

La cerámica gallega en la segunda mitad del siglo XX. Frontera entre el artesano y el escultor

ANTONIO GARRIDO MORENO

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

Se analizan aspectos que inciden sobre la diferenciación de la cerámica como actividad artesanal o escultórica aplicándolos específicamente a la realidad gallega. Se establecen en el discurso algunas de las convenciones que separan al arte de la artesanía y se presenta a un colectivo escultórico que surge alrededor de la última década del siglo XX que ha desarrollado su actividad a través de la cerámica como material de experimentación en Galicia.

Palabras clave: Escultura, cerámica, Galicia, siglo XX, convenciones artísticas.

ABSTRACT

Aspects inciding on the differentiation of ceramic as an artesanal or sculptoric activity are analyzed, applying them specifically to the reality of Galicia. Some of the conventions separating art from handy-work are established in the discourse and so is introduced a sculptoric collective emerging about the last decade of the XXth century which has developed its activity throughout ceramic as an experimental material in Galicia.

Keywords: Sculpture, ceramic, Galicia, XXth century, artistic conventions.

Galicia posee una dilatada tradición alfarera que se inicia en la prehistoria y que ha pervivido hasta hace pocos años diseminada por su territorio. En la actualidad, la dinámica de los nuevos tiempos la sitúa en un acelerado proceso de desaparición, ya que los únicos alfares existentes –cuatro núcleos localizados actualmente– no tienen sucesores que mantengan el oficio o lo orientan hacia un tipo de producto canalizado a otros mercados como el del turismo, perdiendo por lo tanto su contenido utilitario primordial. También en el plano industrial, si bien Galicia no ha tenido una intensa producción, no

se puede obviar el hecho insólito de la implantación, a principios del siglo XIX de una fábrica de loza dentro del más puro estilo de las existentes en Bristol: las Reales Fábricas de Sargadelos, en la zona costera lucense, creada por el ilustrado Raimundo Ibáñez. Esta iniciativa tendría su relevo, tras un paréntesis de casi un siglo, en la segunda mitad del siglo XX con las iniciativas de las fábricas de “O Castro” en A Coruña y posteriormente Sargadelos bajo la iniciativa de Isaac Díaz Pardo en el primer caso y con la colaboración de Luís Seone en el segundo.

Durante el siglo XX se abrirán iniciativas en Europa y América generadas por diferentes sectores dentro del mundo de la cerámica que tendrán como consecuencia la creación de cuatro categorías creativas distintas: la cerámica tradicional utilitaria, la cerámica de estudio¹, la cerámica de autor² y la escultura cerámica³. Las convenciones que establecen la separación entre lo artesano y lo artístico, frecuentemente confusas, han supuesto un freno a los escultores cerámicos para incorporarse a los canales de difusión y comercialización específicamente artísticos. Entre dichas convenciones se pueden citar las siguientes: 1) El modelado y labra. El uso de estas técnicas será determinante en la creación de diferencias entre los propios artistas en su camino para obtener una mayor consideración social. En el Renacimiento surgen los primeros intentos por diferenciar lo artesano de lo artístico siendo Miguel Angel uno de los primeros escultores que comenzó a establecer la frontera, “de la técnica del escultor y del significado que conlleva escoger una técnica. El creó una distinción entre los escultores que como Donatello modelaban sus estatuas en barro y aquellos que, como él mismo, arrancaban fragmentos al bloque de piedra para extraer de él, con vigor, las figuras. Muchas ideas, no todas artísticas, están en juego con tal opinión”⁴.

Se estaba creando desde el propio oficio una jerarquización entre las técnicas de la escultura diferenciando al escultor que modela del que labra o talla, dotándose a estos últimos de una mayor valoración artística.

2) Sin embargo, uno de los argumentos que esgrimían los escultores que modelaban en relación a los que labraban se basaba en el material final de la obra ya que, aunque el proceso para la consecución de la forma se hacía mediante el modelado en barro, este no se convertía en el material definitivo de la escultura sino que solo suponía un paso intermedio del proceso creativo. La escultura finalmente se obtenía mediante la copia del

¹ La cerámica de estudio es aquella en la que se prescinde del sentido utilitario debido a que el ceramista se centrará en los aspectos de investigación que el material ofrece. Su objetivo será el desarrollo de una técnica basada en el conocimiento y en desarrollar los fallos inesperados que se producen en el proceso cerámico. También se investigará la forma y las propiedades parietales que el material ofrece desde el punto de vista de la aplicación del color y el dibujo.

² Cerámica, normalmente utilitaria, realizada técnicamente por un ceramista bajo las pautas de un artista plástico que incidirá en la forma y sobre todo realizará la decoración de su superficie. Casos sobresalientes son los de las colaboraciones Miró-Lloréns Artigas y las de Picasso con talleres de Vallauris.

³ Obra totalmente escultórica en la que el único vínculo con la cerámica es el material utilizado.

⁴ Marc Le Bot, “La Tierra-Madre”, en *La Europa de los ceramistas*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, pp. 26-27.

original, modelado en barro, a través de otras técnicas que permitían conseguir materiales como el bronce que siempre fue contemplado como un material noble desde la antigüedad. La imagen resultante era la misma pero el material dignificaba el resultado y aportaba el componente artístico.

¿Qué es lo que caracteriza justamente a la escultura cerámica? Un vaciado de bronce. ¿En qué medida el carácter específico del material y sus relaciones con los modos de fabricación son determinantes? Surge aquí otra polémica que ha influido notablemente en la consideración artística de la escultura en los últimos siglos: la nobleza del material. El peso, la inalterabilidad y el coste incidían en las convenciones establecidas incrementando la distancia jerárquica entre las disciplinas. Se estipula que la piedra, el metal y, en menor medida, la madera, serán los materiales que se asocien a la escultura. Se llega hasta tal punto en esta jerarquización que a la talla en madera –un material de menor aprecio– se la denomina imagería y a su productor imagero en vez de escultor.

3) Derivado del material y su técnica otra de las limitaciones de la cerámica se encuentra en la escala. Es difícil conseguir trabajos de gran tamaño mediante la cocción del barro. Esta limitación se incrementa por la falta de monumentalidad, que no tamaño, de muchos de los trabajos realizados en este material, lo que supondrá históricamente un lastre que algunos críticos de este siglo ponen en cuestión, “¿Qué entendemos comúnmente por escultura cerámica?. Casi nada, solamente una pequeña figurilla de un elemento mural, de forma agradable, con expresión divertida o anecdótica. Los ejemplos que se nos ofrecen refuerzan este tipo de representación: son de un mal gusto *naif* a la moda moderna, creados por los ceramistas para quienes la escultura cerámica se presenta llena de promesas y no verdaderamente fácil de comparar, a escala cualitativa, con el objeto cotidiano con el que nos sentimos más familiarizados”⁵.

Lo cierto es que la vocación escultórica de la cerámica ha ofrecido a lo largo de los siglos un aspecto de “bibelot”, de pequeño objeto decorativo, que sirve para embellecer determinados rincones de viviendas y palacios.

4) La mayor parte de la cerámica que se elabora en Europa hasta el siglo XX pertenece al grupo de objetos que se encuadran en la categoría de utilitarios. Estos podrán embellecerse con grabados, pinturas, esmaltes, color, etc., pero su finalidad es la de aportar una utilidad a una comunidad de usuarios. En este sentido Isaac Díaz Pardo es consciente de este origen al expresar que

“...O material cerámica, posiblemente o primeiro material no que o home construe cousas, estivo adicado sempre a facer con él obxectos utilitarios pra conter líquidos, alimentos, e gardar nas covas cinzas e moedas pra pagar a viaxe final. E dicir, foi un material destinaído a facer cacharros, con independencia do material de construción,

⁵ Gertraud Möhwald: “Sobre escultura cerámica”, en *La Europa de los ceramistas*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, pp. 28-29.

que foi mais tarde. A cerámica, pois, estivo máis ligada coa cacharrería que coa estatuaría. As veces eses cacharos foron tomando formas de mulleres e de homes, de animais, de deuses... sin deixar de ser cacharos, de xeito que foi aparecendo unha cerámica ou unha cacharrería antropomórfica, zoomórfica, sacromórfica. [...] Fora da obra de Luca della Robia até o Renacemento eu non coñezo outra cerámica realizada como estatuaría pura, sin servidumes utilitarias, cacharreiras”⁶.

Este sentido utilitario es uno de los rasgos que más separan al objeto artesanal del artístico y supondrá una de las grandes barreras a romper desde el Renacimiento hasta nuestros días.

5) Lo utilitario va casi siempre vinculado al contenedor, a la vasija y esta a su vez al hueco. La cerámica en este sentido se adapta perfectamente a este requisito ya que por cuestiones técnicas se realizará preferentemente en formas curvas y mantendrá un orificio para poder contener los líquidos o sólidos de pequeño tamaño. Será infrecuente encontrar en la cerámica tradicional o histórica formas aristadas y que prescindan del hueco, lo que sin duda representa una limitación formal.

6) El Renacimiento ha sido uno de los momentos históricos que introducirán las normas “canonizadoras” para la escultura. En esta época existe un fervor por tratar de recuperar la cultura clásica en todas sus disciplinas. Se comenzarán a estudiar los restos arqueológicos existentes en toda Italia, surgen los primeros tratados que codifican las normas que deben seguirse en edificios, esculturas y pinturas, etc. La escultura clásica, aunque originariamente en Grecia se recubría con pinturas de colores, llega al hombre renacentista a través de copias romanas desposeída de cromatismo. El bronce y el mármol en su desnudez dejarán ver la nobleza del material y este aspecto se convierte en canon. El color se repudía. Sólo será utilizado en tiempos del barroco en la imaginería religiosa para conseguir un naturalismo que motivase al fiel contrarreformista a la reflexión y la oración, siendo su destinatario la clase social menos dominante. En cierta forma se trataba una escultura destinada al pueblo –popular– desde el poder civil y eclesiástico con unos fines e intereses muy concretos. El uso del color que incorporaban los escultores imagineros, normal en otro tiempo, desaparece con la escultura académica.

7) A lo largo de la historia la cerámica ha ido desarrollando multitud de técnicas con las que se consiguen resultados muy satisfactorios. No cabe la menor duda que la cerámica es un material seductor que somete a los ceramistas excesivamente expertos a la tentación de utilizar la técnica de la cerámica y del esmalte para hacer de ellos un fin en sí mismo, obviando tanto los aspectos utilitarios como escultóricos, situándose en una tierra de nadie que no puede calificarse de artesana ni de artística.

La técnica convierte a muchos ceramistas en alquimistas que realizando una carrera contra ellos mismos inventan fórmulas con las que persiguen conseguir efectos

6 I. Díaz Pardo: “A cerámica como soporte de creación artística”, en *Tendencias. Cerámica artística actual*. Santiago, Xunta de Galicia, 1987, pp. 25-29.

desconocidos, texturas, colores, irisaciones, etc. En estos casos terminan siendo absorbidos por la seducción de descubrir un nuevo resultado, en la mayoría de los casos, totalmente aleatorio e inesperado. La cerámica se convierte para ellos en un juego infantil similar al de los “sobres sorpresa” que termina siendo un círculo vicioso, ya que cuando se descubre uno de ellos inmediatamente surge la necesidad de abrir el siguiente.

Muchos ceramistas terminan siendo más que creadores de formas unos excelentes químicos absortos en la consecución de resultados más aparentes que artísticos o funcionales.

Este virtuosismo técnico lleva a otros ceramistas a plantearse como meta prioritaria la consecución de objetos cerámicos técnicamente perfectos. Su actividad se centra en tratar de dominar la técnica hasta un punto que permita conseguir la supresión del componente imprevisto que el material posee. Para ellos el efecto sorpresa se convierte en su peor enemigo ya que su pretensión es la de conseguir un resultado previamente calculado. Perseguir este ideal formal se convierte en su meta y a veces en su obsesión.

8) Otra característica que posee la cerámica es la gran cantidad de posibilidades que ofrece al ceramista su superficie. Gran parte de los trabajos cerámicos que se han realizado en la historia del material se han centrado en su decoración epidérmica bien sea esta conseguida mediante la pintura, el grabado, las texturas, el dibujo o el color.

Este gusto por lo superficial, por el trabajo en dos dimensiones, olvida el componente tridimensional que puede aportar el material. Se olvida el aspecto escultórico que en sí mismo tiene la cerámica como cuerpo que ocupa un lugar en el espacio. En muchas ocasiones el ceramista se debate entre un mundo pictórico en el que la materia es contemplada simplemente como soporte parietal para desarrollar el dibujo o la pintura, o entre un trabajo de relieve en el que las incisiones o el grabado permitan descubrir un sensual mundo preceptivo que participa de la luz. Los menos se adentran en el mundo del volumen investigando en formas que tengan una entidad física en el espacio que las rodean. Será entre estos últimos de donde surja el germen del escultor cerámico.

9) Uno de los rasgos que más diferencian la cerámica artesanal, de estudio y la específicamente escultórica es su comercialización. La primera se desarrolla a través de ferias de artesanía siendo su coste muy reducido ya que apenas incrementa su cotización el componente creativo de la misma, influye fundamentalmente en su valor el sentido utilitario. La cerámica de estudio está situada a medio camino entre el arte y la artesanía desde el aspecto de su comercialización ya que, salvo excepciones ampliamente conocidas, estas obras comparten los mismos lugares de venta con las primeras o en el mejor de los casos se establece un canal en salas de exposiciones específicas en las que no tienen cabida ni la artesanía ni las artes plásticas. También surgirán para la cerámica de estudio los certámenes específicos –bienales, premios, concursos, etc.–, abundantes en muchos lugares de Europa y América. Será la escultura cerámica la única actividad que goce del privilegio de ser exhibida y comercializada en los mismos espacios que son utilizados para todas las manifestaciones consideradas como “artes mayores”, aunque son pocos los artistas cerámicos que consiguen ser admitidos en este ámbito.

10) El dedo en la llaga en la polémica suscitada sobre el grado artístico de la cerámica lo pone en su justa medida el crítico francés Jacques Wolgensinger cuando expresa “¿Recipiente o significante? (Autónomo o útil). Las dos ramas del árbol cerámico, cuando una se debilita la otra, normalmente, debe fortificarse (o la primera encuentra a la segunda en alguna otra versión de la función expresiva). Cuando el jarro tiende hacia el universo conceptual aparece la escultura”⁷.

LA CERÁMICA CREATIVA EN GALICIA

La “cerámica de estudio” primero y la escultura cerámica tendrán en Galicia un desarrollo tardío. De hecho los primeros indicios se producen en la diáspora, concretamente en Buenos Aires, cuando Elena Colmeiro en 1948 decide iniciar sus estudios en la Escuela Nacional de Cerámica, creada y dirigida por Fernando Arranz, un ceramista español afincado en la capital argentina.

Las primeras obras que reciben el epígrafe de cerámica de autor serán las que realizará Elena Colmeiro tras su regreso a España a finales de la década de los cincuenta. En relación con su primera exposición madrileña en la galería Jorge Juan los comentarios que realizó Luis Seoane son elocuentes: “...Su afán de síntesis en la decoración, su consecución de nuevas formas para el modelado, la llevaron, como dice en una carta privada un amigo, hacia el informalismo, esa tendencia anárquica y egocéntrica surgida del expresionismo que liga muy bien con el temperamento individualista y lírico gallego...”⁸. No obstante, a pesar de su modernidad, el trabajo de Elena Colmeiro se desarrollaría especialmente en Madrid, donde tenía fijada su residencia, lo que haría que en los años sesenta sus investigaciones en el campo de la escultura cerámica no tuviesen seguidores en Galicia.

A mediados de la década de los sesenta un tallista autodidacta de la madera o, mejor aún, un escultor intuitivo llamado Acisclo Manzano, vinculado al grupo de artistas ourensano “O Volter”, abandonará paulatinamente la madera para trabajar en un proceso cerámico de modelado de neta vocación escultórica. Realizaría sus obras con las técnicas de cocción alfareras y con el barro de la región, sin embargo las formas adquieren una notable modernidad y originalidad para su momento. Son esculturas de vocación monumental a pesar de su escaso tamaño en las que unas formas expresivas y abstractas se perfilan con sintéticas incisiones que aluden a rasgos antropomórficos.

Un hito importante tuvo lugar en 1970 consistente en la materialización de un proyecto cultural e industrial que Luis Seoane e Isaac Díaz Pardo habían fraguado a lo largo de la década de los años sesenta: el complejo de la Fábrica de Sargadelos, el Laboratorio

⁷ Jacques Wolgensinger, “Escultierra”, en *La Europa de los ceramistas*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, pp. 108-109, 128-129.

⁸ Luis Seoane, *Escolma de textos da audición radial de Luis Seoane “Galicia emigrante” (1954-1971)*. Ed. L. Braxe y X. Seoane. A Coruña, Ed. do Castro, 1989, pp. 105-106.

de Formas y el Museo de Arte Contemporáneo Gallego “Carlos Maside”. Gracias a este proyecto inspirado en las ideas utópicas vanguardistas de la Bauhaus, Galicia contará por primera vez con un punto de encuentro importante en el territorio español para el intercambio de ideas entre creadores cerámicos, así como su posibilidad de investigación y materialización de obras difícilmente realizables sin el aporte de las infraestructuras de la fábrica. Son notables, por la introducción de nuevas actitudes cerámicas, la presencia de figuras de importancia en la cerámica española del momento tales como Arcadio Blasco, Enrique Mestre, etc., que se acercaban a Galicia para impartir seminarios y talleres de formación. Por el Laboratorio de Formas realizarían estancias más o menos prolongadas la mayoría de los escultores gallegos del último tercio del siglo XX, siendo para alguno de ellos una innegable plataforma de aprendizaje o lanzamiento. Serán frecuentes las experiencias de artistas plásticos que investigarán las posibilidades del material consiguiendo en algunos casos propuestas tan novedosas como las esculturas cerámicas articuladas de Silverio Rivas.

La segunda mitad de la década de los setenta será el período formativo de otro de los puntales de la escultura cerámica gallega, Xavier Toubes. Realiza estudios en escuelas de arte y cerámica en Gran Bretaña y Estados Unidos, para proseguir sus experiencias en una breve estancia en 1979 en el Laboratorio de Formas de Sargadelos. Será la infraestructura de galerías vinculadas a la fábrica gallega quien le de la oportunidad de realizar sus primeras exposiciones en España, en Madrid y Santiago de Compostela. Desde este momento Toubes se convertirá en un referente obligado de la escultura cerámica mundial, tanto desde el punto de vista de artista plástico, teórico, docente, como en el de promotor y director de centros pioneros en el desarrollo y evolución de la creatividad plástica relacionada con el material.

Una importancia vital ha tenido para muchos ceramistas de estudio gallegos las escuelas de cerámica catalanas, ya que han supuesto para muchos de ellos el punto de partida de un aprendizaje técnico imprescindible para iniciar posteriormente un proceso de investigación. La Escola Massana de Barcelona interrelaciona pedagógicamente, en un mismo centro docente, el arte, los oficios artísticos y el diseño. Esta característica y el hecho de considerar tanto la tradición como la innovación técnica y la experimentación, hace que sea una institución singular no solo en el plano peninsular sino también en el contexto europeo. Este ambiente abierto supone un polo de atracción para los gallegos interesados por la cerámica, entre ellos Xoan Anleo, quien realizará los cinco años necesarios para obtener una cualificación específica en dicho material y sus posibilidades técnicas y expresivas.

Más incidencia para los ceramistas gallegos que la Escuela Massana tiene la Escuela de La Bisbal en Girona que supone un buen taller de experiencias técnicas en la cerámica tradicional. Por sus cursos pasaron gran parte de ellos: María Xosé Díaz, Soledad Penalta, Miguel Vázquez y Emilia Guimeráns. También tiene destacada importancia el taller de la Fundación Lloréns Artigas en Gallifa (Barcelona), dirigido por su hijo, en donde se pueden realizar ensayos en grandes hornos tradicionales de alfarería.

En la década de los ochenta el germen sembrado por los escultores antes citados así como por el Laboratorio de Formas de Sargadelos prenderá en un grupo de creadores de distinta procedencia que se interesan individualmente por la cerámica desde distintas perspectivas y que han adquirido sus conocimientos de muy diversas maneras.

No constituyen grupos fundacionales homogéneos, son individualidades que realizarán su trabajo en solitario y que irán conociéndose a lo largo del tiempo al ir haciendo camino. Todos tienen su punto de partida en la cerámica artesanal, utilitaria o de estudio e irán adquiriendo con el tiempo lenguajes personales que evolucionarán hacia una obra plenamente escultórica que en algunos casos será exclusivamente cerámica, en otros se fusionará con otros materiales y en una tercera opción llegará a desvincularse totalmente del material de sus inicios. Para todos la cerámica ha sido el móvil de reflexión creativa inicial y en su conjunto forman una de las opciones escultóricas más interesantes de la plástica gallega de finales del siglo XX.

Entre ellos iniciarán su camino por vías de investigación artesanales y autodidactas María Xosé Díaz, Miguel Vázquez, Emilia Guimeráns o Rosalía Pazo Maside. Otros comenzarán trabajando en una cerámica de estudio entre los que se pueden citar a Caxigueiro, Javier Meléndez “Urza”, Soledad Penalta o Xoán Anleo. Para todos ellos los ochenta fueron años de aprendizaje y posteriores búsquedas que realizarán en solitario. Posteriormente comenzará un incipiente asociacionismo desde posiciones artesanales en el que muchos de ellos se integrarán por distintos motivos entre los que se pueden encontrar los siguientes: para algunos era su sector pues no habían roto todavía la barrera de la artesanía, para otros significaba solo una forma de estar informado desde un colectivo que sin ser el suyo era el más afín en esos momentos, un tercer grupo trabaja en solitario, no integrándose en ningún tipo de colectivos.

En la segunda mitad de la década de los ochenta comienza a observarse una gran actividad dentro de Galicia entre los artistas cerámicos. Los resultados conseguidos con la operación de promoción de colectivos plásticos como “Atlántica” que gozaron de gran popularidad y éxito rápido, pudieron servir de acicate para que en el sector individual de la cerámica se siguiera el ejemplo. Se crean grupos que, aunque de escasa repercusión, supusieron una mayor conexión entre algunos de sus integrantes, tal es el caso de “Remol” formado por Caxigueiro, María Xosé Díaz y Xavier Cuiñas. La propia María Xosé Díaz formará parte posteriormente de un colectivo santiagués de artistas plásticos, una agrupación denominada “Grupo Nome” que reivindicaba unos nuevos canales de promoción y difusión para la ciudad compostelana.

En esos años el colectivo de ceramistas de estudio que trabajaban en Galicia era prometedor aunque, salvo algunas excepciones, muchos de ellos no habían traspasado aún la barrera que separaba convencionalmente el arte de la artesanía. Se encontraban en una tierra de nadie de la que era difícil salir en esos momentos en los que el panorama plástico acaparaba la atención institucional y privada del momento. Entre ellos es necesario citar nombres como los de Xavier Cuiñas, María Xosé Díaz, Manuel Barreiro

“Paparolo”, Regal, Esther Iglesias, Caxigueiro, Xoan Manuel Viqueira, Miguel Vázquez, Emilia Guimeráns, Rosalía Pazo, Xosé Ouro “Maceda”, Nano Unzueta, etc.

De todos ellos algunos preferirán quedarse en el ámbito de la cerámica de autor no llegando a dar el definitivo paso a la escultura a pesar de estar realizando unas propuestas muy interesantes en esos años. Esther Iglesias (1958), quien había presentado en la exposición “Tendencias” una obra muy original, desaparece de los circuitos artísticos. Manuel Barreiro “Paparolo” (1951), quien había planteado propuestas de interés, no tomará el impulso necesario para su proyección. Realizará trabajos novedosos como los presentados en “10 visións da arte compostelá”, en 1993, en los que la cerámica desaparece utilizando pequeñas obras antropomórficas en bronce que insertará en un reducido entorno pictórico creando situaciones espaciales en las que la expresión corporal y las actitudes son el centro de experimentación. A pesar del interés suscitado, sus esporádicas apariciones en la escena de la plástica harán que su producción quede en el anonimato. Cuiñas mantendrá una relación similar pero dentro de la cerámica de autor, no presentando en los circuitos comerciales o institucionales obras de carácter escultórico.

Xohan Viqueira (1952), quien realizaría estudios en Valencia de cerámica, mantendrá una relación de alejamiento y aproximación a los mundos de la cerámica de autor y la escultura. Como ceramista es un excelente investigador de los grandes formatos, de las posibilidades decorativas de los objetos utilitarios pasados a gran escala, un interesante pintor y dibujante de superficies cerámicas. Como escultor, en los últimos años ha realizado algunas exposiciones bajo este epígrafe y a través de ellas se puede apreciar que está en un proceso de búsqueda en donde quedan aún nítidas referencias (Miró, Picasso, Torres García y otros artistas contemporáneos...). Viqueira se encuentra en un difuso límite entre dos aguas del que probablemente saldrá en un futuro próximo, decantándose por alguna de las dos opciones abiertas. Toda esa efervescencia cerámica tuvo un hito importante en 1987, año en que se celebró la exposición organizada por la Xunta de Galicia en su sala de exposiciones de la Casa da Parra, comisariada por Pilar Corredoira, a la que se le dió el epígrafe de “Tendencias. Cerámica Galega Actual”⁹. Una exposición que mostraría un nuevo horizonte en las posibilidades de un material que, aunque tradicional, podía ser perfectamente útil para ser empleado con fines exclusivamente artísticos. “Tendencias” supuso una fractura y convulsión en el sector llegando a originar posturas muy diferentes, desde las más receptivas por lo que suponía de novedad a las más reaccionarias. La selección de ceramistas fue parcial, quedaron muchos fuera de la propuesta, lo que creó también un cierto malestar. No obstante a pesar de las exclusiones y de la encendida polémica, “Tendencias”, como así lo consideran en la actualidad casi todos los escultores surgidos de la cerámica, supuso un punto de inflexión que ayudó a dinamizar a un grupo de creadores que solo esperaban el pistoletazo

⁹ Los ceramistas seleccionados en la muestra fueron los siguientes: Xoan Anleo, Manuel Barreiro (Paparolo), Elena Colmeiro, Esther Iglesias, Xosé Ouro (Maceda), Soledad Penalta, Xavier Toubes, Nano Unzueta y Miguel Vázquez.

de salida para comenzar una nueva andadura. La oportunidad de reunir en un espacio a los dos escultores cerámicos gallegos –Elena Colmeiro y Xavier Toubes– con un grupo generacional más joven que buscaba caminos diferentes a los artesanales supuso un importante referente. Por otra parte opciones conceptuales como las presentadas por Xoan Anleo, que había tenido una formación cosmopolita muy distinta a la del resto de sus compañeros de camino, sirvieron para aportar un soplo de aire fresco de contemporaneidad a lo que se estaba haciendo en cerámica dentro de Galicia. “Tendencias” fue el motor para que algunas individualidades gallegas dieran el paso a posiciones plenamente escultóricas.

La fecha de 1990 supone el final de un cambio generado por la exposición antes citada: María Xosé Díaz, Soledad Penalta y Rosalía Pazo Maside abandonarán definitivamente el material cerámico para adentrarse en unas posiciones escultóricas desarrolladas con nuevos materiales; Caxigueiro, aunque no abandona la cerámica, la utilizará con otros materiales dándole un idéntico rango y simultaneándola con propuestas conceptuales materializadas en forma de instalaciones en donde el material cerámico se omite; Miguel Vázquez y Emilia Guimeráns seguirán el camino mantenido por Elena Colmeiro y Xavier Toubes, con una vocación centrada en la investigación de la cerámica con contenidos decididamente escultóricos; Javier Meléndez “Urza” que se había instalado, tras un tortuoso periplo americano, en Betanzos pocos años antes, realizará sus primeras series vinculadas con Galicia; Xoan Anleo regresa de Japón considerando terminada su etapa formativa, orientando su actividad creativa hacia posiciones plenamente conceptuales en las que la cerámica estará presente directa o indirectamente en su obra.

Los integrantes de la generación de artistas procedentes de la cerámica y surgida después del fenómeno “Atlántica”, en los noventa no se aglutinaron como grupo, fueron individualidades trabajando desde posiciones muy diferentes. La fuerte inercia de la estela dejada por “Atlántica” ralentizaría su promoción, además del problema añadido que suponía su procedencia de una disciplina que tradicionalmente no era admitida en los círculos establecidos de las artes plásticas gallegas. A esto hay que unir la circunstancia de sus comienzos desde posiciones periféricas, alejados de los círculos canonizadores del arte gallego: galerías de arte, museos, comisarios, crítica de arte, etc. Algunas de estas individualidades emprenderían un camino menos fácil que la generación anterior, la mayoría de las veces en solitario, con el exclusivo apoyo difusor de su propio trabajo y el de las diferentes galerías que la empresa Sargadelos tenía distribuidas por Galicia, Madrid y Barcelona. Tímidamente con el paso de los años se incorporaron algunos comisarios y galerías de arte que decidieron darles el impulso de promoción y comercialización necesario para llegar a difundir su obra.

Entre todos estos artistas de la generación de los noventa no existen rasgos comunes que puedan identificarlos como colectivo, aunque el punto de partida de todos haya sido la cerámica, ya que cada uno ha evolucionado por caminos diferentes adquiriendo lenguajes plenamente individuales.

Algunos, aunque apartados del material cerámico, mantienen un vínculo estético por lo artesanal que se manifiesta más o menos implícitamente en sus obras. Este es el caso de las escultoras María Xosé Díaz y Rosalía Pazo que se adscriben a posiciones estéticas en las que la naturaleza, la habilidad manual y la resolución formal se hacen patentes en la manera de enfocar sus trabajos en los que se encuentran altas dosis de sensibilidad que podría ser calificada como “femenina”. Tras este vínculo que se puede apreciar de una manera colateral existe en ellas una voluntad intervencionista del espacio con la obra y de establecer lazos conceptuales y estéticos con el espectador, actitud que las sitúa en una posición escultórica completamente actual y con un alto grado de originalidad en sus resultados.

En los casos de Caxigueiro y Xoan Anleo sus obras, especialmente las series e instalaciones, tratan de poner en cuestión determinados hábitos sociales mediante un discurso que encierra un fuerte componente de denuncia en el primero y de sutil ironía en el segundo. Para canalizar esos propósitos orientan sus trabajos a posiciones conceptuales en las que la integración de la obra con el espacio y la voluntad implícita de vincular al espectador en ella, dota a sus trabajos de un contenido social que es expresado con lenguajes universales contemporáneos.

Soledad Penalta y Javier Meléndez “Urza” mantienen una investigación sobre el gran formato que se ha ido materializando en buenos ejemplos de obra pública -escultura y mural respectivamente- dispersos por diferentes puntos de Galicia. Ambos están próximos en su orientación por crear una obra que investiga aspectos antropológicos, en algún caso coincidentes en su estructura constructiva aunque marcadamente diferenciados por la manera de concebir forma y por la elección de los materiales empleados.

Xoan Manuel Viqueira, Emilia Guimeráns y Miguel Vázquez abordan la escultura como un paso gradualmente evolutivo de la cerámica de estudio manteniendo un vínculo con ella y desarrollando un discurso formal en el que la alusión a la vulneración del objeto utilitario o a determinados elementos técnicos primarios de la cerámica cambiados de uso, son los componentes fundamentales.

Sin embargo este fructífero colectivo no tiene seguidores entre las generaciones que eclosionan en la actualidad. Entre los motivos quizás se encuentren los mismos que existían en Galicia hace veinte años, ya que aunque si se ha creado una Facultad de Bellas Artes dependiente de la Universidad de Vigo, sin embargo se mantiene la infraestructura docente que existía entonces. En dicha facultad no se desarrollan las disciplinas cerámicas, Sargadelos sigue siendo un punto de encuentro para profesionales del medio y no se han generado centros docentes en los que se pueda enseñar y expandir las experiencias de personalidades dentro del mundo de la cerámica como Xavier Toubes o Elena Colmeiro, o del resto del colectivo citado en este texto. Únicamente la creación de un organismo como el Centro de Artesanía e Deseño de Lugo, está haciendo una labor de docencia a través de cursos, en principio únicamente orientados a la cerámica contemplada desde el punto de vista artesanal.

Los escultores

ELENA COLMEIRO. Silleda, 1932. (Fig. 1)

Pionera en la cerámica de autor y en la escultura cerámica gallega. Contribuye con su rebeldía a transgredir las normas que tradicionalmente se aplicaban a los conocimientos cerámicos. Atraída por las superficies interiores de los objetos utilitarios desarrollará una estética heterodoxa en la que el exterior e interior de sus obras van a tener el mismo protagonismo. Al mismo tiempo provocará una destrucción de la forma utilitaria mediante un lenguaje constructivo y una técnica basada en la utilización de una materia gruesa de tierras refractarias unida a un tratamiento restringido del color mediante óxidos. Paralelamente empleará la espiral y el círculo como formas recurrentes para aportar a sus esculturas movimiento, variación y esbeltez.

En la década de los ochenta investigará con materiales industriales como el carbono de silicio, lo que le obligará a establecer un diálogo entre la fractura y la superficie lisa, así como entre la monocromía irregular y el color en el que incluirá la línea. Paulatinamente aportará nuevos materiales a su obra para completar su discurso cerámico, normalmente madera y metales.

Durante la década de los noventa ampliará el marco de los materiales utilizados estableciendo un diálogo entre la forma cerámica monocroma y derivada del círculo, con planteamientos pictóricos sobre tableros de madera en los que color y forma mantienen las constantes de las formas escultóricas en un interesante diálogo. Estas nuevas propuestas, de marcado aspecto escenográfico, suponen un paso hacia un planteamiento intervencionista del espacio que rompe los marcos establecidos del concepto de escultura exenta.

XAVIER TOUBES. A Coruña, 1947. (Fig. 2)

Partiendo de una formación académica especializada en cerámica e inmerso en las corrientes vanguardistas londinenses de los años setenta, desarrollará una trayectoria en la que realizará una obra de alto contenido conceptual y, paralelamente, una intensa investigación técnica simultaneada con una labor docente y promotora de proyectos orientados a favorecer la creatividad tomando siempre como base la cerámica.

En su obra existe una poética antropomórfica que la enriquece utilizando los géneros tradicionales de la pintura como discurso escultórico –paisaje, naturaleza muerta y retrato– en un equilibrado eclecticismo en el que frecuentemente tendrá cabida el diálogo entre escultura y pintura. Para desarrollar este discurso se amparará en un gran conocimiento técnico del material, empleando en el proceso un marcado componente temporal implícito, ya que tratará sus superficies con diferentes superposiciones de esmaltados y oxidaciones que posteriormente destruirá con chorreos de arena y bolas de acero negando muchos conceptos cerámicos tradicionales y haciendo un guiño al excesivo virtuosismo que en algunos casos ha sido causa de la menor consideración artística del material en determinados sectores.

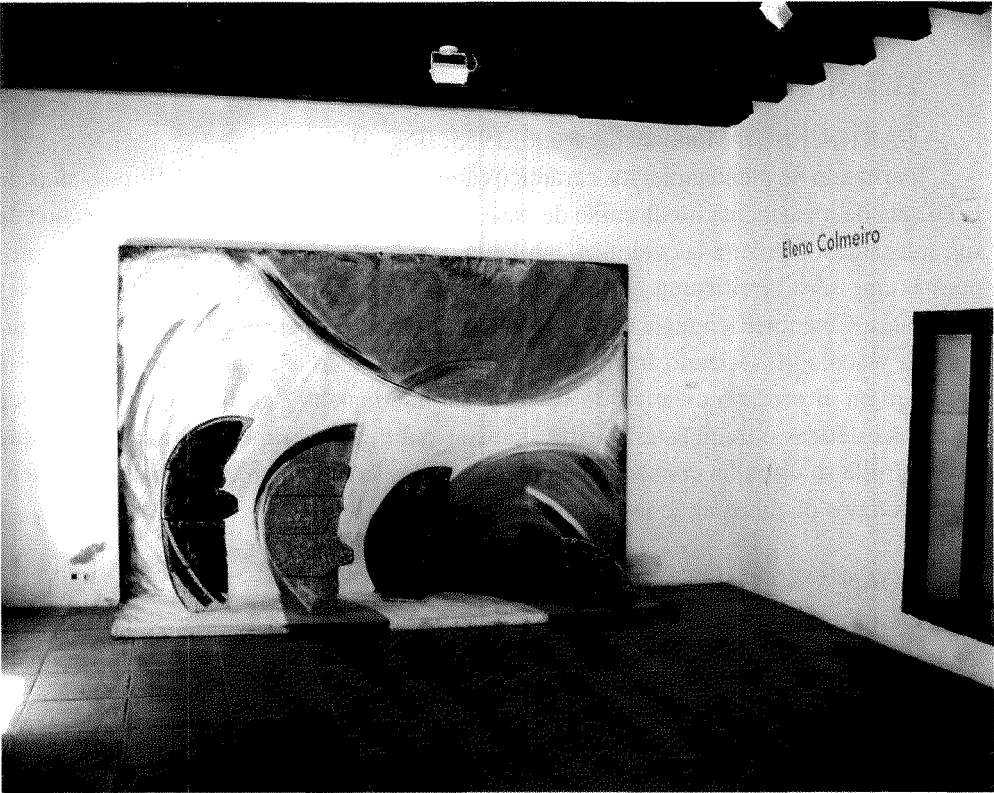


Figura 1. Escultura de Elena Colmeiro.

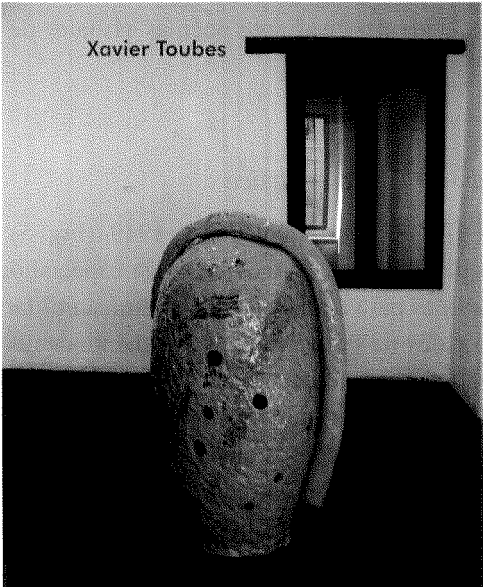


Figura 2. Escultura de Xavier Toubes.

La generación de los noventa

Escultores que utilizan la cerámica y otros materiales

CAXIGUEIRO. Mondoñedo, Lugo, 1955. (Fig. 3)

Partiendo de planteamientos cerámicos autodidactas iniciará en los últimos años de la década de los ochenta un discurso de base conceptual en el que la narración es una de sus constantes. Utilizará la cerámica, implícita o de forma aludida, en casi todas sus propuestas que se diversificarán en la pieza exenta, las instalaciones y las intervenciones espaciales. Cualquier lenguaje es válido para transmitir su mensaje de denuncia antimilitarista y ecologista, siendo frecuente en los últimos cinco años la incorporación de la literatura en el proceso creativo de su obra. La alternancia y el diálogo que establece entre las estéticas minimalistas y expresionistas enriquece el aspecto formal con el que se desarrolla su discurso conceptual en el que no desdeñará algunas opciones procedentes de campos distintos al de la plástica.

XOAN ANLEO. Marín, Pontevedra, 1960. (Fig. 4)

De formación académica y espíritu viajero, Xoan Anleo alternará el trabajo cerámico de base utilitaria con una obra marcadamente conceptual en la que la cerámica normalmente es aludida aunque no haga uso de ella físicamente. Instalaciones, fotografía, intervenciones de espacios y “performances” serán sus vehículos habituales desde sus inicios. Su actitud vital, su casa, el ambiente que le rodea y él mismo se transforman en componentes de su propia obra. Una obra que supone una crítica sutil y ácida hacia ciertas actitudes y costumbres sociales que subliminalmente están siendo manipuladas por los diferentes poderes –mediáticos, culturales, tradicionales, etc.–, poniéndolos en cuestión y haciéndolos evidentes mediante poemas visuales de alto contenido escenográfico.

Escultores que abandonan la cerámica

MARÍA XOSÉ DÍAZ. Catoira, Pontevedra, 1949. (Fig. 5)

Tras terminar Bellas Artes en Barcelona en la especialidad de dibujo y pintura, abandonará estas disciplinas para dedicarse a la cerámica utilitaria a través de un aprendizaje autodidacta. A finales de la década de los ochenta decide abandonar el material cerámico para investigar en una estética basada en la percepción, la destreza manual y la naturaleza, con la que desarrolla un trabajo enormemente sensual y empático basado en la luz, transparencias, reflejos, superposiciones, etc., conseguido a través del uso de materiales naturales e industriales de gran sencillez con los que consigue resultados plásticos de verdadera originalidad y contenido estético. Actualmente se adentra cada vez más en el campo de la intervención de los espacios arquitectónicos logrando ampliar las características lumínicas de su obra.

ROSALÍA PAZO MASIDE. A Estrada, Pontevedra, 1956. (Fig. 6)

De formación autodidacta utilizará la cerámica como soporte para una investigación plástica escultórica, lo que se pondrá de manifiesto en algunas obras de este material pensadas como maquetas para ampliar su escala en otros materiales. Desarrollará seguidamente una obra en madera de carácter orgánico y propuestas de alta espacialidad resueltas con materiales industriales. A partir de 1990 realizará una obra en hierro en la que planteará un discurso que contrapone conceptos opuestos: el hueco y el vacío, lo utilitario y lo estético, etc., basado en formas que se acoplan complementándose. Tras ello investigará en una obra orgánica con materiales industriales y naturales con la que establecerá una estética de la naturaleza y el paisaje. El cartón, en sus últimos trabajos, adquiere un valor y unas texturas inusitadas.

SOLEDAD PENALTA. Noia, A Coruña, 1943. (Fig. 7)

Comenzará en la cerámica, tras estudiar Artes y Oficios, experimentando con hornos de reducción con los que conseguirá desarrollar una obra de vocación escultórica basada en formas antropomórficas. A principios de la década de los noventa, tras realizar estudios en Estados Unidos de escultura en hierro y fundición, iniciará una producción de vocación monumental orientada hacia la escultura pública en acero cortén. Paralelamente hará planteamientos intervencionistas de espacios interiores y exteriores con obras de mediano formato en exposiciones al aire libre –Plaza del Obradoiro de Santiago, Patio de Armas de la Maestranza de A Coruña, etc.– así como en galerías y salas de exposiciones. En la actualidad es la única escultora gallega especializada exclusivamente en materiales pesados.

Escultores que seguirán expresándose exclusivamente con material cerámico

MIGUEL VÁZQUEZ. Vigo, Pontevedra, 1956. (Fig. 8)

Autodidacta que iniciará sus investigaciones desde la cerámica utilitaria vista bajo el prisma de autor. A mediados de la década de los ochenta decide abandonar el ambiente de la artesanía y orientar su trabajo hacia las artes plásticas. Su discurso es el desarrollo plástico de la forma “churro” –elemento primario en la fabricación alfarera–, con la que conseguirá resultados escultóricos de carácter arquitectónico y constructivo. Con la adición de piezas elementales prismáticas y orgánicas desarrollará un trabajo de fuerte componente arqueológico que se expande espacialmente alcanzando en ocasiones grandes dimensiones. Alternará el pequeño y gran formato con vocación monumental así como una labor docente aplicada al campo de la cerámica.

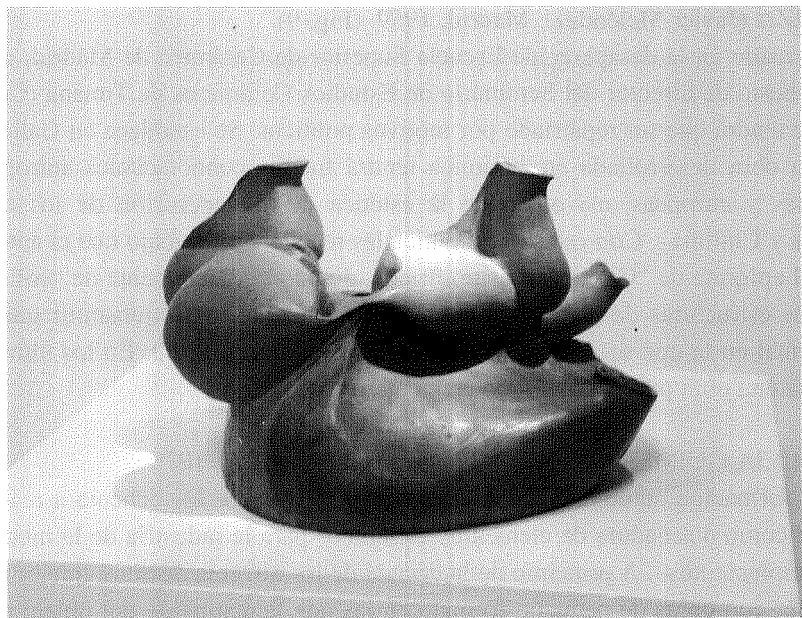


Figura 6. Cerámica de Rosalía Pazo Maside.



Figura 7. Escultura de Soledad Penalta.

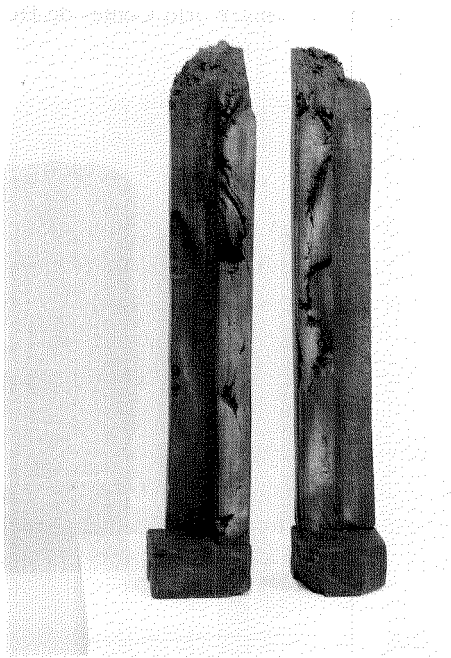


Figura 8. Escultura de Miguel Vázquez.

URZA (Javier Meléndez). Madrid, 1959. (Fig. 9)

Formado en la desaparecida Escuela Superior de Cerámica de Madrid, desempeñará el puesto de director del Seminario de Estudios Cerámicos de Timaná (Colombia) de donde tendrá que ser repatriado por motivos políticos. Se establece en Galicia desde 1988. Su obra desarrollada en cerámica tendrá fuertes connotaciones antropológicas amerindias y europeas, así como de la estética de la generación de los cincuenta –Farreras y Chillida–. Con estas pautas iniciales realizará un trabajo que el autor designa con el epígrafe de “Constructivismo lírico”, debido al componente de “collage” que tienen sus estructuras de material refractario con las que logra transmitir una poética monumental en la que se aprecia una alta valoración del material. En los últimos años desarrolla una obra pública mural de creciente interés.

EMILIA GUIMERÁNS. Vigo, Pontevedra, 1958. (Fig. 10)

De formación autodidacta comenzará en la década de los ochenta a realizar una actividad como diseñadora de elementos cerámicos para la industria de la moda –botones y complementos–. A principio de la década de los noventa decidirá iniciar un trabajo de autor con obras de pequeño formato en las que la distorsión del objeto utilitario, las formas acumuladas, las secciones y el tratamiento del color serán el “leit motiv” de su discurso. A partir de 1995 tras el descubrimiento de las acumulaciones pétreas existentes en el monte El Pindo, iniciará una investigación escultórica relacionada con el paisaje en la que la ampliación de la escala será una de las aportaciones más notables. En 1999 es seleccionada para realizar investigaciones de sus últimas propuestas en el European Ceramic World Center de Holanda.

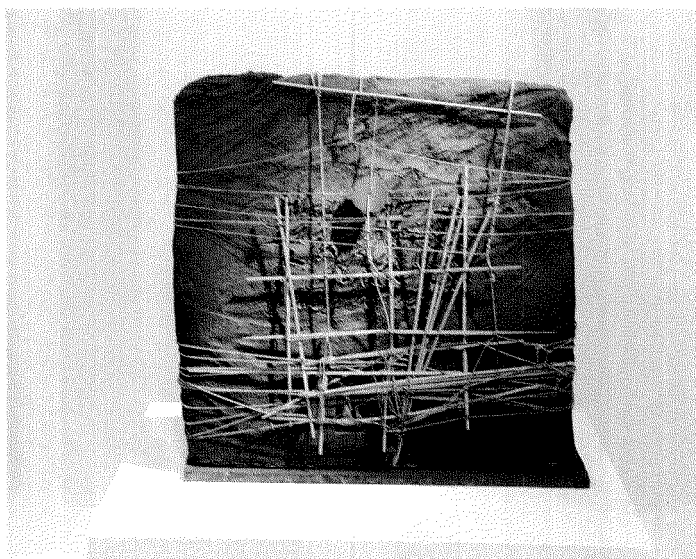


Figura 9. Escultura de Urza.



Figura 10. Escultura de Emilia Guimeráns.

CONCLUSIONES

Analizando la obra de cada uno de los escultores que surgen de la cerámica se pueden extraer una serie de rasgos comunes.

1. La predisposición hacia el dibujo y hacia el arte en general es una constante que desarrollarán desde la infancia, característica que solo tendrá un fuerte influjo familiar en los casos de Xoan Anleo y Elena Colmeiro, en el resto se da una ausencia total de antecedentes plásticos familiares.
2. A lo largo de la adolescencia y primera juventud de la mayoría de los integrantes de este colectivo existe un deseo de libertad que les obliga a romper con muchas convenciones sociales y artísticas del momento (no regirse por la norma, transgredir las enseñanzas técnicas canónicas, vivir al margen de la sociedad “estable”, acercarse a la naturaleza, adoptar una posición crítica e incluso reivindicativa, etc.). Es decir se puede resumir esta actitud como coincidente con los parámetros que definen la generación de 1968 en donde la lucha por la utopía era frecuente.

Elena Colmeiro, muy joven, protesta por la manera en que se imparte la docencia en la Escuela de Cerámica de Argentina; Toubes deja un trabajo estable para cambiar totalmente de rumbo acercándose al arte, la filosofía y la naturaleza; Caxigueiro abandona su trabajo en Sargadelos y adopta una posición de defensa de una cultura gallega que él considera amenazada; Xoan Anleo adopta una postura irónica sobre la sociedad; M^a Xosé Díaz prescinde de las enseñanzas académicas, de su trabajo como maestra, rompiendo además con lo aprendido en Bellas Artes, y se dedica a prácticas artesanales y a un activismo corporativo; Rosalía Pazo Maside abandona también una profesión como docente y decide entrar en contacto con la naturaleza y el arte; Soledad Penalta abandona la cerámica y se adentra en el campo de la escultura de metales pesados; Miguel Vázquez no desarrollará la profesión estudiada y se dedicará a la docencia cerámica y a la escultura; Urza tendrá que ser repatriado de Colombia dejando atrás una estabilidad profesional y artística a causa de sus ideas políticas; Emilia Guimeráns abandonará también su profesión como maestra.

3. Todos estos artistas iniciarán una lucha reivindicativa del material cerámico como material perfectamente válido para realizar una propuesta creativa artística. En muchos de ellos este aspecto se verá tangiblemente en su obra haciendo referencia específica y en otros aparecerá de una forma no tan evidente pero sí entre las claves de su discurso.
4. En la mayoría del colectivo se aprecia una inquietud especial por los orígenes, las formas arqueológicas, antropomórficas o antropológicas, aspectos que quedarán reflejado en algunas de sus obras bien mediante la disposición compositiva general a través de la utilización del círculo o la espiral –Caxigueiro, Anleo, María Xosé Díaz, Rosalía Pazo–, por las referencias formales –Soledad Penalta, Caxigueiro, Urza, Toubes, Elena Colmeiro, Emilia Guimeráns, Miguel Vázquez–, o por una alusión indirecta en los títulos –Urza, Toubes–.
5. Se aprecia también un elevado componente narrativo que les llevará a aportar contenidos concretos a algunas de sus obras e incluso recurrir a la palabra escrita a través de la poesía –Caxigueiro–, escritos –Rosalía Pazo y X. Toubes–, e incluso en la propia obra –Toubes, Caxigueiro, Anleo y Soledad Penalta–. Todos coinciden en la importancia de la técnica, incluso para poder desprenderse de ella posteriormente o para investigar maneras heterodoxas de vulnerarla. La intensa formación técnica de cada uno de ellos, haya sido académica o autodidacta, es una constante coincidente.
6. En cuanto a los propios integrantes de este grupo de escultores cerámicos es de destacar que está formado por el mismo número de hombres que de mujeres. Quizás ese componente de habilidad manual que lleva implícita esta técnica la engloba dentro de las actividades tradicionalmente aceptadas como femeninas por una sociedad patriarcal. Este componente femenino de lo manual, paciente, delicado, sensible, se aprecia en todas y cada una de las representantes del grupo, lle-

gando en algunos casos a ser muy evidente –María Xosé Díaz, Rosalía Pazo y Soledad Penalta–, en las dos últimas a pesar de utilizar materiales pesados, tradicionalmente considerados como masculinos, saben imprimir en sus obras esa delicadeza y habilidad que se traduce en un trabajo manual minucioso de impecable factura. También se puede constatar ese carácter femenino en el hecho de conseguir extraer de materiales humildes un partido estético que alcanza cotas estéticas elevadísimas en los casos de María Xosé Díaz y de Rosalía Pazo.

7. En algún caso las coincidencias aparecen desde el punto de vista semántico repitiéndose determinados títulos de obras en distintos autores. En este sentido cabe poner como ejemplo la acepción “Guerreiro o Guerrero” que servirá para nombrar obras de contenidos formales muy diferentes en los casos de Toubes, Caxigueiro o Urza.

No obstante, a pesar de estas afinidades, los escultores cerámicos gallegos han trabajado en solitario desde situaciones periféricas, bien por hallarse fuera de Galicia o bien aún estando en ella, desarrollando una actividad individual en la que la formación de grupos o colectivos por ellos mismos ha sido a todas luces inviable. Este hecho resulta mucho más sorprendente cuando se analiza su actuación individual en las dos últimas décadas que pone de manifiesto la existencia de unas trayectorias paralelas sin haber existido, en muchos casos, un contacto entre ellos.