

Almudena Lobera

Tempo de exposición, 2023.

Encaje de bolillos (técnica cadeneta con enganchillado contemporáneo), madera de cedro, alfileres, bolillos de madera de bubinga y pieza de audio (sonido de los bolillos y del agua de las fuentes de la Alhambra).

Artesana: Raquel Marí Adsuar. Bolillotuber.

Más allá de los ojos

Leer la pieza de Almudena Lobera desde la Alhambra supone descentrar el ojo y la dominación que se le supone, entregarse a la escucha de otros sentidos y aprender del mundo en primera instancia. De ahí que traiga a colación la apertura del diafragma en la fotografía analógica, la propia del proceso fotográfico tradicional por contacto, como tradicional y físico es también el encaje de bolillos que hacían sus abuelas en Bolaños de Calatrava (al lado de Almagro, Ciudad Real). “Encaje de bolillos”, tarea difícil y complicada, pensaron seguramente a finales del XIX, cuando la alta sensibilidad de las placas necesitaba de la concepción de mecanismos capaces de dejar entrar la luz en la cámara durante solo una centésima y aún una milésima de segundo.

La pieza de Lobera, nos interesa por varios motivos. Porque, al involucrar a otras creadoras, se hace cruce entre las bellas artes y las aplicadas, algo que en estos tiempos que atravesamos no está nada mal; por pensar esta operación en femenino; porque incluye como variante fundamental la experiencia del lugar (la Alhambra); por la reivindicación del oído curioso y respetuoso, puesto en culturas que nos conforman desde hace siglos; por escuchar el sonido; porque este sea el del agua; por insinuar sutilmente que de la artesanía y el frescor tanto tendríamos que aprender; por el cuidado en mostrar la condición material y singular de la experiencia concreta y situada, una llamada resistente a la macdonalización del mundo.

Aurora Fernández Polanco

Patricia Gómez y María Jesús González

Matriz Alhambra, 2018.

Moldes de escayola.

Artesano: José Roldán Sánchez, escayolista.

¡A desalhambrar!

Lo que media entre los moldes que Luis de Góngora mando sacar de algunas estancias del palacio nazarí, precisamente aquello que le parecían verso o versículo, al fin y al cabo emblema de su poesía; y esas imágenes que filmara Orson Welles en su Ciudadano Kane, juego de espejos en el ocaso del poder, ornamento y delito que delata su paseo artificial por los salones copiados, artificio y su doble, de la alcazaba granadina; lo que media, digo, es la Alhambra, mismamente, o mejor dicho, su artesanía. Porque lo que conocemos como Alhambra no es sólo el palacio nazarí que preside la colina roja de Granada, si no que Alhambra son cada una de sus extensiones en el mundo, los miles de teatros, cafetines, restaurantes, pequeños comercios y grandes almacenes, tablaos de flamenco y discotecas, todo eso también es la Alhambra, claro.

Enrique Morente decía que sí, que funcionaba. En cualquier rincón del mundo, un bar o un café, la falsa arquitectura árabe, la vista de la Alhambra desde el Albaicín, hay que decirlo, no demasiado bien pintada, en Tokio o en Nueva York, en La Habana o en Buenos Aires, en París o en Gijón –el alhambrismo tuvo la culpa de que Asturias se llamara la famosa pieza de Albéniz y no Granada–, allí encontrábamos que estábamos en casa. Y es que “casa” no era tanto Granda o Madrid, ni el hogar familiar, no, la casa propia eran esas Alhambras que a todo el mundo le parecerían falsas, pero no, eran una verdadera casa.

Uno de los espejismo que provoca el orientalismo, la fantasía teórica de Edward Said, nos hace olvidar como, para las clases subalternas, esa mezcla de colonialismo y turismo que eran los tópicos del color local, les abrían una brecha en la zona de dominio de las potentadas clases dominantes locales, que sí, también las había. Allí, entre las formas culturales bastardas del orientalismo el lumpen encontraba una grieta en la que sobrevivir, incluso un punto de apoyo –una púa de la alambrada– para empezar a transformar el reparto de las cosas. Felipe Alaiz hablaba de las tapas encuadradas con motivos orientales que bajo la rúbrica del If de Rudyard Kipling ocultaban las pocas páginas del Manifiesto comunista de Carlos Marx.

En una visita al sindicato de artesanos de Granada, contaba también Alaiz, que conoció a compañeros de la CNT que se dedicaban a falsificar viejos artesanados del tiempo de los moros que tanto gustaban a los millonarios americanos. El método era sencillo, la madera nueva y repujada se enterraba bajo la arena y se les disparaba, así, con cartuchos ya bocajarro de forma que los perdigonazos acababan haciendo los mismos boquetes que las polillas, los mismos agujeros que el tiempo. Así, decía, también se hace la revolución.

En muchos sentidos hay que recuperar esa artesanía que ha llenado el mundo con la Alhambra. Sí, ¡una, dos, tres Alhambras! como los viejos revolucionarios pedían ¡uno, dos, tres Vietnam! Pensemos que en las reproducciones y yaserías de la Alhambra contienen más verdad que las paredes del monumento que todavía se presentan como originales. Deleuze y Guattari erraban al polarizar entre “lo liso” y “lo estriado” las formas de entendimiento del territorio. Lo liso se correspondía con el espacio libre que permite todavía la invención política, lo estriado con el espacio urbano donde ya se encuentra asentado un poder cualquiera, del tipo que sea. Fue Jorge Luis Borges quién deshizo el entuerto y propuso la superficie labrada del palacio granadino como ejemplo de espacio donde lo liso y lo estriado se hacían indiscernible, un labrado tan tupido en el que resultaba imposible distinguir entre la incisión y el llano. Entender estas artesanías, sí, es un verdadero ejercicio político. Por eso, esta es la labor, ¡a desalhambrar!, esa es la enseñanza, ese el aprendizaje.

Pedro G. Romero

Elena Alonso

S13, R19, Z26, 2018.

Escayola, madera de boj, resina, madera de mopane, madera de ébano y olivo.

Artesano: Francisco Martín Sánchez, tornero de madera.

El ajedrez es, en su reducción esencial, un juego de formas y de movimientos. En este sentido, los inicios de un jugador son esclarecedores: se aprende a reconocer cada pieza y la manera en que se desplaza. El resto (las aperturas, las defensas, el estudio de los finales) es una prolongación sumamente compleja de estos dos elementos fundamentales: el cálculo de todas las traslaciones posibles de treinta y dos figuras; de su armonía y su eficacia.

Así como los grandes maestros estudian variantes (qué hubiese pasado si en vez de defender el peón con el alfil lo hubiese protegido con el caballo, etcétera), Elena Alonso explora en S13, R19, Z26 variaciones de los trebejos del ajedrez y de sus hipotéticos movimientos. Partiendo de los diseños del ajedrez árabe, que emplea la geometría y la sutileza para definir la identidad de las piezas sin caer en la figuración, Alonso ha trabajado junto a un tornero de madera para crear seis trebejos (resina, boj, mopane, ébano y olivo) que aluden a estas figuras del ajedrez primitivo y donde la artista juega con los significados que se atribuyen a las formas: lo femenino, lo masculino, lo agresivo, lo natural, lo blando, lo artificial... Las piezas se disponen por pares en tres superficies de escayola pigmentada –una de ellas reproduce uno de los alicatados típicos de la Alhambra– donde se ha fresado, empleando una máquina dirigida por control numérico, el perfil de las figuras, dejando su recorrido como un rastro.

No es una novedad que el ajedrez interese a los artistas. Más allá de sus complejidades tácticas, el juego está cargado de símbolos y de inventivas soluciones de diseño. Un peón no es simplemente un peón como una ficha de parchís es una ficha. En estos trabajos, Elena Alonso aborda aquello que hay en el ajedrez que no es ni la defensa ni el ataque.

Joaquín Jesús Sánchez

Marta Fernández Calvo

Cumbres, costilla, opal, 2018.

Cristal.

Artesano: Diego Rodríguez.

Real Fábrica de Cristales de la Granja. F.S.P. Centro Nacional del Vidrio.

Partituras de respiración de la artista para el maestro del vidrio (de izquierda a derecha):

- *«Llena tus costillas de aire (como en el flamenco) y sopla hasta vaciarlas del todo».* - *«Sopla la burbuja más grande que puedas hacer sin molde y respírala hasta que el cristal se enfríe y se convierta en gesto».*

- (A partir de una imagen del paisaje tomada por la artista desde Granada) *«Sopla para recorrer con tu aliento las cumbres de Sierra Nevada y aspíralas desde la altura máxima que puedas alcanzar con tu caña de soplar».*

La materialización del gesto.

Toda cosa es el límite de la llama a la que le debe la existencia, así podría comenzar un texto que diera cuenta del trabajo que Marta Fernández Calvo presenta al premio de arte que convoca Cervezas Alhambra.

La obra que vemos existe por el fuego, uno de los elementos más enigmáticos que existe, ya que gracias a él se producen todos los cambios en la naturaleza. Digamos que ella, la obra, es hija del fuego y que este, antes que de la madera, es hijo del hombre. Pero ¿de qué hombre? Del alquimista, que posee el conocimiento de las llamas y domina su poder trasmutador. Se dice que la alquimia es una ciencia de iniciados y retirados de la comunión humana en pro de una sociedad masculina que no recibe de manera directa la ensoñación femenina.

Ahora la pregunta sería: ¿en dónde se concreta el oficio alquímico y esa ensoñación, o si se prefiere, esa inspiración? La respuesta sería: en la obra Cumbres, Costilla, Opal.

Esta consta de tres piezas de vidrio soplado, fruto del encuentro entre un artesano y una artista. Concebidas, imaginadas o soñadas por Marta, que podría personificar la ensoñación y por Diego, el alquimista. Resulta curioso cómo en esta unión los géneros de alguna manera se invierten: ella, es quien lo fecunda a él con su idea e interviene su cuerpo, por medio de las instrucciones para la respiración, mientras que él, una vez «inspirado» por ella, sopla, insufla la vida y termina de gestar la obra en el fuego y en sus manos.

A lo largo de su trayectoria esta artista se ha esforzado por cumplir la promesa de la 'desmaterialización' de la obra de arte, concibiéndola como acciones y experiencias únicas; sin embargo, esta vez hace el camino inverso para cumplir con la materialización del gesto.

De esta manera, del acto de ponerse de pie en la ciudad roja de La Alhambra y respirar frente las montañas surge el anhelo de elevarse aun más y conseguir lo que parecía imposible: materializar el gesto de la respiración en un objeto cristalino.

La tierra y el aire se integran gracias al fuego y crean el vidrio, lo más parecido a un cristal: la más elevada creación al interior del planeta. Recordemos que solo la tierra es capaz de engendrar en su seno los cristales. Quizás de ahí surge el afán del arte por imitar a la naturaleza. Pero no solo eso, gracias a las diversas técnicas la delicada obra de Marta no solo materializa el gesto, sino que adquiere formas y colores variados, y adopta un cuerpo abstracto como el respirar del cante, el susurro del viento sobre las cumbres y sus cavidades o la mirada teñida al atardecer de un antiguo y dorado esplendor.

María Virginia Jaua

Asunción Molinos Gordo

Dunia, Mulk, Yabarut, 2018.

Forja mixta, talla y alfarería.

Artesano: Francisco Javier Barreno Pérez y Miguel Hernando Sánchez, herreros.

Parte Asunción Molinos Gordo para su trabajo del *yamur*, uno de los elementos que caracterizan nuestra percepción del pasado arquitectónico y que, de algún modo, han determinado entorno, tradición y paisaje. Una suerte de recurso solo en apariencia ornamental, pues su enorme fuerza plástica, simbólica y antropológica lo erigen en una colosal fuente de iluminación creadora contemporánea.

Casi siempre el *yamur* se construye con tres esferas (ocasionalmente llegan a cinco) de tamaño decreciente, ensartadas en una barra metálica y con una media luna en el extremo final. Instalados sobre la cúpula que corona los alminares, su presencia nos resulta tan familiar en las construcciones peninsulares derivadas del período islámico que apenas reparamos en ellas. La conversión de los minaretes en campanarios modificó la conclusión de los *yamures* con la aparición de cruces y veletas y acabó por integrarlos en nuestra memoria visual. Lo atractivo de esas obras es que su función taumatúrgica y su relación con el hermetismo y la cábala sobrepasan con mucho la estricta traza decorativa adscrita uno u otro ámbito religioso.

Muy en consonancia con otros trabajos de Asunción Molinos, la artista vuelve a proponernos un ejercicio de apropiación cultural para en verdad hablarnos de otra cosa. Lo apotropaico del *yamur*, su efecto de protección emanado desde lo alto como un surtidor salvífico, se transforma en un deliberado juego entre la certeza y lo desconocido, entre lo alegórico y lo concreto, entre lo sofisticado y lo artesanal. Los volúmenes rotundos de las esferas, los propios materiales con los que han sido contruidos (bronce, madera y cerámica), impelen una lectura organizada y cerrada que desafía al espectador y lo traslada a un nuevo territorio en el que lo incorpóreo se sobrepone a lo concreto.

Javier del Campo

Antonio Fernández Alvira

Lacería de una geometría vaciada, 2020.

Artesano: Luis Prieto, maestro estuquista. Taller de estucos Luis Prieto.

En «Lacería de una geometría vaciada», Antonio Fernández Alvira (Huesca, 1977) emplea uno de unos motivos extraídos de la lacería de la Torre de la Cautiva para crear una escultura en la que estos elementos ornamentales (inútiles a efectos constructivos) se valen por sí mismos, sujetándose entre ellos y construyendo su propio espacio. La obra ha sido construida con los mismos yesos y coloreada con los mismos pigmentos que emplearon los artesanos nazaríes.

Alternando líneas gruesas y delgadas y empleando tonos naturales, Fernández Alvira logra una composición ágil, en la que las distintas líneas ondulantes y anguladas parecen jugar entre ellas sin ningún esfuerzo. Esta impresión lúdica, que surge al contemplar estos perfiles fuera del corsé apretadísimo de su patrón geométrico y reiterativo, podría hacernos obviar su factura laboriosa. La textura pulida del estuco se alcanza mediante un meticuloso proceso de lijado, durante el que se van aplicando capas cada vez más diluidas de yeso para rellenar las pequeñas oquedades que aparecen durante el proceso. La pieza final es el resultado de un transcurso de añadidos y retiradas, en el que se combina el instinto de la mano del artesano con el cálculo cuidadoso de proporciones en las mezclas. En definitiva, se trata de un proceso químico que los implicados deben conocer para prever –desde las primeras etapas del trabajo– una apariencia que se irá desvelando a medida que el estuco se fragua y seca.

Así, Fernández Alvira nos propone un ejercicio de abstracción, en el que esas líneas que encontramos angustiadas en el horror vacui de la Alhambra se emancipan por un momento, construyendo un pequeño monumento a todo lo que no sirve para nada: un alegre elogio del color y de la forma.

Joaquín Jesús Sánchez

Pablo Capitán del Río

Glauca

Artesana: Sara Sorribes. Vidrio Sorribes.

En este proyecto Pablo Capitán del Río ha querido unir dos elementos aparentemente opuestos: el vidrio y la magnetita. Su relación con Granada es el vidrio de Castril y la magnetita que se extrae de la zona de la Vega, la sierra de Baza y Sierra Nevada. De algún modo estos materiales parecen poner en tensión fuerzas contrarias, el flujo de la sílice al fundirse y la atracción que ejerce el imán natural.

Con la ayuda de la artesana de vidrio Sara Sorribes, el artista ha realizado una serie de planchas de vidrio de diferentes tamaños y grosores en las que, mediante la técnica de "fusing", la sílice y la magnetita se encuentran mezclados. El resultado una fusión entre el líquido y la piedra, entre lo que se retiene y lo que se escapa. Las planchas de vidrio reposan sobre una sólida estructura de hierro que recuerda a las que se usan en las cristalerías para transportar y almacenar cristales. La trama geométrica del metal contrasta con la superficie acuosa del vidrio que, al contener gradaciones de magnetita en su interior, produce un juego de transparencia y opacidad con la estructura que lo soporta.

David Bestué

Alberto Odériz

Si se pareciera a algo, ya no sería el todo

Artesanos: Miguel y Javier Muñoz. Escayolas Muñoz.

La inexplicable forma

El proyecto de Alberto Odériz *Si se pareciera a algo, ya no sería el todo* (2022), parte de la voluntad de aprehender todas las formas que componen los desarrollos geométricos de la Alhambra para generar un nuevo repertorio de objetos. A partir de esta situación, se produce una deriva de infinitas piezas que, en su diferentes formatos y elaboración, generan un nuevo lenguaje surgido del repertorio original del monumento nazarí. En su voluntad de dejarse llevar por este proceso, se ha generado una doble indagación en relación al objeto, en su consideración formal, primero, y en su aprehensión subjetiva y cultural, después, determinada por las condiciones de reelaboración actual de las piezas y por una concepción objetual que debe atender a otras consideraciones como el peso, su manejo, las condiciones de su propia materialidad o su equilibrio, además de las nuevas realidades culturales que condicionan hoy su percepción.

De esta manera, Odériz propone un nuevo lenguaje a través de un conjunto de piezas cuyas combinatorias son múltiples y que adquieren sentido en su condición relacional. En su singularidad devienen mera expresión formal, pero en relación con las otras adquieren todo su potencial como posibilidad de combinación infinita, generando en cada disposición un nuevo paisaje de formas que no se contempla, sino que se recorre. Este conjunto de obras se muestra en una disposición expandida, pero contiene, en última instancia, la capacidad de ensamblarse configurando un gran cubo, una forma perfecta y cerrada que, sin embargo, encierra en su condición estructural una combinatoria infinita. El proyecto de Odériz remite, en última instancia, al potencial de la forma y a su capacidad para proyectarse en el tiempo adquiriendo nuevos significados.

Juan Pablo Huércanos

Irene Grau

Todas las formas

Artesano: Juan Carlos Lñesta. Domanises.

La imagen nítida y conocida del palacio de la Alhambra recuerda que cada cosa que vemos oculta otra, muchas otras en realidad. Un primer indicio acerca de esto se encuentra tras el topónimocristiano del palacio: "Alhambra" es un velo que difumina la voz árabe "al-Hamrá" –la roja–, en referencia a la arcilla prensada entre sus terrosos muros, procedente del cerro de la Sabika.

La obra evoluciona mediante esta sustancia protagonista: la arcilla roja. Fluye en forma de canalizaciones cerámicas inspiradas en los "atanores" que conducen el agua de manera subterránea en la Alhambra, modeladas por Juan Carlos Lñesta. A partir de esa gramática de canalización, que estructura el conjunto, la arcilla se propaga, primero subterránea luego ingrávida, y se deposita sobre un transportador de algodón que permite a Irene Grau combinar las técnicas pictóricas conocidas con otras más experimentales. La pintora modela el lienzo-lámina con sus manos hasta incorporar pliegues y flexiones del material. Se aprecia la huella de sus dedos en la tierra roja, depositada capa a capa, en continuidad con las del artesano, quien a su vez ha dejado el rastro de sus manos en los "atanores".

Tierra, cuerpos, arte y artesanía discurren flexibles ante nuestros ojos, ensamblados como parte de una ecología compleja sostenida sobre un único material y todas sus formas. De nuevo, como sucede a lo largo de la investigación y trabajos previos de irene grau, la monocromía adquiere sentido y deja ver al lograr expresarse en todos los tonos y matices que oculta.

Alfredo Puente

Julia Huete

De dos cuerpos vengo, 2021.

Doble tejido de lino y seda estructura-bastidor de madera.

Artesanas/os tejedoras/es:

Inés Rodríguez Rodríguez, del Taller Inés R i R & Co Diseño Textil Artesano. Belategui Regueiro, Luisa Estévez y Óscar Montero. Diseño Textil.

Julia Huete ha ideado dos pares de bastidores de madera de castaño sobre los que se tensan una colección de cuatro tapices, combinados de dos en dos y diferentes en cada cara. Los tejidos están inspirados en los lampás nazaríes, un tipo de paño labrado en seda, formado por dos urdimbres, de base y de ligamento, lo que permite la elaboración de un diseño por su anverso y reverso. Con esta estructura, los lampás se sumaban a los elementos que modulaban el habitar en las estancias de la Alhambra pero que también se sumaban al programa de color, caligrafía y arquitectura del palacio. A través del título, extraído de un verso de la película *Aguaespejo granadino*, 1953-1955, de Val del Omar, la artista une el concepto de "visión táctil" del cineasta, en el que la imagen visual y la palabra sonora se vuelven hápticas, perceptibles también a través del tacto. De esta manera Huete compone un poema de formas geométricas, color y materia en el espacio para proponer otros parámetros diferentes a la lógica cognitiva, a través de un hacer tecnológico en colaboración con los artesanos gallegos Inés Rodríguez y Belategui Regueiro (textiles) y Cayetano Luis Salvia Vicos (ebanista). Esta obra se articula en la lectura, en la interrelación de seres que las escriben y las leen, las potencialidades de la idea, permitiendo una reconfiguración poética de nuestra relación espacial, visual y táctil con lo que nos rodea, con el pasado -la tradición de los saberes y haceres granadinos- y el presente -la relación de haceres artesanales contemporáneos y la práctica artística-, prefigurando nuevas combinaciones futuras. *"La capacidad enunciativa de la forma abstracta y las unidades mínimas narrativas y materiales", en sus propias palabras, nos permitirían una reconfiguración radical de la realidad y nuestras formas de vida.*

Marta Ramos-Yzquierdo

Jacobo Castellano

Aljibe, 2016-2017.

Cerámica, roble y lino.

Artesano: Raúl Castillo, ceramista.

Entender los materiales, con precisión.

Las canalizaciones de los nazaríes eran ingenierías de gran precisión que repartían el agua para regular la distribución del líquido elemento a las viviendas del Albaicín. Jacobo Castellano estudió Bellas Artes en Granada y es en ese tiempo cuando comenzó a interesarse por el aljibe, construcción hidráulica emblemática que ha dejado su legado patrimonial en el rico pasado árabe de la ciudad granadina.

La geometría, tan presente en la arquitectura y la decoración árabe, resurge aquí en una pieza de materiales humildes: barro, terracota, madera y cerámica, este último elemento, fruto de la colaboración con un artesano granadino. Esta construcción tiene el agua como fondo sonoro imperceptible, protagonista invisible de esta escultura de resonancias brancussianas, a modo de columna-homenaje a la ciudad de Granada y a su herencia nazarí.

Una cierta tensión entre términos aparentemente lejanos como lo monumental y lo efímero es marca del trabajo de Castellano: sencilla, prácticamente desnuda, esta escultura tiene su base en la tradición artesanal, en unos patrones de elegante geometría que se repiten elevándose en altura, en un equilibrio inestable y precario, en una fusión de materiales pobres y nobles, teñidos de colores áridos: ocres, naranjas y terrosos, reflejos de la Alhambra que tiene como espejo enfrente el Albaicín. Un paisaje en forma de columna, en esa conjunción de humildad y riqueza tan bien moldeada por Jacobo Castellano: artesanía en mayúsculas.

Virginia Torrente

Juan López

Ápices, 2020.

Papel tintado y estampado, y esculturas de yeso.

Artesano: Benveniste Contermporary, Master Printer.

La Alhambra cuenta con las dos modalidades básicas de grafía árabe: la cúfica y la cursiva. No obstante, existe una tercera que podemos denominar 'mixta', resultado de combinar las dos anteriores. Cualquiera de ellas sirve para dar forma a inscripciones de contenido muy diverso; a saber:

1. El lema dinástico de los nazaríes: «No hay más vencedor que Allah».
2. Epígrafes de tipo jaculatorio con impetraciones a Allah.
3. Inscripciones votivas con las que se esperan beneficios providenciales.
4. Leyendas regias que incluyen el nombre de un sultán.
5. Aleyas o suras extraídas del Corán.
6. Inscripciones de contenido aforístico que se entienden a modo de máximas.
7. Epígrafes fundacionales que se asocian a la construcción de una edificación.
8. Inscripciones funerarias esculpidas en lápidas sepulcrales.

Mención aparte merecen las leyendas poéticas, compuestas ex profeso o entresacadas de largas casidas para ser grabadas en un determinado lugar. Sirve de ejemplo de estas últimas la inscripción que el artista ha tomado como modelo para estampar en papel uno de los veinticuatro versos del poema grabado en la Sala de Dos Hermanas, atribuido a Ibn Zamrak, uno de los tres grandes poetas de la Alhambra:

«Son tan bellas sus columnas en todo que ya vuelan proverbios con su fama».

Resultado de ello, las palabras del patrón original, encerradas en un medallón, han perdido su carácter comunicativo y su valor semántico en la obra *Ápices* para dar paso a una visualización basada en la forma, el volumen y la composición.

Juan Castilla Brazales

Álvaro Albaladejo

Armadura, 2021.

Artesonado de fresno ensamblado por medias maderas con piezas torneadas de amaranto, granadillo y palo violeta.

Artesanos: Artesonado de Los 3 Juanes y torneados de Jorge Molina.

El punto de partida de Armadura (2021) se encuentra en los llamados «artesonados mudéjares», un tipo de techumbre ornamental desarrollada en la Hispania medieval a raíz de los repertorios geométricos de al Andalus. Una parte de estos repertorios consiste en variaciones en torno al motivo clásico de la cúpula del cielo. Armadura sustituye esta imagen concéntrica por una retícula que se extiende hacia los márgenes. Sin embargo, al estar construida en madera de fresno, la lectura de la retícula se ve constantemente alterada por las ondulaciones que, a la manera de ornamentos naturales, recorren nerviosamente la superficie. De este modo, mediante una suerte de dispositivo barroco la mirada se desplaza sin cesar desde la estructura cristalina de la retícula hasta las figuras serpenteantes de la madera y viceversa. Sobre esta retícula que, en lugar de cobijar al espectador, se le enfrenta como una boca abierta, crecen a la manera de una colonia decenas de pequeñas piezas torneadas realizadas en maderas tropicales. Se trata de variaciones inusitadas de remates ornamentales que apuntan hacia el espectador. Su distribución orgánica impregna el espacio de un ritmo disperso que desestabiliza el campo visual. El ojo se abisma fascinado por el entramado de lógicas ornamentales y tecnologías alucinatorias. De este modo, asediada por paradojas y contradicciones, la mirada naufraga y, en el vértigo de la caída, el propio acto de ver se tematiza. En última instancia, lo que Álvaro Albaladejo muestra al introducir una cierta locura en la visión es la frágil frontera que separa lo que vemos de lo que creemos ver.

Javier Sánchez Martínez

Irma Álvarez-Laviada

Plano y vertical. Pedestal N°0, 2020.

Mármol.

Artesano: Juan Ángel López García

El Palacio de los Leones de la Alhambra pertenece al periodo de máximo esplendor del reino Nazarí de Granada. El mármol de Macael, procedente de las canteras de la Sierra de los Filabres, Almería, es el elemento de construcción principal del Patio, siendo utilizado en las ciento veinticuatro columnas, la Fuente, los canales y el pavimento. De las sucesivas intervenciones en el suelo queda constancia histórica documentada en los siglos XV, XVII, XVIII, XIX y XX, respectivamente. Su riqueza marmórea ha sido recuperada tras la última intervención de conservación con la reposición de la solería, que restituye el pavimento blanco y uniforme, con la que fue concebida originariamente durante el mandato de Muhammad V.

Con Plano y vertical. Pedestal N° 0, Irma Álvarez-Laviada se aproxima a la significación del intervalo entre el tiempo de creación y el tiempo presente mediante la interpretación diacrónica de las repetidas intervenciones de eliminación, sustitución o transformación efectuadas en el piso del Patio de los Leones. Para ello presenta un octaedro vertical y compacto, conformado por diferentes planos de mármol de Macael negro, azul, verde y blanco que organizan el volumen mediante una disposición estratigráfica, como remisión a la superposición, la sucesión y la continuidad de los diferentes momentos históricos.

La obra transita entre lo concreto y lo intangible, entre el objeto y el vacío, para poner en evidencia la dualidad del límite entre lo que oculta y lo que revela. Por un lado, nos sitúa ante la presencia de la materialidad de la intervención, por otro, ante la ausencia representada por el vacío como forma de materialización de la pérdida. Pero además, refiere al vacío integrante del espacio y del tiempo, el que contribuye a la construcción del primero y aquel que se materializa en la sedimentación del acontecimiento en un momento concreto.

Susana González

Belén Rodríguez

Hoja verso, 2020.

Artesanos: The Dyer's House. Escuela de Fibras & Tintes naturales.

Pantone surgió como repertorio de nominación del color donde cada tono es identificado sistemáticamente por un código alfanumérico que lo registra con exactitud. Hoja verso, el proyecto desarrollado por Belén Rodríguez se orienta exactamente en el sentido contrario: empleando pigmentos naturales, inclasificables en una cadena lógica, tiende a recrear la poesía inefable del color, su carácter único e irrepetible, la imposibilidad de su transmisión exacta.

Pantone pertenece al ámbito cultural del capitalismo industrial y su necesidad imperiosa de estandarización para la producción en serie; el arte del color de Belén pertenece al de la conciencia de la naturaleza y al regreso a una artesanía capaz de suscitar la emoción de su imprecisión, su apertura al mundo y a los procesos de entropía e incertidumbre con los que se expresa el espacio natural. Además, frente a la globalidad indiferenciada de Pantone, Hoja verso es sensible a la localización del color y la atención a los recursos de un espacio concreto.

La pieza de Belén Rodríguez está basada en la tintura de telas de algodón con pigmentos naturales provenientes del granado y otros vegetales descritos en Esplendor del jardín y recreo de las mentes de Al-Tignari, botánico y poeta granadino del siglo XI. Con este repertorio, Belén ha formado una enciclopedia vegetal, un libro de paisajes monocromos, una guía cromática de paseos por el entorno de Granada. Cada hoja es un lugar concreto, un suelo, una luz, un microclima, el destilado de todo un paisaje. Contiene la máxima concreción cromática y la máxima abstracción formal. No necesita recrear la forma de los árboles o las nubes. Son los colores de la naturaleza que todo lo abarcan. Cada hoja de su libro es el paisaje pintándose a sí mismo.

Francisco Javier San Martín

Mònica Planes

Auca de Granada

(en cuatro puertas giratorias), 2019.

Cerámica torneada y urdida.

Artesano: Santiago Planella Domenèch.

Los tres conceptos que configuran el título escogido por Mònica Planes (Barcelona, 1992) ofrecen, desde la literalidad, toda la información que podemos necesitar para situarnos ante su instalación escultórica. Para empezar, tenemos el “auca”, una referencia culturalmente vinculada a Catalunya que, mediante un símil preciso – el auca d'arts i oficis – aúna arte y artesanía para anunciarnos una metodología narrativa. A continuación, Granada nos marca el contexto y nos delimita la ubicación. Por último, la especificación entre paréntesis – el verdadero título – nos desvela el movimiento continuo, reivindicando así una condición performativa que parece erigirse en hilo conductor del proyecto.

Mònica Planes nos ofrece aquí un auca objetual que incide de un modo particular en cuatro estilos arquitectónicos representativos de Granada. Escogidos por la artista tras analizarlos y recorrerlos en uno de sus viajes a la ciudad, las cuatro arquitecturas sintetizan una parte importante de la historia de la ciudad: el Bañuelo de etapa zirí (siglo XI), la Alcazaba de la Alhambra del periodo nazarí (siglo XIII), la Casa Horno de Oro de época morisca (Siglo XV) y, por último, el Palacio Carvajal, edificio manierista fechado entre los siglos XVI y XVII.

En definitiva, vemos como la experiencia directa de cada arquitectura es el motivo que lleva a la artista a establecer un conjunto de relaciones fortuitas entre la cerámica y algunos materiales significativos para la construcción y posterior evolución de los edificios seleccionados. En su instalación, cada uno de estos espacios será representado por un cuerpo de cerámica torneada dividido en dos partes: una base y una cubierta. Precisamente, será justo esa zona de fricción entre ambas piezas donde la artista decide añadir el material que facilitará o sustentará la unión entre ellas. Por distintos, la cerámica convivirá con el cemento, el yeso, la madera y el hierro.

David Armengol



Bañuelo
Periodo Zirí
siglo XI



Alcazaba
Periodo Nazarí
siglos XI - XIII



Casa Horno de Oro
Periodo Morisco
siglo XV



Palacio Carvajal
Periodo Manierista
siglos XVI - XVII

Diego Delas

Espejo (Castillo Rojo), 2020.

Enebro, olmo, nogal, roble, cerezo, pino y lacas sobre madera de fresno.

Artesano: Pedro Izquierdo, taller de Ángel Pérez.

Del tamaño de un portón, pero armado como un forjado antiguo de madera –con su estructura, entarimado y superficie acabada en mosaico de listones ordenados–, Espejo se presenta como una suerte de suelo levantado e izado, (un fragmento de una casa) despegado de su ser, que nos saluda con aire de gran mesa de juego.

También compone una cadeneta de palabras: enebro, olmo, fresno, roble, nogal, todo en un continuo de piezas viejas –antaño aparcadas en una ebanistería centenaria– que se reordenan ahora en damero que es a la par suelo, diagrama (quizás también juguete y rayuela), pero sobre todo un mapa, un dibujo ilusionado de recuperados descartes.

Espejo (Castillo Rojo) mira a una Alhambra que se piensa máquina mnemotécnica y de imaginar donde el crecimiento orgánico a lo largo de siglos de pavimentos, suelos, parterres, acequias, estanques y demás superficies del palacio granadino, configuran y dibujan un plano abatido, un mapa generador de infinitos cuentos, reflejados en sus bóvedas, bodegas, rincones y arcos.

Con un pie en la tradición y otro en la especulación este diagrama quisiera ser mueble, cercano al raso y al asueto de la tarde, casi un dibujo realizado en el patio de albero que especula con lo que ocurre más arriba, en otro plano, quizás, visto desde arriba. Una especie de damero con inserciones y figuras primigenias –tallado en maderas desechadas, extintas o poco corrientes, de difícil labranza, remolonas–, se despliega en plano y juego pictórico, obsesionado con el contar historias: la de su génesis, y quizás alguna otra más.

Leonor Serrano Rivas

Arabesque, 2020.

Madera, hierro, hilo de lana y estampación.

Artesanos: José Ignacio García (Real fábrica de tapices), Antonio Iglesias (ebanista) y Mehdi Ouahmane (Atelier Kissaria).

A pesar de su inerte apariencia, las piedras vibran, así la Alhambra. A pesar de la tensión de la urdimbre sujeta a la madera, los hilos se mueven mientras el tiempo transita hacia un pasado y un futuro siempre presentes. Así *Arabesque* de Leonor Serrano Rivas, un palimpsesto que, aunque viene de más lejos, empieza en la Alhambra cuando en cierta ocasión fue escenario de los Ballets Russes de Sergei Diaghilev. Leonor recoge el momento en que los movimientos de los bailarines —y sus trajes sutiles y etéreos— dibujan esas figuras mágicas que en ballet no eran muy distintas a los ornamentos islámicos que les rodeaban. En el viaje hasta su propia escena, la artista plasma el momento extraordinario en el que los bailarines crean esas líneas dinámicas —entendidas y vividas como fuerza, conocimiento y belleza— y las lleva a Tánger donde artesanos tejedores le ayudan a construir —gracias a un oficio que ha recorrido siglos y culturas—, una urdimbre en la que fija dibujos ornamentales.

El penúltimo viaje la lleva a la Real Fábrica de Tapices donde expertos artesanos tejen valiosas alfombras. Allí construirá los marcos que mantienen esas piezas en pie siguiendo modelos de telares y haciendo posible que los hilos se entremezclen al menor movimiento sin perder la estructura, lo que hará palpar ante nuestros ojos los arabescos dibujados.

Como una tela que se adapta a una carcasa, a un cuerpo de madera, *Arabesque* es una figura que consta de líneas y formas presas en un sinfín de hilos de lana serigrafiada: barras, óvalos y tambores que, entre la urdimbre del telar se mantienen tensionados, como la bailarina, a punto de volver a entrar en movimiento. En este nuevo cuerpo el telar desordena sus plasmados ornamentos, entretejiéndolos y adaptándose a esta nueva piel. Suspendida en el aire, la pieza construida por Leonor Serrano Rivas vibra como el equilibrio sereno de ese conocido paso de baile que convierte al bailarín en pájaro.

Teresa Lanceta

Fuentesal Arenillas

Albor

Artesano: Pedro Barea, ebanista-carpintero en madera de olivo.

Hubo un olivo que decían milagroso en la Granada andalusí. Sus varas florecían al amanecer, y al ponerse el sol sus frutos ya habían madurado. Una naturaleza radicalmente generosa proveía de olivas a todo el que quisiera tomarlas de sus ramas. Los peregrinos las recogían para usarlas como remedios para sus males. Algunas fuentes sitúan que el milagro ocurría a primeros de mayo y alguna gente dejó testimonio de haberlo visto, otros escribieron haciéndolo existir, cada cual lo situaba en un punto diferente del mapa del antiguo reino de Granada: Abu Yahya Zakariya al-Qazwini (1203-1283), Abu Hamid Al-Garnati (1073-1090), Abi Bakr az-Zuhri (finales de la década de 1130), Al-Udri (1003-1085) y otras sin nombre lo recogen en sus escritos.

El arte es un lugar de atención. Materiales, técnicas y lenguajes trabajan poniendo en marcha un ancho espacio de producción de sentido. Al compartir la percepción de una obra se continúa el trabajo de ensanchar ese espacio y convertir el arte en conversación sutil, tertulia acalorada o experiencia legendaria. Este fluir del lenguaje del arte a veces es denso y transparente como madera y aceite, tenso y complejo como urdimbre y trama, ligero, mágico, etéreo como el espacio y el vacío.

Julia Fuentesal y Pablo M. Arenillas han trabajado para que el material vuelva a encarnar una parte de su historia y su leyenda. Albor es un comienzo, esta lectura no es el final.

Alejandro Simón