

BLANCO

DORADO

FERNANDO GARCÉS | CERÁMICA

BLANCO



Presentación de Fernando Garcés Pérez
Textos de Ignacio Guerra y Julio Hontana

Fernando Garcés Pérez

BLANCO

DORADO

BLANCO, nos acerca a la porcelana, al valor del blanco, a la translucidez, a la fragilidad, a la elegancia, y al oro mismo, que une las producciones cerámicas entre Oriente y Occidente. Blanco y dorado, clásico y formal, que convive y dialoga con materiales aparentemente opuestos, con los colores de la tierra, con superficies ásperas y desnudas, firmes y rotundas, con formas que se alejan de los perfiles tradicionales de la alfarería, en las que el oro también está presente.

Obras realizadas a torno, principalmente en porcelana, procedente de JINGDEZHEN (China), que con sus excepcionales caolines nos permite disfrutar de las excelencias de este material, entre ellas, el blanco y su translucidez inusual.

Con formas clásicas y perfiles simples ausentes de decoración, presento una serie de «bodegones» en los que el blanco y el oro son los protagonistas.

Junto a estos «bodegones», se muestran formas, materiales y texturas que acentúan los contrastes, dos lenguajes diferentes con una estrecha conexión.

Obra ligada a la tradición y a la alfarería que requiere conocimientos, destreza y oficio que solo da el tiempo. Las manos, principal herramienta, dibujan formas en el aire que perduran en el tiempo.

Ignacio Guerra Núñez

BLANCO

DORADO

BLANCO

Unos nueve mil kilómetros separan España de la República Popular China, donde se encuentra Jingdezhen, la ciudad de la porcelana, de la verdadera porcelana. Sus yacimientos de caolín, los mejores de China, evocan tradición, misterio y aventura. Pero también desazón y desasosiego en las cortes europeas del siglo XVIII por averiguar la fórmula de aquel material, de una blancura, translucidez, impermeabilidad y sonoridad inigualables. Ni reyes, ni papas, ni físicos y mucho menos alquimistas, podían imaginar que el secreto se encontraba en aquella población, cuyos habitantes no hacían otra cosa que elaborar los objetos de porcelana más delicados y bellos del mundo.

De Jingdezhen procede, precisamente, la porcelana que Fernando Garcés ha utilizado para elaborar algunas de las composiciones presentes en esta muestra. Se trata de un viaje al pasado con intención de llegar al presente a través de objetos conocidos, tales como jarrones, botellas, vasos y platos anchos y hondos, entre otros; sin embargo, lo verdaderamente importante no son las formas, que entroncan magníficamente con la mejor tradición bodegonista española, aquella que se extiende desde el siglo XVII hasta nuestros días, sino la armonía que surge entre ellas. Una armonía acentuada, de alguna manera, por la luz que detiene incluso el silencio que las rodea y proyecta sus contornos, carentes de ampulosidad, en el plano, en el espacio y en el tiempo.

Unos nueve mil kilómetros separan la República Popular China de España. Fue precisamente aquí, en el sur de la península ibérica, más concretamente en el reino nazarí de Granada y en el siglo XIII, donde la loza dorada o de reflejos metálicos empezaba a causar asombro por la audacia de sus formas y su fastuosa decoración. Y con la misma dedicación y empeño los ceramistas valencianos y aragoneses continuaron ejercitando la técnica heredada de los árabes a lo largo de los siglos XIV y XV.

Fernando Garcés rescata de aquella cerámica levantina no tanto las formas, que las reduce considerablemente, como la decoración. O mejor dicho, el efecto del dorado condensado en el interior de las piezas, lo que confiere a cada una de ellas el aspecto de un objeto ornamental o ritual, en cualquier caso sagrado. Una sola forma, el círculo, y un solo color, el dorado, agrupan y diluyen a la vez los motivos geométricos, vegetales y epigráficos que tanta fama dieron a las piezas árabes o mudéjares. Y todo ello con una capacidad de síntesis verdaderamente admirable.

Unos nueve mil kilómetros separan ambas miradas, ambos países, ambas culturas, ambas maneras de entender la cerámica y, por consiguiente, el arte; un arte difícil que abarca, además, el control exhaustivo de la técnica y la emoción contenida delante de las piezas recién salidas del horno.

BLANCO

DORADO

BLANCO

Julio Hontana Moreno

«El trabajo trasciende
a quien lo ha hecho.»

Richard Sennett

—1—

La vida de los y las artistas —tal y como nos la muestra la eficaz herramienta de fabulación que es la llamada «leyenda del artista» —esa especie de inagotable brisa que tantas veces¹ agitamos e invocamos a través de la repetición— está plagada de encuentros, accidentes y decisiones que se combinan con fortuna histórica hasta en la concatenación de las desgracias. Quizás para insinuarnos la nítida determinación que guía a los creadores y creadoras en el proceso de elaboración de su enigmático y particular corpus estético y artístico. En esta articulación del relato vital del artista reside la genuina raíz de sus creaciones; radica ese destilado de inteligencia al que llamamos obra de arte. Otra buena parte emerge del compendio de habilidades, saberes técnicos y conceptuales adquiridos y modificados por los propios artistas. En definitiva, el producto de todo lo anterior, sumado a las infinitas conexiones cerebrales que procesan y comunican la información recibida por los sentidos intensamente alimentados por azarosas experiencias, la imaginación, la voluntad, el ensimismamiento, la obsesión, el juego y los razonamientos que posibilitan el «asombro»² son indispensables para que —sin que sepamos bien cómo— nos aproximemos al alumbramiento de una obra de arte. Cumpliendo con todas estas premisas, las altas temperaturas de los hornos cerámicos donde Fernando Garcés cuece sus piezas, acaban de imprimir el ambiguo sentido del tiempo y espacio del que son testigo.

Fue Plinio el Viejo, en el tomo 35 de su enciclopédica *Historia Natural*, quien fijó la importancia del foco artístico de Sición nombrando a sus principales figuras: Jenócrates, Butades, Lisipo y Apeles. Es en Sición donde se logró, extendiéndose después a toda Grecia, «que los niños libres recibieran enseñanza, antes que de cualquier otra cosa, de las artes gráficas, esto es, de pinturas sobre tablas de boj, y este arte se admitía como primer grado de la educación liberal».³ Aunque se acepta que los egipcios practicaban con anterioridad a los griegos el arte de la pintura, y que las tablillas de las que habla lo fueron antes de barro, Plinio vuelve a nombrar a Sición, en rivalidad con Corintio, para situar en ella el nacimiento de la pintura que, siguiendo su propia descripción, «todos reconocen que consistía en circunscribir con líneas el contorno de la sombra de un hombre».⁴ En el año 1715, Antonio Palomino en el capítulo IV del tomo primero dedicado a la Teoría de la Pintura de su magnífico *El Museo Pictórico y escala óptica*, en busca de la etimología de la palabra «dibujo», encuentra en Plinio y el propio Butades un hermoso linaje tal y como pueden leer en este pasaje: «[...] no dudo, que de ahí viniera su etimología; porque Dia entre los sicinios era la diosa de la juventud, a quien preferían en este ejercicio; y así, de Dia y buxo [*Picturam in buxo*, pintar, o dibujar en boj] pudo venir la etimología de dibujo. Y hace el caso según el mismo autor, el haber sido inventora del dibujo en Corintio la hija de Dibutades Alfaharero; la cual prendada del amor de un mancebo, que estaba para ausentarse, delineó con un carbón la sombra de su rostro, causada de la luz en la pared».⁵

1 Kris, Ernst y kurz, Otto (2010). *La leyenda del artista*. Trad. Pilar Vila Gastalver. Madrid. *Ensayos Arte Cátedra*.

2 Sennet, Richard. (2009). *El artesano*. Trad. Marco Aurelio Galmarini. Barcelona. Edit. Anagrama.

3 Plinio. (1987). *Textos de Historia del Arte*. Edición de M.ª Esperanza Torrego. Madrid. Edit. Visor, p. 97.

4 Plinio, (1987), p. 78.

5 Palomino, Antonio. (1988). *El museo pictórico y Escala óptica*. Madrid. Edit. Aguilar, pp. 121-122.

Permítanme que cite para finalizar en este largo fragmento encadenado, de nuevo las palabras de Palomino que constituyen en sí mismas un fantástico hallazgo: «De este caso de la hija de Dibutades, se infiere con evidencia, haber sido el inventor del dibujo el amor; pues fue el estímulo de aquella primera delineación; y no se debe extrañar, porque aunque el dibujo es hijo del entendimiento, éste no se actúa sin el imperio de la voluntad. [...] Y nótese, que no digo fue el amor causa efectiva del dibujo, sino inventiva».⁶

Para, unas líneas más adelante, concluir formulando el siguiente colofón: «Por esto debe ser práctica tan observada de los amantes el comunicarse los retratos, para remedio de la ausencia, como ejecutoriado estilo desde la primera aurora del dibujo». Me atrevo a defender que el mismísimo John Berger apenas matizaría las palabras de Palomino, recuerden si no aquel sobrecogedor texto titulado *Dibujado* para ese momento cuando afirmaba que «el acto de dibujar rechaza el proceso de las desapariciones y propone la simultaneidad de una multitud de momentos».⁷

—3—

Una «simultaneidad y multitud de momentos» semejantes a los que se sobrepone un alfarero. Es en el plato del torno, giro tras giro, donde reordena y centra el universo porque «no existe un centro alrededor del cual gire todo; un punto del espacio es tan bueno como cualquier otro para constituirse en “centro” del universo».⁸ El torno siempre fue para Fernando Garcés un «centro» privilegiado de nuestro universo, puesto que en él se origina y de él emana la bella y engañosa sencillez de sus piezas. Pensarán que nuestro artista — prodigioso alfarero — está más interesado en producir una forma novedosa que destaque y amplíe el descomunal catálogo que la historia de los objetos de revolución pone a nuestro alcance: nada más lejos de la realidad. Fernando Garcés sabe que la forma nunca permanece ajena a las circunstancias y contexto que la rodean. Solo ejerciendo con extraordinaria maestría el gobierno sobre la condenada plasticidad del «oro blanco»⁹ consigue que la pieza salga victoriosa del combate entre innumerables fuerzas: la centrífuga —que todo lo tiende a disgregar, que todo lo ansía fragmentar— la centrípeta y, por supuesto, la cinética.

Ensimismado, el artista establece un pacto con el material cerámico: la porcelana —o cualquier otra pasta— promete conservar sus nobles cualidades siempre que no se superen los límites que las definieron.

Por su parte, el artista necesita abandonar las convenciones, explorar y superar los límites, para revelar las cualidades que el material le oculta. La forma última deviene en nuevo límite: un nuevo principio nace a la vez de una traición. Dedos y manos articulan con firmeza indescriptibles posiciones sobre el untuoso barro, movimientos que bien valdrían para alcanzar algunas notas al tañer un instrumento musical o para que un bailar flamenco se amarre con seguridad a la tormenta que él mismo crea. Movimientos aprendidos que al artista, al alfarero, le sirven para timonear el hipnótico y permanente girar del barro. No hay mayor espectáculo cinético —y sensual— que el producido en el plato de un alfarero; qué puede ser *Anémic Cinéma* (1925) de Marcel Duchamp, con ayuda de Man Ray, sino el plato de un moderno artista-artesano-alfarero narcotizado de poesía y erotismo. A nadie extraña que haya una clara «educación sensorial»¹⁰ en cada gesto del alfarero en el torno, en cada curva de la pieza en formación hasta que consigue fijarse su forma inapelable.

6 Palomino, (1988), p. 122.

7 Berger, John. (1990). *El sentido de la vista*. Trad. Pilar Vázquez Álvarez. Madrid. Edit. Alianza Forma, p. 145.

8 Lederman, Leon M y Hill, Christopher T. (2006). *La simetría y la belleza del universo*. Trad. Luis Enrique de Juan Vidales. Barcelona. Tusquets editores, p. 73.

9 De Waal, Edmund. (2016). *El oro blanco. Historia de una obsesión*. Trad. Ramón Buenaventura. Barcelona. Edit. Seix Barral. El último punto [VIII] del capítulo setenta De Wall ahonda en el concepto de pureza del blanco inmaculado y a la vez siniestro de la porcelana bizcochada de Allach (pp. 467-468).

10 Argullol, Rafael. (2002). *Una educación sensorial. Historia personal del desnudo femenino en la pintura*. Madrid. Edit. Fondo de Cultura Económica.

Pero también hay una indisimulada constricción. Será por ello que yo siempre haya tenido inclinación por interpretar la mano del dibujo preparatorio para *Guernica* de Picasso como la mano de un alfarero posándose en la pared exterior del barro crudo en el instante de comenzar a subirlo o estrujarlo cuando la pieza se malogra.

–4–

Cuando la sabiduría del propio cuerpo se alía con el conocimiento sobre el comportamiento de los materiales, el artista puede danzar entonces entre dichas fuerzas usándolas a capricho como si estuviera componiendo. Y de algún modo lo está. Más allá de que la inspiración pueda nacerle en ocasiones de un diálogo directo con las cerámicas Ding de la época Song, antes incluso de que tome la sorprendente decisión de estirar el borde de un sencillo cuenco con los dedos, pellizcando suavemente su labio para apoyarlo en el aire como un tierno pétalo de loto, Fernando Garcés tornea la porcelana como si estuviera atrapando en ella el sonido del *Aria* para la cuerda de sol (BWV1068) de Bach. Observen sus piezas; las están escuchando.

Observen la partitura y verán como el dibujo de las ligaduras sugieren delicados arcos catenarios vitrificados, perfiles de porcelana en busca de intérprete: formas que han logrado salvarse de la extinción.

–5–

Aunque el resplandor porcelánico, como las palabras en un discurso, nos ha tendido una trampa. Es parte del cometido de su existencia. El sereno placer que se demora en la piel mármorea de los rostros de Eros y Psique de Canova, tan similar en intención a la fina y traslúcida porcelana, el amor camino de su consumación, tiene en las obras de Fernando Garcés un contrapunto religiosamente velado, una honrada corrección en forma y fondo. Las piezas de refractario de la serie *Luz escondida* (2022) son una puerta de entrada a la gruta donde se cobija el drama. Sus porcelanas —ya lo han visto y oído—, se asientan sobre un sobrio tacón; otras se alzan sobre elegantes patitas y algunas descansan solemnes sobre una su-

perficie plana que las dota de cromática esbeltez. La porcelana, como el tallo de una planta, como su flor, busca la luz. Es luz. Sin embargo, las piezas de refractario, horadadas en su centro y lustrosas en el interior, están teñidas del aliento de Thanatos. «Un susurro es algo así como una sombra para los ojos que están heridos por un sol ardiente, y tiene su acogimiento y su poder», escribía José Jiménez Lozano.¹¹ Parte de esa hospitalidad acontece en la luz que se amasa en el interior de esas piezas, camuflada como umbral. El lustre que baña su concavidad actúa de espejo para que los esquivos reflejos y las enmarañadas sombras nos aturdan. En algún lugar de ese pozo, oculta a nuestra curiosidad, la luz dormita recogida en su muda invocación, puesto que «se hace oración en un habla próxima al silencio».¹² Las piezas de la serie Luz escondida está torneada sobre una súplica. No acerquen las manos, no esperen que el fulgor que emula la llama de su interior caliente el alma porque, aunque la pieza finja ser remedo de un retablo catedralicio, su luz es fría, el estado del mundo que aparenta está vacío, y el dorado al que continuamente sacamos brillo con el deseo es solo la reverberación de una pérdida.

Afinen el oído para escuchar, al abrigo de disonancias, el limpio eco de las palabras de Jaime Siles que bien podrían estar girando veloces en las paredes de estas extraordinarias piezas:

«El espacio ha quedado reducido a su centro, al ala que conduce la luz a su centro, al hueco que comprime la voz dentro del centro, al centro que proyecta el iris a su centro, al centro de ese centro que anula toda voz».¹³

¹¹ Jiménez Lozano, José. (2000). *Retratos y naturalezas muertas*. Madrid. Edit. Trotta, p. 165.

¹² Jiménez Lozano. (2000), p. 166.

¹³ Siles, Jaime. (1992). *Poesía 1969-1990*. Madrid. Edit. Visor, p. 131.



























BLANCO
DORADO
BLANCO

ASSOCIACIÓ CERAMISTES CATALUNYA
Del 15 de marzo al 19 de abril de 2024

Lunes a viernes
Mañanas de 9:30 a 13:30
Tardes de 17:00 a 20:30
Tel: 93 317 69 06

COMISARIA
Judith Portell

TEXTOS
Julio Hontana Moreno
Ignacio Guerra Núñez
Fernando Garcés Pérez

DISEÑO GRÁFICO
Alejandro Pérez Carbajal

FOTOGRAFÍA
Andrea Tenorio Garrido

IMPRESIÓN
Técnicas Gráficas Talavera S.A.

D.L. TO 58-2024

AGRADECIMIENTOS

Associació Ceramistes Catalunya
Generalitat de Catalunya
Diputació de Barcelona
Ajuntament de Barcelona
Junta de Comunidades de Castilla - La Mancha
Legado Artesano Castilla - La Mancha
Fundesarte
Ayuntamiento de Talavera de la Reina
Contemporánea de Artes y Oficios
España Artesana
Homo Faber Guide



ASSOCIACIÓ
CERAMISTES
DE CATALUNYA



Generalitat
de Catalunya



Diputació
Barcelona



Ajuntament
de Barcelona



Castilla-La Mancha



LEGADO
ARTESANO
CASTILLA-LA MANCHA



FUNDESARTE



CONTEMPORÁNEA

de Artes y Oficios



ESPAÑA
ARTESANA

