

The background of the image consists of several light-colored wooden planks arranged diagonally. Overlaid on this is a repeating pattern of light brown, semi-transparent geometric shapes, specifically hexagons with internal lines, creating a textured, architectural feel. In the top right corner, a small portion of a blue object is visible.

**SIN CREAR**  
**SIN PRISA**  
TIEMPO, OFICIO Y ARTE



# SIN CREAR SIN PRISA

TIEMPO, OFICIO Y ARTE

**Centro Cultural Baños Árabes**  
Sala de exposiciones temporales I  
22 de octubre - 28 de noviembre de 2026



## Catálogo

### **Edita**

Diputación de Jaén

### **Textos**

VV.AA. (comentarios obras)

Vicente Barba

Alicia Ventura

### **Edición**

Carmen Sabalet

### **Diseño**

Andrés Pérez Muñoz

### **Fotografías**

Cortesía de Cervezas Alhambra

### **Imprime**

Diputación de Jaén

### **Depósito Legal**

J 377-2026

## Exposición

### **Edita**

Diputación de Jaén

### **Coordinación técnica**

Área de Cultura y Deportes de la

Diputación Provincial de Jaén

Vicente Barba

### **Comisaria**

Alicia Ventura

### **Gestión y Soporte**

Ana Moreno Cotarelo

### **Montaje**

Arquimera Diseño y Gestión SL

# PRESENTACIÓN

**H**ay lugares que enseñan sin palabras. Los Baños Árabes de Jaén son uno de ellos. En sus arcos, en la serenidad de sus bóvedas y en la belleza de cada uno de sus detalles permanece la memoria de quienes los levantaron hace casi mil años. Cada piedra conserva el conocimiento de los oficios que hicieron posible este espacio excepcional, recordándonos que el patrimonio no es únicamente aquello que ha llegado hasta nosotros, sino también el saber acumulado, la paciencia y la inteligencia de las manos que lo construyeron.

Por eso recibir en este lugar la exposición ‘Crear sin prisa. Tiempo, oficio y arte’ trasciende la mera programación cultural. Esta muestra encuentra en el Centro Cultural Baños Árabes un contexto especialmente significativo, porque establece un diálogo natural entre la creación contemporánea y una arquitectura nacida precisamente del dominio de los oficios, del trabajo paciente y del respeto por los materiales y los procesos.

La exposición celebra los diez años del Premio Cervezas Alhambra de Arte Emergente, una iniciativa que ha sabido consolidarse como uno de los proyectos más singulares de apoyo a la creación contemporánea en España. Las obras reunidas son el resultado de la colaboración entre artistas y maestros artesanos, reivindicando el valor del tiempo, del conocimiento compartido y del diálogo entre tradición e innovación como motores de la creación artística.

La colaboración entre la Diputación Provincial de Jaén y Cervezas Alhambra hace posible que este proyecto llegue a nuestra provincia, reforzando una línea de trabajo basada en la cooperación entre instituciones y entidades comprometidas con la cultura. Creemos firmemente que el acceso a propuestas de calidad como esta contribuye a enriquecer la vida cultural de nuestro territorio y consolida al Centro Cultural Baños Árabes como un espacio de referencia para el arte contemporáneo.

Pero este edificio es mucho más que un monumento. Alberga el Museo de Artes y Costumbres Populares, dedicado precisamente a preservar la memoria de los oficios, de las formas de vida y de los conocimientos que durante generaciones han dado forma a nuestra identidad colectiva. Esa convivencia entre patrimonio histórico, patrimonio etnográfico y creación contemporánea constituye una de las grandes singularidades de este centro cultural y expresa una manera de entender la cultura como un continuo, donde pasado y presente se enriquecen mutuamente.

Desde la Diputación Provincial de Jaén creemos que conservar el patrimonio significa también mantener vivos los conocimientos que lo hicieron posible. Significa reconocer el valor de quienes continúan trabajando con los materiales, respetando los tiempos de cada proceso y transmitiendo un saber que forma parte de nuestro legado cultural. En ese sentido, ‘Crear sin prisa. Tiempo, oficio y arte’ no solo presenta un conjunto de extraordinarias obras contemporáneas, sino que nos invita a reflexionar sobre aquello que las hace posibles: el oficio, la dedicación, la colaboración y el tiempo.

Estoy convencido de que quienes recorran esta exposición descubrirán una propuesta artística de enorme calidad, pero también una invitación a detener la mirada y reconocer que algunas de las expresiones más valiosas de nuestra cultura nacen precisamente allí donde el conocimiento se transmite de unas manos a otras. Un mensaje que encuentra en el Centro Cultural Baños Árabes un lugar idóneo desde el que seguir proyectándose hacia el futuro.

— **Juan Latorre Ruiz**

Presidente de la Diputación Provincial de Jaén







# DIEZ AÑOS

APOYANDO AL  
ARTE EMERGENTE



Algunas creaciones no solo se contemplan, despiertan una emoción y nos invitan a detenernos, observar y descubrir todo lo que subyace tras ellas. Esa manera de entender la creación, donde el tiempo es un ingrediente esencial y el proceso tiene tanto valor como el resultado, forma parte de la identidad de Cervezas Alhambra desde sus orígenes.

Con esa misma certeza nació hace diez años el Premio Cervezas Alhambra de Arte Emergente: un proyecto concebido para acompañar a artistas en un momento decisivo de su carrera y ofrecerles la oportunidad de desarrollar nuevas obras en diálogo con la artesanía contemporánea. A lo largo de esta década, el premio se ha convertido en un espacio de encuentro entre el arte y el oficio, entre la experimentación y el saber hacer, dando lugar a propuestas que no habrían podido concebirse sin el tiempo, la dedicación y el compromiso compartido entre artistas y artesanos.

La exposición *Crear sin prisa. Tiempo, oficio y arte* reúne una selección de obras que transitan estos diez años de trayectoria. Más que una retrospectiva, propone un viaje por una forma de entender la creación en la que cada pieza es el resultado de un proceso pausado y consciente. Cada obra ensalza la riqueza del diálogo entre disciplinas, materiales y conocimientos, e incide en que la innovación también puede nacer de la tradición cuando se trabaja con respeto, conciencia y sensibilidad.

Celebrar este aniversario en Jaén tiene un significado muy especial. El Centro Cultural Baños Árabes, un espacio donde se unen historia, patrimonio y creación contemporánea, ofrece el contexto idóneo para compartir esta reflexión sobre el tiempo y el valor del oficio. Nuestro agradecimiento a la Diputación Provincial de Jaén, impulsora de este centro cultural y de su gestión patrimonial y cultural, por su compromiso con la conservación, la difusión del patrimonio y el apoyo a proyectos que favorecen el encuentro entre la cultura y la ciudadanía. Su colaboración hace posible que esta exposición dialogue con un lugar cargado de memoria y significado.

En Cervezas Alhambra creemos que detenerse no significa ir más despacio, sino prestar atención lo importante; dedicar tiempo al proceso, valorar el conocimiento acumulado, cuidar los materiales y confiar en las personas que hacen posible cada obra. Es una filosofía que inspira nuestra manera de elaborar cerveza y que, desde hace una década, compartimos con los artistas y artesanos que han formado parte de este premio.

Confiamos en que esta exposición invite a los visitantes a detenerse, mirar con calma y descubrir las historias y los procesos que hay detrás de cada obra. Porque crear sin prisa no es solo una forma de hacer arte; es una manera de entender el mundo.

— **Javier Vilar-Sancho**

Director de Marketing Cervezas Alhambra





A vertical decorative border on the left side of the page, featuring a repeating geometric pattern of interlocking squares and stars in a light beige color.

# ARQUEOLOGÍA

## DEL HACER



Hay objetos que sobreviven al paso del tiempo y otros que, además de sobrevivir, conservan la memoria de cómo fueron

hechos. Como arqueólogo, he aprendido que la verdadera información nunca reside únicamente en la forma final de las cosas. Una vasija habla tanto de la arcilla y del lugar donde fue extraída como del fuego que la endureció; de las manos que la modelaron; del torno, del horno, del clima que permitió su secado y de la comunidad que transmitió ese conocimiento durante generaciones. Cada objeto contiene una tecnología, una economía, una forma de habitar el territorio y una manera de comprender el mundo.

Quizá por eso esta exposición invita a ser observada desde un lugar diferente. No únicamente como una reunión de obras de arte contemporáneo, sino como un ejercicio de arqueología invertida. Si en una excavación arqueológica descendemos por los estratos para reconstruir los procesos que hicieron posible una cultura, aquí el recorrido parece avanzar en sentido contrario. Los artistas no desentierran el pasado, crean sobre él. Muchas veces sin ser plenamente conscientes de ello, porque la memoria de los materiales, de los oficios y de los gestos forma parte de nuestra propia herencia cultural. Sus obras revelan que la tradición nunca ha sido un espacio inmóvil, sino una materia viva que se transforma, se adapta y continúa generando nuevas formas de creación. Vivimos en una época que concede un valor extraordinario al resultado final. Todo parece orientado hacia la rapidez, la eficiencia y la producción inmediata. Sin embargo, el patrimonio y la cultura nos enseñan algo muy distinto.

Ningún edificio histórico puede comprenderse únicamente por su arquitectura. Ninguna ciudad se explica solo por aquello que permanece en pie. Lo verdaderamente valioso son los procesos que hicieron posible su existencia: el conocimiento transmitido de maestro a aprendiz, la repetición paciente de un gesto, la experiencia acumulada en un taller durante generaciones, las pruebas, los errores y los aciertos. Esa inteligencia silenciosa que rara vez aparece escrita y que, sin embargo, sostiene toda la historia de la cultura material.

Los arqueólogos excavamos tiempo. Cada estrato representa decisiones, técnicas, ensayos, soluciones e innovaciones depositadas lentamente hasta convertirse en materia. Las obras reunidas en *Crear sin prisa* parecen proponernos el camino inverso. Aquí la materia vuelve a revelar el tiempo que contiene. Cada fibra tejida, cada veta de madera, cada superficie cerámica, cada pieza de vidrio, cada bordado o cada elemento metálico conserva visible la duración de su propio proceso. Nada aparece resuelto de forma inmediata. Todo mantiene la huella del hacer.

Existe una tendencia a considerar la artesanía como una supervivencia del pasado, como si perteneciera a un mundo anterior a la innovación tecnológica. Sin embargo, basta observar cualquier objeto histórico para comprender que los grandes avances de la humanidad nunca surgieron al margen del oficio. Las primeras arquitecturas, la metalurgia, la navegación, la producción textil o la cerámica fueron, antes que disciplinas científicas, extraordinarios ejercicios de experimentación material. La tecnología nació en los talleres mucho antes de instalarse en los laboratorios.

Quizá por eso el Centro Cultural Baños Árabes constituye uno de los mejores lugares para comprender esta idea. Quienes trabajamos diariamente entre estos muros sabemos que su verdadero valor no reside únicamente en la belleza de su arquitectura, sino en todo el conocimiento acumulado que contienen. Bajo el Palacio de Villardompardo permanecen los antiguos baños andalusíes; sobre ellos, nuevas arquitecturas fueron adaptando el edificio a las necesidades de cada época. Cada fábrica de mampostería, cada bóveda, cada ladrillo, cada revestimiento y cada transformación constructiva conservan la memoria de los oficios que hicieron posible este lugar. No contemplamos únicamente un monumento. Leemos siglos de conocimiento técnico, de adaptación y de inteligencia material depositados unos sobre otros.

Los edificios históricos nunca son obras terminadas. Son procesos. Cada generación añade una capa, modifica la anterior y transmite la siguiente. Esa continuidad del hacer constituye una de las formas más profundas del patrimonio. Por eso las obras reunidas en esta exposición encuentran aquí un lugar especialmente significativo. Dialogan con un edificio que también fue construido lentamente, mediante la suma de innumerables saberes, decisiones y gestos acumulados a lo largo del tiempo.

Los artistas participantes no recurren a la artesanía como una cita estética ni como una evocación nostálgica. La utilizan como un lenguaje de investigación. Los oficios dejan de ser un repertorio de técnicas heredadas para convertirse en herramientas capaces de formular

preguntas contemporáneas. El tejido ya no habla únicamente del textil; habla también de la memoria, de las redes invisibles que sostienen nuestras sociedades y de la transmisión del conocimiento. El vidrio registra la huella de un gesto. La madera conserva el crecimiento lento del árbol y la inteligencia de quien la transforma. La cerámica continúa siendo tierra sometida al fuego, pero también reflexión sobre el territorio, la sostenibilidad y el tiempo necesario para que una idea llegue a existir.

Resulta significativo comprobar cómo muchas de estas piezas desplazan el protagonismo desde el objeto hacia el proceso. Lo importante no es únicamente aquello que vemos, sino todo aquello que ha sucedido antes de que la obra llegara hasta nosotros. El diálogo entre artista y artesano, la elección de los materiales, el aprendizaje compartido, los ensayos, las correcciones o los tiempos de espera forman parte de la propia creación. La obra deja de entenderse como un producto para convertirse en la consecuencia visible de una experiencia.

En ese sentido, esta exposición propone también una reflexión sobre el patrimonio inmaterial. Durante mucho tiempo identificamos el patrimonio con los edificios, los objetos o las colecciones. Hoy sabemos que el verdadero patrimonio reside, sobre todo, en el conocimiento que permite producirlos. Las técnicas de un ceramista, el saber de una bordadora, la experiencia de un ebanista o la precisión de un herrero constituyen formas de inteligencia cultural tan valiosas como los propios objetos que generan. Si desaparecen las manos capaces de realizarlos, los objetos terminarán

convirtiéndose únicamente en testimonios mudos de un conocimiento perdido. De ahí que estas obras posean una dimensión profundamente contemporánea. No intentan conservar los oficios encerrándolos en una vitrina. Hacen exactamente lo contrario: los obligan a evolucionar. Los enfrentan a nuevas preguntas, nuevos materiales y nuevos lenguajes. La tradición aparece aquí entendida no como repetición, sino como capacidad de adaptación. Cada generación recibe un conocimiento heredado, pero también la responsabilidad de transformarlo para que continúe teniendo sentido.

Existe una hermosa paradoja en todo ello. Como arqueólogos dedicamos buena parte de nuestro trabajo a reconstruir aquello que el tiempo fragmentó. Los artistas, en cambio, construyen aquello que el futuro convertirá algún día en memoria. Ambas disciplinas trabajan, en realidad, sobre una misma materia: el tiempo. La diferencia reside únicamente en la dirección de la mirada. La arqueología observa hacia atrás para comprender el presente. El arte contemporáneo observa hacia delante utilizando el pasado como herramienta de creación.

Quizá esa sea una de las enseñanzas más valiosas de esta exposición. La innovación no consiste necesariamente en inventar materiales nuevos ni en romper con todo lo anterior. A veces consiste, sencillamente, en volver a mirar aquello que siempre estuvo ahí. Descubrir que las técnicas heredadas todavía contienen posibilidades no exploradas. Comprender que el conocimiento acumulado durante siglos sigue siendo capaz de generar formas inéditas de creación.

En un mundo dominado por la velocidad, estas obras reivindican algo que el patrimonio nunca dejó de enseñarnos: el tiempo no es un obstáculo para la creación; es su principal materia prima. Cada gesto necesita madurar. Cada material exige ser escuchado. Cada proceso reclama una atención que ninguna tecnología puede acelerar sin alterar su naturaleza.

Al recorrer esta exposición comprendemos que el verdadero legado de los oficios no reside únicamente en los objetos que producen. Reside en una manera de relacionarnos con la materia. En la paciencia necesaria para comprenderla. En el respeto hacia los ritmos que impone. En la capacidad de aceptar que algunas cosas solo pueden construirse lentamente.

Quizá esa sea la lección que une, desde hace siglos, a un taller artesanal y a una excavación arqueológica. Ambos nos recuerdan que la cultura nunca aparece de forma instantánea. Siempre es el resultado de innumerables gestos casi invisibles que el tiempo termina convirtiendo en memoria.

Y tal vez esa sea también la verdadera propuesta de *Crear sin prisa*. No invitarnos únicamente a contemplar unas obras, sino a recuperar una forma distinta de mirar el mundo. Una mirada capaz de reconocer que la inteligencia de una sociedad no solo se escribe en sus libros o en sus monumentos. También permanece en las manos que siguen sabiendo hacer.

— **Vicente Barba**

Doctor en Patrimonio, arqueólogo







# CREAR SIN PRISA.

## TIEMPO, OFICIO Y ARTE

El arte contemporáneo visita constantemente la historia para generar nuevos lenguajes, este transvase de información entre diferentes épocas es la clave de su éxito. Un camino que trata de establecer esos vínculos que nos permiten mantener vivas las tradiciones y oficios.

El Premio Cervezas Alhambra de Arte Emergente es un claro ejemplo de esta dinámica. Cervezas Alhambra atesora en su colección alrededor de cuarenta piezas realizadas bajo el prisma de la creación contemporánea, y siempre en colaboración con la artesanía tradicional, que reflejan los valores de la marca. Numerosos artistas, de reconocido prestigio nacional e internacional, han elaborado sus propuestas a lo largo de diez ediciones junto a artesanos de todo el panorama nacional. Un premio que se puede visitar todos los años en la feria ARCOMadrid y que supone para el público y la crítica el más prestigioso de todo el evento.

Este amplio elenco recoge técnicas que van desde el bordado al vidrio, pasando por la cerámica, el tintado de tejidos, la elaboración en telares, la talla del mármol, la producción de baldosas hidráulicas, la pintura sobre seda, la ebanistería más refinada o la yesería más tradicional.

Las obras que forman parte de la Colección crear sin prisa vuelven a conectarnos con la necesidad de una producción alejada de la inmediatez y del ajetreo que imponen los ritmos actuales. Un formato de producción que permite diversos modos de observar y crear vinculados, en muchos casos, al monumento de La Alhambra y a la historia que le rodea, a Granada, a Andalucía y a una forma de trabajar en la que el tiempo se detiene para observar, imaginar y crear.

Las obras reivindican tradiciones y materiales vinculados a nuestro territorio reinterpretándolos desde lenguajes artísticos contemporáneos que contribuyen a la preservación

y transmisión de saberes y formas de conocimiento, integrándolos en una práctica artística de marcado carácter experimental e innovador.

En esta muestra nos centramos en la mirada de una selección de artistas que han sido seleccionados para ser mostrados en ARCO en estos diez años que ya lleva de andadura del proyecto y que nos permite ver la evolución y la consolidación de los oficios en su convergencia con el arte contemporáneo, generando artesanías futuras, piezas del presente.

La dinámica del Premio Cervezas Alhambra de Arte Emergente es especialmente interesante porque no premia una obra ya realizada, sino un proyecto de colaboración entre arte contemporáneo y artesanía. Su estructura se basa en la idea de crear sin prisa, poniendo el foco en el proceso tanto como en el resultado final. Se invita a artistas emergentes a presentar una propuesta inédita. El proyecto

debe reinterpretar un oficio artesanal -cerámica, textil, vidrio, madera, metal...- desde un lenguaje contemporáneo. Todas las propuestas deben desarrollarse bajo el concepto Sin prisa, que reivindica el tiempo, el detalle y la calidad de los procesos.

Un jurado de expertos valora la calidad del proyecto y se selecciona al ganador o ganadores que realizarán la pieza junto al artesano. Desde el inicio de este programa, se seleccionaban cinco propuestas, a partir de la última edición, un solo artista presenta su obra, enfocando los esfuerzos en realizar un seguimiento de la producción y un acompañamiento del artista durante todo el proceso.

El premio plantea que la artesanía no es un vestigio del pasado, sino una herramienta para producir arte contemporáneo. La innovación no surge de abandonar los oficios, sino de reinterpretarlos, por eso el artista no se limita a representar la

artesanía; trabaja desde ella, incorporando sus tiempos, sus materiales y sus saberes.

El premio promueve así tres ideas fundamentales: el oficio como conocimiento, el respeto a los tiempos como metodología creativa y la colaboración entre artista y artesano como modelo de creación contemporánea.

Para una exposición como la que hemos planteado, el Premio Cervezas Alhambra de Arte Emergente puede entenderse como referente de cómo los oficios del presente se convierten en un laboratorio para imaginar futuros artesanales, donde la tradición deja de ser patrimonio inmóvil para transformarse en una herramienta de experimentación contemporánea.

La relación entre arte contemporáneo y oficios ha experimentado una profunda transformación durante las últimas décadas. Si la modernidad artística estableció una jerarquía entre las bellas artes y las artes aplicadas, relegando la artesanía al ámbito de lo decorativo o lo tradicional, gran parte del arte contemporáneo ha cuestionado estas divisiones para reconocer en los oficios un espacio de conocimiento, experimentación y producción cultural tan complejo como cualquier otra práctica artística.

En este contexto, el paso del taller al museo no debe entenderse únicamente como un desplazamiento físico de los objetos, sino como una reconsideración de los sistemas de valor que históricamente han separado el trabajo manual de la producción intelectual. El taller artesanal deja de ser visto como un lugar de mera ejecución técnica para ser reconocido como un espacio de pensamiento, transmisión de saberes, innovación material y construcción de memoria colectiva.

Muchos artistas contemporáneos han encontrado en los oficios —el tejido, la cerámica, la cestería, el bordado, la talla, la orfebrería o la ebanistería— herramientas capaces de abordar cuestiones centrales de nuestro tiempo: la identidad, el territorio, la ecología, las economías locales, los cuidados, las migraciones o los legados coloniales. En estos procesos, la técnica ya no es un simple medio para alcanzar una forma final, sino una forma de conocimiento que contiene historias, relaciones sociales y maneras específicas de habitar el mundo.

La incorporación de estas prácticas al espacio museístico también supone una revisión crítica de los relatos tradicionales del arte. Durante siglos, numerosos saberes manuales fueron excluidos de las instituciones culturales por estar vinculados a comunidades rurales, indígenas, femeninas o populares.

Su presencia en el museo no implica únicamente una ampliación de los lenguajes artísticos, sino una oportunidad para cuestionar las categorías heredadas que determinaron qué formas de creación eran consideradas arte y cuáles quedaban fuera de la historia oficial.

Desde esta perspectiva, los oficios pueden entenderse como oficios del presente. Lejos de representar una supervivencia nostálgica del pasado, constituyen prácticas vivas capaces de dialogar con los desafíos contemporáneos. Frente a la estandarización industrial y la aceleración tecnológica, los procesos artesanales reivindican otros ritmos de producción, otras relaciones con los materiales y otras formas de generar valor. La atención al tiempo, al cuidado y a la experiencia material adquiere así una dimensión cultural y política.

Al mismo tiempo, estas prácticas permiten imaginar futuros artesanales. En un momento marcado por la crisis ambiental y la necesidad de modelos más sostenibles, los conocimientos transmitidos a través de generaciones ofrecen herramientas para repensar la producción desde criterios de proximidad, durabilidad y responsabilidad ecológica. El futuro artesanal no implica regresar al pasado, sino activar la inteligencia

acumulada en los oficios para proyectarla hacia nuevos escenarios de innovación.

El arte contemporáneo participa activamente en esta construcción de futuro al propiciar encuentros entre tradición y experimentación. Los talleres se convierten en laboratorios donde dialogan técnicas ancestrales, investigación artística, diseño, nuevas tecnologías y saberes comunitarios. En estos espacios híbridos, la artesanía deja de definirse por su oposición a la contemporaneidad y se presenta como un territorio abierto de creación, capaz de generar nuevas formas estéticas y nuevas maneras de pensar la relación entre las personas, los materiales y el entorno.

La exposición propone así una mirada sobre el oficio como una práctica cultural en constante transformación. Las obras reunidas revelan cómo el hacer manual continúa siendo un lenguaje fundamental para comprender el presente y para imaginar otros futuros posibles. Entre el taller y el museo se despliega un espacio de intercambio donde tradición e innovación, memoria y experimentación, arte y artesanía dejan de ser categorías opuestas para convertirse en formas complementarias de producción de conocimiento y de creación contemporánea.

En una época definida por la aceleración, la productividad constante y la inmediatez digital, tanto el arte contemporáneo como la artesanía han comenzado a reivindicar el valor de crear sin prisa. Esta actitud no responde únicamente a una cuestión de ritmo de trabajo, sino a una posición cultural y política frente a los modelos dominantes de producción y consumo.

Desde la perspectiva de la artesanía, el tiempo constituye una materia prima más. Cada gesto repetido, cada técnica aprendida a través de la práctica y cada proceso de elaboración exige una atención que no puede ser comprimida sin alterar la naturaleza misma de la obra. El oficio implica escuchar los materiales, comprender sus resistencias y aceptar que ciertos resultados solo pueden alcanzarse mediante la experiencia acumulada y la dedicación prolongada. La lentitud no es una limitación, sino una forma de conocimiento.

El arte contemporáneo ha encontrado en esta dimensión temporal una poderosa herramienta crítica. Frente a la lógica de la rapidez, numerosos artistas han recuperado procesos manuales y técnicas tradicionales para explorar otras maneras de producir sentido. Tejer, bordar, modelar barro, tallar madera o trabajar fibras vegetales son acciones que introducen temporalidades distintas dentro del espacio artístico. Son prácticas que requieren permanencia, atención y cuidado, y que permiten reflexionar sobre la relación entre el cuerpo, el trabajo y la materia.

Crear sin prisa supone también cuestionar la idea de que la innovación depende exclusivamente de la velocidad. Tanto en el arte como en la artesanía, muchas de las propuestas más significativas nacen de procesos de observación lenta, de ensayo y error, de la repetición paciente y de la capacidad de permanecer junto a una idea el tiempo suficiente para que

esta se transforme, véase en la cerámica, el vidrio, los tintes naturales. La creación aparece entonces como un diálogo continuo con los materiales y no como una producción inmediata de resultados.

Crear sin prisa es, por tanto, una forma de resistencia. Es defender la posibilidad de que el valor de una obra no dependa únicamente de su eficiencia o de su velocidad de producción, sino de la profundidad de las relaciones que establece con quienes la realizan, con los materiales que la conforman y con las comunidades de las que emerge. En este sentido, la lentitud no representa una nostalgia por el pasado, sino una propuesta para imaginar otros modos de creación y de vida.

Desde el encuentro entre arte contemporáneo y artesanía, la pausa se revela como un espacio fértil donde pensamiento y acción vuelven a reunirse. El tiempo deja de ser un recurso que debe optimizarse y se convierte en una condición esencial del proceso creativo. Crear sin prisa es permitir que las formas maduren, que los materiales hablen y que el conocimiento contenido en los gestos encuentre su propio ritmo de aparición.

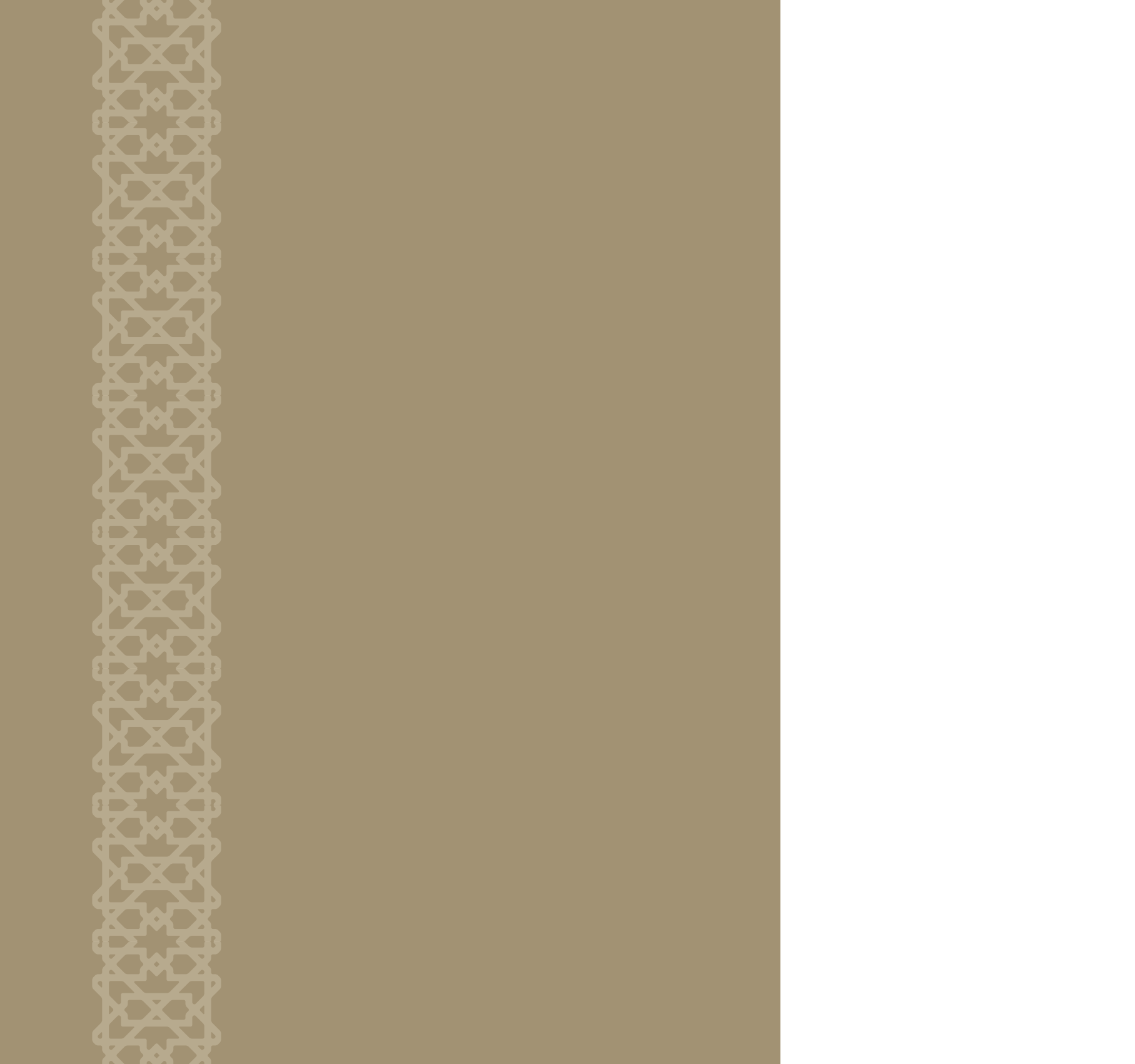
En un mundo que exige rapidez, estas prácticas nos recuerdan que algunas de las transformaciones más profundas ocurren precisamente allí donde el tiempo se expande y el hacer recupera su dimensión humana. No se trata de producir más, sino de producir con mayor conciencia; no de llegar antes, sino de habitar plenamente el proceso. Es en esa atención sostenida donde arte y artesanía encuentran uno de sus territorios comunes más valiosos.

— **Alicia Ventura**  
Comisaria









OBRAS

## 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





## CARLOS MONLEÓN

### *Deep Hamra, 2018*

Tapiz, yute en rama, cordón de yute y algodón, lana.

Tejido por:

Ana Isabel Sevillano Trujillo, artista textil

Laura Fernandez Otero, artista textil

Ximena Paula Hidalgo Vásquez, artista textil

Ángel Sanz, artesano asesor

Deep Hamra vincula la creciente mecanización de la percepción con el retorno material de las prácticas artesanales.

Los diversos «parches» que componen el tapiz de Deep Hamra son motivos derivados de múltiples modos de visión artificial. Su raíz es un algoritmo escrito específicamente que aprende a ver a base de las imágenes de la Alhambra que sus millares de visitantes diarios —turistas armados de cámaras y dispositivos de mano— suben a diversas plataformas online de contenido fotográfico.

Estas imágenes tienen una vida posterior, invisible, en la que son analizadas, transformadas y urdidas en redes de datos que determinan la manera en que esas imágenes son vistas y clasificadas.

Deep Hamra devuelve esas imágenes al plano visible a través de una labor artesana que, partiendo de modos artificiales de ver en la que colecciones de números se convierten en retículas de píxeles, éstas se vuelven nudos, tramas de lana y yute, y pasadas de canilla por la urdimbre. Al igual que los arabescos de la ornamentación islámica de la Alhambra fueron la más alta expresión del vínculo entre matemática y artesanía, la historia del tejer y la computación quedaron vinculadas históricamente en los primeros telares automatizados como los de Jacquard, cuyas tarjetas perforadas son las precursoras de los programas informáticos y computadores.

El término «deep», profundo, en el campo de la Inteligencia Artificial se refiere a las múltiples capas de una red neuronal, Deep Hamra es una obra que apunta a la multiplicidad de historias visibles e invisibles que se entretejen en ella; la historia de la Alhambra y sus sucesivas ocupaciones, de las artes textiles y las manos invisibilizadas que las trabajaron, de la computación y los procesos informáticos que cada vez más constituyen nuestras formas de ver.

— **Guy Lever**

## ELENA ALONSO

*S13, R19, Z26,, 2016*

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



## 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**



## ASUNCIÓN MOLINOS GORDO

*Dunia, Mulk, Yabarut, 2018*

Forja mixta, talla y alfarería.

Artesanos: 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

## *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**

## 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.





## FUENTESAL ARENILLAS

*Albor, 2022*

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

## 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**

## JULIA HUETE

### *De dos cuerpos vengo, 2021*

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

Artesanas/os: Inés Rodríguez Rodríguez, del Taller Inés R i R & Co  
Diseño Textil Artesano. Belategui Regueiro, Luisa Estévez y Óscar  
Montero, diseño textil, tejedoras/es.

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

## **BELÉN RODRÍGUEZ**

*Hoja verso, 2020*

Textiles.

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**





## 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.

— Luis Fernández Galiano

## 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**



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**

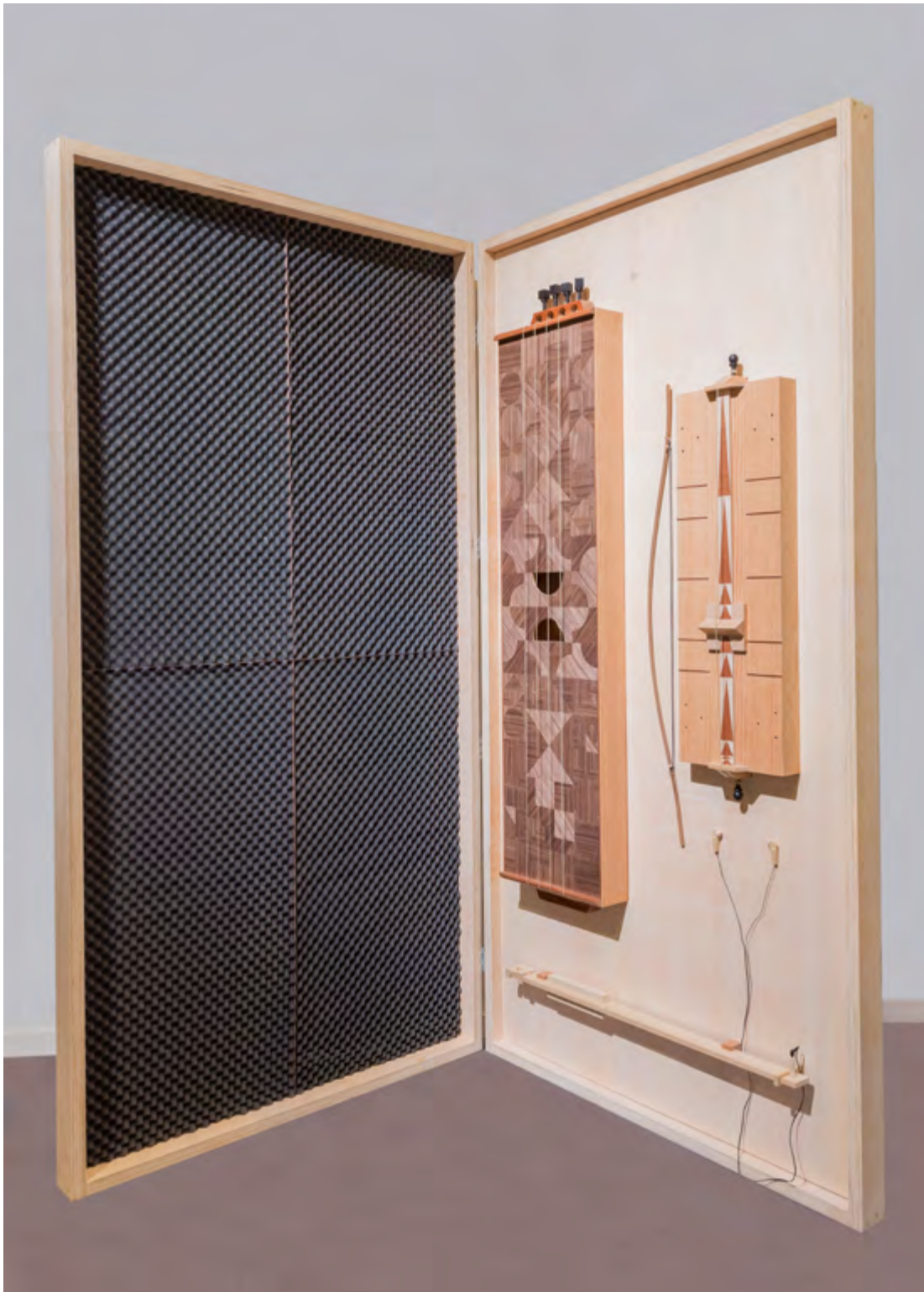
## MÒNICA PLANES

*Auca de Granada (en cuatro puertas giratorias), 2019*

Cerámica torneada y urdida.

Artesano: Santiago Planella Domenèch.





## JOSÉ MIGUEL PEREÑÍGUEZ

### *Señas y Sonidos del Palacio Rojo (leones/reyes/abencerrajes), 2017*

Madera (pino de Oregón, nogal americano, haya, ukola, tilo, caoba, ébano, sapel y y contrachapado), cuerdas de tripa, cable, crin de caballo, espuma de aislamiento acústico y bisagras de metal.

Artesano: Pablo Fernández Romero, luthier.

### *Acerca de Señas y Sonidos del Palacio Rojo*

La obra de J. M. Pereñíguez parte de la réplica libre de algunos de los espacios de la Alhambra que el arquitecto Owen Jones construyó en 1851, tras la Great Exhibition en Londres. El proyecto de Jones resaltaba pautas y patrones atemporales, con un énfasis en lo abstracto frente a lo sensorial que supone un acercamiento hacia las réplicas desmaterializadas, reducidas a número y sonido, que aquí propone el artista.

En esta obra, Pereñíguez establece una relación directa entre aspectos métricos de un edificio arquitectónico, la Alhambra, con el sonido. Lo hace a través del monocordio, un instrumento musical cuya invención se atribuye a Pitágoras, y que establece una relación entre los intervalos consonantes de la escala musical y algunas fracciones formadas por números naturales sucesivos. De esta forma, gracias al fundamento numérico común, es posible traducir las dimensiones de un espacio a sonido.

El artista juega además con la decoración aplicada sobre los instrumentos. Al igual que en otros trabajos recientes, utiliza técnicas artesanales para producir obras a medio camino entre la escultura y el objeto funcional. En ellas, tal y como sucedía con los maestros artesanos del arte islámico, el ornamento no se entiende como una aplicación añadida a la forma básica, sino como parte estructurante de la misma.

— Juan Serrano

**KIKO PÉREZ**

*El holandés errante, 2018.*

Cemento.

Artesano: Gabriel Fábregas.

### *La materialización del gesto.*

La obra de Kiko Pérez intuye la síntesis y el encuentro entre la tradición alicatadora nazarí y la visión cartesiana y policromática de su propia cotidianía plástica.

Esta imagen sintética se logra mediante la realización de un pavimento de baldosa hidráulica de unidades de 20 x 20 cm que utiliza para formar módulos variantes y combinatorios.

Kiko afronta la realización artesanal desde su génesis; el proceso incluye desde la construcción infraestructural de una prensa hidráulica, la selección, cribado y manufactura de los áridos y sus granulometrías, el teñido intuitivo de estos, su colada y su prensado hasta el lento fraguado puzo-lánico de cada pieza.

En esta práctica Kiko, impresionado por el alicatado hispano-musulmán, explora y analiza cada detalle del proceso en el que, ejerce de improvisado alarife construyendo un diagrama de retículas, colores y múltiples que posteriormente combinará como un Jeu de pousse-pousse dando forma a este enlosado particular. El proceso consiste en un doble juego combinatorio, el primero fabricando las entidades menores coloreando cada sección sin un esquema determinado; el segundo, transcurrido un mes de fraguado, encontrándose de nuevo con estas unidades para conformar una supra-entidad musivaria.

— **Pancho Lapeña**





## LAIA ESTRUCH MATA

*Zócalo, 2020*

Barro cocido.

Artesano: Eloi Bonadona

Laia Estruch se aproxima al objeto escultórico como si se tratara de un dispositivo de producción sonora y experimentación vocal. En *Zócalo*, la artista toma como referencia las cubiertas horadadas y abovedadas de los baños del Palacio de Comares, en la Alhambra, y del Hammam al-Yawza, también conocido como El Bañuelo, para construir una estructura cilíndrica, modular y hueca que en su apariencia y manejo recuerda a un instrumento de viento. Por un lado, una serie de aperturas permiten proyectar y modular la voz, por el otro, las cualidades formales del objeto definen un protocolo de acción. Coincidiendo con el inicio del proceso de producción de dicha estructura, Estruch se interesó por la tradición alfarera local del pueblo de Quart, en Girona. Esta investigación atañe a las técnicas ancestrales de cocción del barro, pero también a los elementos decorativos y funcionales que componen la sintaxis de la alfarería tradicional. En *Zócalo* varios de estos elementos se organizan libremente en la superficie de las piezas con la intención de poner en danza un lenguaje, el de la cerámica popular, que parece cobrar sentido a partir de su infinita e invariable repetición a través del tiempo. El trabajo vocal de Estruch a menudo se manifiesta de un modo similar: como un desbordamiento del lenguaje que encuentra en las estructuras que lo sostienen una posibilidad de contención. Una escultura hablada que, en la reiteración de palabras y motivos, y en su mixtificación, encuentra una estrategia para alterar el orden racional.

— **Marc Navarro**





