

mans i màquines
APUNTS CERÀMICS



mans i màquines
APUNTS CERÀMICS

mans i màquines
APUNTS CERÀMICS

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT JAUME I. Dades catalogràfiques

Noms: Universitat Jaume I. Publicacions, entitat editora | Galeria Octubre, institució d'acollida

Títol: Mans i màquines : apunts ceràmics

Descripció: Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions, [2022] | Col·lecció: Galeria Octubre ; 3 | Catàleg de l'exposició organitzada a la Galeria Octubre, Castelló, 6 abril – 31 maig 2022 | Textos en valencià i castellà | Referències bibliogràfiques

Identificadors: ISBN 978-84-18951-33-6

Matèries: Ceràmica – S. XX – Exposicions | Ceràmica – S. XXI – Exposicions

Classificació: CDU 738.036(083.824) | THEMA AGC



Publicacions de la Universitat Jaume I és una editorial membre de l'UNE, cosa que en garanteix la difusió i comercialització de les obres en els àmbits nacional i internacional. www.une.es.

© Dels textos: Juncal Caballero Guiral, Rosalía Torrent Esclapés, Joan Feliu i Wences Rambla, 2022

© Fotografies: Museu de Ceràmica de l'Alcora, Museu del Taulell Manolo Safont d'Onda i Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés, 2022

© D'aquesta edició: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2022

Col·lecció: Galeria Octubre, 3

Directora de la col·lecció i de la Galeria Octubre: Juncal Caballero Guiral

Comissariat de l'exposició: Joan Feliu i Rosalía Torrent

Coordinació editorial: Carme Pinyana

Correcció i traducció: Servei de Llengües i Terminologia, Universitat Jaume I

Edita: Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions

Campus del Riu Sec. Edifici Rectorat i Serveis Centrals. 12071 Castelló de la Plana

www.tenda.uji.es publicacions@uji.es



Galeria Octubre

ISBN paper: 978-84-18951-33-6

Dipòsit legal: CS 112-2022

DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/GaleriaOctubre.3>



Aquesta obra compta amb llicència Creative Commons:
Reconeixement-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.ca>

Índex

Prefaci, Juncal Caballero Guiral	9
<i>Dissenyar la terra</i> , Joan Feliu i Rosalía Torrent	11
<i>Mans i màquines. Apunts ceràmics</i> , Wences Rambla	13
Peces de l'exposició	17
Castellà	51



Prefaci

JUNCAL CABALLERO GUIRAL

Directora Galeria Octubre

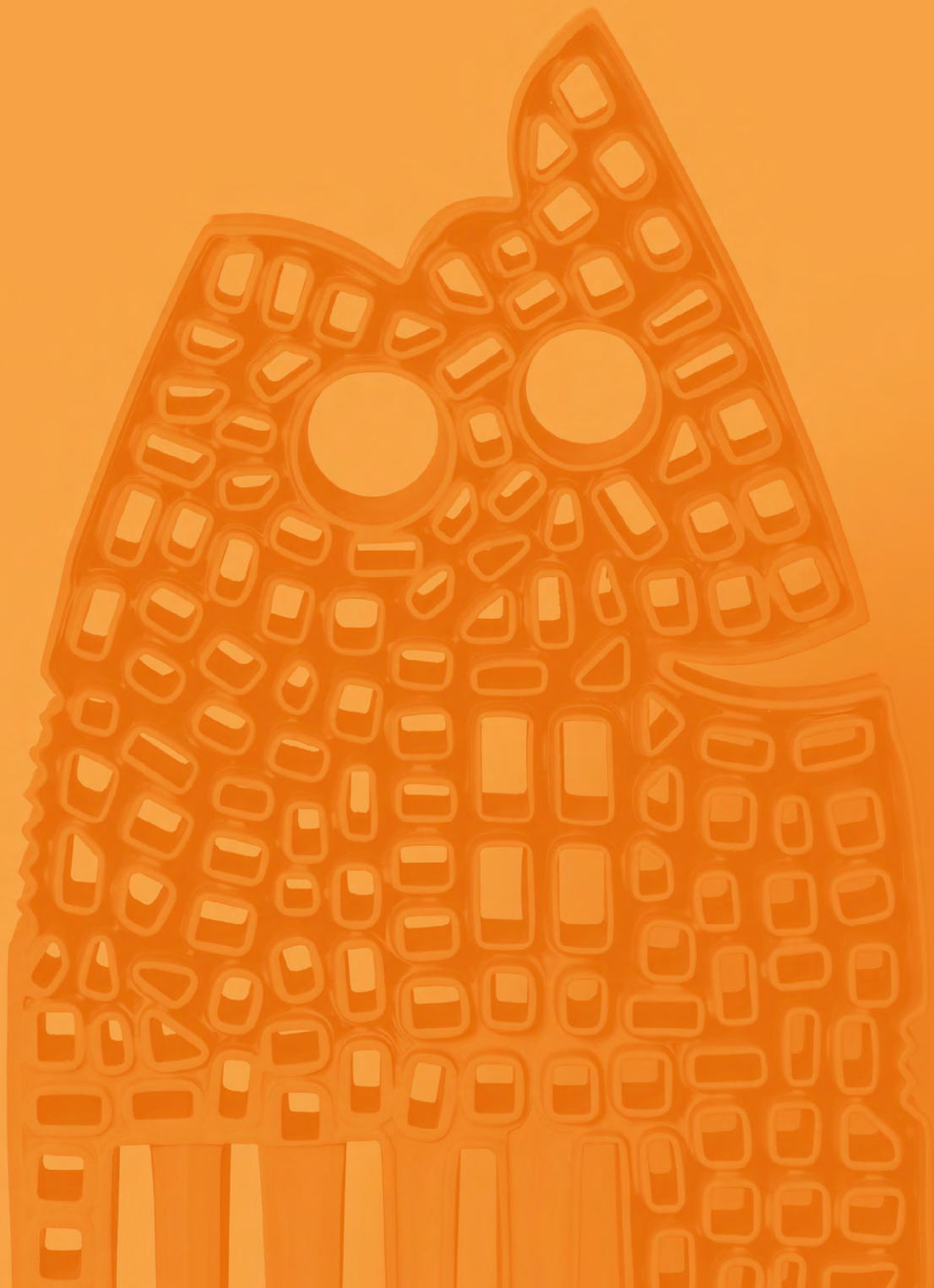
Universitat Jaume I

La Galeria Octubre de la Universitat Jaume I continua aquest nou període d'activitats amb l'exposició MANS I MÀQUINES. APUNTS CERÀMICS. En aquesta ocasió hem volgut oferir una visió de la ceràmica tant en el seu vessant artístic com en la vinculada a la indústria perquè, encara que totes dues facetes tenen propòsits diferents, en moltes ocasions coincideixen en plantejaments formals. Hem lligat la mostra a la capitalitat del disseny de la ciutat de València, que es presenta com una ocasió única per a relatar les nostres experiències des del context ceràmic.

Diverses i molt diferents obres, sempre vinculades amb el material de la terra, conformen la nova proposta de la nostra sala. Les peces que podem

trobar en ella han sigut cedides pel Museu del Taulell d'Onda, el Museu de Ceràmica de l'Alcora i el Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés, als quals agraïm la seua vinculació al projecte.

La ceràmica, ara present darrere dels murs i vidres de la nostra Galeria, està, no obstant això, viva en la Universitat de múltiples formes: en el quant inscrit en l'Àgora, obra de Manuel Sáez, en els recobriments de la Facultat de Ciències Humanes i Socials... i en altres edificis i llocs que ens acompanyen en el dia a dia de la nostra vida universitària. Dins i fora, en qualsevol lloc, humil o solemne, la terra treballada per la mà o la màquina es converteix en el nostre refugi i llar.



Dissenyar la terra

JOAN FELIU I ROSALÍA TORRENT

Universitat Jaume I-MACVAC

L'any 2022 València és la Capital Mundial del Disseny. Al voltant del singular esdeveniment s'estan celebrant, al llarg de tot el territori, nombroses activitats que mostren la gran varietat de plantejaments que engloba aquesta suggeridora paraula: Disseny.

Des de la Universitat Jaume I de Castelló hem volgut unir-nos a aquesta celebració realitzant, en la Galeria Octubre, una exposició vinculada a una de les seues facetes més actives, especialment en la nostra terra: ens referim, per descomptat, a la ceràmica. I és que la història del nostre entorn pot escriure's amb aquest material. Possiblement, no existeixen altres objectes més explícits per a relatar el nostre discórrer al llarg del temps que els escrits amb terra. Des del període neolític (més de set mil anys han passat des de llavors) conservem en la nostra zona objectes que parlen de com vivien els éssers humans, i també dels seus interessos espirituals. Els successius períodes històrics ens han llegat la seua especial manera d'entendre el material. Finalment, hem arribat als segles xx i xxi, en els

quals la ceràmica, molt especialment la industrial, ha trobat (concretament a Castelló) un lloc de privilegi. Per totes i tots és sabut el paper que ha jugat com a motor econòmic.

Per part nostra, i parant atenció a les mans i a les màquines, hem plantejat una mostra en la qual conviuen formes ceràmiques industrials i altres artístiques, per a adonar-nos, al cap i a la fi, que els llenguatges formals tenen molts punts de trobada, bé si la terra ha sigut tractada per a ús funcional o si, per contra, predominen en ella aspectes contemplatius.

D'aquesta manera, podrem veure en l'exposició, per exemple, peces que podrien haver acabat formant part d'una oculta armadura en l'estructura d'una casa, però que individualment semblen escultures fetes per al plaer de la mirada. Per això mateix les hem enfrontades en diàleg amigable amb unes altres que, havent estat fetes precisament per a suscitar aqueix plaer posseeixen, no obstant això, un entramat que ens remet a una estructura en la qual s'aprecia certa complexitat

constructiva, cert aire d'indústria poètica. També podem veure com s'alça una columna de blancs matisos terrossos, treballada amb les mans, a la qual emboliquen amb altres columnes seriadades de brillants tons de robí. I moltes més peces que, en diàleg, acaben parlant sempre (dient-ho brusquement) dels secrets del fang.

Com a colofó d'aquesta mostra, i sens dubte com a allegoria de la fragilitat d'una vida (de la nostra i la dels objectes que ens acompanyen), l'exposició conclou amb dues *obres* cara a cara: les restes ceràmiques d'una excavació (plats que algun dia van acaronar els seus comensals o, simplement, van calmar la seua fam) i l'*Oceanarium* de Weronika Lucińska, on les obres dormen submergides el pas del temps.

L'exposició compta amb la col·laboració de tres entitats museístiques de la província de Castelló, totes elles referents en la història de la ceràmica i l'art contemporani i que esmentem a continuació. El Museu del Taulell d'Onda aporta una selecció dels Premis Alfa de Oro que custodia, reconeixements que atorga, des de 1977 i amb periodicitat anual, la Societat Espanyola de Ceràmica i Vidre (SECV) als projectes més innovadors en tecnologia i disseny d'empreses del sector. Per part seua, el Museu de Ceràmica de l'Alcora ens ofereix una mostra de peces premiades en el CICA (Concurs Internacional de Ceràmica de l'Alcora), nascut en 1981, convocat llavors amb caràcter nacional, però que va anar evolucionant per a atendre el sector ceràmic artístic internacional, sent avui un dels més

prestigiosos d'Europa. Per últim, el Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés (MACVAC), encara que és l'únic dels tres museus que no es dedica exclusivament a l'art ceràmic, ens presta diverses obres realitzades amb aquesta tècnica, entre les quals destaquen les pertanyents a la col·lecció de la Fundació Vittoriano Bitossi per a l'Art de la Ceràmica i la Indústria Química, creada en 2008. La Fundació es troba en la seua història de la manufactura Maioliche Artistiche Guido Bitossi, que data de 1921, en Montelupo Fiorentino, on està obert al públic el MAIB, Museo Artistico Industriale Bitossi, entitat que va donar al Museu de Vilafamés la selecció de grans dissenyadors internacionals que podem gaudir en aquesta exposició.

Mans i màquines. Apunts ceràmics

WENCES RAMBLA

Universitat Jaume I

Si des d'un punt de vista tecnològic ha pogut dir-se que la ceràmica era representativa de l'estat d'una civilització, fins al punt que de l'examen d'un test de cantereria o d'una rajola pot deduir-se pràcticament el nivell tècnic i cultural de la població d'on prové, no és menys cert que el valor estètic dels seus productes ceràmics també posa de manifest el nivell de desenvolupament artístic d'aquest poble.

Si establim en aquest punt un paral·lelisme amb el disseny industrial podem afirmar el mateix. És a dir, el punt que aconseguix el desenvolupament d'un disseny, siga d'una punta de fletxa, un arnès de cavalleria o una butaca, i l'artisticitat que la seua factura pot fer palesa, ens indica el grau de coneixement tècnic emprat per a aconseguir una utilitat alhora que el gust estètic que els creadors van imprimir en aquests objectes. D'aquesta manera, doncs, ja tenim un primer aspecte per a tenir en compte, és a dir, que la tècnica per a resoldre un problema –materialitzant-lo en un objecte– i l'aspecte artístic amb què se'ns ofereix, és quelcom que concerneix diferents coses –eines, estris, adminicles...– que són resultat de l'acció instrumental humana.

Per tant, amb la ceràmica estem davant d'una «ars», tant com a tècnica específica com quan se li atorga una consideració utilitària i estètica. Un art que té la virtualitat de ser popular i de comportar una virtualitat social, perquè es basa en una matèria primera i originària a l'abast de totes les gents (encara que el grau de dificultat de la seua extracció i qualitats puguen variar) i es troba en pràcticament qualsevol lloc del món. Matèria primera fàcil de manipular i que permet solucionar una infinitat de tasques i situacions: des de les més quotidianes i domèstiques fins a altres de majors dificultats i prestacions, com ara les que s'emmarquen, per exemple, en l'àmbit de la construcció: des de solucions d'enginyeria com ara séquies, ponts, cisternes... fins a algunes altres estrictament arquitectòniques: residències unifamiliars, façanes d'edificis... I tot això es mostra, pel que fa a la ceràmica arquitectònica, mitjançant una tipologia variadíssima al llarg d'una evolució històrica de quatre mil anys.

Disseny d'objectes que *viuen* o poden considerar-se com «arquitectura en les coses petites»; ceràmiques objectuals que viuen o poden considerar-se habitants que *poblen* les cases i habitatges humans.

La ceràmica ha exercit, des de temps immemorials, un paper fonamental que podríem resumir en tres fronts d'acció o *fronts d'intervenció ceràmica*: les representacions artístiques, essencialment l'escultura i estatuària ceràmiques; els recipients ceràmics d'evident funció utilitària (encara que al principi aparegueren com a contenidors per a finalitats sagrades-propiciatòries: urnes funeràries i vasos d'encens), i la denominada ceràmica d'aplicació arquitectònica. Grups aquests que responen, com és evident, a necessitats i objectius molt diversos que aconseguen propòsits que tendeixen a resoldre problemes relatius a la relació màgica i propiciatòria de l'ésser humà amb forces de la naturalesa o éssers superiors, és a dir, una singular funcionalitat en l'àmbit de les creences. D'altra banda, problemes relatius a resoldre necessitats de la nostra vida quotidiana i domèstica, com ara la de dotar-nos de l'aixovar imprescindible i, especialment, d'un que abasta tot aquest repertori objectual i que ens abasta a nosaltres mateixos, és a dir, la «instauració de l'habitatge humà»: la construcció de la vivenda. Aquest assumpte és d'una importància cabdal per a aconseguir una vida segura i confortable. Una cosa que molt prompte desembocaria en la creació de tota una branca de les belles arts considerada com l'*alma mater* dins la qual integrar-ne totes les altres: l'arquitectura.

A propòsit d'això –això de l'*alma mater*– no em resistisc a portar a col·lació la utopia factible de la Staatliches Bauhaus, valga la *contradictio in terminis*, en considerar amb la seua «Catedral del futur»,

tal com va representar-la Lyonel Feininger en la seua xilografia (frontispici del programa de l'Escola en el qual simbolitzava amb tres estrelles, metàfores de l'arquitectura, l'escultura i la pintura, la compenetració de cada art amb l'arquitectura), la imperiosa necessitat de reunificar totes les arts en una nova arquitectura que abandonara la dispersió en què havien caigut. És a dir, que la reunió de tota activitat creativa en aquesta «catedral suprema» constituïria el millor exponent de la racionalitat i artísticitat que la humanitat és capaç de demostrar i en què la integració de totes les seues activitats artístiques i artesanals propiciaria un món més feliç.

Doncs bé, *mutatis mutandis*, tots aquests *fronts d'intervenció ceràmica* esmentats, encara que siguen fruit de processos tècnics diferents i propòsits igualment diferenciats, prenen com a base comuna el fet de ser producte de la manipulació i transformació de l'argila com a material originari, i de sorgir com a conseqüència del canvi radical que l'espècie humana va començar a experimentar en el trànsit del Paleolític al Neolític: des d'un període d'economia de subsistència i relacions socials elementals, a una època d'assentaments agroramaders i els primers indicis de la divisió del treball. I aquests factors, entre d'altres naturalment existents que distingeixen tots dos extrems temporals tan llunyans de la nostra contemporaneïtat, no deixen de ser esclaridors, atès que tota indústria que es desplega en extensió i intensió requereix un assentament, una base de producció allunyada de tot nomadisme i estructurada segons una divisió del treball. I llavors, ja dins d'un determinat

treball, seqüenciar una tasca segons fases diferenciades o passos productius d'un procés ben plantejat. Cosa que en la producció ceràmica prompte es percebria com a necessària per a la intensitat productiva i la difusió de l'art utilitari, cada vegada més rigorós, per tots els nuclis *civilitzatoris*. I cada vegada amb més prestacions i major nivell artístic.

La ceràmica exerceix, des de temps immemorials, una funció fonamental que podríem resumir en tres fronts d'acció. Però abans, no hem d'oblidar (com ens recorda Eladi Grangel, 2000) que, enfront de l'actitud de l'ésser humà cap als recursos materials del seu entorn, que es limitava a adaptar formalment amb el propòsit d'obtenir determinades eines mitjançant tècniques com ara el tallat o el poliment, l'aparició de la ceràmica va comportar, per primera vegada, la transformació d'un producte natural –l'argila– mitjançant un procés –modelat, assecatge i cocció– que comportava un «canvi d'estat», fins a donar com a resultat un producte elaborat –la ceràmica– amb propietats diferents de l'argila, el seu producte primigeni, propietats com ara la rigidesa i la resistència al foc i a la humitat. De manera que, «amb la ceràmica, estem davant del primer producte de síntesi en la Història de la Humanitat» (Pastor 1992).

En definitiva, la condició d'agricultor i pastor va requerir una nova instrumentació respecte de la del caçador transhumant, i prompte, entre altres objectes, els ceràmics. I de la coordinació dels diferents treballs van sorgir els diferents oficis, entre els quals es troba el de l'artesà, com a especialista en l'elaboració i perfeccionament dels estris que la col·lectivitat va

anar necessitant, entre d'altres els ceràmics: urnes, gerros, plats, bols, cairons, taulells, rajoles, plaques, etc. I així, com ens recordava André Ricard (2000) en el seu llibre *La aventura creativa*, «l'espora del que avui diem disseny».

I de disseny ceràmic i la seua concreció material tracta aquesta exposició, «Mans i màquines. Apunts ceràmics». I com bé indica el títol, amb el terme «mans» es fa referència al treball que artesanalment es va aplicar a l'elaboració de tants i tants objectes ceràmics que marquen el camí de la Humanitat. I amb el terme «màquines» es fa referència a com arriba un moment, en l'esdevenir de la societat industrial, en què les màquines s'aplicarien a l'elaboració en sèrie de peces ceràmiques de variada tipologia. Això encaixa perfectament amb el concepte de disseny: projectació d'una idea amb vista a materialitzar-se en objectes que, alhora que són o puguen ser útils, siguen susceptibles de categoritzar-se com a peces artístiques.

Referències

- Grangel Nebot, Eladi. 2000. «Origen y tipología de los materiales cerámicos». En *La ruta de la cerámica*. ASCER, IMPIVA, ALICER, QUALICER. Castelló: Instituto Promoción Cerámica Diputación de Castelló y otros.
- Pastor Moreno, Alfonso. 1992. «La cocción de los materiales cerámicos». En *Tecnología de la cocción cerámica desde la Antigüedad a nuestros días*. Agost (Alicante): Asociación de Ceramología.
- Ricard, André. 2000. *La aventura creativa: las raíces del diseño*. Barcelona: Ariel.

PECES DE L'EXPOSICIÓ

(1) Tant les peces de **Natucer** de la sèrie *Life Arq* com la columna de l'obra *Natura* de **Carmen Sánchez Oroquieta** representen un exercici de construcció d'un objecte cilíndric mitjançant elements modulars per acoblar, de manera que en la mesura que varien el nombre d'elements, així resultarà la presencialitat final de l'obra. En *Natura*, només un únic element aïllat es comporta com a part i tot d'un objecte cilíndric, mentre que en el cas de *Life Arq* tota una sèrie d'elements cilíndrics, acoblats en disposició vertical, donen lloc a una fenomenologia ben diferent. Així doncs, si confrontem totes dues peces podríem parlar d'«unitat contra multiplicitat».

(a) **Natucer**, *Life Arq*, 2010. Ceràmica extrudida, mesures variables.

(b) **Carmen Sánchez Oroquieta**, *Natura*, 1999. Ceràmica, 170 x 14 cm.





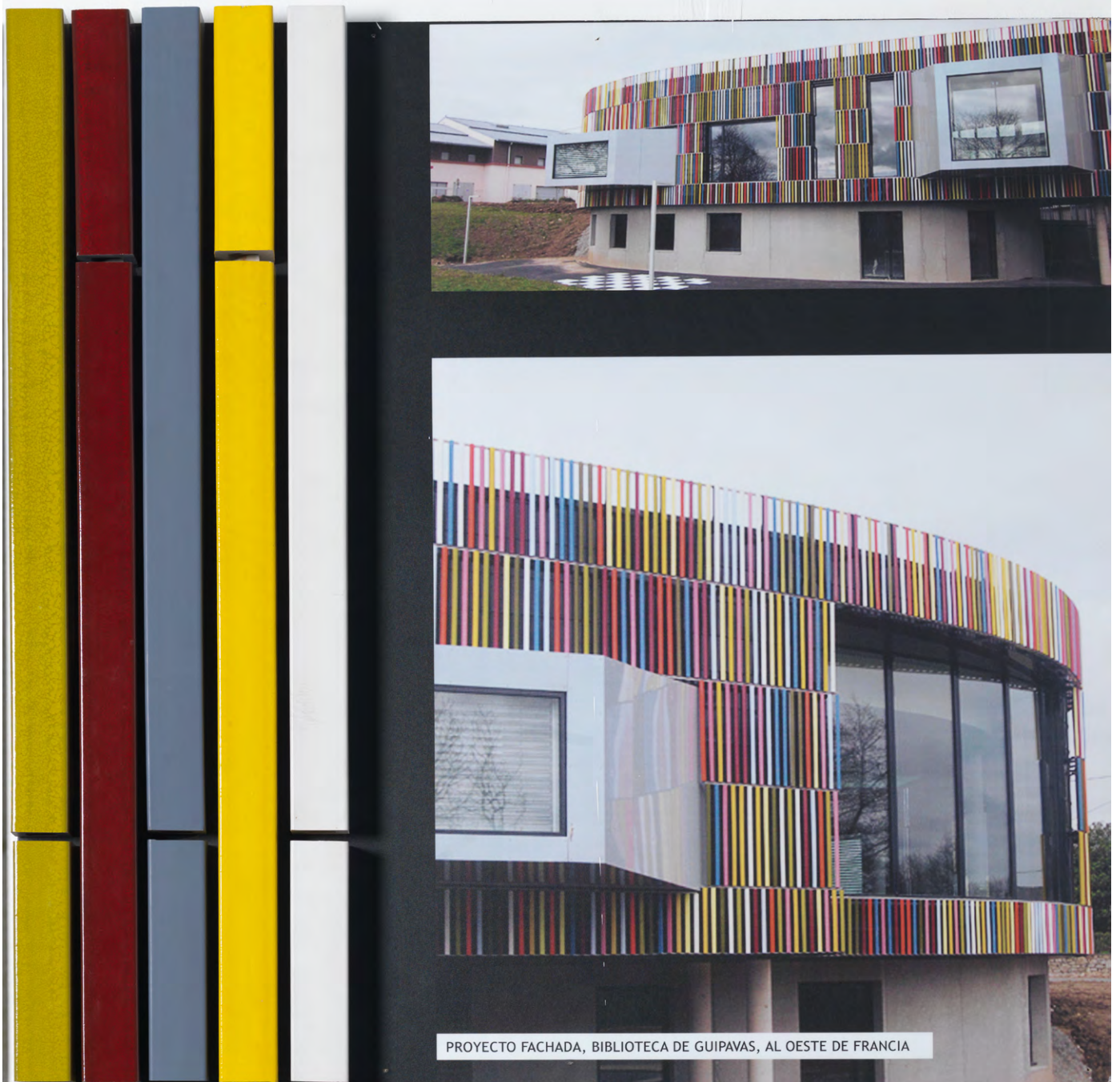
(1b)

(2) Els colors de les formes esmaltades són molt cridaners, com ho van ser els de l'època europea postmodernista. Formes, d'altra banda, que remetent a representacions figuratives: d'una manera més plana en el cas de les facetes icòniques que mostren les peces de **Natucer**, i d'una manera volumètrica en el cas de l'obra *Vaso* de **Karim Rashid** amb la seua factura en forma de con invertit, i en el d'**Ettore Sottsass** que, amb la seua obra *Bolo*, s'erigeix clarament com una escultura amb tres parts acoblades i en què poden albirar-se una part a tall de base, una altra com a columna i en la cúspide, rematat a tall d'estrany capitell, una flor quadrifòlia que referencia al món vegetal.

(a) **Natucer**, *Proyectos Engineering*, 2015. Ceràmica personalitzada d'implantació urbana, 80 x 80 cm.

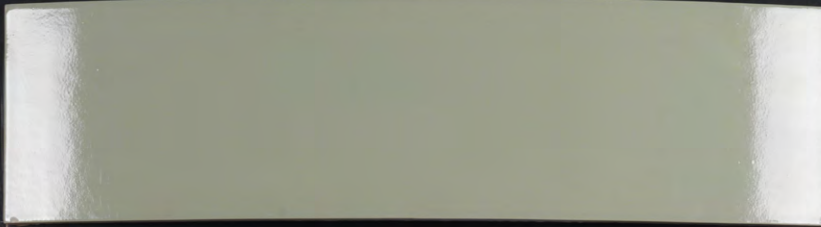
(b) **Karim Rashid**, *Vaso KRV_3*, 2006. Col·lecció «Symbolik» per a Bitossi Ceramiche. Ceràmica formada per tres elements esmaltats i acoblats a mà, 41 x 21 x 21 cm.

(c) **Ettore Sottsass**, *Bolo ZZ66A-540*, 1962. Per a Bitossi Ceramiche. Ceràmica vidrada pintada a mà, 25 x 37 cm.



PROYECTO FACHADA, BIBLIOTECA DE GUIPAVAS, AL OESTE DE FRANCIA

CENTRO DE INNOVACIÓN PARA LA INFANCIA EN LA COMUNITAT VALENCIANA





(2b)



(3) La peça *Vaso V4* de **Matteo Thun** insisteix en una configuració semblant a un atifell o una gerra convencional (convenció trencada, no obstant això, per l'acabat inusual, que li confereix un dinamisme inesperat). Al seu torn, el *Vaso* d'**Arik Levy** es mostra com una mena d'atifell menys previsible, perquè la seua morfologia, clarament cilíndrica, juga amb un equívoc com és que la boca o part estreta d'aquest singular contenidor actua com si fora la base de la mateixa peça mentre que l'obertura és, al contrari que en el cas anterior, d'una grandària (diàmetre) molt major.

A joc amb aquests contenidors (formalment s'hi assemblen) es presenten peces extrusionades i esmaltades de **Cerámica Mayor**, un clar exemple d'elaboracions pensades per a un ús funcional obert a diferents possibilitats en la col·locació o disposició, ja que permeten –gràcies a la forma corba que genera la secció el·líptica– poder girar-se independentment i en diferents graus. Aquesta versatilitat és molt apropiada per a la construcció de gelosies i per a altres usos, perquè facilita la combinació entre peces de diferents colors, amb la qual cosa s'incrementa el grau d'artisticitat del conjunt acoblat.

- (a) **Matteo Thun**, *Vaso V4*, 2015. Col·lecció «Venere Bianca» per a Bitossi Ceramiche. Ceràmica tornejada a mà, 42 x 31 x 31 cm.
- (b) **Cerámica Mayor**, *Baguette para celosías y uso decorativo*, 2007. Ceràmica [per extrusió esmaltada], una peça de 23 x 20 x 6 cm i una peça de 17,5 x 16 x 6 cm.
- (c) **Arik Levy**, *Vaso ALE10721*, 2009. Ceràmica refractària i esmaltada en mat, 36 x 24 x 24 cm.







(4) **Esmaltes**, en el desenvolupament de la sintetització de pigments amb tecnologia làser, presenta un cairó pla quadrat amb una imatge esgrafiada i centrada que palesa una configuració dinàmica. Es tracta d'un «dibuix» a tall de doble roda singularment dentada: com ara les pales múltiples d'una hèlice o d'un ressort mecànic de rellotgeria que vulga subjugar-nos la visió, i ho aconsegueix d'una manera suau, sense estridències, amb summa elegància... El cercle exterior circumscriu una gran «roda-aspa» que acull en l'interior una altra més petita de color blavós que gira en sentit contrari; i el conjunt produeix una espècie de subtil mecanisme com si –valga el símil– es tractara de la metàfora d'un engranatge de rellotgeria o eòlic.

La peça *Blue Cycas Llamelae* de **Corrie Bain** posseeix una morfologia contraposada a la planitud amb què es materialitza la d'Esmaltes, peça que representa una forma bulbosa recoberta d'afegits filamentosos –més gruixuts i curts que allargats– i que, per si no fora prou, visualment juga amb la mena d'equívoc que podem apreciar en la peça cilíndrica d'Arik Levy, *Vaso ALE*, per tal com la boca o orifici estret de l'atifell actua com si fora la base de la peça mateixa.

Peces amb fonaments que pivoten al voltant del cercle i l'esfera i que propicien una sensació de dinamicitat, més acusada en la peça de Bañuelos i menor en la de Bocioc. En l'esmalt de **Pilar Bañuelos**, *El rincón del mundo*, la seua conformació no és plana sinó que ens ofereix un rotund volum esfèric, amb una superfície bombada que ve marcada per una sèrie de cercles concèntrics que, tot i paral·lels entre si, fan la sensació de «recórrer» la peça com si descendírem o ascendírem pels solcs d'una trompa.

Al seu torn, l'obra de **Viorica Bocioc**, *The spiral*, presenta una configuració més o menys planimètrica en forma de plat, però de vores amples i moderadament irregulars, i on s'han aplicat una sèrie d'incisions puntiformes a tall de peculiars granellades o marques de pigota.

- (a) **Esmaltes**, *Baldosa cerámica con tecnología láser*, 2003. Ceràmica amb pigments sintetitzats per làser, 30,5 x 30,5 cm.
- (b) **Corrie Bain**, *Blue Cycas Llamelae*, 2019. Porcellana blava, 15 x 15 x 15 cm.
- (c) **Pilar Bañuelos**, *El rincón del mundo*, 2009. Ceràmica, *paper clay* i engalba, 46 x 44 x 44 cm.
- (d) **Viorica Bocioc**, *The spiral from the Atoll's Center*, 2017. Porcellana, 2,1 x 26 x 26 cm.





(4b)





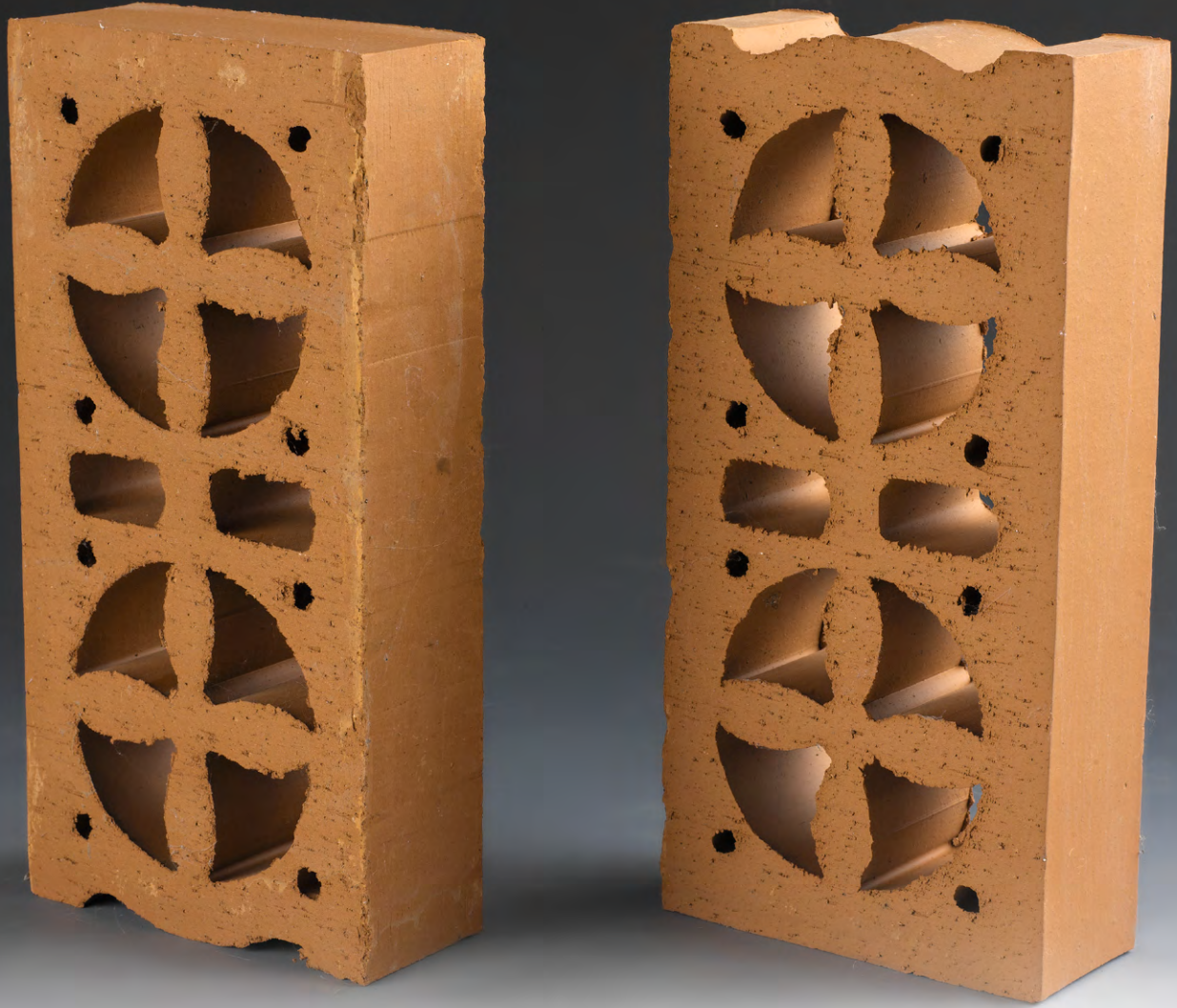
(4d)

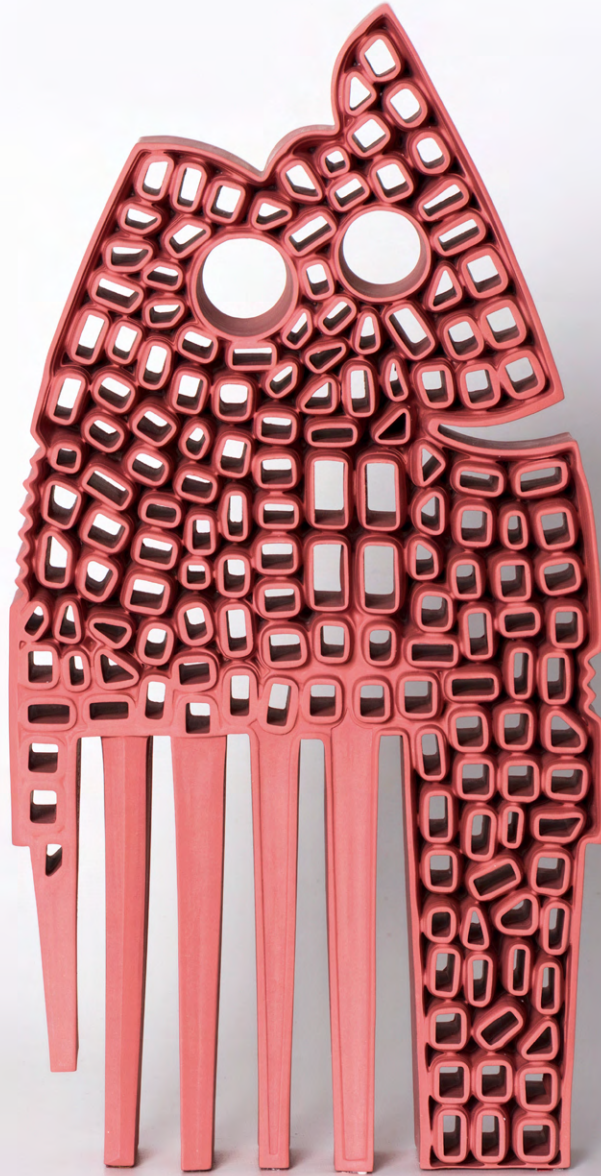
(5) Aquestes dues creacions, clar exponent de fang cuit, apunten a la construcció. La de **Malpesa**, més en el sentit d'element bàsic o peça modular directament pensada per a alçar a poc a poc una tela de paret –o millor una tanca o separador– que per a utilitzar només com a material de construcció, perquè aquest enreixat o «brodat» que conté (amaga) cada peça (a tall de rajola), ja *per se* evidencia, a part de la seua funcionalitat, una clara intencionalitat artística i, per tant, ideada per a ser contemplada estèticament.

Owl, de **Hasan Sahbaz** manifesta, per la seua banda, una intencionalitat netament artística donat el seu tractament global: a tall d'una petita escultura ceràmica que en el modelatge evoca, tant per les ranures o clevilles que presenta, com pels «pics» que coronen part de la peça, aspectes molt arquitecturals, en concret les obertures d'altres portes o finestrals i les cobertes que coronen una edificació.

(a) **Malpesa**, *Ladrilloflor Todomuro*, 1999. Ceràmica extrusionada, peces de 24 x 12 x 5 cm.

(b) **Hasan Sahbaz**, *Owl*, 2018. Gres modelat i pigment ceràmic vermell, 46 x 23 x 8 cm.



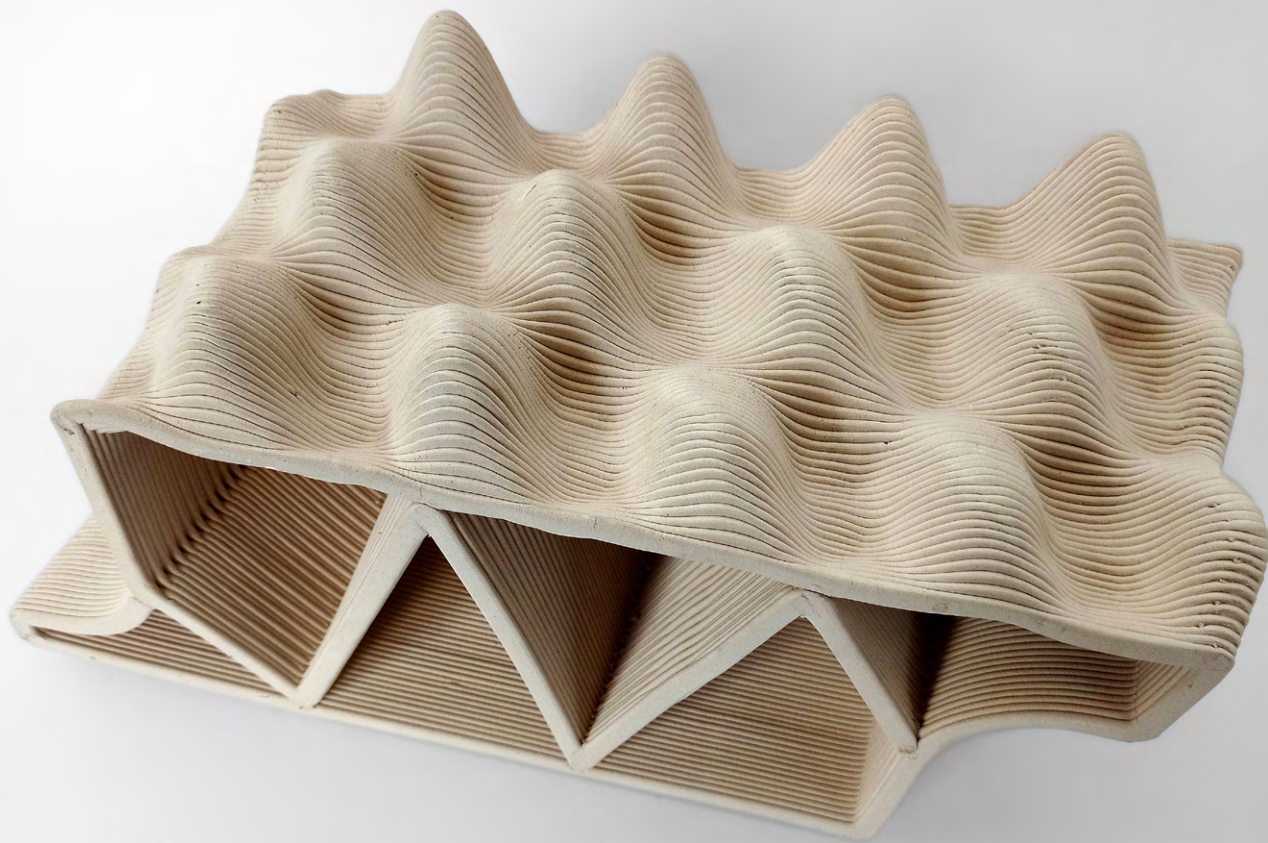


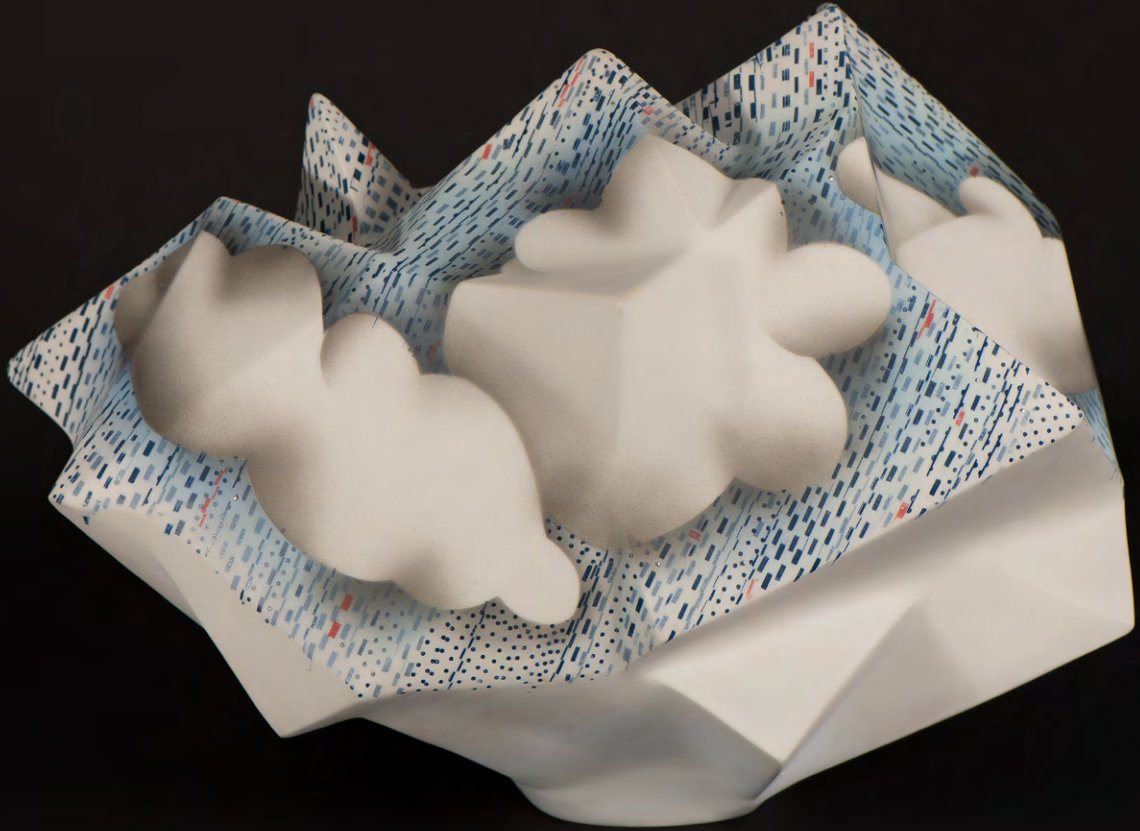
(6) De nou, similituds formals entre peces de vocació industrial i unes altres de condició artística. Les de **Mallol i Castellano** podem conceptuar-les pel peculiar joc geomètric en què les formes triangulars es configuren i materialitzen de manera rotunda en la visualització. En canvi, l'obra de **Velimir Vukićević**, *Rainy day*, constitueix una remissió a l'informalisme en la mesura que la seua massa ho és a tall d'agregació i fusió de petites formes irregulars que trenquen la nitidesa de clara geometria amb què es presenten les peces de Mallol i Castellano. D'altra banda, cal ressaltar que aquesta peça suggereix una sensació de «compacticitat» enfront de la «ventilació» que propicien els buits de les elaboracions dels dos primers autors. És a dir, podria dir-se, en termes de filosofia jònica, que existeix una contraposició entre *el ple* de la peça de Vukićević i *el buit* de les de Mallol i Castellano.

(a) **ITC** (projecte de Mallol Gasch i Pepe Castellano), *Ceramic morphologies*, 2018. Impressió en 3D, dues peces d'11 x 28,5 x 14 cm.

(b) **Velimir Vukićević**, *Rainy day*, 2019. Porcellana, engalba i calques, 40 x 36 x 38 cm.



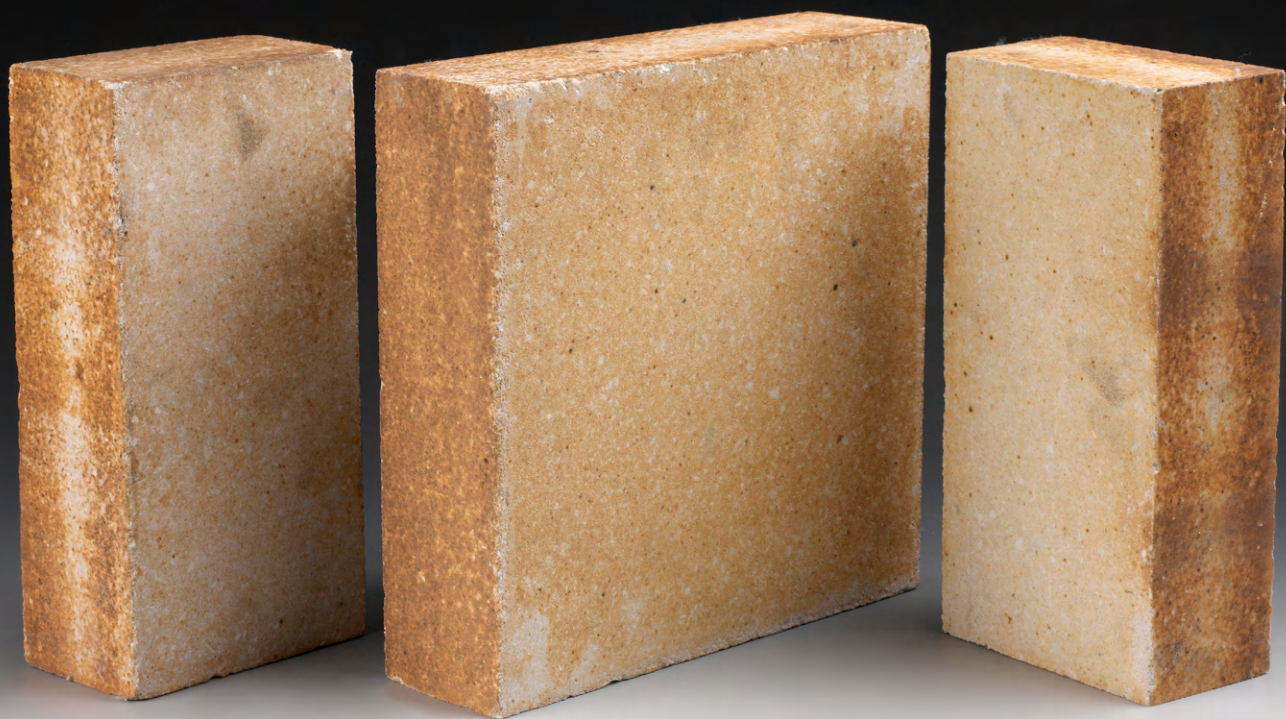




(7) Les peces que s'emmarquen en la denominació de **Refractarios** destaquen per la gran massa i volum que tenen. La massa volumètrica de cadascuna la conformen una clara contraposició en la factura que respectivament les defineix, així com la intencionalitat que suposen: més utilitària en el cas de les rajoles, atesa la seua materialització en perfils durs i linealitat ortogonal que al·ludeixen al seu origen industrial. En el cas de la peça de **Bibí Mompó**, per la seua forma bulbosa i arrodonida –que bé pot ser la representació d'un fantàstic element vegetal o animal–, sens dubte aquesta fa palesa una intenció artística en la seua creació.

Ens podem imaginar la *Caja de cartón* de **Juan Bosco** com un objecte, compacte per la seua forma, però feble pel que la seua materialitat significa (cartó) i, per tant, susceptible, amb facilitat, de ser trencat a trossos. Cartó materialitzat segons un acabat poc acurat o fi. Per contra, tenim les formes humanoides de l'artista **Eglė Einikyte-Narkevičienė** que, amb el seu *Poisonous Pride*, ens presenta dues formes sedents, d'esquena i recollides en si mateixes, però amb una «epidermis» més polida o menys basta que l'acabat que Juan Bosco imprimeix, en canvi, en la seua *Caja de cartón*.

- (a) **Refractarios Especiales**, *Ladrillo para bóveda suspendida*, 1984. Ceràmica refractària, una peça de 23,5 x 23,5 x 6,5 cm i dues peces d'11,5 x 23 x 6,5 cm.
- (b) **Bibí Mompó**, *S/T*, s/d. Fang roig, modelat a mà a baixa temperatura, 41 x 33 x 23 cm.
- (c) **Juan Bosco Pérez Benlloch**, *Caja de cartón*, s/d. Fang cuit, 29 x 29 x 29 cm.
- (d) **Eglė Einikyte-Narkevičienė**, *Poisonous pride*, 2018. Gres, pigments ceràmics i fusta, 40 x 57 x 16 cm.









(8) Aquesta peculiar «obra» o peça expositiva mostra la recollida de **restes ceràmiques** –pisa blanca, taulells– de les excavacions portades a terme a l'entorn del Molí de la Reixa d'Onda. Trossos recollits i emmagatzemats en caixes, disposats per a classificar-los i analitzar-los. Pel seu costat, a la visió d'un tal munt de deixalles, autèntiques en el sentit de no ser elements creats amb una fi artística, sinó que són fruit d'una cerca o troballa arqueològica d'una excavació *ad hoc*, **Weronika Lucińska** els transmuta o representa mitjançant la seua pròpia creació, *Oceanarium-from blue to white*, en una agrupació d'elements que apunten a una «exaltació de memòria»: d'aquelles peces ceràmiques que van ser en un altre moment objectes concrets i que, passat el temps, acaben sent un munt de deixalles que Lucińska representa a tall de suggeridors caragolets de pisa blanca submergits en aigua.

(a) **Restes d'una excavació al Cau del Molí de la Reixa**, Ceràmica esmaltada, segle XIX, 40 x 40 x 40 cm.

(b) **Weronika Lucińska**, *Oceanarium-from blue to white*, 2016. Porcellana i aigua, 40 x 100 x 40 cm.



(8a)



PREFACIO

Juncal Caballero Guiral

Directora Galería Octubre

Universitat Jaume I

La Galería Octubre de la Universitat Jaume I continúa este nuevo periodo de actividades con la exposición MANS I MÀQUINES. APUNTS CERÀMICS. En esta ocasión hemos querido ofrecer una visión de la cerámica tanto en su vertiente artística como en la vinculada a la industria porque, aunque ambas facetas tengan propósitos diferentes, en muchas ocasiones coinciden en planteamientos formales. Hemos ligado la muestra a la capitalidad del diseño de la ciudad de València, que se presenta como una ocasión única para relatar nuestras experiencias desde el contexto cerámico.

Diversas y muy diferentes obras, siempre vinculadas con el material de la tierra, conforman la nueva propuesta de nuestra sala. Las piezas que podemos encontrar en ella han sido cedidas por el Museo del Azulejo de Onda, el Museo de Cerámica de L'Alcora y el Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés, a los que agradecemos su vinculación al proyecto.

La cerámica, ahora presente tras los muros y vidrios de nuestra Galería, está, sin embargo, viva en la Universitat de múltiples formas: en el guante inscrito en el Àgora, obra de Manuel Sáez, en los recubrimientos de la Facultad de Ciencias Humanas y Sociales... y en otros edificios y lugares que nos acompañan en el día a día de nuestra vida universitaria. Dentro y fuera, en cualquier lugar, humilde o solemne, la tierra trabajada por la mano o la máquina se convierte en nuestro refugio y hogar.

DISEÑAR LA TIERRA

Joan Feliu i Rosalía Torrent

Universitat Jaume I - MACVAC

Este año 2022 València es la Capital Mundial del Diseño. Alrededor del singular acontecimiento se están celebrando, a lo largo de todo el territorio, multitud de actividades que muestran la gran variedad de planteamientos que engloba esa sugerente palabra: Diseño.

Desde la Universitat Jaume I de Castelló hemos querido unirnos a esta celebración realizando, en la Galería Octubre, una exposición vinculada a una de sus facetas más activas, especialmente en nuestra tierra: nos referimos, por supuesto, a la cerámica. Y es que la historia de nuestro entorno puede escribirse con este material. Posiblemente, no existan otros objetos más explícitos para relatar nuestro discurrir a lo largo del tiempo que los escritos con tierra. Desde el periodo neolítico (más de siete mil años han pasado desde entonces) conservamos en nuestra zona objetos que hablan de cómo vivían los seres humanos y también de sus intereses espirituales. Los sucesivos periodos históricos nos han legado su especial manera de entender el material. Finalmente, hemos llegado a los siglos xx y xxi, en los cuales la cerámica, muy especialmente la industrial, ha encontrado (concretamente en Castelló) un lugar de privilegio. De todas y todos es sabido el papel que ha jugado como motor económico.

Por nuestra parte, y prestando atención a las manos y a las máquinas, hemos planteado una muestra en la que conviven formas cerámicas industriales y otras artísticas, para darnos cuenta, al fin y al cabo, que los lenguajes formales tienen muchos puntos de encuentro, bien si la tierra ha sido tratada para uso funcional o si, por el contrario, predominan en ella aspectos contemplativos.

De este modo, podremos ver en la exposición, por ejemplo, piezas que podrían haber acabado formando parte de un oculto armazón en la estructura de una casa, pero que individualmente parecen esculturas hechas para el placer de la mirada. Por eso mismo, las hemos enfrentado en diálogo amigable con otras que, estando hechas precisamente para suscitar ese placer, poseen, sin embargo, un entramado que nos remite a una estructura en la que se aprecia cierta complejidad constructiva, cierto aire de industria poética. También podremos ver cómo se levanta una columna de blancos matices térreos, trabajada con las manos, a la que envuelven con otras columnas seriadas de brillantes tonos de rubí. Y muchas más piezas que, en diálogo, acaban siempre hablando (diciéndolo bruscamente) de los entresijos del barro.

Como colofón de esta muestra, y sin duda, como alegoría de la fragilidad de una vida (de la nuestra y la de los objetos que nos acompañan), la exposición concluye con dos *obras* frente a frente: los restos cerámicos de una excavación (platos que algún día mimaron a sus comensales o, simplemente, calmaron su hambre) y el *Oceanarium* de Weronika Lucińska, donde las obras duermen sumergidas el paso del tiempo.

La exposición cuenta con la colaboración de tres entidades museísticas de la provincia de Castelló, todas ellas referentes en la historia de la cerámica y el arte contemporáneo y que mencionamos a continuación. El Museo del Azulejo de Onda aporta una selección de los Premios Alfa de Oro que custodia, reconocimientos que otorga desde 1977 y con periodicidad anual, la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio (SECV) a los proyectos más innovadores en tecnología y diseño de empresas del sector. Por su parte, el Museo de Cerámica de l'Alcora nos ofrece una muestra de piezas premiadas en el CICA (Concurso Internacional de Cerámica de l'Alcora), nacido en 1981, convocado entonces con carácter nacional, pero que fue evolucionando para atender al sector cerámico artístico internacional, siendo hoy uno de los más prestigiosos de Europa. Por último, el Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés (MACVAC), aun siendo el único de los tres museos que no se dedica exclusivamente al arte cerámico,

nos presta varias obras realizadas con esta técnica, entre las que destacan las pertenecientes a la colección de la Fundación Vittoriano Bitossi para el Arte de la Cerámica y la Industria Química, creada en 2008. La Fundación se encuentra en la sede histórica de la manufactura Maioliche Artistiche Guido Bitossi, que data de 1921, en Montelupo Fiorentino, donde está abierto al público el MAIB, Museo Artístico Industriale Bitossi, entidad que donó al Museo de Vilafamés la selección de grandes diseñadores internacionales que podemos disfrutar en esta exposición.

MANS I MÀQUINES. APUNTS CERÀMICS

Wences Rambla

Universitat Jaume I

Si desde un punto de vista tecnológico ha podido decirse que la cerámica era representativa del estado de una civilización, hasta el punto de que del examen de un tiesto de alfarería o de una baldosa puede deducirse prácticamente el nivel técnico y cultural de la población de donde proviene, no es menos cierto que el valor estético de sus productos cerámicos también pone de manifiesto el nivel de desarrollo artístico de ese pueblo.

Estableciendo en este punto un paralelismo con el diseño industrial, podemos afirmar lo mismo. Es decir, el punto que alcanza el desarrollo de un diseño, sea de una punta de flecha, un arnés de caballería o una butaca, y la artísticidad que su factura puede manifestar, nos indica el grado de conocimiento técnico empleado para conseguir una utilidad al tiempo que el gusto estético que sus creadores imprimieron a dichos objetos. De manera, pues, que ya tenemos un primer aspecto para tener en cuenta, a saber, que la técnica para resolver un problema –materializándolo en un objeto– y el aspecto artístico con que se nos ofrece, es algo que atañe a diferentes cosas –herramientas, enseres, adminículos...– que resultan de la acción instrumental humana.

Así pues, con la cerámica estamos ante un «ars», tanto como técnica específica como en cuanto se le otorga una consideración utilitaria y estética. Arte que tiene la virtualidad de ser popular y de conllevar una virtualidad social, pues se basa en una materia prima y originaria al alcance de todas las gentes (aun cuando el grado de dificultad de su extracción y calidades puedan variar) y se encuentra en prácticamente cualquier lugar del mundo. Materia prima fácil de manipular y que permite solventar un sinfín de tareas y situaciones: desde las más cotidianas y domésticas hasta otras de mayores dificultades y prestaciones como son las englobadas, por ejemplo, en el ámbito de la construcción: desde soluciones ingenieriles como acequias, puentes, cisternas... hasta otras estrictamente arquitectónicas: residencias unifamiliares, fachadas de edificios... Y todo ello se muestra, por lo que a la cerámica arquitectónica concierne, mediante una variadísima tipología a lo largo de una evolución histórica de cuatro mil años.

Diseño de objetos que *viven* o pueden considerarse a modo de «arquitectura en lo pequeño»; cerámicas objetuales que viven o pueden considerarse como habitantes que *pueblan* las casas y viviendas humanas.

La cerámica ha ido jugando, desde tiempos inmemoriales, un papel fundamental que podríamos resumir en tres frentes de acción o *frentes de intervención cerámica*: las representaciones artísticas, esencialmente la escultura y estatuaria cerámicas; los recipientes cerámicos de evidente función utilitaria (aunque al principio aparecieran como contenedores para fines sagrado-propiciatorios: urnas funerarias y vasos de incienso) y la denominada cerámica de aplicación arquitectónica. Estos grupos responden, como es evidente, a necesidades y objetivos muy diversos que alcanzan propósitos tendentes a resolver problemas relativos a la relación mágico-propiciatoria del ser humano con fuerzas de la naturaleza o seres superiores, es decir, una singular funcionalidad en el ámbito de las creencias. Por otra parte, problemas relativos a solventar necesidades de nuestra vida cotidiana y doméstica, como la de dotarnos del ajuar imprescindible para esta y, en especial, uno que engloba todo ese repertorio objetual y a nosotros mismos con él,

cual es la «instauración de la morada humana»: la construcción de la vivienda; asunto este de primera importancia para lograr una vida segura y confortable. Algo que muy pronto desembocaría en generar toda una rama de las bellas artes considerada como *alma mater* en donde integrar todas las demás: la arquitectura.

A propósito de esto –lo del *alma mater*– no me resisto a traer a colación la utopía factible, valga la *contradictio in terminis*, de la Staatliches Bauhaus al considerar con su «Catedral del futuro», tal como representó Lyonel Feininger en su xilografía (frontispicio del programa de la Escuela en el que simbolizaba con tres estrellas, metáforas de la arquitectura, la escultura y la pintura, la penetración de cada arte con la arquitectura) la imperiosa necesidad de la reunificación de todas las artes en una nueva arquitectura que abandonara la dispersión en que aquellas habían caído. Es decir, que la reunión de toda actividad creativa en esa «catedral suprema» constituiría el mejor exponente de la racionalidad y artísticidad que el ser humano es capaz de demostrar y en donde la integración de todas sus actividades artísticas y artesanales propiciaría un mundo más feliz.

Pues bien, *mutatis mutandis*, todos esos *frentes de intervención cerámica* mencionados, aun cuando sean fruto de procesos técnicos diferentes y propósitos asimismo diferenciados, tienen como sustrato común el ser producto de la manipulación y transformación de la arcilla como material originario, y surgir como consecuencia del cambio radical que la especie humana empezó a experimentar en el tránsito del Paleolítico al Neolítico: desde un período de economía de subsistencia y relaciones sociales elementales, a una época de asentamientos agroganaderos y primeros indicios de la división del trabajo. Y estos factores, entre otros naturalmente existentes que distinguen ambos extremos tan lejanos en el tiempo de nuestra contemporaneidad, no dejan de ser clarificadores, puesto que toda industria que se despliega en extensión e intensidad requiere un asentamiento, una base de producción alejada de todo nomadeo y estructurada según una división del trabajo. Y, ya dentro de un determinado trabajo, secuenciar tal

tarea según diferenciadas fases o pasos productivos de un proceso bien planteado. Algo que en la producción cerámica pronto se vería como necesario para la intensidad productiva y difusión del arte utilitario, cada vez más riguroso, por todos los núcleos *civilizatorios*. Y cada vez con más prestaciones y mayor nivel artístico.

La cerámica ha ido jugando, desde tiempos inmemoriales, un papel fundamental que podríamos resumir en tres frentes de acción; pero antes no debemos olvidar (como nos recuerda Eladi Grangel, 2000) que, frente a la actitud del ser humano hacia los recursos materiales de su entorno, en que se limitaba a su adaptación formal con el propósito de obtener determinadas herramientas mediante técnicas como el tallado o el pulido, la aparición de la cerámica implicó, por primera vez, la transformación de un producto natural –la arcilla– mediante un proceso –modelado, secado y cocción– que conllevaba un «cambio de estado», hasta dar como resultado un producto elaborado –la cerámica– con propiedades diferentes a la arcilla, su producto primigenio, propiedades como la rigidez y la resistencia al fuego y a la humedad. De manera que «con la cerámica estamos ante el primer producto de síntesis en la Historia de la Humanidad» (Pastor 1992).

En definitiva, la condición de agricultor y pastor requirió una nueva instrumentación respecto a la del cazador trashumante y pronto, entre otros objetos, los cerámicos. Y de la coordinación de los distintos trabajos surgieron los distintos oficios, y entre ellos el del artesano como especialista en la elaboración y perfeccionamiento de los enseres que la colectividad fue necesitando, entre ellos los cerámicos –urnas, vasijas, platos, cuencos, baldosas, azulejos, ladrillos, placas, etc.–. Y así, como nos recordaba André Ricard (2000) en su libro *La aventura creativa*, «la espora de lo que hoy llamamos diseño».

Y de diseño cerámico y su concreción material trata esta exposición «Mans i màquines. Apunts ceràmics». Y como bien indica el título, con el término «manos» se hace referencia al trabajo que artesanalmente se aplicó a la elaboración de tantos y tantos objetos cerámicos que jalonan el caminar de la Humanidad. Y con el término «máquinas»

se hace referencia a cómo llega un momento, en el devenir de la sociedad industrial, en que las máquinas se aplicarían a la elaboración en serie de piezas cerámicas de variada tipología. Y esto es algo que encaja perfectamente con el concepto de diseño: proyectación de una idea con vistas a materializarse en objetos que a la vez que son o puedan ser útiles, sean al mismo tiempo susceptibles de ser categorizados como piezas artísticas.

Referencias

- Grangel Nebot, Eladi. 2000. «Origen y tipología de los materiales cerámicos». En *La ruta de la cerámica*. ASCER, IMPIVA, ALICER, QUALICER. Castelló: Instituto Promoción Cerámica Diputació de Castelló y otros.
- Pastor Moreno, Alfonso. 1992. «La cocción de los materiales cerámicos». En *Tecnología de la cocción cerámica desde la Antigüedad a nuestros días*. Agost (Alicante): Asociación de Ceramología.
- Ricard, André. 2000. *La aventura creativa: las raíces del diseño*. Barcelona: Ariel.

PIEZAS PRESENTES EN LA EXPOSICIÓN

- (1) Tanto las piezas de **Natucer** de la Serie *Life Arq* como la columna de la obra *Natura* de **Carmen Sánchez Oroquieta** constituyen un ejercicio de construcción de un objeto cilíndrico mediante elementos modulares a ensamblar, de modo que en la medida que varíe el número de elementos, así resultará la presencialidad final de la obra. En *Natura* solo un único elemento aislado se comporta como parte y todo de un objeto cilíndrico, mientras que en el caso de *Life Arq* toda una serie de elementos cilíndricos, ensamblados en disposición vertical, dan lugar a una fenomenología bien diferente. Así pues, confrontando ambas piezas podríamos hablar de «unidad versus multiplicidad».

(a) **Natucer**, *Life Arq*, 2010. Cerámica extruida, medidas variables.

(b) **Carmen Sánchez Oroquieta**, *Natura*, 1999. Cerámica, 170 x 14 cm.

(2) Los colores de sus formas esmaltadas son muy llamativos, como lo fueron los propios de la época europea posmodernista. Formas, por otra parte, que remiten a representaciones figurativas: de un modo más plano en el caso de las facetas icónicas que muestran las piezas de **Natucer**, y de un modo volumétrico en el caso de la obra *Vaso* de **Karim Rashid** con su factura en forma de cono invertido, y en el de **Ettore Sottsass** cuya obra *Bolo* se erige claramente como una escultura con tres partes ensambladas y en donde pueden vislumbrarse una parte a modo de base, otra como columna y en la cúspide, rematado a guisa de extraño capitel, una flor cuadrifolia que otorga a la obra un guiño al mundo vegetal.

(a) **Natucer**, *Proyectos Engineering*, 2015. Cerámica personalizada de implantación urbana, 80 x 80 cm.

(b) **Karim Rashid**, *Vaso KRV_3*, 2006. Colección «Symbolik» para Bitossi Ceramiche. Cerámica formada por tres elementos esmaltados y ensamblados a mano, 41 x 21 x 21 cm.

(c) **Ettore Sottsass**, *Bolo ZZ66A-540*, 1962. Para Bitossi Ceramiche. Cerámica vidriada pintada a mano, 25 x 37 cm.

(3) La pieza *Vaso V4* de **Matteo Thun** insiste en una configuración tipo vasija o jarra convencional (convención rota, sin embargo, por su acabado inusual que le presta un dinamismo inesperado). Por su parte, el *Vaso* de **Arik Levy** se muestra como un tipo de vasija menos previsible, pues su morfología, claramente cilíndrica, juega con un equívoco cual es que la boca o parte estrecha de este singular contenedor actúa como si fuera la base de la propia pieza mientras que la abertura es, al revés que en el caso anterior de un tamaño (diámetro) mucho mayor.

A juego con estos *contenedores* (formalmente a ellos se asemejan) se presentan piezas extrusionadas y esmaltadas de **Cerámica Mayor**, claro ejemplo de elaboraciones pensadas para un uso funcional abierto a diferentes posibilidades en su colocación y/o disposición, ya que permiten –gracias a la forma curva que genera su sección elíptica– el poder girarse independientemente y en diferentes grados. Esta versatilidad es muy apropiada para la construcción de celosías y otros usos, pues facilita la combinación entre piezas de diferentes colores, con lo cual se incrementa el grado de artísticidad del conjunto acoplado.

(a) **Matteo Thun**, *Vaso V4*, 2015. Colección «Venere Bianca» para Bitossi Ceramiche. Cerámica torneada a mano, 42 x 31 x 31 cm.

(b) **Cerámica Mayor**, *Baguette para celosías y uso decorativo*, 2007. Cerámica [por extrusión esmaltada,] una pieza de 23 x 20 x 6 cm y una pieza de 17.5 x 16 x 6 cm.

(c) **Arik Levy**, *Vaso ALE10721*, 2009. Cerámica refractaria y esmaltada en mate, 36 x 24 x 24 cm.

(4) **Esmaltes**, en el desarrollo de la sintetización de pigmentos con tecnología láser, presenta una baldosa plana cuadrada cuya imagen esgrafiada y centrada muestra una configuración dinámica. Se trata de un «dibujo» a modo de doble rueda singularmente dentada: como las palas múltiples de una hélice o de un resorte mecánico de relojería que quisiera subyugar nuestra visión, haciéndolo de una manera suave, sin estridencias, con suma elegancia... El círculo exterior circunscribe una gran «rueda-aspa» que acoge en su interior otra más pequeña de color azulado, la cual gira en sentido contrario; el conjunto produce como una suerte de sutil mecanismo como si –valga el símil– se tratara de la metáfora de un engranaje de relojería y/o eólico.

La pieza *Blue Cycas Llamelae* de **Corrie Bain** detenta una morfología contrapuesta a la planitud con que viene materializada la de **Esmaltes**, pieza que representa una forma bulbosa recubierta de añadidos

filamentosos –más gruesos y cortos que alargados– y que, por si fuera poco, visualmente juega con el tipo de equívoco que podemos apreciar en la pieza cilíndrica de Arik Levy *Vaso ALE*, cual es que la boca u orificio estrecho de la vasija actúa como si fuera la base de la propia pieza.

Piezas cuyo fundamento pivota en torno al círculo y a la esfera y propician una sensación de dinamicidad, más acusada en la pieza de Bañuelos y menor en la de Bocioc. En el esmalte de **Pilar Bañuelos**, *El rincón del mundo*, su conformación no es de un modo plano, sino ofreciéndonos un rotundo volumen esférico, cuya superficie abombada viene marcada por una serie de círculos concéntricos que, aunque paralelos entre sí, dan la sensación de «recorrer» la pieza como si descendiéramos o ascendiéramos por los surcos de un trompo.

Por su parte, la obra de **Viorica Bocioc**, *The spiral*, presenta una configuración más o menos planimétrica en forma de plato, pero de bordes anchos y moderadamente irregulares, y en donde se han aplicado una serie de incisiones puntiformes a modo de peculiares sarpuillidos o marcas de viruela.

- (a) **Esmaltes**, *Baldosa cerámica con tecnología láser*, 2003. Cerámica con pigmentos sintetizados por láser, 30,5 x 30,5 cm.
- (b) **Corrie Bain**, *Blue Cycas Llamelae*, 2019. Porcelana azul, 15 x 15 x 15 cm.
- (c) **Pilar Bañuelos**, *El rincón del mundo*, 2009. Cerámica, *paper clay* y engobe, 46 x 44 x 44 cm.
- (d) **Viorica Bocioc**, *The spiral from the Atoll's Center*, 2017. Porcelana, 2,1 x 26 x 26 cm.

(5) Estas dos creaciones, claro exponente de barro cocido, apuntan a la construcción. La de **Malpesa** más a nivel de elemento básico o pieza modular directamente pensada para ir levantando un lienzo de pared –o mejor una valla o separador– que para utilizar solamente como material de construcción, pues ese enrejado o «bordado» que entraña (encierra)

cada pieza (a guisa de ladrillo), ya *per se* evidencia, aparte de su funcionalidad, una clara intencionalidad artística, y por tanto ideada para ser contemplada estéticamente.

Owl, de **Hasan Sahbaz** manifiesta, por su parte, una intencionalidad netamente artística dado su tratamiento global: a guisa de una pequeña escultura cerámica que en su modelado evoca, tanto por las ranuras o hendiduras que presenta, como por los «picos» que coronan parte de la pieza, aspectos muy arquitecturales, en concreto los vanos de altas puertas o ventanales y las cubiertas que coronan una edificación.

- (a) **Malpesa**, *Ladrilloflor Todomuro*, 1999. Cerámica extrusionada, piezas de 24 x 12 x 5 cm.
 - (b) **Hasan Sahbaz**, *Owl*, 2018. Gres modelado y pigmento cerámico rojo, 46 x 23 x 8 cm.
- (6) De nuevo similitudes formales entre piezas de vocación industrial y otras de condición artística. Las de **Mallol** y **Castellano** podemos conceptualizarlas por su peculiar juego geométrico en que las formas triangulares se configuran y materializan de manera rotunda en su visualización. En cambio, la obra de **Velimir Vukićević**, *Rainy day*, constituye un guiño al informalismo en la medida que su masa lo es a modo de agregación y fusión de pequeñas formas irregulares que rompen la nitidez de clara geometría con la que se presentan las piezas de Mallol y Castellano. Por otra parte, cabe resaltar que esta pieza sugiere una sensación de «compactidad» frente a la «aireación» que propician las oquedades de las elaboraciones de los dos primeros autores. Es decir, podría decirse en términos de filosofía jónica, que existe una contraposición entre *lo lleno* de la pieza de Vukićević y *lo vacío* de las de Mallol y Castellano.
- (a) **ITC** (proyecto de Mallol Gasch y Pepe Castellano), *Ceramic morphologies*, 2018. Impresión en 3D, dos piezas de 11 x 28,5 x 14 cm.
 - (b) **Velimir Vukićević**, *Rainy day*, 2019. Porcelana, engobe, esmaltes y calcas, 40 x 36 x 38 cm.

(7) Las piezas que quedan englobadas en la denominación de **Refractarios** destacan por su gran masa y volumen. La masa volumétrica de cada una de ellas viene conformada por una clara contraposición en la factura que respectivamente las define, así como por la intencionalidad que comportan: más utilitaria en el caso de los ladrillos, dada su materialización en perfiles duros y linealidad ortogonal que aluden a su origen industrial. En el caso de la pieza de **Bibí Mompó**, por su forma bulbosa-redondeada –que bien puede ser la representación de un fantástico elemento vegetal o animal– sin duda manifiesta una intención artística en su creación.

Nos podemos imaginar la *Caja de cartón* de **Juan Bosco** como un objeto, compacto por su forma, pero débil por lo que su materialidad significa (cartón) y, por tanto, susceptible de, con facilidad, ser roto en pedazos. Cartón materializado según un acabado poco esmerado o fino. Por el contrario, tenemos las formas humanoides de la artista **Eglė Einikyte-Narkevičienė** que, con su *Poisonous Pride*, nos presenta dos formas sedentes, de espaldas y recogidas en sí mismas, pero con una «epidermis» más pulida o menos basta que el acabado con que Juan Bosco imprime, por el contrario, a su *Caja de cartón*.

- (a) **Refractarios Especiales**, *Ladrillo para bóveda suspendida*, 1984. Cerámica refractaria, una pieza de 23,5 x 23,5 x 6,5 cm y dos piezas de 11,5 x 23 x 6,5 cm.
- (b) **Bibí Mompó**, *S/T*, s/f. Barro rojo, modelado a mano a baja temperatura, 41 x 33 x 23 cm.
- (c) **Juan Bosco Pérez Benlloch**, *Caja de cartón*, s/f. Barro cocido, 29 x 29 x 29 cm.
- (d) **Eglė Einikyte-Narkevičienė**, *Poisonous pride*, 2018. Gres, pigmentos cerámicos y madera, 40 x 57 x 16 cm.

(8) Esta peculiar «obra» o pieza expositiva muestra la recogida de **restos cerámicos** –loza blanca, azulejos– de las excavaciones llevadas a cabo en torno al Molí de la Reixa de Onda. Pedazos recogidos y almacenados en cajas dispuestos para su clasificación y análisis.

Por su parte, a la visión de semejante montón de desechos, auténticos en el sentido de no ser elementos creados con un fin artístico, sino ser el fruto de una búsqueda o hallazgo arqueológico de una excavación *ad hoc*, **Weronika Lucińska** los transmuta o representa mediante su propia creación, *Oceanarium-from blue to white*, en una agrupación de elementos que apuntan a una «exaltación de memoria»: de aquellas piezas cerámicas que fueron en su pasado objetos concretos y que, tras el devenir del tiempo, acaban por resultar en un montón de desechos, que Lucińska representa a modo de sugerentes caracolílos de loza blanca sumergidos en agua.

- (a) **Restos de una excavación en el Cau del Molí de la Reixa**, Cerámica esmaltada, siglo XIX, 40 x 40 x 40 cm.
- (b) **Weronika Lucińska**, *Oceanarium-from blue to white*, 2016. Porcelana y agua, 40 x 100 x 40 cm.

UJI UNIVERSITAT
JAUME I

Galeria Octubre

ISBN: 978-84-18951-33-6



9 788418 951336



Museu de Ceràmica de l'Alcora



MAC Manolis **AC**
museu d'art contemporani Vicente Aguilera Cerni

COLOROBIA