



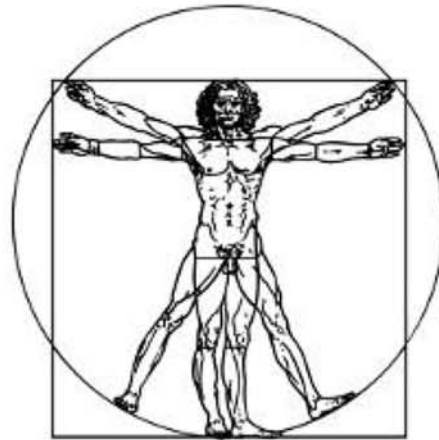
Trabajo Fin de Grado

Objetos de Ensueño

Autora

Elena Pérez González

Objetos de Ensueño



Autora: Elena Pérez González

Directora: Fátima Felisa Acosta Hernandez
Universidad de La Laguna
Facultad de Humanidades
Grado de Bellas Artes
Ámbito de Escultura
Curso académico 2015-2016

Índice

1	RESUMEN/ ABSTRACT	3
2	INTRODUCCIÓN.....	4
3	OBJETIVOS DEL PROYECTO	6
PRIMERA PARTE. CONTEXTUALIZACIÓN Y REFERENTES ARTÍSTICOS		7
4	CONTEXTUALIZACIÓN.....	8
5	REFERENTES ARTÍSTICOS.....	13
	<i>Clara Graziolino</i>	14
	<i>Cal Lane</i>	16
	<i>María Oriza</i>	18
	<i>Amparo Almela</i>	20
	<i>Pilar Cotter</i>	22
SEGUNDA PARTE. PROPUESTA ESCULTÓRICA Y DESARROLLO PROCESUAL.....		24
6	ANTECEDENTES ACADÉMICOS.....	25
7	PROCESO CREATIVO	29
8	PROCESO METODOLÓGICO	36
	<i>Elaboración de la serie Memorandum</i>	37
	<i>Elaboración de la serie Sueños</i>	41
	<i>Elaboración de la serie En-Soñación</i>	45
	<i>Elaboración de la pieza final</i>	52
9	CONCLUSIONES	58
10	BIBLIOGRAFÍA	60
11	ÍNDICE FOTOGRÁFICO	62

«La inmensa riqueza de los objetos artísticos del siglo XX reside en su pluralidad de significados al incluirlos en contextos diferentes», Cirlot.

Resumen / Abstract

La propuesta artístico-creativa del presente trabajo de fin de grado consiste en la producción de tres series escultóricas compuestas por tres piezas cerámicas cada una, además de una pieza de gran formato realizada a tamaño real creadas todas ellas en arcilla de gres blanco de alta temperatura llevadas a cabo a partir de diferentes metodologías constructivas con el objetivo de crear una variedad de piezas escultóricas donde concepto y forma conviven.

El objeto-matriz de la obra es la representación del elemento almohada descontextualizado con el que se persigue transmitir un lenguaje visual de delicadeza y suavidad a la par que ensueño e idealización en el espectador, generado a partir de la combinación de luces y sombras, vacíos, tejidos, formas mullidas y registros adheridos en la superficie de las mismas que juegan a simular el objeto real. Se trata de una serie de piezas donde impera sobre todo el lenguaje escultórico y la importancia del objeto como tal, mostrándose como elementos mágicos en su sencillez, donde la comprensión simbólica genera una relación entre el objeto y el sujeto desde el punto de vista artístico-conceptual, pues no sólo se centra en la percepción sino en la interpretación del propio objeto.

Palabras clave: escultura cerámica, registro, huella, pliegue, hueco, hilo-trama, tejido.

The proposal artistic-creative of the present final degree project consist in the production of a series of three ceramic pieces along with a piece of large format at real scale in white stoneware clay built using different construction methods with the aim of creating a variety of sculptural pieces where concept and form coexist.

The object matrix of the work is the representation of the element 'pillow' decontextualized which seeks to transmit a visual language of delicacy and softness as well as dream and idealization in the viewer, generated from the combination of light and shadow, voids, textiles, fluffy forms and imprints in the surface of the object that play to simulate the real object. This is a series of pieces where it prevails over all the sculptural language and the importance of the object as such showing as magical elements in its simplicity where the symbolic understanding generates a relationship between the object and the subject from the artistic –conceptual point of view, it not only focuses on the perception but in the interpretation of the object itself.

Key words: sculpture, ceramic, imprint, footprint, fold, void, wire-frame, Textile.

Introducción

El presente trabajo escultórico se ha elaborado a partir de unas pautas de registro documental que se han llevado a cabo de forma paralela a la creación de la obra escultórica, objeto de análisis en este informe. Comenzamos por establecer a modo introductorio aquellas características artístico-conceptuales que han ido dando forma a la propuesta creativa fundamentada en un contexto histórico cuya base ideológica comienza en el siglo XX con los movimientos artísticos del surrealismo y el dadaísmo, movimientos que argumentan la evolución conceptual del objeto en su marco individual y al mismo en su relación vinculante con el sujeto: arte objetual.

A continuación, en la primera parte del trabajo, se procede a argumentar y exponer la trayectoria y obra escultórica de aquellos artistas que han servido como referentes artísticos para la propuesta personal. Se trata principalmente de artistas contemporáneos de ámbito europeo, nacional y local que por su vinculación al arte conceptual y objetual, ejercen una gran influencia simbólica y metodológica sobre la obra desarrollada. Se presta especial atención al poder sensorial que desprenden sus obras a partir de las líneas curvas, de la pureza y sencillez de sus formas, de la delicadeza, frescura y elegancia que evocan sus volúmenes traduciéndose en una experiencia emocional entre el objeto y el sujeto.

En la segunda parte, correspondiente a la propuesta escultórica y el desarrollo procesual, se introducen inicialmente a modo de balance formativo aquellas piezas escultóricas llevadas a cabo a lo largo de toda la trayectoria académica que guardan cierta vinculación artístico-lingüística con respecto a la propuesta personal del presente trabajo. Las metodologías y procesos llevados a cabo en la ejecución práctica de la propuesta creativa van desde la elaboración de los bocetos hasta la selección de aquellas ideas con criterio artístico para la elaboración final de las piezas que hemos creído más adecuadas para verificar nuestro propósito. La metodología procesual forma parte del último bloque teórico donde se intenta estructurar por grupo de series todos los conocimientos adquiridos durante la formación académica y los elementos que formalizan nuestra propuesta final. La investigación y adaptación experimental desarrollada a lo largo de todo el proyecto se presenta a partir de un proceso de trabajo descrito pormenorizadamente con la correspondiente presentación fotográfica y el análisis conceptual de las piezas que conforman la propuesta personal.

Introducción

Finalmente, se exponen las conclusiones resultantes del proceso de trabajo que han demostrado que la cerámica es un material idóneo para la realización de este tipo de proyectos escultóricos por su versatilidad y características plásticas. A su vez, se ha llevado a cabo una revisión de los procesos elaborados en cada uno de los grupos de piezas, donde los recursos y elementos empleados muestran una forma de trabajo dinámica permitiendo seleccionar y combinar aquellos que por idoneidad se adaptaban más a nuestros propósitos, existiendo una relación de los aspectos teóricos y prácticos que formalizan nuestro estudio final.

Objetivos del proyecto

El objetivo principal de la propuesta escultórica presentada en este trabajo de fin de grado consiste en la producción de una serie de piezas cerámicas de diversos tamaños y dimensiones que ponen de manifiesto los conocimientos y el grado de madurez adquirido durante la formación académica del grado de Bellas Artes. El lenguaje común que unifica la obra es la unidad del objeto interpretado como el “todo” que es intervenido y descontextualizado para enfatizar su propia existencia y con ello, la independencia relativa de este con el sujeto¹, traducándose plásticamente en pliegues o tejidos impresos en la arcilla que simulan ser reales y conviven con aquellas coloraciones cerámicas que enfatizan dicha creación.

Se trata de un grupo de piezas que, en un afán de perfección por lograr la semejanza con la realidad (al objeto representado: la almohada), persigue transmitir una confusión visual y sensorial al espectador a partir de elementos compositivos que reflejan conceptos contrapuestos, en virtud del sujeto que las visualiza y analiza. Por un lado, se muestran unas piezas mullidas, blandas y delicadas que transmiten fragilidad y ternura mientras, por otro lado, se juega con la poesía de la controversia incorporando registros superficiales dispuestos en líneas rectas que enfatizan el centro de interés de una zona concreta de la pieza o añadiendo huecos de formas previamente analizadas que dotan a la pieza de cierto carácter conceptual. Siempre está presente el tejido como registro fundamental bien a partir de tramas impresas en la arcilla (con motivos florales) o bien presente a partir de hilos entrecruzados que logran construir una trama, captando de este modo la atención del espectador. En cualquier caso, la delicadeza de las curvas, la disposición de los pliegues y los elementos superficiales incorporados crean una composición cargada de simbología escultórica y, sobre todo, de similitud al objeto real.

¹ El objeto no puede ser totalmente independiente del sujeto ya que nace a partir de los pensamientos de este. CIRLOT: 119

PRIMERA PARTE. Contextualización y referentes artísticos

Contextualización

Desde el punto de vista artístico la obra escultórica ha de mostrar una serie de características entre las que destacan la calidad, originalidad y la belleza de la pieza. La obra se presenta como un elemento expresivo donde el artista exhibe su visión personal sobre una temática volcándose emocionalmente, intentando captar la atención del espectador. En este sentido, se ha trabajado con elementos que representan objetos de uso cotidiano en un lenguaje universal, descontextualizando al objeto en busca de una interpretación artística de formas simples fácilmente identificables. Tomando como punto de partida los movimientos del siglo XX que querían romper con lo establecido, se realizará un preámbulo de todos los movimientos artísticos integrados e interrelacionados con los movimientos del arte conceptual y objetual, vinculados a la presente propuesta escultórica.

El Dadaísmo surge en 1916 como un movimiento social de negación absoluta, a favor de la libertad del individuo, lo espontáneo, inmediato y actual, la intemporalidad y la contradicción sobre todo. Rechaza todo lo relacionado con la tradición y las costumbres sociales, la belleza eterna, las leyes de la lógica y la universalidad en general. Mientras los constructivistas centraban su atención en el proceso mecánico y estructural de la fabricación de objetos, el dadaísmo se centraba en el concepto espiritual de los mismos en afán por descubrir la esencia y no formas nuevas. En definitiva, le interesa más el gesto que la obra en sí misma, siempre que el gesto se dirigiese contra la ley y las reglas, empleando la provocación como instrumento expresivo en afán por unir el arte y la vida, haciendo accesible el arte no sólo a las altas clases sociales.

Los artistas no creaban obras sino producían objetos donde lo significativamente importante era el procedimiento creativo. Uno de los artistas más consecuentes del movimiento fue Kurt Schwitters que en 1919 creó un dadaísmo propio llamado Merz² en el que creaba collages empleando materiales dispares como maderas, hierros, latas, plumas, piedras, cuero, clavos, etcétera³. Por otro lado, Hans Arp o Constantin Brancusi analizaban las estructuras naturales en busca de «rasgos expresivos nuevos en el alma del mundo»⁴.

² La abreviatura derivaba de la palabra Kommerz enfatizando el carácter anticomercial de la vanguardia.

³ MICHELI: 138.

⁴ CIRLOT: 74

Contextualización

En definitiva, podemos decir que en el movimiento dadaísta se produce una dualidad entre la objetividad (donde el dominio del objeto impera sobre el sujeto) y la deformación expresionista (en la que el sujeto predomina sobre el objeto), convirtiéndose en la antesala del **surrealismo**.

En lo que al origen del gesto dadaísta se refiere, uno de los artistas pioneros en la manifestación del conceptualismo plástico del objeto surrealista fue el francés Marcel Duchamp, quien en la exposición de los Independientes de Nueva York de 1917 utilizó un simple urinario de porcelana como producto comercial fabricado en serie para exponerlo de forma invertida de modo que el saliente horizontal pareciera un arco ondulado, llamándolo “Fontana” (Fuente)⁵. El arte objetual consistía pues en seleccionar objetos de uso cotidiano, industriales o de consumo, nuevos, encontrados en la basura o los denominados Ready Made (objetos pre-hechos como inodoros, sillas, maquinas viejas, botellas) y exponerlos en situaciones fuera de su utilización normal, establecida por el consumismo⁶, cuyos valores comerciales eran rechazados por los artistas surrealistas. Duchamp pretendía con este acto, en primera instancia, desorientar e impactar en el espectador cuya tradición y costumbre lo convertía en un ser domesticado. En segundo lugar, probar la importancia intrínseca del objeto descontextualizado, situado fuera de su escenario habitual. Y, por último, provocar una relación inesperada y simbólica entre el sujeto y el objeto⁷.

El norteamericano Jasper Johns (1930) es uno de los artistas americanos más emblemáticos de la segunda mitad del siglo XX por el empleo de diversas técnicas (pintura, grabado, escultura o fotografía) a través de las cuales reproducía ciertos elementos de manera simultánea con el objetivo de ver un mismo objeto repetidamente y poder resaltar las similitudes y diferencias del resultado final. Su escultura Painted Bronze (1960) compuesta por dos latas de cerveza sobre un pedestal realizada en bronce a partir de un molde tenía cierto carácter de readymade al haber convertido un objeto cotidiano fabricado en masa en obra de arte.

⁵ CHITI: 138

⁶ CHITI: 198

⁷ Para Duchamp «la simple elección de un objeto ya equivalía a la creación». CIRLOT: 78

Contextualización

Uno de los postulados del “Manifiesto sobre happening”⁸ firmado en 1966 por aproximadamente cincuenta artistas, dice así: «nuestro primer objetivo es transformar en poesía los lenguajes que la sociedad de explotación ha reducido al comercio y al absurdo». La simplificación de los elementos de la realidad o la esencialidad de las formas marcan todo un concepto revolucionario en este período de la escultura.

Las posiciones dadaístas relacionadas con el gesto, así como las actitudes destructivas y el sentido de rebelión y provocación fueron heredadas por los surrealistas con una visión diferente donde lo experimental y científico adquiriría vital importancia, apoyándose en la filosofía y la psicología en busca de la libertad social y espiritual del hombre. Los surrealistas emplearon técnicas procedentes del dadaísmo como el fotomontaje o el collage, la pintura o la escultura de objetos modificando el carácter de estos para darles un significado diferente. La base creativa fundamental en el surrealismo es la imagen, pero no la imagen tradicional de similitud que busca reproducir un elemento de la realidad sino la imagen de disimilitud consistente en la unidad de dos o más conceptos tomados aleatoriamente que a priori parecen inconciliables provocando un impacto en el espectador, que hace que este active su imaginación a través de la alucinación y el sueño. Al hablar de surrealismo hay que saber que se trata de arte figurativo, donde la relación entre sueño y representación es fundamental.

En los años ochenta del siglo pasado, el objeto adquirió una importancia artística más potente que la que pudo experimentar en la época del surrealismo, sin embargo se percibe la influencia de dicho movimiento artístico en lo que a la comprensión mágica, esotérica y simbólica se refiere⁹. Se trata de un arte caracterizado por el interés por pensar. El enriquecimiento artístico que adquirieron los objetos en el siglo XX se origina principalmente en la pluralidad de significados que un mismo elemento puede adquirir insertándolo en diferentes contextos, y esto se lo debemos agradecer al movimiento artístico del surrealismo que otorgó de autonomía al objeto, siendo el precursor de las corrientes vanguardistas más recientes.

⁸ Los happening eran artistas que abogaban por instalaciones efímeras, arte grupal, etc., traducido en España como “arte conceptual”. CIRLOT: 23.

⁹ CIRLOT: 9.

Contextualización

El arte conceptual destaca por la importancia que la idea o el concepto tiene en la obra, ya que la planificación o las decisiones se hacen por adelantado y la ejecución es un asunto rutinario, pero la idea se convierte en la «máquina que hace el arte»¹⁰. Como ocurre en la obra Una y tres sillas (“One and three chairs” 1965) de Joseph Kosuth donde se expone una silla plegable verdadera junto a la fotografía del mismo objeto a tamaño real y la definición de la propia palabra extraída del diccionario, señalando la diferencia entre realidad, denominación y realidad del signo¹¹. En este sentido, el arte conceptual abarca desde el pensamiento puro hasta la existencia física del objeto siguiendo un criterio que Kosuth calificó como «antiformalista» y que, en este caso, se aproxima a una reflexión desde tres perspectivas diferentes: mediante el objeto (código objetual), su representación fotográfica (código visual) y el elemento lingüístico de su definición (código verbal)¹².

Ahondando en la importancia del objeto conceptual, se puede llegar a pensar que vivimos en una época de renuncia de la subjetividad dominada por un estilo técnico que se centra en profundizar en el objeto en sí, en el proceso de producción de algo concreto. Ciertamente, se puede decir que la era de la técnica es la era del objeto que deriva en una ingente multiplicidad de elementos artificiales cuya condición primordial se basa en conceptos de funcionalidad pero, la imagen como «consciencia degradada de saber» según Sartre¹³, muestra la influencia que sobre el objeto ha volcado el artista, el estilo o la época y, por ende, el arte no se puede concebir como un proceso que plasma lo pensado sino como una relación de sensibilidad que experimenta el ser humano frente al objeto en sí mismo. En este sentido, se recurre a un estilo basado en la subjetividad del objeto donde se pone de manifiesto el indudable valor abstracto y artístico que se exhibe a través de las virtudes y excelencias técnicas y estéticas del artista.

¹⁰ STANGOS: 215.

¹¹ THOMAS: 18.

¹² www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/one-and-three-chairs-tres-sillas

¹³ CIRLOT: 33.

Contextualización

Al lado del conocimiento técnico del objeto, del estético, del físico y del sentimental, se encuentra el concepto mágico del objeto que irradia cierto misticismo no sólo en el mundo sino también en el interior de cada hombre quien los manifiesta a través de sus defectos y particularidades inconscientes. De ahí que la simbología permita explicar los fenómenos que a priori parecen irracionales.

«El arte es la ciencia de lo subjetivo, mientras la ciencia es el arte de lo objetivo», Juan-Eduardo Cirlot¹⁴.

Con las raíces en las vanguardias anteriormente mencionadas, el arte conceptual o conceptualismo plástico sigue siendo un arte vigente en la actualidad consistente en la connotación conceptual, esto es, en la reflexión de la acción artística y creativa. Dicho movimiento reflexiona actualmente sobre el objeto aludiendo, por un lado a lo significativo (cuando en la obra se refleja un objeto del mundo real, como sería en este caso la almohada) y, por otro, a lo significativo (cuando en una obra, el objeto representado se significa a sí mismo, como lo hacen los objetos abstractos)¹⁵. Prescindiendo de cualquier prejuicio o valoración sobre la creación de un objeto cualquiera y haciendo mención a la definición filosófica de José Ferrater Mora, en su Diccionario de filosofía en la que el objeto es simplemente lo contrario al sujeto, si prescindimos de este el primero desaparecería dando lugar así a la subjetivización del objeto que se queda reducido a su propia existencia.

¹⁴ CIRLOT: 38.

¹⁵ CHITI: 144.

Referentes artísticos

A finales de la década de los 60 y retomando la línea marcada por Marcel Duchamp, como ya se mencionó anteriormente, se rompe con la tradicionalidad de los soportes utilizados hasta ahora tanto en la pintura como en la escultura y el artista se marca un nuevo objetivo: “intervenir en el intervalo que separa el arte de la vida”¹⁶. Es entonces cuando el objeto artístico desaparece como tal para dar vida a la relación concepto-idea-acción, apareciendo de este modo la autonomía artística que llega a hacer idénticos el objeto, la percepción y la idea, materializando así “la esencia de las cosas fabricadas” según palabras del crítico norteamericano Schmidt-Wulffen¹⁷.

El arte conceptual en España llega con uno o dos años de retraso con respecto al extranjero y su existencia se puede cifrar entre 1965 y 1975, de la mano de artistas como Alberto Corazón o Nacho Criado. Tàpies como precursor del arte pòvera, denominado así por la utilización de materiales pobres y de desecho, en su artículo “Arte conceptual aquí” que se publicó en La Vanguardia el 14 de marzo de 1973 mostró públicamente su apoyo a los artistas que comenzaban su andadura en este movimiento artístico¹⁸. Por otro lado, Jaume Plensa, Susana Solano, Juan Muñoz y Cristina Iglesias surgieron como precursores del arte expresivo de la década de los ochenta en el que se recuperaron elementos del arte minimalista con detalles expresivos como citas literarias u objetos de fuertes connotaciones como una granada. La calidad táctil de los materiales y las capacidades metafóricas invitaban a sus creadores a jugar con el vacío y los espacios llenos, en un afán por crear tensiones espaciales y expresivas en la composición artística bajo la intencionalidad de transmitir sensaciones de misterio o engaño.

*«Los objetos no son lo que representan, sino cosa distinta de lo que son», Eduardo Westerdahl*¹⁹.

Siguiendo con la esencia del arte conceptual, se muestran a continuación aquellos artistas contemporáneos internacionales, nacionales e incluso locales que han servido de punto de inflexión durante el proceso creativo de la obra como referentes de inspiración artística teniendo en cuenta, tanto los aspectos formales como de síntesis figurativa y de tratamientos superficiales llevados a cabo en la obra que aquí se presenta.

¹⁶ Palabras de Margit Rowell, para quien en su opinión no existían barreras entre la vida y el arte y que, por lo tanto, todo podía ser arte.

¹⁷ Rumbos de la escultura española en el siglo XX: 45.

¹⁸ Ídem: 146

¹⁹ Con este comentario publicado en la “Gaceta de Arte” (1936), Westerdahl aludía a la importancia del objeto en la obra de Óscar Domínguez.

Referentes artísticos: Clara Graziolino

La artista italiana Clara Graziolino (1975) se ha formado como restauradora de piedra y cerámica en su país natal, concretamente en Florencia, aunque se ha perfeccionado como ceramista en España y actualmente se encuentra trabajando entre Turín y Madrid. Sus esculturas suelen ser de gran formato, principalmente en arcilla refractaria esmaltada o en porcelana. Clara expresa sus inquietudes con obras que evocan la movilidad de la tela y la elasticidad de la goma, aplicándole a posteriori esmaltes cerámicos y pátinas que confunden, más aún si cabe, el objeto con la realidad. La artista decide la forma, la textura y el color de cada escultura con total libertad durante la reproducción de sus piezas, pues para ella es un juego emplear la arcilla de tal forma que el espectador no crea que la pieza está realizada con dicho material y a su vez se deja llevar por la interpretación personal de cada observador, pues según ella se dedica a crear sin pensar en lo que quiere transmitir con la obra sino que cada uno sea su propio juez analista.



Imagen 1: Fotografía de Clara Graziolino.
Obtenida de la web oficial www.claragraziolino.com

En su reiteración artística con la repetición de piezas que se apilan o se agrupan arrugadas, deshechas o retorcidas, la artista expresa el paso del tiempo donde, cada una de las formas repetidas se exhibe a modo de segundos que se agrupan para crear minutos, horas, días, semanas, meses o años hasta alcanzar el infinito. Juega principalmente con dos pigmentos básicos que son el blanco y el negro, este último elaborado a partir de óxidos oscuros que se mimetiza con el color metálico del hierro, ya que para ella ambas coloraciones reflejan el silencio y el vacío. De este modo, reproduciendo elementos cotidianos como platos, telas, gomas o papeles, Clara logra transmitir con elegante poesía su discurso artístico permanente: utilizar objetos sencillos y cotidianos para profundizar en conceptos igualmente sensibles y universales como la fragilidad, el silencio o el sueño²⁰.

²⁰ Revista Ceràmica Contemporània TERRART. Reportaje: Ceramistes emergents del segle XXI. Emili Sempere. Abril, 2013.

Referentes artísticos: Clara Graziolino



Imagen II:
Clara Graziolino
Cotidiana11
Cerámica
30x25x18cm



Imagen III:
Clara Graziolino
Cotidiana10
Cerámica
40x45x28cm



Imagen IV:
Clara Graziolino
Cotidiana12
Gres
40x28x10cm

Imágenes obtenidas de la página web oficial www.claragraziolino.com

Referentes artísticos: Cal Lane

La artista canadiense Cal Lane nace en 1968 y con 24 años inicia los estudios de diplomatura en soldadura planeando iniciarse en el mundo del arte. Su obra se traduce en la selección de objetos metálicos de uso cotidiano, piezas industriales o domésticas que normalmente pasan inadvertidos pero que, con la visión artística de Cal y tras pasar por sus manos, les aporta un toque de feminismo y sensibilidad que contrastan con la utilidad común para el que son utilizados. Los objetos empleados en su obra son principalmente bidones metálicos de diversas dimensiones, carretillas, contenedores, latas, palas de obra, secciones de carrocería de coches o vigas de hierro, a partir de las cuales dibujando en la superficie las formas curvas y minuciosas propias de una tela de encaje, comienza a desplegar un calado lleno de sutileza y adornos ornamentales transformando dichos elementos en piezas únicas e inéditas, llenas de una gran belleza artística.



*Imagen V: Fotografía de Cal Lane.
Obtenida de la página web oficial www.callane.com*

Las imágenes y los símbolos de sus calados captan la atención del espectador transmitiendo mensajes particulares a cada sujeto. Sus piezas generan intriga y contrastes al emplearse un ornamento como elemento decorativo sobre piezas metálicas de una dureza y rigidez propias del hierro. Emplea un lenguaje de contradicción que crea, a su vez, un equilibrio escultórico al unificar imágenes opuestas donde se liga lo fuerte con lo delicado, lo funcional con lo ornamental, lo masculino con lo femenino. Aunque parte de sus piezas artísticas se inspiran en temas políticos actuales, acontecimientos históricos o conceptos religiosos donde el calado puede confundirse con un velo de boda, bautizo o funeral, sus imágenes no suelen apuntar a nada específico sino que deja que sea el propio espectador quien las interprete en función de sus apreciaciones y experiencias personales.

Referentes artísticos: Cal Lane



Imagen VI:
Cal Lane
Car door
Chapa de acero
2006



Imagen VIII:
Cal Lane
3 shovels
Palas de acero
2006



Imagen VII:
Cal Lane
Wheelbarrow
Carretilla de acero
2005

Imágenes obtenidas de la página web oficial www.callane.com

Referentes artísticos: María Oriza

María Oriza nace en Burgos en 1964 aunque inicia su trayectoria artística en la década de los noventa, manipulando diversos materiales escultóricos como el hierro, hormigón, poliéster o el gres. Su formación académica en Madrid durante la década de los ochenta, le proporcionan conocimientos técnicos claves sobre el comportamiento de los materiales que le confieren una identidad expresiva sobre la relación del volumen con la superficie. Sobre los aspectos formales, destacan las formas delicadas y líneas curvas donde pone en tela de juicio el poder de la gravedad que parece haberse dejado vencer por tales volúmenes. Sus piezas realizadas en cerámica conjugan el espacio vacío con la materia que construye el volumen partiendo del plano en busca de simetrías, asimetrías y repeticiones. Al incluir líneas dibujadas, redes y retículas que se repiten a lo largo de toda la superficie de su obra, se evidencia la estructura formal y analítica del volumen dotándola de coherencia y unidad. Con el dibujo de líneas que viste cada pieza, María Oriza consigue crear una experiencia sensorial entre el objeto y el sujeto que la contempla, provocando la dislocación de los planos, un aparente movimiento que se traduce en efecto óptico que muta a medida que el espectador se mueve alrededor de la obra, interactuando de este modo el sujeto con la escultura.



Imagen IX: Fotografía de María Oriza
Obtenida de recortesdeforolandia.blogspot.com.es

La forma de trabajar los planos y la fluidez de las curvas llena de significado el espacio generado por el vacío que conecta el interior y exterior de cada obra. Se trata en definitiva de una obra cargada de simbolismo y metáforas donde la forma, el espacio, la materia, el tiempo, el movimiento o la luz se muestran como elementos del concepto escultórico que se manifiestan libremente pero donde, sobretodo el vacío, presentado como contenedor de lo inmaterial, es el principal protagonista del escenario artístico.

Referentes artísticos: María Oriza



Imagen X:
María Oriza
Flor fractal
Gres (2010)
32 x 32 x 32cm

Imagen XII:
María Oriza
Flor fractal
Gres (2010)
32 x 32 x 32cm



Imagen XI:
María Oriza
Contenedor de sueños
Gres (2010)
72 x 40 x 26cm

Imagenes obtenidas de la página web www.galeriaastarte.com/artista/49-Maria-Oriza

Referentes artísticos: Amparo Almela

La artista valenciana Amparo Almela (1962) es graduada en cerámica artística y su obra en constante evolución es el resultado de una conexión entre volúmenes donde cada pieza se relaciona con el espacio, originando un diálogo bidireccional.

Se trata de un trabajo intimista donde Amparo vuelca todos sus pensamientos, recuerdos y demás códigos almacenados en su subconsciente. Sus obras “Fuga de ideas” o “Ideas desechadas” muestran un camino hacia ninguna parte creado a partir de trozos de papel de porcelana arrugados que recorren un espacio como si de un río de pensamientos se tratara. Atraviesan el pasillo de una sala o bien bajan por la pared de una fachada con la intencionalidad de que dicho río sirva de cauce para las emociones. Sus obras “Eclósión” o “Evocaciones” sin embargo, se presentan más estáticas aunque también cuentan con cierto desplazamiento en la disposición de los tejidos que las intervienen. Son esculturas que interrelacionan lo físico o corpóreo con el vacío mostrando el interior de las piezas o sinuando con la forma, lo que albergan en su interior.



Imagen XIII: Fotografía de Amparo Almela
Obtenida de la página www.amparoalmela.com

La blancura de la porcelana, según la artista, le aporta un sentimiento íntimo y sensual, y el hecho de que dicho material no permita realizar piezas de gran formato hace que sus obras queden “dentro de los límites del contacto personal”²¹. Sus creaciones artísticas de índole conceptual evocan ensoñación, delicadeza y fragilidad. Amparo Almela lo que persigue es que el espectador se convierta en observador, que participe de sus obras y las contemple en lo más recóndito en afán de descubrir lo que no se puede desvelar con una mera visualización.

²¹ Palabras de la artista recogidas en “Peregrinatio: Intervención en la Ermita de San Cristóbal, julio de 2008”

Referentes artísticos: Amparo Almela

Imagen XIV:
Amparo Almela
Eclosión
Porcelana



Imagen XVI:
Amparo Almela
Evocaciones
Porcelana



Imagen XV:
Amparo Almela
Fuga de ideas
Porcelana
2008



Información obtenida a partir de conversaciones privadas con la autora vía correo electrónico aalmelac@gmail.com
Imágenes obtenidas de la página web www.amparoalmela.com

Referentes artísticos: Pilar Cotter

Otra de las artistas sobre la que se ha apoyado la investigación formal de este trabajo, es la escultora tinerfeña Pilar Cotter (1972) que emplea tejidos en sus creaciones de joyería cerámica para lograr atrapar al espectador en la delicadeza de sus detalles y la sencillez y limpieza de sus formas.

El primer acercamiento con dichas piezas, tuvo lugar durante la conferencia sobre Joyería Contemporánea impartida el pasado 18 de mayo de 2015 en la Facultad de Bellas Artes por la escultora, en virtud de antigua alumna de la licenciatura y profesora titular. En dicha conferencia se hizo un recorrido por los antecedentes de la joyería contemporánea finalizando con el desarrollo creativo y técnicas desarrolladas por ella misma en su obra de joyería cerámica, que acabó mostrando a modo de exposición in-situ.

Presenta una serie realizada en porcelana donde transcribe fielmente los registros de cada pieza de pequeño formato a sus joyas llegando a confundir al espectador entre la realidad y la ficción, entre lo que es tejido y lo que es cerámica. Se define como una artista en busca de la belleza y armonía donde el objeto cargado de humanidad dialogue con el sujeto²². Los tejidos empleados en sus piezas se conforman desde partes de cordones hasta encajes de bolillos, pasando por cualquier tipo de tejido con potencial conceptual y significación histórica

Sus piezas transformadas o en movimiento aportan un aire de frescura y elegancia que combinan a la perfección con la carga simbólica que les aporta su autora, transportándonos a tiempos pasados o acercándonos al futuro en un afán por crear, pensar, construir un ambiente donde el espectador sea el protagonista de su historia.



*Imagen XVII: Fotografía de Pilar Cotter
Obtenida de la página www.pilarcotter.com*

²² Palabras de Pilar Cotter extraídas de la página web del joyería y objetos contemporáneos www.context.cat ”

Referentes artísticos: Pilar Cotter

Imagen XVIII:
Pilar Cotter
Del viento al viento
Serie de broches
Porcelana y plata
13x9 cm. (2010)



Imagen XIX:
Pilar Cotter
Del viento al viento
Serie de broches
Porcelana y plata
13x8 cm. (2006)



"Vida, vidita mía"
reflexiones de bolillo.
Cuantos modos y variantes caben en una vida.



Imagen XX:
Pilar Cotter
Vida, vidita mía
Serie de broches
Cerámica (2009)

Imágenes obtenidas de la página web de Pinterest: es.pinterest.com/pilar-cotter/

SEGUNDA PARTE. Propuesta escultórica y desarrollo procesual

Antecedentes académicos

En el siguiente apartado se describen algunas de las piezas realizadas durante la formación académica del grado de Bellas Artes, con el objetivo de analizar los procedimientos y el lenguaje escultóricos de los mismos y localizar aquellas afinidades con las piezas desarrolladas en la presente propuesta.

En la primera toma de contacto con los diversos materiales y procesos escultóricos, destaca cierta predilección por la escultura surrealista y el arte objetual, que deriva en la representación de objetos de uso cotidiano descontextualizados de su entorno habitual para enfatizar su existencia, destacando la autonomía del propio objeto. Por un lado, entre las piezas realizadas durante los cuatro años formativos se aprecia una similitud común que las unifica en cuanto a sus formas mullidas y volumétricas, transmitiendo cierto carácter de objeto “contenedor” en el sentido de poseer en su interior una idea o sensación que se desea transmitir al espectador. Por otro lado, los registros superficiales son otra característica muy presente en las piezas escultóricas realizadas, con la intencionalidad de centrar la atención del espectador en el propio objeto ideado para asemejarse con la máxima fidelidad posible a la realidad.

La primera pieza consiste en uno de los ejercicios de la asignatura Técnicas y Tecnologías I, correspondiente al segundo cuatrimestre del segundo curso del grado. Se trata de un ejercicio de acercamiento al metal a partir del corte, repujado y batido de chapas de cobre donde se representa un objeto de bulto redondo con forma ovoidea y sustentado a modo de soporte sobre un entramado de cables de cobre entrelazados en un afán por transmitir cierta apariencia orgánica que traspiran aire a modo de raíces en movimiento. Cabe destacar su aire místico que nos lleva a recordar las piezas del surrealismo, movimiento presente en la propuesta del Trabajo Fin de Grado que se verá proyectado a lo largo de la trayectoria académica.



Imagen XXI: Vista en planta y perfil de la pieza realizada en cobre

Antecedentes académicos

La segunda pieza pertenece a la asignatura Creación Artística II cursada durante el segundo cuatrimestre del tercer curso del grado. Tanto el material como el método constructivo son totalmente diferentes a los empleados en la pieza anterior, ya que al tratarse de cerámica refractaria los procedimientos se ralentizan para asegurar la correcta construcción escultórica. Sin embargo, como puede observarse en la imagen, en este caso la pieza nuevamente presenta una forma esférica que persigue simular un saco con registros superficiales semejantes a la realidad para jugar con las sensaciones y percepciones del espectador. Las grietas, la forma mullida de la pieza, los pliegues y el registro superficial transmitido por el método de estampación, son aspectos formales y conceptuales que nos acercan a la presente propuesta escultórica empleados en las piezas que conforman el Proyecto Fin de Grado.



Imagen XXII: Vista en perfil de la pieza realizada en CA II en cerámica refractaria (2014)

La tercera obra consiste en una serie de diez almohadas de pequeño formato realizadas en gres cerámico sobre las que se aplicó un muestrario de color a base de óxidos, engobes y esmaltes cerámicos realizados en base a un trabajo experimental. La actividad principal de la asignatura Técnicas y Tecnologías III del tercer curso del grado, consistía en la investigación y elaboración propia de esmaltes, engobes y óxidos que se aplicarían sobre las teselas elaboradas individualmente por cada alumno con el objetivo de conseguir aquellas coloraciones cerámicas con los mejores resultados técnicos a aplicar en un proyecto final conjunto de gran tamaño.



Imagen XXIII: Vista en planta de la serie de diez piezas con vidriados, engobes y óxidos cerámicos (2015)

Antecedentes académicos

En este caso, se desarrolló un molde de escayola de bulto redondo a partir de un cojín de tela con el que se reprodujeron las diez piezas modeladas por el método de presión manual. Cabe destacar que el trabajo desarrollado en dicha asignatura sirvió de antesala al trabajo de investigación que seguiría desarrollándose durante la asignatura del Practicum, realizado en el taller de cerámica del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife y tutorizado por Dña. Marta Font Vidal, en cuanto a la investigación de esmaltes cerámicos, que a su vez serviría de guía en la elaboración de los esmaltes aplicados en las piezas del Trabajo Fin de Grado.



Imagen XXIV: Vista en alzado
de las dos piezas realizadas
en bronce (2015)

Las últimas dos piezas vinculadas a la presente propuesta se realizaron en las asignaturas Creación Artística III y Taller de Técnicas y Tecnologías IV impartidas conjuntamente en el primer cuatrimestre del cuarto y último curso del grado. Ambas asignaturas se plantearon paralelamente como introducción al aprendizaje en los procesos de fundición de metales, suponiendo una primera toma de contacto con el material así como con las herramientas empleadas. Las dos piezas de formato medio aquí presentadas, fundidas en bronce por la técnica directa de la cera perdida, se elaboraron a partir del modelado en cera y el correspondiente molde de cascarilla cerámica.

Antecedentes académicos

Presentan una estructura horizontal donde el objeto que figura como nexo de unión en la serie escultórica es el elemento almohada o cojín que se presenta como soporte sobre los que se sustentan diferentes elementos como resultado de un análisis introspectivo autobiográfico: una granada en uno de ellos y en el otro un columpio. Ambas piezas presentan rasgos fieles a la realidad fácilmente identificables en la reproducción de la granada o los detalles de las almohadas. En este caso se ha utilizado nuevamente la almohada, empleada con anterioridad en la creación de las teselas para la aplicación de las coloraciones cerámicas, con un formato, proceso y material diferentes.

Analizando las piezas presentadas en este apartado de antecedentes académicos, podemos observar la unidad de los aspectos formales y conceptuales propios del arte objetual cuya finalidad es representar el objeto real a partir de la fiel reproducción de las características más representativas del mismo. Las formas curvas y mullidas que dan a la pieza cierto carácter “contenedor” de lo inmaterial, los registros superficiales característicos de la autora como los encajes y pliegues, unido a la investigación de las coloraciones cerámicas que terminan de atrapar al espectador, unifican la trayectoria académica con la presente propuesta de Trabajo Fin de Grado.

Proceso creativo

Partiendo del conocimiento que se tiene ahora sobre la subjetización del objeto y su significado simbólico y artístico, hemos de definir el proceso creativo como el primer paso en la conformación de la idea del objeto como tal, materializándose primeramente en bocetos para a posteriori crear el objeto escultórico que se fundamentará en obra artística. El boceto es el primer paso antes de adentrarse en el mundo tridimensional. Normalmente se realiza a mano alzada con un simple lápiz y papel donde se vuelcan los primeros apuntes del objeto ideado que aún no está totalmente definido. La función principal del boceto en la escultura es el de realizar un estudio previo a la obra final permitiendo anticipar los posibles problemas que puedan surgir en el momento de desarrollar la obra final y, por ende, permitiendo estudiar los puntos principales de apoyo y los ejes del diseño o creación artística.

El primer grupo de boceto que se presenta a continuación consiste en tres piezas de pequeño formato de 7,5 x 6,5 x 3 centímetros cada una, realizadas en arcilla de gres con su interior hueco y un orificio inferior para reducir el riesgo de rotura que corre la cerámica en el proceso de cocción, además de aligerar su peso. Para la conformación serial, se realizará un molde bivalvo a partir de un pequeño cojín de tela, de modo que las tres piezas presenten la misma forma y disposición de pliegues con una ligera tensión central que aumenta la sensación acolchada y blanda propia del objeto representado. Dos de las piezas son esmaltadas con vidriados cerámicos en tonalidades oscuras y en la tercera de color blanco se emplean técnicas experimentales de coloraciones frías a partir de esmaltes acrílicos y cera. Con el juego bicolor del blanco y negro se persigue conseguir un lenguaje escultórico de dualidad transmitiendo sensaciones de silencio y vacío.

A continuación, a modo de resumen esquemático, se presenta una ficha técnica correspondiente a cada uno de los grupos de bocetos que se proceden a exponer desglosando las características identificativas de cada grupo, así como los datos técnicos más destacados.

Proceso creativo

TITULO DE LA SERIE	<i>Memorándum</i>	1º GRUPO DE BOCETOS
NUMERO DE PIEZAS	Tres unidades (Memorándum I, II y III)	
FECHA DE REALIZACIÓN	Mayo - junio de 2015	
TAMAÑO DE CADA PIEZA	Pequeño formato de 7,5 x 6,5 x 3 centímetros cada unidad	
MATERIALES EMPLEADOS	Arcilla de gres, madera de cedro, coloraciones cerámicas en caliente y coloraciones en frío.	
PROCESO METODOLÓGICO	A partir de molde bivalvo y la técnica de apretón manual.	
CARACTERÍSTICAS IDENTIFICATIVAS DE LA SERIE: <ul style="list-style-type: none"> - Tamaño de pequeño formato - Tensión central en la pieza a partir del hundimiento superficial en su centro para aumentar la sensación blanda y mullida - Esmaltado bicolor en blanco y negro que resaltan la sensación de silencio y vacío - Técnicas experimentales de coloración en frío, a partir de esmaltes acrílicos y pátinas 		

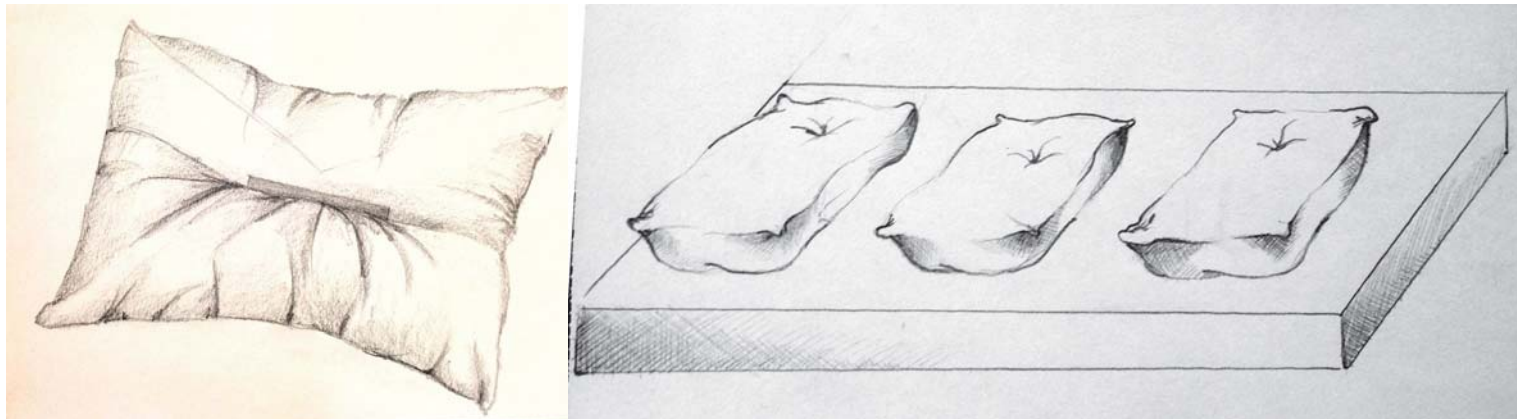


Imagen XXV: Bocetos iniciales de la serie Memorandum (véanse las piezas Memorandum I, II y III sobre una base de madera)

Proceso creativo

El segundo grupo de bocetos consta de tres piezas de formato mayor a las anteriores de 21 x 15,5 x 7 centímetros cada pieza, también realizadas en arcilla de gres, y con un lenguaje escultórico ligeramente distinto pues no sólo presentan la misma tensión central, los pliegues y la forma mullida que caracteriza a todas las piezas en su conjunto sino que, en esta ocasión, son intervenidas a partir del hueco y el vacío como elemento escultórico añadido. Dichos huecos realizados en diferentes zonas de la superficie dejan entrever el interior de las mismas, viéndose sutilmente impedido por un tejido a base de hilo de bala tensado que se entrecruza cubriendo dicho vacío a modo de telar. La superficie de las piezas se muestra ligeramente pigmentada con diferentes óxidos que refuerzan la disposición de los pliegues, cubiertos finalmente por un esmalte transparente que baña la superficie de la pieza al completo. Las tonalidades en colores crudos y neutros, donde únicamente destacan las líneas de los azules y verdes propios de los óxidos dispuestos alrededor de los pliegues, es una característica diferenciadora de este grupo de piezas que complementan la segunda serie escultórica.

TITULO DE LA SERIE	<i>Sueños</i>	2º GRUPO DE BOCETOS
NUMERO DE PIEZAS	Tres unidades (Sueños I, II y III)	
FECHA DE REALIZACIÓN	Junio - diciembre de 2015	
TAMAÑO DE CADA PIEZA	Pequeño formato de 21 x 15,5 x 7 centímetros cada pieza	
MATERIALES EMPLEADOS	Arcilla de gres, hilo de bala, coloración a base de óxidos y baño de CQ3 para toda la superficie	
PROCESO METODOLÓGICO	A partir de molde bivalvo y placas de arcilla de 0,5 centímetros de grosor	
CARACTERÍSTICAS IDENTIFICATIVAS DE LA SERIE: <ul style="list-style-type: none"> - Dimensión de pequeño-medio formato - Registro superficial idéntico en las tres piezas gracias al proceso metodológico empleado (molde bivalvo) - Ligereza de las piezas empleando delgadas placas de arcilla (0,5 centímetros de grosor) - Tensión central en cada pieza a partir del hundimiento superficial de su centro para aumentar la sensación blanda y mullida - Intervención de las piezas con huecos superficiales que dejan ver su interior a través de un entramado de hilo de bala entrecruzado - Esmaltados neutros con óxidos de cobalto y cobre en pliegues y una cobertura de toda la pieza a partir de CQ3 		

Proceso creativo



Imagen XXVI: Boceto de la pieza Sueños I

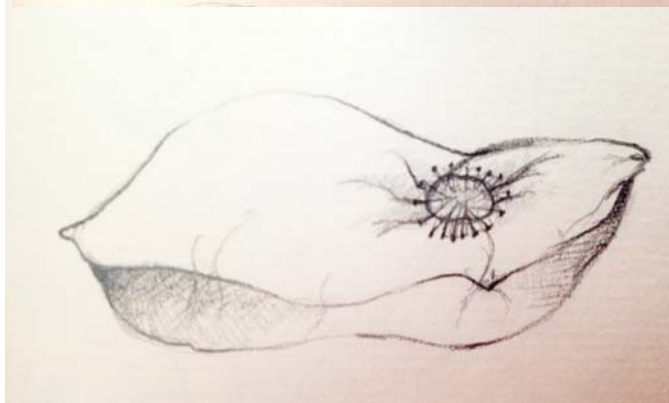


Imagen XXVIII: Boceto de la pieza Sueños III

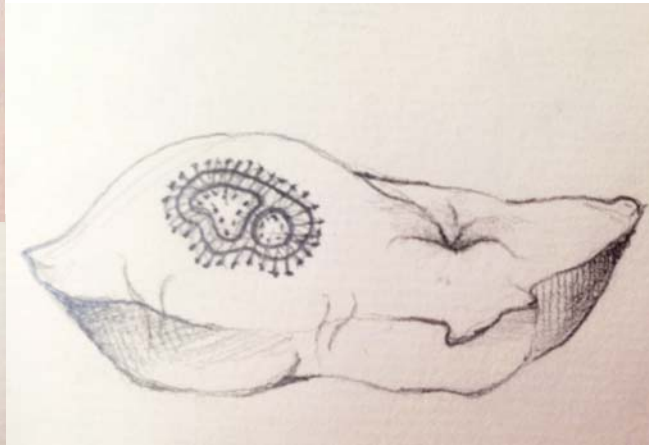


Imagen XXVII: Boceto de la pieza Sueños II

Proceso creativo

Respecto al tercer grupo de bocetos, del mismo modo que el anterior también forma parte de una serie compuesta por tres piezas con características similares. Sin embargo, a diferencia de los bocetos anteriores y a consecuencia de un mayor formato de 37 x 25,5 x 10,5 centímetros cada unidad, se requiere de una estructura interna para cada pieza a base de tabiques perimetrales que soporten el peso del cuerpo cerámico exterior. Nuevamente vuelve a mostrarse un grupo de piezas mullidas conformadas por pliegues y con una tensión central donde se hunde la superficie de la misma con el objetivo de reforzar la imagen blanda propia de la almohada. En esta ocasión, se sustituye el tejido creado a partir del entrecruzado de hilo de bala por tramos de encajes dispuestos linealmente en la superficie de cada pieza. Los encajes impresos en arcilla de gres con chamota fina para un mejor registro, se pigmentan con óxidos de cobalto mientras el resto del cuerpo cerámico se esmalta en un vidriado blanco brillante con el objetivo de aportar sencillez a la pieza a la vez que se proporciona protagonismo al encaje. En este caso, la disposición del encaje marcado siempre por líneas rectas se presenta como un elemento divisorio.

TITULO DE LA SERIE	<i>En-Soñación</i>	3er GRUPO DE BOCETOS
NUMERO DE PIEZAS	Tres unidades (En-Soñación I, II y III)	
FECHA DE REALIZACIÓN	Mayo de 2015 a Febrero de 2016	
TAMAÑO DE CADA PIEZA	Formato medio de 37 x 25,5 x 10,5 centímetros	
MATERIALES EMPLEADOS	Arcilla de gres, óxidos en tonos azules y coberturas blancas de PR23 o esmaltes acrílicos y pátinas	
PROCESO METODOLÓGICO	Molde bivalvo, estructuración interna, estampación de registros superficiales y falsos lavados	
CARACTERÍSTICAS IDENTIFICATIVAS DE LA SERIE: <ul style="list-style-type: none"> - Dimensión de medio formato - Registro superficial idéntico en las tres piezas gracias al proceso metodológico empleado (molde bivalvo) - Tensión central en cada pieza a partir del hundimiento superficial en su centro para aumentar la sensación blanda y mullida - Aplicación de tejidos con encajes por método de estampación estructurados en líneas rectas - Esmaltado bicolor a partir de óxidos azules en los encajes y cubierta blanca en el resto del cuerpo cerámico - Técnicas experimentales de coloración en frío, a partir de esmaltes acrílicos y pátinas 		

Proceso creativo

Imagen XXIX: Boceto de la pieza En-Sueños I

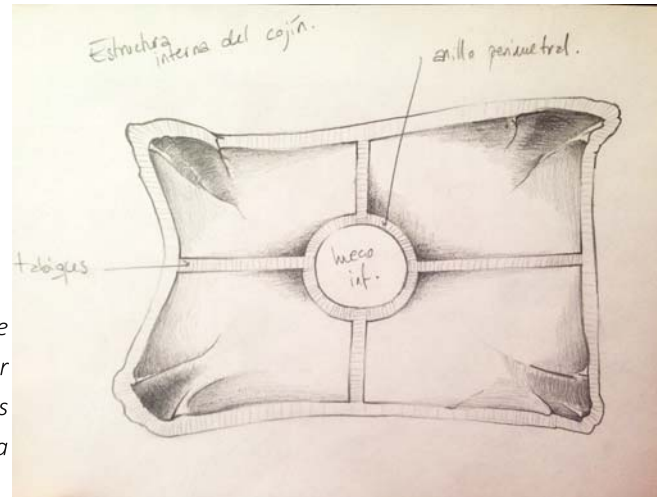
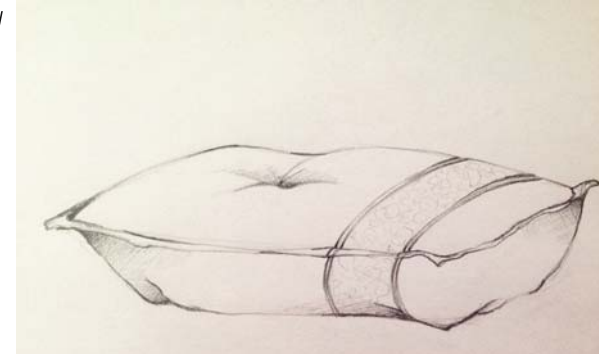


Imagen XXX: Boceto de la estructura interior de las piezas correspondientes a la serie En-Soñacion

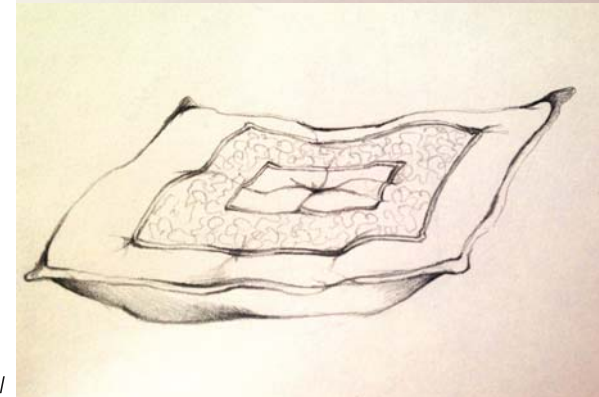


Imagen XXXI: Boceto de la pieza Sueños II

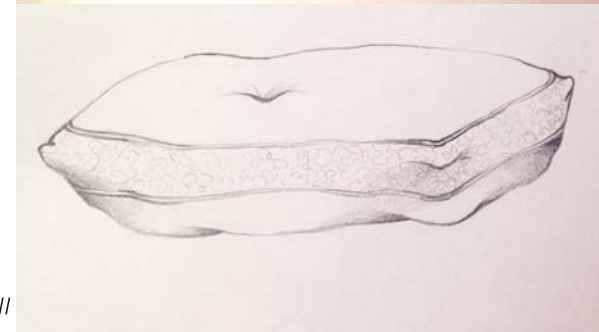


Imagen XXXII: Boceto de la pieza Sueños III

Proceso creativo

Finalmente, el último boceto que se muestra pertenece a la pieza de mayor formato donde se representa una almohada a tamaño real. En esta ocasión, la pieza no muestra ninguna tensión central de hundimiento como presentan todos los bocetos anteriores, sino una distensión de la tela que supuestamente conforma la funda de la almohada que la cubre y que, por su colocación, presenta gran cantidad de pliegues y arrugas. Por el contrario, la mitad restante de la almohada se caracteriza por estar cubierta de encajes con una superficie lisa libre de pliegues. Del mismo modo que en las tres piezas anteriores, aquí también se requiere de una estructuración interna de tabiques y tensores que soporten el peso y la forma del cuerpo exterior. Se puede apreciar como nuevamente aparece el lenguaje de la dualidad delimitado por el bode de la funda que divide la pieza en dos mitades contrapuestas en cuanto a lectura, formato y registro superficial.

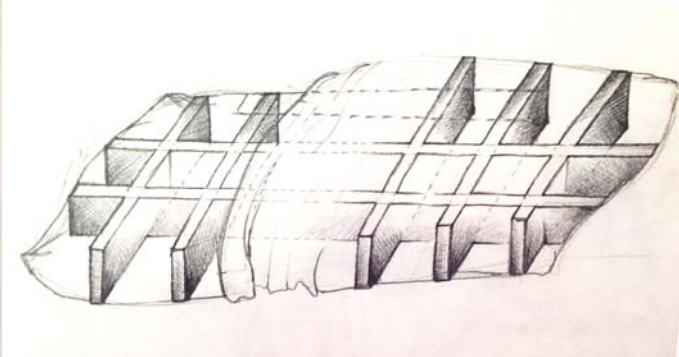
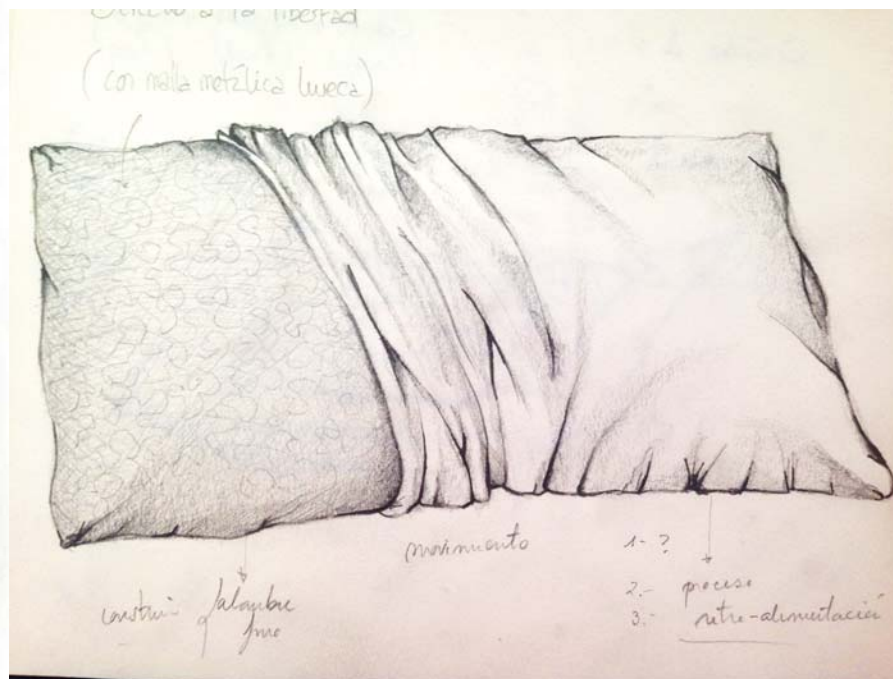


Imagen XXXIII: Boceto de la estructura interior de la pieza final

Imagen XXXIV: Boceto de la pieza final Mi almohada

Proceso metodológico

En el siguiente apartado se procede a documentar las metodologías procesuales llevadas a cabo en el modelado de las diferentes piezas, registrando las técnicas y recursos empleados para cada una de las series y exponiendo en último lugar las empleadas en la pieza final. Modelar es dar una forma nueva a un material maleable, en este caso, al barro o arcilla. Es la técnica que se ha utilizado en el desarrollo de este proyecto bien a partir de moldes que repiten la madre forma, bien a partir del modelado directo en el caso de la pieza final realizada a tamaño real. El barro es un material que permite un tratamiento de texturas muy diversas y la plasticidad de la arcilla utilizada con chamota fina²⁴ permite una gran cantidad de registros, por ello desde un principio se ha decidido trabajar con este material sin descartar la adición de otras materias primas como elementos complementarios.

Una de las cualidades de la arcilla y de mayor importancia para el escultor es la maleabilidad en estado plástico y la capacidad de endurecer a través de la cocción de cara a poder dar forma a la arcilla para producir un objeto y que este dure en el tiempo. En este proceso se hace indispensable el horno como herramienta de cocción, ya que sin él no conseguiremos que la arcilla adquiera sus cualidades definitivas de vitrificación, dureza y sonoridad, entre otras.

COMPOSICIÓN DEL GRES	
Arcilla de gres	40%
Arcilla refractaria	20%
Arcilla de bola	20%
Mezcla de pedernal molido, caolín y cuarzo	10%
Chamota	10%

A partir del análisis y selección de los bocetos anteriormente argumentados, se puede definir la línea de actuación del actual Trabajo Fin de Grado que consistirá en una idea de volumen redondeado, con cuerpo mullido cubierto de pliegues, arrugas y huecos que conviven con registros superficiales de tejidos e hilos en un intento por jugar a simular la realidad y con ello, confundir al espectador o generar en él sensaciones directamente relacionadas con la realidad.

²⁴ Chamota de 0-0,5 milímetros de grosor máximo.

Elaboracion de la serie Memorándum

En el desarrollo de las tres piezas correspondientes a la primera serie, se ha empleado el molde de escayola elaborado en la asignatura Taller de Técnicas y Tecnologías III para la reproducción idéntica de dichas piezas y la experimentación de esmaltes cerámicos y técnicas de coloración en frío. En este caso, el tipo de arcilla empleada ha sido un gres de chamota fina de 0,5 milímetros de grosor cuya cocción se establece entre los 980o para el bizcochado de la pieza y los 1280o para su cocción total. Empleando el método indirecto del apretón se extiende la arcilla en el interior de ambas mitades del molde bivalvo presionando manualmente hasta lograr un grosor homogéneo para posteriormente, al cerrar y prensar dicho molde, ambas mitades quedan unidas formando así la pieza de bulto redondo con su interior hueco. En la parte inferior de cada pieza, se realiza una pequeña incisión para la aireación y salida del aire caliente generado en su interior durante la primera fase de cocción, ya que de no ser así, si la pieza estuviese cerrada herméticamente estallararía con la expansión de las moléculas de oxígeno. Cabe destacar que a menor grosor de arcilla aplicada en el proceso, menor es la probabilidad de que estalle la pieza en el horno durante su cocción por la existencia de burbujas de aire entre la capa arcillosa, a la vez que aumenta la ligereza y calidad de la misma.



Una vez que las piezas hayan alcanzado su estado de secado óseo, se procede a la elaboración de los esmaltes cerámicos que se aplicarán en dos de ellas para una posterior monococción a 1150°C. Mientras en los cojines de coloración oscura se aplicaron dos viadriados cerámicos previos a la cocción, en la pieza más clara se realizó un proceso experimental con la aplicación de un esmalte acrílico blanco satinado tras hornearse a la misma temperatura que los otros dos.





Imagen XXXV: Proceso de elaboración serial a partir de molde rígido

Elaboracion de la serie Memorándum

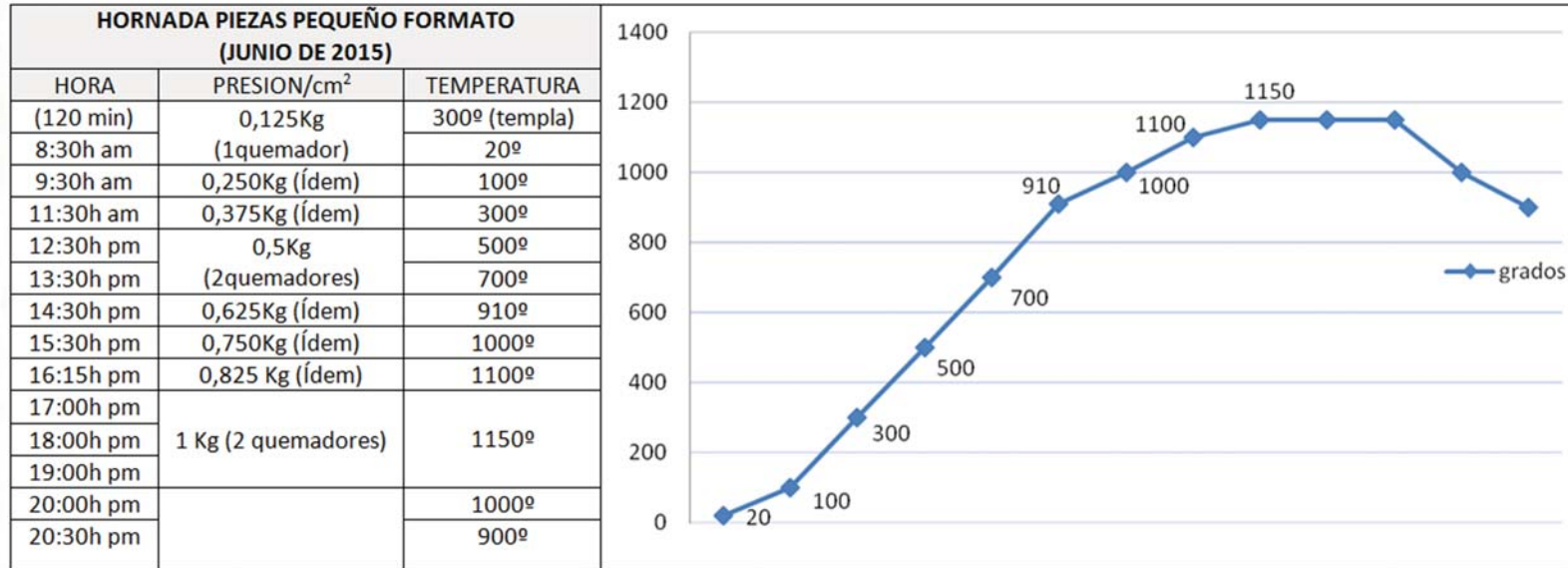
A continuación, se muestran los dos vidriados cerámicos elaborados a partir de formulaciones propias, así como la curva de cocción empleada en las tres piezas estando la tercera sin esmaltar.

ESMALTE Nº 1	Vidriado azul verde craquelado
TIPO DE ARCILLA/ SOPORTE	Gres blanco de alta temperatura con chamota fina (0.5)
SELECCIÓN, CLASIFICACIÓN Y CANTIDAD DE LAS MATERIAS PRIMAS: Se muele la mezcla en un mortero, se añade el agua necesaria hasta lograr una textura similar al yogur, se tamiza y se deja reposar en un bote de cristal 24 horas.	
FUNDENTES Y CARGA/ MAT. REFRACT.	Sienita Nefelina (40%) Carbonato Cálcico (19%) Caolín (14%) Cuarzo (24%)
OXIDOS	Óxido de Cobre (3%)
AGUA	7 mililitros de agua
MÉTODO DE APLICACIÓN: Con pincel a base de goteos continuos en diferentes direcciones, cruzándose entre sí.	
MONOCOCCIÓN	1.150°C
ESTADO PREVIO A LA COCCIÓN	
	
ESTADO TRAS LA COCCIÓN	
	

Elaboracion de la serie Memorándum

ESMALTE Nº 2	Vidriado mate negro-marrón con moteado dorado	
TIPO DE ARCILLA/ SOPORTE	Gres blanco de alta temperatura con chamota fina (0.5)	
SELECCIÓN, CLASIFICACIÓN Y CANTIDAD DE LAS MATERIAS PRIMAS: Se muele la mezcla en un mortero, se añade el agua necesaria hasta lograr una textura similar al yogur, se tamiza y se deja reposar en un bote de cristal 24 horas.		
FUNDENTES	Dolomita (5%)	
CARGA/ MAT. REFRACT.	Sienita Nefelina (60%) Bentonita (2%) Carbonato Cálcico (4%) Arcilla de bolas o ball clay (5%) Cuarzo (8%)	
OXIDOS	Óxido de Cobre (3%), Óxido Rutilio (10%), Óxido Zinc (3%)	
AGUA	8 mililitros de agua	
MÉTODO DE APLICACIÓN: Con pincel a base de goteos continuos en diferentes direcciones, cruzándose entre sí.		
MONOCOCCIÓN	1.150 °C	
ESTADO PREVIO A LA COCCIÓN		ESTADO TRAS LA COCCIÓN
		

Elaboracion de la serie Memorándum



Aplicado el esmalte acrílico satinado con aerógrafo sobre la tercera pieza, se procede al montaje de la serie sobre una base de madera de cedro a modo de peana, previamente tratada y barnizada. Se disponen linealmente, situando la pieza blanca en uno de los extremos, contiguas entre sí y ligeramente elevadas de la base para enfatizar la ligereza, la sencillez y el silencio que provoca tanto la coloración dicromática de las mismas como la disposición, no sólo entre ellas sino de estas con respecto a la base. (Pendiente insertar fotografía de la pieza definitiva).



Imagen XXXVI: Montaje de la serie Memorándum sobre peana de madera

Elaboracion de la serie Sueños

El procedimiento metodológico empleado en este caso para la elaboración de las tres piezas es el mismo que el desarrollado anteriormente, empleando en esta ocasión un molde de mayor tamaño con el que se obtienen unas medidas de 21 x 15,5 x 7 centímetros en cada pieza. Con el objetivo de conseguir un grosor homogéneo, se elaboran previamente unas placas de arcilla de no más de 0,5 centímetros de grosor que se presionan sobre ambas mitades del molde bivalvo con ayuda de una esponja húmeda para obtener un registro superficial lo más fiel posible al molde. Tras comprobarse el buen registro obtenido en las piezas anteriores, se continúa utilizando en esta serie la misma arcilla de gres con chamota fina de 0,5 milímetros de grosor máximo.



Imagen XXXVII: Reproduccion serial a partir de procedimientos indirectos con molde rigido de la serie Sueños

Una vez extraída la pieza del molde, toca reparar las grietas y demás deformaciones, dando forma a los pliegues y alisando el resto de la superficie para aumentar la sensación de delicadeza y suavidad.

Como se puede observar en los bocetos presentados con anterioridad, en esta serie de piezas se ha procedido a experimentar en la intervención de las mismas incluyendo el hueco o vacío en cada una de ellas de diferente forma y ubicadas en zonas distintas en busca de un lenguaje escultórico diverso que atrape el interés del espectador. Cada una de las intervenciones, por lo tanto, dialogan de diferente forma con la pieza, dejando entrever sutilmente el interior de esta a través de un entramado de hilo que se entrecruza tejiendo una malla superficial a modo de realidad continuada del cuerpo cerámico.

Elaboracion de la serie Sueños

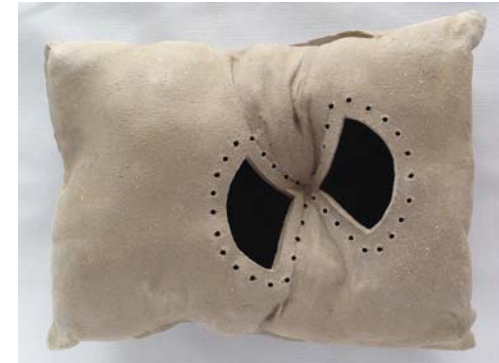


Imagen XXXVIII: Realizacion de huecos en el cuerpo cerámico de las diferentes piezas y los orificios perimetrales de los mismos

Una vez finalizadas las piezas y estas en estado seco, se procede a aplicar unas pinceladas de color a base de óxidos en las zonas de los pliegues y arrugas para enfatizar dichas zonas, previo a la primera cocción. Se han aplicado una combinación de dos óxidos en cada una de las piezas de la siguiente manera:



Combinacion al 50% de O. Cobalto y Cobre



Combinacion al 50% de O. Manganeso y Cobalto

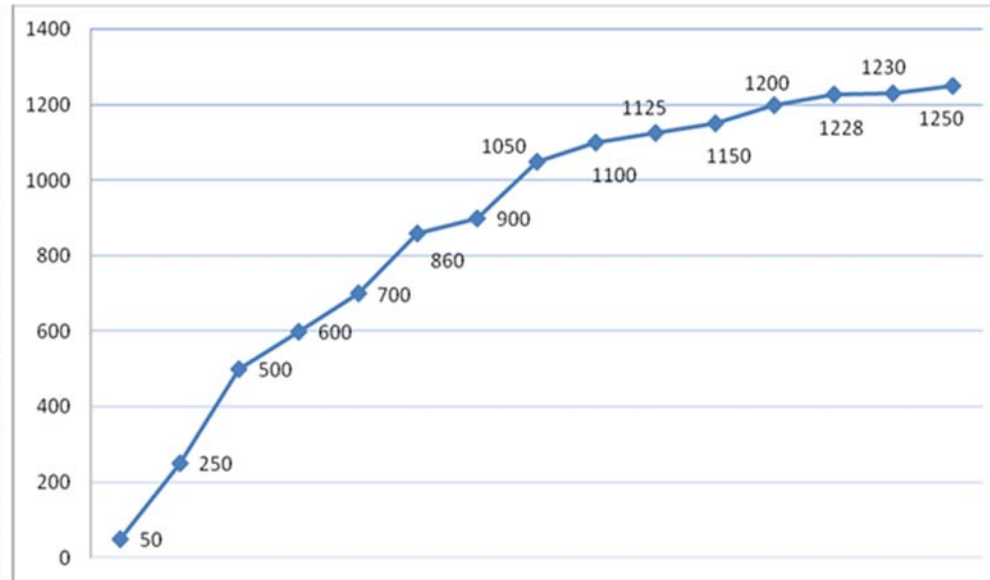


Combinacion al 50% de O. Manganeso y Cobre

Imagen XXXIX: Pigmentacion a base de diferentes combinaciones de óxidos en las tres piezas de la serie

Elaboracion de la serie Sueños

1ª HORNADA (27 DE AGOSTO DE 2015)		
HORA	PRESION/cm ²	TEMPERATURA
(120 min)	0,125Kg (1quemador)	300º (templa)
8:00h am		50º
9:00h am	0,250Kg (Ídem)	250º
11:00h am	0,375Kg (Ídem)	500º
12:00h pm	0,5Kg (2quemadores)	600º
12:30h pm		700º
13:45h pm		860º
14:00h pm	0,625Kg (Ídem)	900º
15:30h pm	0,750Kg (Ídem)	1050º
15:45h pm		1100º
16:10h pm	0,825 Kg (Ídem)	1125º
16:40h pm	0,900Kg (Ídem)	1150º
17:20h pm	1 Kg (2 quemadores)	1200º
18:00h pm		1228º
18:22h pm		1230º
19:00h pm		1250º



Una vez pigmentadas con óxidos y horneadas a alta temperatura siguiendo la presente gráfica de cocción, se decide aplicar una cobertura transparente, brillante y craquelada a todo el cuerpo cerámico propia del CQ3 o vidriados alcalinos. En este proceso, hay que prestar especial interés a los orificios por donde pasará el hilo final teniendo sumo cuidado de eliminar el esmalte que se deposite en todos y cada uno de ellos con el objetivo de que queden totalmente liberados. Teniendo en cuenta la forma irregular de la pieza, cabe destacar que la aplicación del esmalte en estado líquido debe realizarse por goteo con la finalidad de generar una capa homogénea en toda la superficie sin que llegue a chorrear en sus extremos ni aparezcan clareas en las zonas más protuberantes.

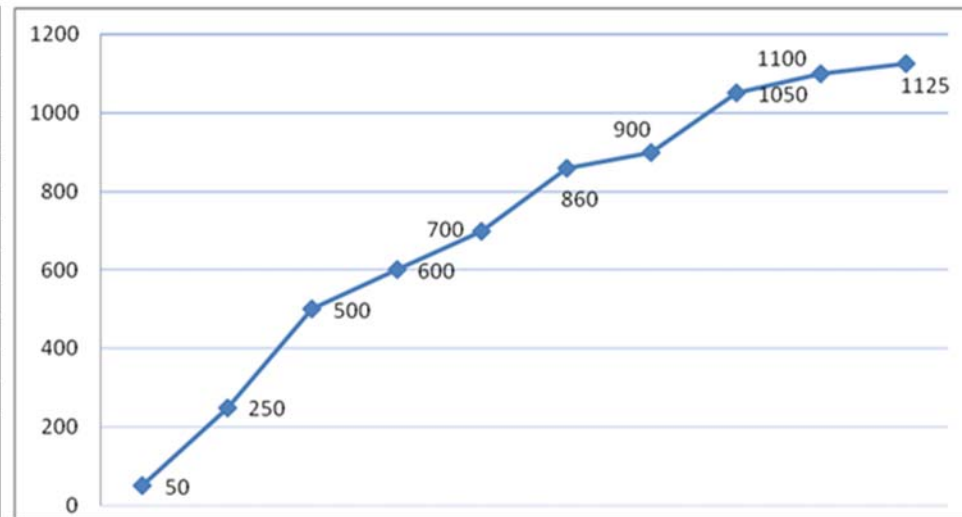


Imagen XXXX: eliminación del esmalte que obstruye los orificios

Elaboracion de la serie Sueños

Para la fijación del vidriado final, se realiza una segunda hornada a baja temperatura que se muestra a continuación:

2ª HORNADA (23 DE NOVIEMBRE DE 2015)		
HORA	PRESION/cm ²	TEMPERATURA
(120 min)	0,125Kg (1 quemador)	300º (templada)
8:00h am		50º
9:00h am	0,250Kg (Ídem)	250º
10:00h am		350º
11:30h am	0,375Kg (Ídem)	550º
13:45h pm	0,5Kg (2quemadores)	750º
14:00h pm		805º
14:20h pm		855º
14:30h pm	0,625Kg (Ídem)	870º
15:35h pm	0,750 (Ídem)	1000º
15:45h pm	0,900Kg (Ídem)	1030º



Para dar por concluida la serie se experimenta con diferentes tipos de hilo que tejerá los huecos realizados en cada una de las piezas. Inicialmente se realiza dicho entramado con un hilo elástico de tonalidad clara por el hecho de facilitar la tensión de la trama pero finalmente se decide utilizar hilo de bala fino al integrarse mejor por las tonalidades y su textura con el lenguaje escultórico de las piezas. El resultado obtenido muestra la integración plástica de los tres elementos compositivos de cada una de las piezas que le confieren volumen: el pliegue como registro visual que dirige al espectador y el hueco y la trama entrecruzada de hilo como centro visual principal.

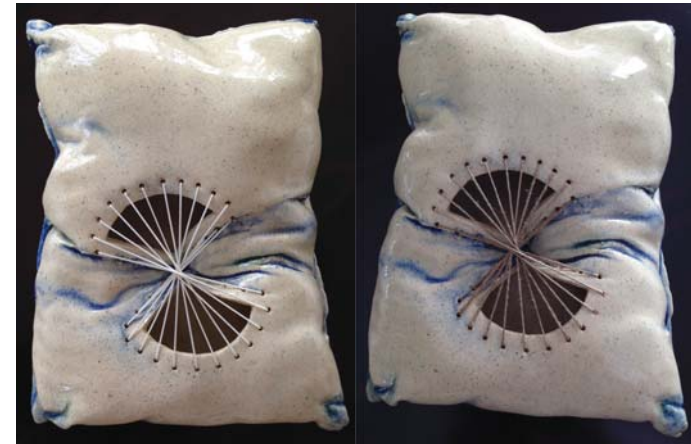


Imagen XXXXI: Análisis de la integración de diferentes hilos para el entramado

Elaboracion de la serie En-Soñación

Para la siguiente serie el molde utilizado proporciona unas piezas de formato medio de 37 x 25,5 x 10,5 centímetros cada una. Debido al tamaño que presentan, en esta ocasión, se hace imprescindible la creación de una estructura interna a modo de tabiques o cruceta central que sostengan el cuerpo arcilloso sin deformar la cavidad interna de cada pieza, como se diseñó en los bocetos previos. Para conformar las dos mitades de la almohada se realizan placas de la misma arcilla empleada en las series anteriores con un grosor de un centímetro y se extienden en ambas mitades del molde de forma homogénea con ayuda de una esponja húmeda para que se adhiera y registre toda la información de la madre forma. A su vez se van tomando las medidas pertinentes para elaborar los tabiques internos que se extraen de placas de arcilla del mismo grosor. Es importante tener en cuenta que para unir estos a la arcilla que conforma el cuerpo exterior de la pieza, es necesario que ambos tengan la dureza de cuero, sin olvidarnos de incorporar huecos tanto a los tabiques internos para la circulación del aire interior como en la parte inferior de la pieza para la salida y liberación de dicho aire caliente al exterior que evitará que la pieza estalle durante el proceso de cocción.



Imagen XXXXII: Planteamiento y distribución de cruceta interior



Unidas las dos mitades, verificando que los tabiques de una asientan sobre los de la otra, se procede a cerrar y modelar el exterior de la pieza dando continuidad a los pliegues y demás registros superficiales. Nuevamente, se decide intervenir esta serie de piezas aunque en esta ocasión se lleva a cabo a partir de la adición de encajes impresos en la arcilla. Para ello se emplean dos tipos de arcilla: un gres de chamota fina de 0,5 milímetros para la estructura interna y externa de cada pieza, y otro gres con chamota de 0,2 para el registro de los encajes que irán superpuestos en la almohada ya formada.

Imagen XXXXIII: Proceso de reconstrucción de la pieza

Elaboración de la serie En-Soñación

Para este proceso se selecciona la tela a copiar y se corta en el formato en que se desea transmitir a la arcilla para a continuación y con ayuda de un rodillo imprimir el dibujo del encaje sobre dicha arcilla que tendrá el mínimo grosor posible.



Imagen XXXIV: Proceso de planteamiento, corte y estampado del encaje sobre la arcilla

Se puede observar como nuevamente en esta serie se presenta una tensión central provocada por el hundimiento de la almohada como característica común de las tres series pero en esta ocasión el papel del encaje, siempre con formato de líneas rectas, funcionará como elemento clave en la experimentación sobre el poder del centro en el campo visual. Mientras el hundimiento central logra captar la atención del espectador redirigiéndola a dicha zona, en la primera pieza de la serie se coloca la estampación del encaje de forma longitudinal en uno de los extremos de la misma en busca de la excentricidad de la pieza. Al tratarse de figuras regulares, cuentan con un centro geométrico revelado por la gravedad física y el centro visual del objeto, sin embargo una segunda marca o mancha visual (el encaje, en este caso) puede establecer estratégicamente cierto desequilibrio²⁶.

²⁶ ARNHEIM, Rudolf. El poder del centro. Alianza editorial. Madrid 1984. Páginas 15-20.

Elaboracion de la serie En-Soñación



Imagen XXXXV: Pieza En-Soñación I



Imagen XXXXVI: Pieza En-Soñación II



Imagen XXXXVII: Pieza En-Soñación III

En la segunda almohada elaborada, se persigue por contra acentuar el interés del centro enmarcándolo con el encaje. El marco como elemento visual no sólo se encarga de delimitar una zona sino que además, cuando sus cuatro lados son idénticos, se consigue una simetría central que indica al espectador dónde debe mirar²⁷. Con el objetivo de destacar aún más el poder de dicho marco central, se incluye en el centro de la pieza dos hojas vegetales realizadas en cobre, batidas y patinadas que potencian la expresión visual de lo divino, vinculado a través de los tiempos y culturas a la posición central²⁸.

Por último, la tercera pieza de la serie se presenta dividida longitudinalmente por el encaje que atraviesa su centro de un lado al otro de la pieza, a la vez que es delimitada perimetralmente rodeando el mismo encaje el contorno de la almohada. En esta ocasión, se realiza una separación simétrica donde el encaje divide visualmente la pieza en dos mitades iguales a la vez que funciona como hilo conector que las une²⁹.

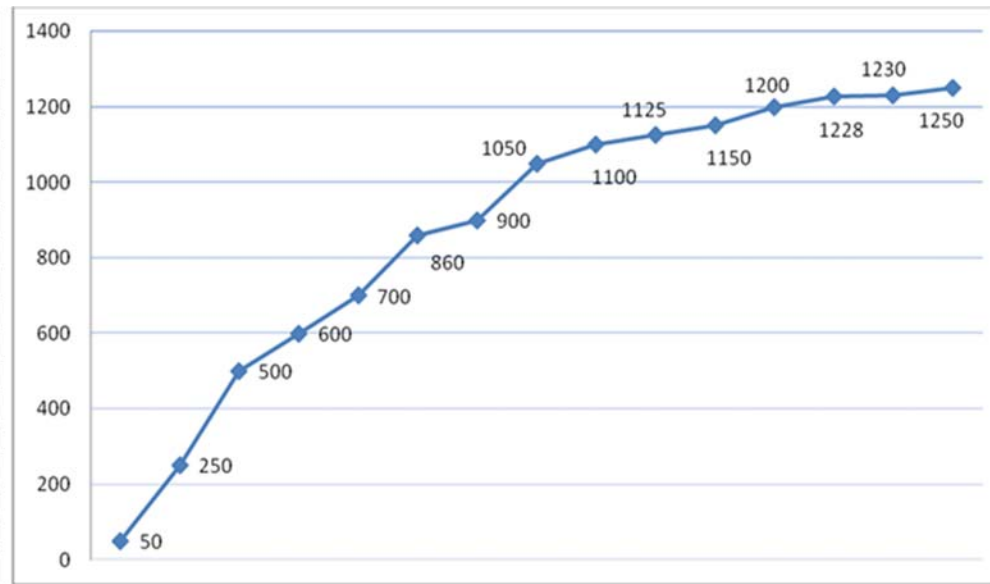
²⁷ ARNHEIM, Rudolf. El poder del centro. Alianza editorial. Madrid 1984. Páginas 62-73.

²⁸ Ídem, pagina 82.

²⁹ Ídem, paginas 96-100.

Elaboracion de la serie En-Soñación

1ª HORNADA (27 DE AGOSTO DE 2015)		
HORA	PRESION/cm ²	TEMPERATURA
(120 min)	0,125Kg (1quemador)	300º (templa)
8:00h am		50º
9:00h am	0,250Kg (Ídem)	250º
11:00h am	0,375Kg (Ídem)	500º
12:00h pm	0,5Kg (2quemadores)	600º
12:30h pm		700º
13:45h pm		860º
14:00h pm	0,625Kg (Ídem)	900º
15:30h pm	0,750Kg (Ídem)	1050º
15:45h pm		1100º
16:10h pm	0,825 Kg (Ídem)	1125º
16:40h pm	0,900Kg (Ídem)	1150º
17:20h pm	1 Kg (2 quemadores)	1200º
18:00h pm		1228º
18:22h pm		1230º
19:00h pm		1250º



Una vez horneadas se aplica la siguiente composición de óxidos en los encajes de las dos primeras piezas elaboradas, reservando la tercera y última pieza para la experimentación de diferentes tonalidades de óxidos y técnicas de coloración en frío:

COMPOSICIÓN AZUL DE ÓXIDOS	
Óxido de Cinc	50%
Óxido de Cobalto	20%
Fundente CQ3	30%

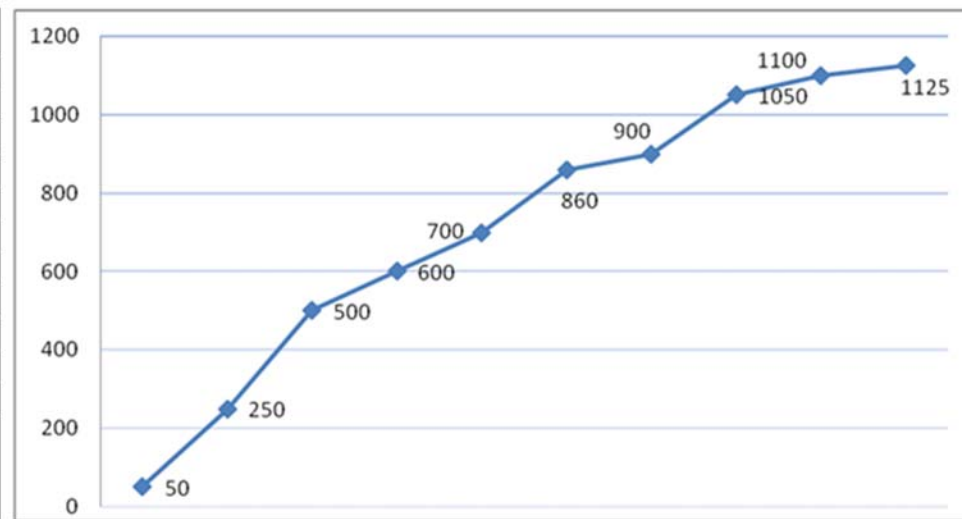
Imagen XXXXVII: Proceso de coloracion cerámica



Elaboracion de la serie En-Soñación

Aplicada la coloración azul en las zonas de encaje, se procede a pigmentar el resto de la pieza con un baño de PR23 consistente en un esmalte blanco brillante industrial³⁰ con la finalidad de proporcionar tonalidades suaves que eludan a la delicadeza y sensibilidad propias del objeto representado. Se procede a continuación a hornear a baja temperatura las dos primeras piezas de la serie con los esmaltes y óxidos anteriormente especificados para su fijación, siguiendo la siguiente gráfica:

2ª HORNADA (23 DE NOVIEMBRE DE 2015)		
HORA	PRESION/cm ²	TEMPERATURA
(120 min)	0,125Kg (1 quemador)	300º (templa)
8:00h am		50º
9:00h am	0,250Kg (Ídem)	250º
10:00h am		350º
11:30h am	0,375Kg (Ídem)	550º
13:45h pm	0,5Kg (2quemadores)	750º
14:00h pm		805º
14:20h pm		855º
14:30h pm	0,625Kg (Ídem)	870º
15:35h pm	0,750 (Ídem)	1000º
15:45h pm	0,900Kg (Ídem)	1030º



En el caso de la segunda pieza, cuyo centro visual se encuentra delimitado por un marco de encajes, se decide complementar dicha zona central por un elemento orgánico que potencie la idea conceptual de divinidad asociada intercultural y artísticamente al centro, a la par que se logra así focalizar la atención del espectador. Para ello se cortan a partir de una chapa de cobre dos piezas con formas vegetales siguiendo la estructura central del encaje y se baten con la finalidad de que se adapten a la curvatura central de la pieza. Por último, se patinan y se pegan con resina en tres puntos.

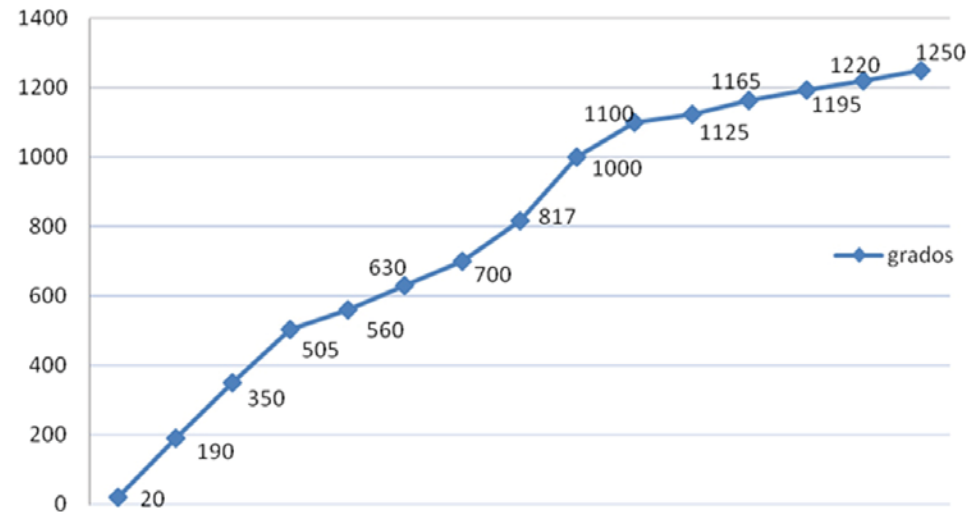


³⁰ Esmalte blanco opaco brillante industrial, con referencia 12515 del catálogo comercial de J.L. Vicentiz.

Elaboracion de la serie En-Soñación

En cuanto a la tercera pieza, se persigue cierta diferenciación respecto a las anteriores en lo que a la coloración se refiere, buscando una tonalidad azul más oscura y profunda para la zona de los encajes que evoque a la cerámica tradicional japonesa. Para ello, se emplea una mezcla de óxido de cobalto y óxido de cinc al cincuenta por ciento que se aplica una vez horneada la pieza a baja temperatura según la gráfica anterior. Una vez aplicados los óxidos y para la fijación de estos a la cerámica, se vuelve a hornear la pieza, esta vez a alta temperatura según se muestra en la gráfica siguiente, obteniéndose un azul oscuro de mayor intensidad.

3ª HORNADA (4 DE FEBRERO DE 2016)		
HORA	PRESION/cm ²	TEMPERATURA
(120 min)		300 ^º (templa)
8:30h am	0,125Kg (1quemador)	20 ^º
10:30h am		190 ^º
11:30h am	0,250Kg (Ídem) ⁱ	350 ^º
12:30h pm		505 ^º
13:00h pm	0,5Kg (Ídem)	560 ^º
14:00h pm	0,625Kg (Ídem)	630 ^º
15:30h pm	0,625K (2quemadores)	700 ^º
16:15h pm		817 ^º
17:15h pm	0,750Kg (Ídem) ⁱⁱ	1000 ^º
18:00h pm	0,825Kg (Ídem) ⁱⁱⁱ	1100 ^º
18:30h pm	0,900Kg (Ídem)	1125 ^º
19:00h pm	1 Kg (2 quemadores) ^{iv}	1165 ^º
19:30h pm		1195 ^º
20:00h pm	1,250Kg (Ídem)	1220 ^º
20:40h pm	1,500Kg (Ídem)	1250 ^º



ⁱ Al tener encendido el extractor baja ligeramente la temperatura por reducción del aire en el horno.

ⁱⁱ Para acelerar la subida de calor, se cierra la voilet del horno de gas dejando una apertura de 2,5cm y se tapa la salida de aire.

ⁱⁱⁱ Se cierra un poco más la voilet dejándola a 1,5cm de apertura.

^{iv} Para lograr que la temperatura ascienda más rápidamente, abrimos la roldana a las 18:45h para facilitar la entrada de aire.

Elaboracion de la serie En-Soñación

Para el resto del cuerpo se aplican, como hemos especificado con anterioridad, acrílicos blancos satinados empleando un aerógrafo y habiendo cubierto primeramente la zona de encajes para evitar cualquier tipo de contaminación. Con la finalidad de dar un aspecto final envejecido a la pieza, se elimina parte de la coloración blanca aplicada con aguarrás y lijas dejando ver el cuerpo cerámico. A su vez, se dan toques de color en las zonas de los encajes a partir de pasteles proporcionando diferentes tonalidades de azules que potencian los claroscuros formados en los pliegues. Para finalizar, se aplica un fijador para acuarelas, carbón y pasteles. Se pretende con este gesto, experimentar con técnicas frías de coloración sobre la arcilla a base de pátinas en frío propias de la escultura convencional.



Imagen XXXXVIII: Proceso de envejecido y coloracion cerámica a partir de técnicas frías a base de pasteles

Elaboracion de la pieza Mi almohada

A diferencia de las piezas anteriores, en este caso el modus operandi desarrollado ha sido diferente ya que no se ha llevado a cabo a partir de ningún molde previo sino del modelado directo de la arcilla. Para ello es imprescindible conseguir materiales de soporte que proporcionen la forma deseada. Se comienza investigando con diferentes técnicas hasta decidir dar forma a la pieza con telas y espumas que potenciaran su aspecto mullido propio del objeto representado. Se elaboran entonces grandes placas de arcilla de gres con chamota fina de un grosor de un centímetro que se irán superponiendo sobre la madre-forma hasta cubrir por completo el relleno proporcionando el formato deseado.

En este momento, el paso que procede es el secado progresivo de la pieza hasta alcanzar la dureza de cuero para poder continuar con su manipulación. Alcanzado dicho estado de secado y teniendo en cuenta las dimensiones (68,5 x 37 x 18 centímetros) de la misma realizada a tamaño real, se hace necesario diseñar y construir una estructura interior de soporte a base de tabiques y un anillo perimetral del mismo grosor que el cuerpo de la pieza. Se extrae a continuación el relleno interior y se trazan las líneas de referencia para la colocación de los tabiques.



Imagen XXXXVIII: Elaboracion del cuerpo externo de la pieza y su estructura interna a base de tabiques y refuerzos perimetrales.

Elaboracion de la pieza *Mi almohada*

Una vez fijados todos los tabiques y el refuerzo perimetral, se gira la pieza para que repose sobre estos y poder continuar dando forma al exterior de la misma. Para ello se emplea arcilla con chamota de 0,2 milímetros de grosor, ya que proporciona un mayor registro superficial y su flexibilidad permite la conformación de los pliegues y arrugas abocetados inicialmente. Se perfora el cuerpo arcilloso con un punzón con el objetivo de dar salida al aire que pueda quedar atrapado entre las arrugas creando un grosor homogéneo entre las diferentes capas de arcilla, se raspa la superficie para a posteriori untar la barbotina que unirá el cuerpo estructural con la arcilla externa de la pieza que confirma los pliegues. Con la finalidad de conseguir el máximo realismo posible en los pliegues superpuestos, se extiende la placa de arcilla con la tela utilizada en la laminadora y se va dando la forma deseada sin separar el tejido de la arcilla, de este modo conseguimos manipularla sin tocarla directamente sino a través de la tela. Una vez se haya conseguido el grabado o registro y la forma deseados, se retira la tela y se realizan pequeñas incisiones en los relieves de los pliegues para la expulsión del aire contenido en su interior.



Imagen XXXXIX: Proceso de elaboracion de los pliegues superficiales de la pieza.

Elaboracion de la pieza *Mi almohada*

Como se puede observar, se ha decidido aplicar pliegues únicamente en mitad de la pieza, en un intento por representar la funda que cubre o desnuda la almohada, mientras en la otra mitad se opta por estampar el encaje siguiendo la línea de registros superficiales aplicados en la serie anterior denominada "En-Soñación".

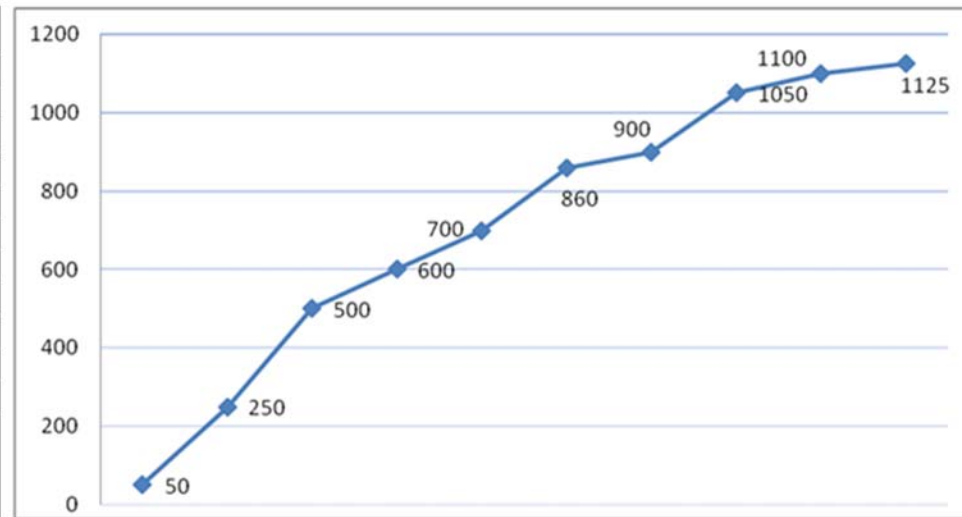


Imagen L: Proceso de estampacion de los encajes sobre el cuerpo de la pieza.

Para esta zona de la pieza, se lleva a cabo la misma técnica de estampación presionando con un rodillo la arcilla fresca contra dicha tela de encaje, quedando de este modo impreso el dibujo en ella. Extendida la arcilla sobre el cuerpo-base de la pieza y ejerciendo la suficiente presión para su correcta adhesión, se retira la tela y se deja secar una vez finalizada la pieza de forma paulatina hasta alcanzar su dureza ósea. Cabe destacar que durante este proceso, llevado a cabo durante el mes de agosto en el que la facultad cierra sus puertas, el secado no pudo ser supervisado y, a pesar de haberse tapado correctamente, las altas temperaturas alcanzadas por el efecto invernadero del taller provocaron un secado rápido que provocó la aparición de fisuras que tuvieron que restaurarse con barbotina y vinagre, cuidando de no borrar el registro superficial. Restaurada la pieza y viendo el resultado correcto de la reparación una vez seca a nivel ambiental, se realiza la primera cocción en horno a gas atendiendo la siguiente curva de cocción:

Elaboracion de la pieza Mi almohada

2ª HORNADA (23 DE NOVIEMBRE DE 2015)		
HORA	PRESION/cm ²	TEMPERATURA
(120 min)	0,125Kg (1 quemador)	300º (templa)
8:00h am		50º
9:00h am	0,250Kg (Ídem)	250º
10:00h am		350º
11:30h am	0,375Kg (Ídem)	550º
13:45h pm	0,5Kg (2quemadores)	750º
14:00h pm		805º
14:20h pm		855º
14:30h pm	0,625Kg (Ídem)	870º
15:35h pm	0,750 (Ídem)	1000º
15:45h pm	0,900Kg (Ídem)	1030º



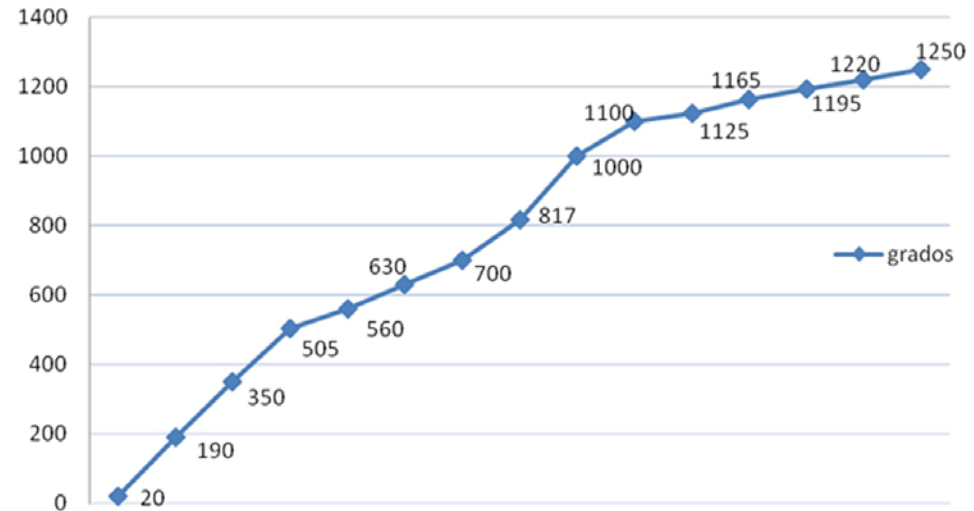
Una vez horneada, se decide aplicar óxidos colorantes de Manganeso y Cobre al 50% en las incisiones y en los pliegues, además de tratar las zonas más ocultas con la finalidad de realzar la combinación de claros y oscuros propios de la pieza y siluetear la estética sensual que recuerda la piel que cubre el cuerpo. Con el objetivo principal de asemejarse lo máximo posible a la realidad del objeto representado, se decide no esmaltar con vidriados cerámicos sino aplicar un leve toque de color a base de óxidos mostrando el color natural del cuerpo cerámico. Para la fijación de los óxidos se realiza una segunda cocción que puede observarse en la gráfica siguiente:



Imagen I1: Pieza final pigmentada con óxidos de manganeso y cobre al 50%.

Elaboracion de la pieza Mi almohada

3ª HORNADA (4 DE FEBRERO DE 2016)		
HORA	PRESION/cm ²	TEMPERATURA
(120 min)		300º (templa)
8:30h am	0,125Kg (1quemador)	20º
10:30h am		190º
11:30h am	0,250Kg (ídem) ⁱ	350º
12:30h pm		505º
13:00h pm	0,5Kg (Ídem)	560º
14:00h pm	0,625Kg (Ídem)	630º
15:30h pm		700º
16:15h pm	0,625K (2quemadores)	817º
17:15h pm	0,750Kg (Ídem) ⁱⁱ	1000º
18:00h pm	0,825Kg (Ídem) ⁱⁱⁱ	1100º
18:30h pm	0,900Kg (Ídem)	1125º
19:00h pm		1165º
19:30h pm	1 Kg (2 quemadores) ^{iv}	1195º
20:00h pm	1,250Kg (ídem)	1220º
20:40h pm	1,500Kg (ídem)	1250º



Una vez realizada esta segunda cocción a alta temperatura a 1250ºC, se aprecia la aparición de pequeñas grietas superficiales que son reparadas con Gesso. Se trata de una sustancia cremosa a base de carbonato cálcico, cola blanca y agua que endurece en contacto con la cerámica. Con agua se elimina el exeso de pasta y, una vez seca, se lija para un acabado uniforme.



Imagen LII: Reparacion de las grietas con gesso.

- ⁱ Al tener encendido el extractor baja ligeramente la temperatura por reducción del aire en el horno.
- ⁱⁱ Para acelerar la subida de calor, se cierra la voilet del horno de gas dejando una apertura de 2,5cm y se tapa la salida de aire.
- ⁱⁱⁱ Se cierra un poco más la voilet dejándola a 1,5cm de apertura.
- ^{iv} Para lograr que la temperatura ascienda más rápidamente, abrimos la roldana a las 18:45h para facilitar la entrada de aire.

Elaboracion de la pieza Mi almohada

A su vez, al disminuir de intensidad la coloración de los óxidos aplicados (provocado probablemente por la reducción de oxígeno acaecida durante la cocción) y atendiendo a la aplicación de los conocimientos adquiridos, se decide reforzar dichas tonalidades empleando técnicas de coloración fría que potencien el objetivo primordial de la obra consistente en simular el objeto real. Para ello se aplica con ayuda de un pincel una mezcla de plombagina y goma arábica en aquellas zonas menos visibles de los pliegues y de la propia pieza para potenciar las sombras y luces de la misma. Para finalizar, se aplica el aerosol fijador en toda la superficie de la pieza y, una vez seco, una capa de cera incolora que protege la superficie y proporciona a la pieza una luminosidad y brillo adicionales que potencian los claroscuros, generando así un mayor realismo.



Imagen LIII: Pieza final pigmentada con plombagina y goma arábica.

Conclusiones

El objetivo principal del presente Trabajo Fin de Grado consiste en la elaboración, argumentación y exposición de una propuesta artística personal que demuestre la resolución coherente del mismo con la puesta en práctica de los conocimientos aprendidos durante la formación académica en lo que a procedimientos, técnicas y lenguaje artístico se refiere. Para ello se ha comenzado por situar el marco histórico en el que surgen los movimientos artísticos que evocan la propuesta presentada, así como aquellos artistas que han servido como referentes en la argumentación inicial. A partir de aquí se comienza el trabajo de campo traducido en ideas, bocetos e investigaciones personales sobre la forma y los procesos escultóricos, hasta concluir con la idea definitiva.

Como característica definitoria principal del presente trabajo se encuentra la intervención y descontextualización del objeto representado - la almohada - con la finalidad de dogmatizar su propia existencia como idea original del arte objetual, con independencia del sujeto que la visualiza y analiza. Todo ello se traduce plásticamente en formas simples de superficies curvas, delicadas y blandas que transmiten fragilidad, sensibilidad y dulzura. Las concavidades y los planos convexos de cada pieza dan lugar a unos volúmenes donde la luminosidad se integra en la escultura creando así una relación entre objeto y espacio. La disposición del pliegue, como elemento destacado de la composición, la delicadeza de las líneas, los registros superficiales, así como las coloraciones que cubren los cuerpos cerámicos adquieren una notoriedad imprescindible en afán por lograr la similitud al objeto real. Sin embargo, la disposición en líneas rectas del tejido impreso en la arcilla y la incorporación del hueco o vacío como elemento complementario cubierto sutilmente por una trama de hilos entrecruzados, crean una composición cargada de controversia y simbología escultórica que persiguen captar la atención del espectador.

Durante la obra desarrollada, se ha experimentado con diferentes metodologías prácticas y constructivas a partir de procedimientos directos de modelado e indirectos empleando el método del apretón en moldes rígidos, así como elaboración de estructuras internas de soporte a base de tabiques, crucetas y anillos perimetrales. A su vez, se ha investigado y ensayado sobre la transmisión de registros superficiales a partir de la estampación de tejidos y técnicas de coloración tanto en caliente como en frío aplicadas con aerógrafo, por goteo o realizando lavados de óxidos, poniendo en práctica los conocimientos y el grado de madurez adquiridos a lo largo del grado.

Conclusiones

Supone sobre todo, un proceso experimental continuo sobre las capacidades expresivas y cualidades escultóricas de los materiales y procedimientos empleados, demostrando de este modo la personalización de la obra a partir del enfoque particular, logrando elaborar unas piezas de creación personal expresivas por sí mismas.

Cabe destacar la importancia que ha desempeñado la lectura de las tesis doctorales de D. José M^a Herrero Gómez (1988), Dña. M^a del Mar Caballero Arencibia (2005) y Dña. Fátima F. Acosta Hernández (1995), directora del presente trabajo fin de grado, contribuyendo positivamente en el análisis y contextualización de la idea escultórica. Podemos concluir a partir de dichas investigaciones, que el ámbito de la escultura cerámica no se encuentra delimitado a las técnicas tradiciones sino que, por el contrario está abierto a un campo de investigación que deriva en nuevas alternativas técnicas y procedimentales, que a su vez desembocan en lenguajes conceptuales y expresivos sin acotar. Tratamos de este modo y tras un análisis pormenorizado de la propuesta, de abrir un camino a la experimentación e investigación sobre la combinación de materiales y nuevas técnicas innovadoras aportadas a la escultura cerámica que pretenden seguir ampliando la obra escultórica aquí presentada.

Bibliografía

SADAMSON, Glen: The invention of craft. Editorial Bloomsburt. Londres, 2013.

ARNHEIM, Rudolf: El poder del centro. Editorial Alianza Forma. 1984.

CERCO: Cerámica Contemporánea. Madrid, edición de mayo 2011.

CHITI, Jose F.: Curso de escultura cerámica y mural en la realidad artística de hoy. Ediciones Condorhuasi. 1989

CIRLOT, Juan-Eduardo: El mundo del objeto a la luz del surrealismo. Editorial Anthropos. Barcelona, 1986.

COOPER, Emmanuel: Manual de barnices cerámicos. Ediciones Omega. Barcelona, 1997.

MITHEN, Steven: Arqueología de la mente. Orígenes del arte, de la religión y de la ciencia. Editorial Crítica. Barcelona, 1998.

MUSEUM OF ART AND DESIGN: Radical lace & subversive knitting. England, 2007.

REVISTA INTERNACIONAL DE CERAMICA (Nº 89 y nº 131), del 2003 y 2013, respectivamente.

RUMBOS DE LA ESCULTURA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XX

SCOTT, Paul: Cerámica y técnicas de impresión. Editorial Gustavo Gili. 1997.

SEMPERE, Emili: Revista ceràmica contemporània terrart. Ceramistes emergents del segle XXI. Abril, 2013.

SOLER Navarro, Joan: Revista socio cultural de valencia. Los ojos de Hipatia: Amparo Almela en el Museo de Cerámica de Valencia. 2014.

Bibliografía

STANGOS, Nikos: Conceptos de arte moderno. Editorial Alianza Forma. 1991.

THOMAS, Karin: Diccionario del arte actual con 157 ilustraciones. Editorial Labor, Barcelona. 1978.

CONSULTAS TESIS DOCTORALES:

HERRERO Gómez, José María: Contribucion para la obtención del relieve por procedimientos de reproducción gráfica y su manipulacion por medios de reproduccion fotomacánicos, técnicas y procesos. Dirigido por el Doctor D. Jaime Hernández Vera. Universidad de La Laguna, 1988.

CABALLERO Arencibia, María del Mar: Técnicas alternativas puntuales en los procesos intermedios entre el grabado de concepción escultórica y la fundición: la cera como germen creativo. Dirigido por el Doctor D. Atilio Doreste Afonso. Universidad de La Laguna, 2005.

ACOSTA Hernández, Fátima Felisa: La integracion de la imagen serigráfica como recurso plástico en la cerámica escultórica. Dirigido por el Doctor D. José María Herrero Gómez. Universidad de La Laguna, 1995.

WEBGRAFÍA:

www.almendron.com/artehistoria/arte/escultura/las-claves-de-la-escultura/el-vestido/

https://es.wikipedia.org/wiki/Escultura_de_la_Antigua_Grecia

www.galeriaastarte.com/artista/49-Maria-Oriza

www.claragraziolino.com/es/about/

www.infoceramica.com/2014/09/exposicion-de-clara-graziolino/

www.callane.com

<http://amparoalmela.com/amparoalmela.com/Obra/Paginas/evocaciones.html>

<http://amparoalmela.com/amparoalmela.com/Bienvenida.html>

<http://www.mcu.es/cultura20/web/guest/agenda/cultural>

Álbum fotográfico



Imagen LIV: Composición de la serie Memorandum.



Imagen LV: Memorandum I



Imagen LV: Memorandum I I



Imagen LVI: Memorandum III

Álbum fotográfico



Imagen LVII: Sueños I



Imagen LVIII: Sueños II



Imagen LIX: Sueños III

Álbum fotográfico



Imagen LX: En-Sueños I



Imagen LXI: En-Sueños II



Imagen LXII: En-Sueños III

Álbum fotográfico



Imagen LXIII: Mi almohada

Imagen LXVI: Mi almohada



Imagen LXVII: Mi almohada



