixer i adaptar-se a les superfícies arquitectòniques. Aquest recurs permetia recobrir, ornamentar i impermeabilitzar àrees molt diverses que podien ser grans o petites, planes o corbes, còncaves o convexes; i sense que el seu ús es vera condicionat per la varietat formal dels límits del marc de referència dins el qual s'encaixava la composició. A més, el color i la textura brillant del vidriat de gammes blavoses i verdoses configuraven, finalment, una composició arquitectònica bivalent; és a dir, equilibrada entre el contrast amb l'escenari paisatgístic de tons terrossos i alhora en harmonia amb la retallada amb el també sempre present cel blavós.

Seguim amb aquest breu recorregut històric. A la conca mediterrània occidental s'han desenvolupat diverses cultures: l'etrusca, la grega i la romana entre d'altres. En cadascuna d'elles s'ha utilitzat el maó d'una manera o d'altra com a element estructural arquitectònic. Encara que en menor mesura, la ceràmica vidriada també s'ha utilitzat com a element ornamental en el camp de l'arquitectura. Alguns exemples de la varietat de tipus i recursos emprats en el bressol de la cultura occidental són les cobertes, els paviments i la decoració en llindes i arcs. Però la cultura musulmana és la que recull, en tota la seua extensió i significació, l'herència de l'ús de la ceràmica que feien servir les primeres civilitzacions del Pròxim Orient. La formació de composicions ceràmiques aplicades al revestiment arquitectònic dins d'aquesta cultura ha generat exemples de gran bellesa.

El color del vidriat i el seu particular ús arquitectònic van ser, finalment, exportats a Europa amb la Península Ibèrica com a pont. La cultura hispano-àrab ha deixat exemples importants que mostren el recurs de la ceràmica en l'arquitectura i l'impacte que causa en el paisatge. Si nombrem aquests exemples no podem oblidar el conjunt monumental de l'Alhambra de Granada (*Qal'at al-hamra*, que significa "fortalesa roja"). L'Alhambra es va construir als segles XIII i XIV, encara que l'ús dels vidriats i l'enrajolat tan sofisticat que revesteix les superfícies arquitectòniques es va produir en als espais interiors en major mesura.



Pati dels Arrayanes, Palau de Comares, l'Alhambra, Granada.

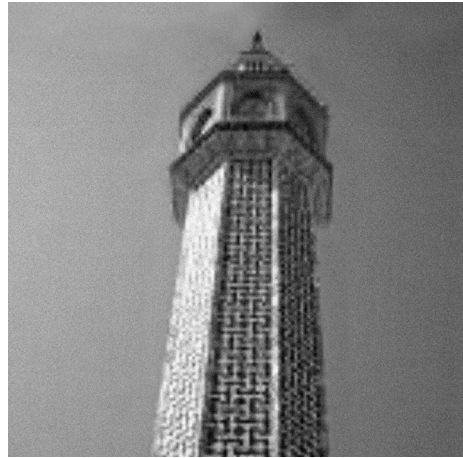
A més a més, la cultura mudèjar, mestissa i pròpia de la Península Ibèrica, va utilitzar el maó i el vidriat i amb els dos va formar una entitat compositiva pròpia dintre de la visió del paisatge d'algunes de les ciutats de la nostra península. Aquest estil simbolitzava la coexistència de dues cultures, les quals expressaven un fenomen singular exclusivament hispànic mitjançant l'ús peculiar i harmoniós entre el maó i el vidriat.

Alguns dels elements que conformen l'edificació civil o religiosa com torres, minarets o cúpules entre d'altres, es distingeixen entre el paisatge ja des de la llunyania i han servit de referència indiscutible en la ciutat. Hi ha molts exemples en els quals es troba inserida la ceràmica per solucionar el problema de la impermeabilitat i per donar color al context. En aquest sentit no ens podem oblidar de l'ús de les cúpules vidriades en la cultura àrab i també fora d'ella, especialment al llevant espanyol.

La ceràmica recobreix gran part de les cúpules del món àrab. Les cúpules napolitanes tenien en tots els casos unes condicions climàtiques similars. El blau, el qual és una referència òbvia a la volta celeste, és habitual en les cúpules gregues de les Cíclades i en les cúpules iranianes. Però en el cas valencià, la conjunció de tots aquests elements, i sobretot l'acceptació de manera quasi unànime, converteixen aquestes cúpules en un dels elements que defineixen millor l'arquitectura valenciana (Gil, 2006: 13-14).



Cúpula de la Basílica de la Mare de Déu dels Desamparats (restaurada recentment), València.



Minaret de Nabeul, Tunísia.

4. El maó roig: expressió de la ciutat moderna europea

Com es pot observar, hi ha molts exemples dels usos de la ceràmica en el paisatge i en l'arquitectura al llarg de la història. Aquest text no pretén abordar exhaustivament totes les cultures o períodes en els quals s'ha utilitzat la ceràmica, sinó més bé iniciar un recorregut que mostre la singularitat de l'ús ceràmic en el paisatge a partir de fets paradigmàtics en el temps històric. D'aquesta manera es destaca l'ús que l'home primitiu feia de la ceràmica per conformar el territori habitat. També es destaca la importància de la cultura àrab en

l'aplicació de la ceràmica vidriada i en l'ús del maó en la constitució de la seua arquitectura i, per tant, en allò que fa referència a la seua visió externa; és a dir, en la seua relació amb el paisatge obert. Però és obvi que la ceràmica, més enllà de l'àrea d'influència de la cultura àrab, ha representat una solució tècnica i plàstica de gran interès per a l'arquitectura, sense importar si ha sigut o no herència directa de la cultura àrab. Ara bé, si es realitza una mirada cap al context europeu a l'entorn del paisatge, es pot determinar que l'ús que feien de la ceràmica no és tan elevat com als períodes que hem esmentat anteriorment. L'ús de la pedra en exteriors desplaçava la ceràmica quasi exclusivament als interiors i a alguns objectes d'ús. Paviments, estufes integrades, plaques decoratives i objectes contenidors són alguns exemples que mostren l'ús de la ceràmica en un àmbit de menor influència en la visió del paisatge. A les Províncies Unides dels Països Baixos, durant l'Edat d'Or holandesa del segle XVIII i dins d'un context particular de desenvolupament econòmic, social i polític en el qual el paper de la burgesia va ser determinant; l'ús del maó roig en la generació volumètrica urbana va conformar un recurs arquitectònic determinant. Aquest ús del maó va influir a la resta d'Europa, especialment als territoris limítrofs i en els països d'influència comercial d'aquests territoris. Es va generar un llenguatge singular caracteritzat per la senzillesa i l'economia de mitjans i recursos. La funcionalitat de les solucions arquitectòniques adoptades s'allunyava del llenguatge barroc de París i d'altres llocs. Aquest fenomen es va produir, en part, perquè s'utilitzava maó roig en lloc de pedra per construir les cases.

El maó no és adequat per fer una decoració complicada. Al contrari que la pedra, no es pot tallar; i al contrari que l'estuc ciment, amb el maó no es poden formar relleus i motlures. Com a conseqüència, els edificis neerlandesos eren senzills, només tenien adorns de pedra als cantons i entorn de les portes i de les finestres. El material s'apreciava sobretot per la seua textura agradable. Indubtablement, com que era barat, resultava atractiu als neerlandesos, que l'utilitzaven fins i tot per als seus edificis públics (Rybczynski, 1986: 65).



Imatge d'Amsterdam, Holanda.

La qüestió és que, en l'àmbit del paisatge urbà, es van generar una sèrie d'atributs plàstics a partir de l'ús del maó. Aquests canvis caracteritzen, encara hui en dia, gran part de les ciutats europees. D'altra banda, ciutats com Delf van desenvolupar una indústria de la rajola reconeguda a tota Europa, la qual també va crear grans influències a partir dels intercanvis comercials.

En l'àmbit ceràmic europeu, on va resultar evident la influència holandesa va ser Portugal. A les terres luses la rajola és tot un símbol, i els productes portuguesos ceràmics, amb orígens en els temps de l'estil barroc, són elements constants a les façanes dels carrers, als murals de les places, als cementiris, a les esglésies, etc. El color blau sobre un fons blanc acoloreix el paisatge de la ciutat portuguesa d'una manera única i original. Aquest fet es deu a la influència, com ja s'ha dit, de la rajoleria holandesa de la ciutat de Delf, i d'altres escoles com la de Talavera de la Reina.



Porto, des de la plaça de la Catedral.

5. La ceràmica vidriada i el Modernisme català. Gaudí i el Parc Güell com a paradigma d'actuació Modernista en el paisatge

La ciutat de Barcelona, a l'època del denominat Modernisme Català, va ser una de les ciutats que va continuar amb l'ús de les prestacions constructives i plàstiques del maó roig. Aquest material es va utilitzar de forma exemplar i sota el mecenatge, una vegada més, de la burgesia emergent.

Però si hi ha alguna cosa peculiar en aquest moviment, és l'ús de la ceràmica vidriada amb diversos esmalts de colors dintre de la configuració de la ciutat i en la seua afecció al paisatge.

L'*Art Nouveau* de finals del segle XIX i principis del XX va ser més que un estil. Va constituir un moviment (Loyer, 1991) ja que la diversitat de llenguatges que es van expressar en aquest període en diferents ciutats europees mostren trets diversos, variats i diferenciats entre si, i també diferents designacions. A part del nom francès o belga que hem esmentat abans, també es va denominar: *Modern Style* a Anglaterra, *Sezession* a Àustria, *Jugendstil* a Alemanya i *Liberty* o *Floreal* a Itàlia.

Però el que resulta més interessant de l'*Art Nouveau* a Catalunya, l'Estil modernista, va ser tot allò que feia referència a l'ús virtuós i escultòric de la matèria: el ferro, la fusta, el maó vermell, la pedra i també la ceràmica esmaltada. Pel que fa a l'arquitectura, hi va haver diversos autors que van destacar en aquest àmbit en la ciutat de Barcelona: Domènech i Montaner (COAC 2000; Domènech i Gibau, 1994), Puig i Cadafalch, Jujol i més. Però, pel seu alt nivell de reconeixement, convé fer una menció a Antoni Gaudí (Güell, 1990) com principal artista d'aquest llenguatge.

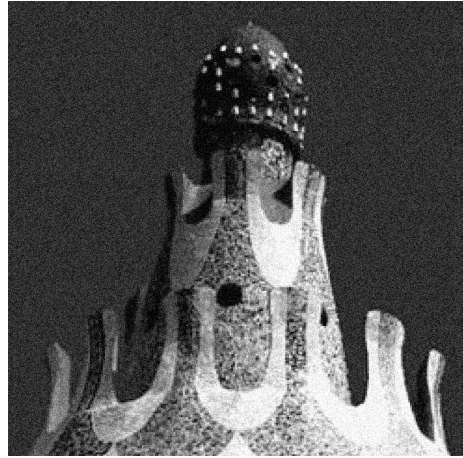
Hi ha molts exemples de treballs realitzats pel prolífic Gaudí, qui feia un ús de la ceràmica particular i original. A més a més, Gaudí va emprar la ceràmica en molts àmbits diferents. Però, pel que fa al paisatge, no es pot fer un recorregut històric per la ceràmica sense tractar un dels pocs jardins de l'època de l'*Art Nouveau*: el Parc Güell (1900). L'espectacularitat d'aquest conjunt arquitectònic se centra, en part, en l'ús original i profús de la ceràmica i en com s'integra dintre d'un espai vegetal artificial. Es tracta d'un espai singular a la ciutat de Barcelona que fusiona el color i la vegetació amb unes dimensions considerables dintre del conjunt de la pròpia ciutat. Hui en dia, el Parc Güell s'hi troba integrat en la trama urbanística.

Gaudí resol la impermeabilitat, la durabilitat i la cromacitat dels diferents elements escultòrics i estructurals dintre del parc mitjançant la tècnica àrab reinterpretada del trencadís i mitjançant mosaics variats. Però, a més a més, dota el seu treball d'un resultat plàstic peculiar. Els elements escultòrics acolorits per la ceràmica prenen un major sentit al seu costat; i també més visibilitat, llegibilitat i comprensió. Funcionen com petites fites en el paisatge que focalitzen contínuament l'atenció de l'observador.

Al Parc Güell, i a l'obra de Gaudí en general, la ceràmica de format pla s'emmotlla als volums organicistes com una pell brillant i acolorida sobre un cos. Els contorns desiguals generats pel cort de les alicates en cadascuna de les peces resulta clau ja que, en conjunt, conformen un reticle homogeni d'aparença natural; com si fóra la textura que forma la pell d'un rèptil. La tècnica del mosaic dóna com a resultat un tipus de reticle diferent i de caràcter més cartesià. Les juntes que forma el trencadís i els mosaics en l'obra de Gaudí tanquen, des de la proximitat i dintre del seu contorn, un món particular ple de detalls i ornaments propis de la tradició ceràmica. Des de la llunyania o des de la grandària del paisatge, es podria entendre com pinzellades puntillistes que conformen superfícies globals plenes de matisos intencionats encara que, des de la proximitat, aquestes peces generen petits microcosmos aparentment sense sentit.



Remat del pavelló de la porteria. Parc Güell.



Detall de l'edifici de l'administració. Parc Güell.

Dins del Parc Güell cal destacar el revestiment ceràmic de les cobertes dels pavellons que fan la funció de propileus de presentació en l'entrada monumental del parc. Conviden l'observador a iniciar el recorregut per l'espai projectat per Gaudí, i suposen la primera fita visual externa. L'ús de la ceràmica en el banc corregut del parc és un altre exemple clar de la seua significació en el conjunt global de l'espai enjardinat. Aquest banc delimita l'espai obert central i genera una plaça en forma de balconada que facilita les vistes sobre la ciutat. La magnitud d'aquest banc sinuós que mesura 150 metres crida l'atenció. Té un caràcter simbòlic per al Modernisme, ja que reuneix alguns dels trets principals d'aquest moviment. Curiosament, el recobriments va ser obra d'un col·laborador de Gaudí; que fet i fet seria un nom il·lustre dintre del Modernisme català, Josep Maria Jujol.

Gaudí, no es pot dubtar, va ser un modern i un artista total molt atrevit per a la seua època, i en la seua obra va deixar veure aquestes qualitats. En aquest sentit, i en moltes ocasions, va usar la ceràmica d'una manera convergent a les obres dels grans impressionistes de finals del segle XIX. El propi Monet, en la seua etapa més reconeguda en pintura, va utilitzar traços de color sobre suports plans que acaben generant un estil propi i singular. El sentit d'aquest estil es pot associar amb certa facilitat al llenguatge que genera Gaudí i amb la impregnació de color ceràmic amb la qual cobria gran part de la seua obra. La façana de la Casa Batlló n'és un exemple clar.

La diferència fonamental se centra en les dimensions que Gaudí havia d'abastar i en les seues posteriors conseqüències en el paisatge. Gaudí treballava generant paisatges exteriors, o almenys afectava la percepció d'aquests allà on actuava. Monet, en canvi, representava i reinterpretava els paisatges (Wildenstein, 2001). La diferència entre ambdós autors sobre el grau de manipulació en el paisatge és evident, encara que també ho és la diferència entre els propòsits d'ambdues obres i els mitjans emprats per a portar-les a terme. Els dos han resultat ser una referència i un exemple fonamental en la història de l'art, a més d'una font d'inspiració constant per a altres llenguatges plàstics.



Mostra de la façana de la Casa Batlló, Antoni Gaudí, Barcelona.

6. La ceràmica en el paisatge dels segles xx i xxi

En aquest últim tram dedicat a l'estudi de la ceràmica en el paisatge es representa una multiplicitat de llenguatges i moviments artístics en concordança amb la varietat artística que mostra el segle xx. El resultat final resulta molt positiu. Es pot dir que l'ús de la ceràmica se segueix estenent entre les intervencions artístiques als espais oberts i en qualsevol ubicació geogràfica, la qual cosa significa que aquest àmbit gaudeix de bona salut.

La ceràmica durant el segle xx, sobretot durant la segona meitat, s'utilitza cada vegada més en espais públics i artístics. És evident que ara per ara resulta un material insubstituïble quan es tracta de solucionar determinats aspectes arquitectònics. Igual que en temps remots, la seua aplicació depèn de la imaginació i el grau de creativitat de l'home.

Alguns dels autors de les avantguardes artístiques de principis de segle, com el surrealista Antoni Miró, van continuar utilitzant les prestacions d'aquest material en algunes de les seues obres més destacades. Els seus murals ceràmics de gran grandària es troben en ciutats com Nova York, París o Barcelona; però les escultures, algunes de les quals estan revestides en ceràmica, també són molt conegudes.

Una obra significativa d'aquest autor, pròxima al nostre entorn i especialment determinant en la composició dintre del paisatge, és el mural ceràmic emplaçat en la Terminal B de l'aeroport del Prat de Llobregat a Barcelona, la qual data de l'any 1970. Per a aquest mural es va comptar amb la col·laboració d'un gran ceramista, Llorenç Artigas; la qual cosa suposa, igual que qualsevol fita visual, un crit d'atenció a la mirada del visitant en un lloc de trànsit en el qual les activitats humanes es dilueixen en l'anonimat entre la part efímera del viatge i la part col·lectiva del passejar pels espais compartits. Fa el paper de contrapunt dins d'un ambient on està situat per ser una referència simbòlica atemporal i carregada de significat artístic i emocional.



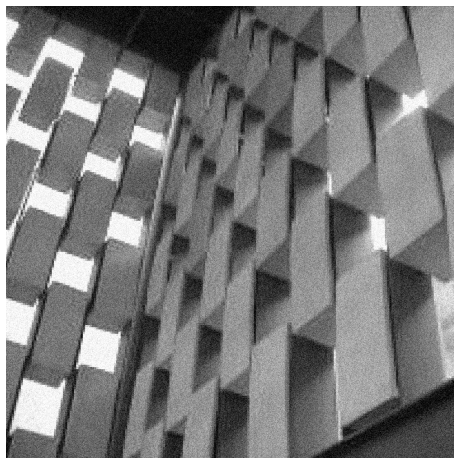
Mural a l'aeroport de Barcelona, Joan Miró, Llorenç Artigas.

Els murals de grans dimensions són alguns dels recursos més estesos en la ceràmica del paisatge del segle xx. Artistes, arquitectes i ceramistes reconeguts, entre els quals es pot citar a Miguel Durán-Loriga, han desenvolupat murals que embelleixen les nostres ciutats amb un llenguatge propi del mitjà específic o, com en el cas de Miró, amb un estil personal que perdurarà, com la pròpia ceràmica, al llarg del temps. Els murals ceràmics són aplicacions orientades a l'arquitectura que ofereixen una gran flexibilitat més enllà de les representacions figuratives. La modulació de les peces ceràmiques seriades crea textures que depenen de la incidència de la llum i de la posició dels elements volumètrics i també del tractament superficial de les peces. «Els dissenys geomètrics assolits a partir dels mòduls en relleu ofereixen moltes possibilitats segons la posició en què es col·loquen en el mur» (Rubio, 2006: 86).

En l'arquitectura actual, aquesta tipologia de ceràmica consisteix a repetir elements modulars persisteix en el temps, amb les seues constants reinterpretacions. Se segueixen explorant noves situacions en les quals es puga aplicar el recobriment ceràmic seriat a partir de la modulació de peces volumètriques fora del sentit únicament mural o de recobriment de façanes. Es poden posar com a exemple el Palau de Congressos de Peníscola de l'any el 2003, obra de Paredes Pedrosa Arquitectos; la coberta del mercat de Santa Caterina a Barcelona, d'Enric Miralles; i Benedetta Tagliabue, el pavelló d'Espanya en l'exposició universal d'Aichi, a Japó, obra d'Alejandro Zahera Polo. Aquests dos últims treballs de l'any 2005 són alguns exemples de les possibilitats ceràmiques a partir de la repetició com a instrument de disseny.



Coberta del Mercat de Santa Caterina, Miralles y Tagliabue, Barcelona.



Vista des de l'interior de les peces ceràmiques de l'accés al Palau de Congressos de Peníscola, Paredes Pedrosa Arquitectos.

Al contrari que en el territori purament arquitectònic en el qual el recobriment ceràmic, com s'aprecia en l'actualitat, és eficaç i està vigent com en temps anteriors, en l'art de l'espai públic actual els objectes escultòrics que empen ceràmica són especialment profusos. Artistes molt reconeguts del segle passat han instal·lat les seues obres en ciutats destacades. Un exemple és l'obra *Dona i Ocell* (1983) de Miró. És una escultura d'una grandària monumental que mesura 22 metres d'altura. Miró va donar aquesta escultura a la ciutat de Barcelona. Se situa sobre un estany d'aigua en el Parc de l'escorxador, la qual s'anomena actualment plaça Joan Miró. El seu revestiment acolorit en trencadís i la seua forma orgànica destaca dins d'un entorn visual a partir del contrast formal i cromàtic entre l'escultura i la volumetria rectilínia de les edificacions circumdants de cort contemporani. L'escultura suposa un punt focal dintre de l'espai obert de la plaça en la qual se situa, i una referència simbòlica per al ciutadà en l'espai públic. A més a més, dota d'un significat espacial aquesta plaça ja que es va projectar per a donar la benvinguda al visitant.

Però si hi ha alguna cosa peculiar en el paisatge del segle xx és la culminació d'una nova manera de projectar. Engloba una multitud variada d'artistes, arquitectes, estils i formats. Es tracta de l'art i de l'arquitectura del paisatge, que funciona com un museu viu de grans dimensions en el qual la ciutat o la natura serveixen d'escenari i s'entenen com una enorme sala d'exposicions (Rico, 2004).

El Landart es pot estructurar en tres grans grups (Requejo, 2001). En el primer les obres estan associades a l'acció temporal de l'home; com, per exemple, *les performances*. En el segon grup les obres estan lligades a un projecte i a un equip instrumental i els resultats són aquells que més interessen a la finalitat d'aquest treball. Hi ha un tercer grup on predominen les obres amb caràcter intimista i místic a les quals no els cal ni la projecció ni la sofisticació de les dues tipologies anteriors; el resultat d'aquestes obres sembla que siga producte d'un *bricolage*.



Dona i Ocell, Miró y Artigas, Barcelona.



Dama d'Elx, escultura en ceràmica de Manolo Valdés, València.



Escultures de Juan Ripollés, Rotonda en Sant Joan de Moró, Castelló.



Cap de Barcelona, Roy Liechtenstein, Barcelona.

Fora de l'àmbit pur del mural ceràmic del qual es va valer Miró en una determinada etapa de la seua carrera com artista, existeixen una varietat d'intervencions en l'arquitectura i en els espais enjardinats que poden ser del nostre interès. La seua òptica transcendeix a altres territoris del món del projecte i genera un llenguatge nou, ric, variat i, en ocasions, contradictori; en sintonia amb la pròpia època postmoderna. Un denominador comú d'aquestes intervencions artístiques és que usualment es conceben en espais molt grans i per això constitueixen vertaders reptes creatius. L'escola nord-americana ha donat una sèrie d'arquitectes del paisatge que, en aquesta societat globalitzada, estenen el seu treball arreu del món.

En un àmbit que és sobretot urbà i amb l'ús, entre d'altres recursos, del contrast cromàtic es troba l'obra de l'arquitecta postmoderna del paisatge Martha Schwartz (McNally, 1997). La seua atrevida taujana de colors genera espais insòlits, des del punt de vista cromàtic, als entorns oberts de qualsevol urbs normalment tan homogenis. L'humor, cert populisme i la revisió dels conceptes de la modernitat generen en Schwartz un entramat teòric que genera un llenguatge divertit per al paisatge (McNally, 1997) i on la ceràmica també té el seu lloc. El King Country Jailhouse Garden (McNally, 1997), que es troba a la capital dels EUA, és un exemple d'aplicació de trencadís amb un clar llenguatge postmodern en el qual s'aprofita sense perjudicis el potencial d'aquesta matèria.

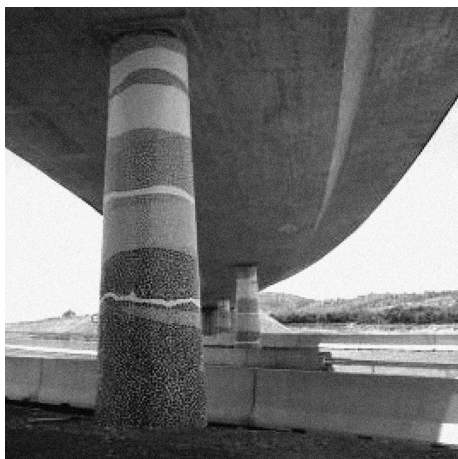
A l'entorn mediterrani més pròxim tenim nombrosos exemples d'aquest tipus d'obres. Si volem apreciar un bon treball, en el qual es pugua observar com l'arquitectura del paisatge empra ceràmica per a canalitzar amablement la seua inserció a un espai verd urbà de certa extensió, tenim una mostra en l'obra realitzada per l'artista novaïorquesa Beverly Pepper's a Barcelona. Les seues escultures mediambientals serveixen per a remodelar antics recintes com el parc situat al costat de l'estació del Nord. En aquest sentit, aquest espai «està concebut com un conjunt en el qual els elements escultòrics es confonen amb el paisatge i, al seu torn, el paisatge es transforma en escultura» (Ashton, 2002: 18). Aquesta última característica forma part de l'art del paisatge actual; les obres es contaminen de l'ambient i viceversa i s'estenen per aquest bé per mitjà de la integració, com és aquest cas, o bé per mitjà del contrast, com era el cas de Martha Schwartz. El terme escultura en l'actualitat no només engloba un objecte únic i corpori, sinó que es configura a partir de l'articulació de conjunts que arriben a una major escala mitjançant, per exemple, el concepte de modulació i repetició. Tornant al treball de Pepper's, tal i com s'aprecia en la imatge, és evident que l'artista s'inspira en les formes i recobriments del Gaudí modernista.



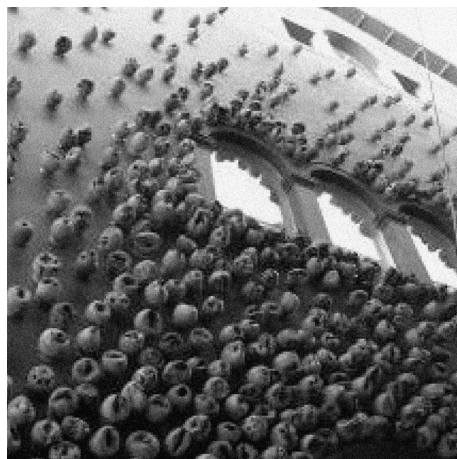
Cel caigut, Beverly Pepper's, Barcelona.

Tal i com es pot observar, l'ús de la ceràmica en el paisatge és inesgotable. Tant artistes i arquitectes de reconegut prestigi com d'altres que no contenen amb la difusió i repercussió dels primers utilitzen la matèria ceràmica en la generació del nostre paisatge diari; perquè la ceràmica, com s'ha demostrat, resulta un mitjà que subsisteix al llarg del temps i el seu

caràcter atemporal, més enllà de les seues qualitats físiques i plàstiques, transcendeix als llenguatges de l'art ja que permet reinterpretacions constants. Segur que els avanços tècnics i la investigació artística seguiran oferint noves sorpreses en l'ús de la ceràmica dintre dels nostres entorns, i especialment en els espais oberts.



Pilastres revestides en ceràmica de trencadís, Autovia V10, Elena Montins, Castelló.



Mural de les olles, Frederic Amat, Barcelona.

BIBLIOGRAFIA

- ASHTON, M. (2002): *Arquitectos del paisaje. El mundo del diseño ambiental*, Mèxic, Atrium: 17-25.
- COL·LEGI D'ARQUITECTES DE CATALUNYA. COAC (2000): *Domènech i Montaner*, Barcelona, COAC.
- DOMÉNECH I GIBAU, L. i L. FIGUERAS. (1994): *Lluís Domènech i Montaner*, Barcelona, Santa y Cole.
- GIL SAURA, Y. (2006) «Recorrido histórico por las cúpulas valencianas ss. XVI-XVIII», dins DD.AA.: *Las cúpulas azules de la Comunidad Valenciana*, València, Generalitat Valenciana, 13-14.
- GUÉLL, X. (1990): *Antoni Gaudí. Obras y proyectos*, Barcelona, Gustavo Gili.
- HAWKES, J. i L. WOOLLEY. (1977): *Prehistoria y los comienzos de la civilización, Historia de la Humanidad. Desarrollo Cultural y Científico*, volum 1, Barcelona, Planeta.
- JELICOE, G. i J. JELICOE. (2000): *El paisaje del hombre*, Barcelona, Gustavo Gili, 11.
- LOYER, F. (1991): *L'Art nouveau, 1888-1929, en Catalogue*, Ginebra, Le septième fou, La bibliothèque des Arts.
- MCNALLY, S. (coord.)(1997): *Martha Schwartz. Transfiguration of the Commonplace*, Washington, Spacemaker Press.
- MIRFENDERESKI, F.N. i altres (1992): *Ceramica nell'architettura in Persia*, Florència, Cantina.

-
- MÚÑOZ JIMÉNEZ, J.M. (1996): *La ciudad como obra de arte*, Madrid, Ediciones Clásicas, 3-21.
- REQUEJO, T. (2001): *Land Art*, Madrid, Nerea.
- RICO, J.C. (2004): *El paisajismo del siglo XXI. Entre la ecología, la técnica y la plástica*, Madrid, Sílex.
- RUBIO, A. (2006): «Miguel Durán Loriga Rodríguez, precursor del diseño industrial en cerámica», *Revista Internacional de Cerámica*, 102, 85-87.
- RYBCZYNSKI, W. (1986): *La casa. Historia de una idea*, San Sebastián, Nerea, 65.
- WILDENSTEIN, D. (2001): *Monet o el triunfo del impresionismo*, Colònia, Taschen.

