

Pere Noguera

Día 25 de Julio de 2001, Pere Noguera partía de La Bisbal d'Empordà y aterrizaba horas más tarde en el aeropuerto de Sevilla con un claro distintivo de identificación: portaba un botijo negro propio de este pueblo alfarero en el que nació. Al día siguiente, en La Rambla, este otro pueblo alfarero del sur, dicho botijo se haría protagonista de una *performance* en la que tomaron parte nuestros botijos blancos o porrones, como los llamamos aquí. El artista había colocado los tres botijos en línea: el primero el negro, el de su tierra, lleno de agua y después los dos blancos. Empezó vertiendo el agua del primero en el interior del segundo, con la actitud sosegada que lo caracteriza; después procedió a verter el agua de éste en un tercero. Todo sucedió con normalidad, pero pasado un rato el tercer botijo se rompió de pronto y vació el agua: éste estaba crudo, aunque aparentemente era similar al otro. El encuentro entre estos dos pueblos alfareros se había producido a través de esta acción artística, extraña para algunos, entrañable para otros, pero seguro que abrió algún tipo de interrogante en la mente de los allí presentes.

Pere Noguera, hace ya más de tres décadas que viene lanzando preguntas

en acción

sobre el quehacer cerámico, el cual lo acompaña desde su infancia; pero lo hará desde una perspectiva sutil y racional, sin poner como protagonista el aspecto sentimental y subjetivo del mismo. Si bien es verdad que muchas de sus obras mantienen una estrecha relación con el barro, no se trata sin embargo de una vuelta a los orígenes para resaltar los valores sensuales de lo primitivo, ni tampoco un intento de recuperación de la artesanía. Se trata de ejecutar un gesto inteligente que consigue introducir una recia tradición en el corazón mismo del arte conceptual. Recordemos que su trayectoria se inicia en los años setenta, en un marco cercano al del *arte povera* italiano o, mejor, envuelto en la tradición del arte

pobre de Cataluña, en la que el proceso se vuelve concepto fundamental de la obra de arte; el artista puede ser espectador de su propia obra, en una secuencia en la que lo efímero desbanca toda posibilidad a lo perpetuo. Su técnica no será la técnica cerámica, la cual conoce perfectamente e incluso ha practicado profesionalmente, sino una técnica del intelecto en la que la ironía es una herramienta esencial, así como la descontextualización del objeto heredada de Duchamp, con lo que se condensa y desplaza el sentido del mismo gracias a figuras esenciales como la metáfora y la metonimia, cuyo propósito es construir nuevas realidades con que extrañar al espectador, atacando al propio inconsciente, estrategias que pueden estar conectadas con las de artistas catalanes como Miró o Brosa, pero a diferencia de éstos Noguera precisa del espacio como elemento esencial de su obra, desde el



Càntir cru i cuït, 1976
Acción. Fotografía y dos botijos



Càntir cru i cuït, 2002
Acción en La Rambla



Terra de construcció, 1976
Acción. Fotografía de 170 x 120 cm
y un cubo de polvo de arcilla

ámbito de lo doméstico al del paisaje; la propia naturaleza será el marco en el que se desarrollan muchas de sus acciones, pero también el tema de muchas de sus obras.....

Carmen Osuna: Es la primera vez que visitas La Rambla y dices que se parece mucho a La Bisbal, casi los mismos habitantes, cercano a la capital de la provincia, una tradición alfarera, etc., aunque La Bisbal tiene tradición cerámica industrial, y eso es una gran diferencia.

¿Nos podías hablar un poco de él?

Pere Noguera: Las dos poblaciones tienen en común su tradición alfarera y su enraizamiento en la cultura de la tierra, aunque quizás la diferencia entre La Rambla y La Bisbal reside en la evolución industrial que La Bisbal ha realizado en torno al ladrillo y a los accesorios arquitectónicos y piezas de construcción, más allá de la elaboración artesana de utensilios domésticos.

C.O.: Has comentado en tu conferencia

que has estado a cargo de Terracota Museu en estos últimos años lo cual ha sido una sorpresa para mí ¿Cómo se compagina esa experiencia con la de la práctica artística?

P.N.: Ha sido posible porque desde hace años he practicado también en mi trabajo artístico una disciplina relacionada con la cultura de la tierra en todos sus estados.

C.O.: ¿Qué puede un artista aportar de especial a un museo?

P.N.: Creo que en mi caso no se trata sólo de un artista, sino de alguien conocedor y experto al mismo tiempo, desde un punto de vista práctico y como artista, de todas las posibilidades experimentales en usos, formas, historia, tradición, en relación a la tierra, conociendo a fondo todas las posibilidades de subversión en los procesos y en la relación con las materias. Como artista, he descodificado esos mismos procesos, les he dado la vuelta por decirlo así y he transformado lo que era un simple proceso artesanal en una dimensión conceptual. En lo que se refiere a Terracota Museu aún se halla en proceso y desarrollo permanente.

C.O.: ¿Qué crees tú que debe ser lo más importante en la primera fase de un museo?

P.N.: Cada caso es distinto. Hay que establecer unas prioridades. Saber con qué se cuenta, conocer la historia, el lugar y todo el proceso técnico, su evolución y a partir de ahí intentar proyectar una idea coherente.

C.O.: ¿Qué actividades resaltarías de las que se han venido realizando en el seno del museo?

P.N.: Resaltaría la investigación que se ha

Ratllador/paper de vidre, 2002 Instalación. Objetos de construcción y complementos de exterior. Tierra cruda. 800 x 70 cm.



*



Senyals, 1974, Terracota reducida e impresa con tampón de americana, 20 x 20 cm



Pinta, ganivet i tisores, 1974-75, 34 x 34 cm

hecho, el inventario, las exposiciones temporales, fruto de esa investigación y que posteriormente se han integrado al discurso permanente del museo. Inventario, estudio y consolidación de distintos ámbitos de esa cultura de la tierra: evolución de la mecanización, diseño, herramientas, utilidades, pedagogía, etc.

(En esta primera parte iremos mostrando las fotos del Museo, ya sabes que esto puede ser interesante para el pueblo ya que se está creando aquí, un museo de cerámica en el pueblo)

C.O.: Centrándonos ahora en tu trabajo artístico, en concreto el relativo al barro, me voy a remontar a tus primeras obras ya que éstas eran desconocidas para mí. ¿Cómo

surgen esos primeros relieves? ¿Cuál es la idea esencial que subyace y da sentido a los mismos?

P.N.: De hecho, empieza con mis primeras experiencias con monotipo que, posteriormente, traslado a la tierra, donde consigo huellas con el impacto de objetos contundentes (clavos, anillas, llaves, grifos o simples formas siempre construidas) lanzados sobre el barro húmedo y crudo, presionando con tampones, etc. Con este proceso, transformo el objeto en señal, en huella de una realidad tangible, haciendo un traspaso de la realidad al artefacto, sin salir de la misma realidad.

C.O.: Justo después de estos relieves es cuando comienza a tornarse protagonista

el botijo, el càntir, en una serie conceptual que muestra el proceso y las cualidades intrínsecas de la alfarería: los elementos del botijo en *Càntirs*, la relación crudo cocido en *Càntir cru amb forat de trepant*, o en *Càntir tallat amb serra*, tallat amb tisores, etc, una serie en relación con el agua, como *Plats picats per la pluja*, todos en 1976 ¿no?

P.N.: Mis experiencias comienzan en

Llangardaix, 2002

Tiestos y lagarto de jardín de terracota (170 x 100 x 150 x 80 cm)



Braç-mà-terra 2002, detalle, Instalación, 450x 70 cm





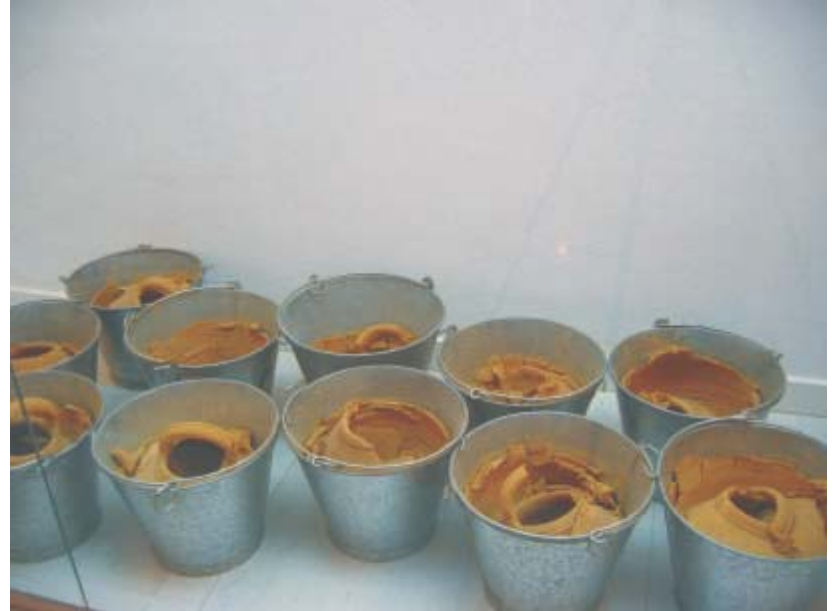
Rajola seca i crua submergida dins l'aigua, 1973 *
detalle fotogràfic

1972 con *Rajola crua i seca, submergida dins d'aigua* i con *Engalba sobre emmetxat* (Engalba sobre machihembrado), de 1973 y que considero mis primeras acciones. En aquel momento intento releer el proceso que me rodea, la materia, sus estados (crudo y cocido), los utensilios, los usos, la tradición. En cuanto al càntir (botijo), es un objeto de gran tradición y uso en Cataluña al que intento interrogar en sus estados matéricos, formas, usos y lenguaje, hasta agotar sus posibilidades en la *Sèrie conceptual sobre el càntir* de 1976. Todos estos planteamientos y experiencias fueron reunidos en el libro *Terrissa de la Bisbal: L'argila com a matèria. El procés d'elaboració com a pràctica*, que se publicó con motivo de la exposición del mismo título que realicé en la Fundació Joan Miró en 1978.

C.O.: Las "enfangadas", con las que consigues uniformar los objetos más diversos, dices que las comienzas a realizar en 1979. Esta manera de trabajar, de enfrentarse al arte, hubiera sido impensable antes del siglo xx y sin embargo dices que tiene que ver con la

tradición ¿en qué sentido?

R.: La "enfangada" no es más que un baño de tierra que cubre los objetos y los espacios y los convierte en un monocromo, para revelar la presencia del volumen y el relieve. Ya en mis experiencias anteriores en tierra cocida, cubría de barnices monocromos o utilizaba el simple ahumado para dejar más paso a la visión del relieve. Creo que hay una mirada totalmente escultórica en estas experiencias derivadas de la realidad. Es, pues, un



Materia adormida, 1994-2003
Onze galledes y onze poals, 250 x 70 cm

proceso que viene de la tradición alfarera, pero que a su vez conecta con el arte. Por ejemplo, la fotocopia en blanco y negro traslada la diversidad de colores de la realidad a una experiencia monocromática. En 1975, antes ya de la "enfangada", realizo una experiencia pionera con fotocopias en La Sala Vinçon con la exposición *La fotocopia com a obra document*.

C.O.: No sólo la barbotina roja, también

Cantirs, 1976

Serie conceptual sobre el botijo. Obra seriada realizada por Lluís Cornellà



Cantirs i coloms, 1976

Acción. Dos botijos, una fotografía y tres losas.

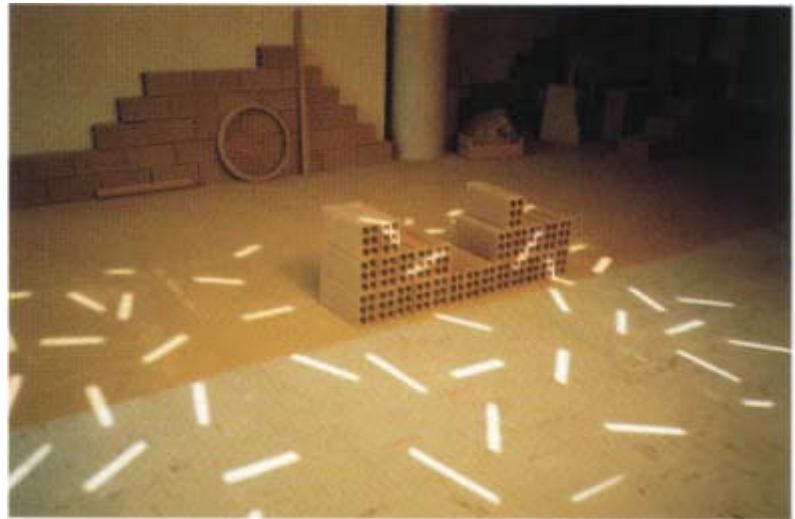


Demain aussi sera fête, 1984 *
Instalación en el Centro Cultural de Albi

el caolín ha cubierto muchos objetos, como *Paisatge collage*. Creo que fue en el Museo Comarcal de la Garrotxa, en Olot ¿Cómo surgió la idea de esta instalación?

P.N.: Lo que me incitó a utilizar el caolín fue que la Sala Miquel Blay estaba dedicada a los yesos escultóricos de este escultor modernista y al mismo tiempo cerca de Besalú había una cantera de caolín, con lo que fue cuajando la idea del blanco como camuflaje y vía de diálogo entre la historia, el museo y la realidad cotidiana; así que fui disponiendo en escena objetos domésticos (neveras, muebles, trajes, etc.) de la vida real al lado de las esculturas de yeso de Blay.

C.O.: También has enfangado unos cristales en varias ocasiones, aunque con un significado muy diferente. Me refiero a las obras en las que la luz roba el protagonismo al barro y colabora en el sentido procesual de la misma, por ejemplo en *Demain aussi ser fête*. ¿Cuál es la relación entre los objetos y las pinceladas de luz



Horizontal, 1983 *

Instalación en el Museo de Historia, Girona



que se desplazan sobre ellos?

P.N.: Mi interés es el de observar la modificación de la luz, mediante unas reservas de luz sobre el barro que cubría el cristal de la ventana. Los cambios de luz revelan cómo el mundo se mueve a partir de la luz, una forma muy cotidiana de entrar en la dimensión cósmica del mundo.

C.O.: Como la luz, también el sonido ha entrado a formar parte de una obra que a mí me parece fundamental, me refiero al *Silencio de Gaudí*. ¿Podrías hablarnos un poco de ella?

P.N.: Es una obra a base de *trencadís*, pequeños trozos de baldosas distribuidos como una alfombra. Mediante unos micrófonos y unos altavoces, se captaba y difundía el sonido de las pisadas de las personas que entraban en la sala *Metrònom*, donde se celebraba un festival de músicas sumergidas. El sonido de los pasos delataba otro tipo de música accionada por los pasos del visitante, una forma de hacer hablar los silenciosos *collages de trencadís* de la arquitectura de Gaudí.

C.O.: Estuvimos hablando de esa diferencia que existía entre la tradición de La Bisbal, claramente industrial, y la tradición artesana de La Rambla, que hasta no hace poco no ha comenzado a industrializar sus fábricas. Esa idea de la

industrialización: objetos fabricados, materiales, herramientas etc. es fundamental en tu obra. Por ejemplo en *Porta*, 1990, *Rostoll*, 1987, *Com si (2n moviment)* 1992... ¿Podrías hablarnos un poco de estas obras?

P.N.: *Porta* (Puerta). Consiste en una puerta que indica el traspaso de un límite (entre el interior y el exterior). Al llevar un cristal transparente indica un espacio vacío y al mismo tiempo doble y especular; por otro lado, el ladrillo y sus matrices (piezas de hierro procedentes de una máquina de fabricar ladrillos) entraña una relación escultórica entre lleno y vacío, entre madre e hijo. En *Rostoll* (Rastrojo) convierto cada frigorífico que la constituye en elemento de construcción, como si cada nevera fuera un ladrillo. Así fui construyendo un espacio con neveras. La parte trasera, donde se exhibe toda la maquinaria de la nevera constituye



H2O, 1981 *

Acción en el III Simposium Internacional de Arte Performance, Studio Canubis, Lió

Com si (2n moviment) 1992

Fotocopias y azulejos,
1005 x 240 x 30 cm

el interior de ese espacio, que convierto en una suerte de paisaje cubriendo la maquinaria de rastrojo y barro, mientras que la puerta de la nevera mira hacia el exterior. *Com si* viene a ser una metáfora del espejo de un lago, pero utilizando la imagen doble o, mejor dicho, el objeto y su doble a ambos lados de un cristal.

C.O.: Así como los objetos, la imagen ha sido importantísima en muchas de tus instalaciones desde 1976; es más, tú eres uno de los primeros artistas en España que introduce la infografía. ¿Cómo te interesaste por estas técnicas y qué papel juega en tu obra la sustitución de la imagen del objeto por el objeto mismo?

P.N.: Como comentaba anteriormente, ello viene de mi práctica del monotipo, de la señal, la huella, la repetición, el monocromo, la imagen seriada en mi experiencia con la tierra; aunque quizás la aportación esté en la tarea de descontextualización que realizo: transformar la realidad en imagen y luego devolver esta imagen a la misma realidad, como cuando fotocopia una etiqueta de Martini y luego la devuelvo a la misma botella, pero ahora será en blanco y negro. A veces fotocopié el objeto mismo, como un reloj de pared, y convertí la esfera y las agujas del reloj en la imagen



de un no-tiempo. Es esa subversión de significados lo que me interesa.

C.O.: Has comenzado mostrando tu obra de primera mano, es decir, has realizado un *performance* con una serie de botijos. La *performance* es otra actividad que vienes desarrollando desde hace muchos años y en muchos casos ha sido protagonista el barro, como *H2O*, *Prémer amb les dents*, *Comida flotante*, ¿qué pretendes con este tipo de acciones?

P.N.: Como lenguaje es único y me ayuda a adentrarme en la esencia de lo que explico. La *performance* constituye una variante de los demás procesos de trabajo y al mismo tiempo es el lenguaje mismo.

Me ayuda a adquirir conocimiento desde otro método, profundizando en mis reflexiones sobre el mismo proceso del lenguaje.

C.O.: Es curioso cómo la cantera de La Bisbal, a diferencia de la de La Rambla contiene ese lago que has aprovechado en tus acciones, o para enfrentarlo al fuego, ¿Se ha convertido este lugar en escenario de muchas de tus intervenciones? Has utilizado también otros espacios naturales ¿no?

P.N.: Aparte de espacios como las terreras de La Bisbal, también he utilizado otros escenarios naturales, como la playa de Pals, el río Daró, que pasa por la

Porta, 1990

Puerta de vidrio, 52 ladrillos y 4 prensas de hierro para hacer ladrillos, 210 x 90 x 90 cm



Armari-Mur, 1984

Armario con espejo pintado con fango y ladrillos sobre una alfombra



Prop de la terra, 1980 *
 Instalación- acción . Cantera Trayter
 Días 28 y 29 de junio

Pere Noguera ante las imágenes proyectadas de dos de sus obras durante la conferencia pronunciada en La Rambla en 2002



población, el río de Amiens, los ríos del Pirineo, el puerto de Marsella, los jardines de Barcelona, etc.

C.O.: La relación del espectador con la obra parece que te interesa especialmente ¿sabes cuál fue la reacción de los transeúntes por las Ramblas de Barcelona cuando colocaste aquel coche cubierto de polvo de arcilla?

P.N.: La relación con el espectador es la consecuencia del trabajo, y su reacción la completa. La experiencia fue muy diversa dado la frecuentación del lugar en un espacio público tan duro como es Las Ramblas de Barcelona, en esos años aún degradada. Estamos hablando de 1984 y pocas experiencias de arte público se

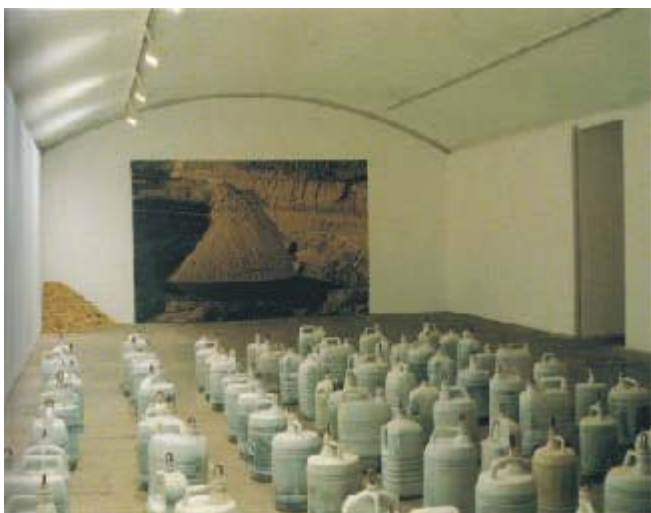
llevaban a cabo.

La estancia de Pere Noguera en La Rambla, aunque breve fue intensa y no se limitó a su papel de conferenciante, sino que fue un espectador activo de las prácticas alfareras del pueblo. Observé su mirada apasionada como si fuera aún la primera vez que ve a un alfarero en la rueda, fotografió todo el proceso del preparado del barro en la alfarería del Lobo, conversó con Bartolo como si se tratara de dos colegas, y todavía pudo sorprenderse por el apilado y colgado de los porrones.

Gracias Pere por habernos hecho ver de nuevo a través de tus ojos lo que llevamos viendo toda la vida.

Pere Noguera es Artista y ha sido Director artístico del Museo de Cerámica de La Abisbal durante varios años.

Las fotografías que llevan un asterisco están extraídas del catálogo Pere Noguera. Terre crues, terres cuites. Del paistge a l'habitat. Con el permiso de Pere Noguera y María Antonia Casanovas, conservadora del Museo de Cerámica de Barcelona donde se realizó dicha exposición. A ambos: muchas gracias por su colaboración



Mar d'en Manassa *

Foto extraída del catálogo editado por el Yuntamiento de Barcelona en 1996
 Pere Noguera, llacs, illes, pedrals i mots

