

**Estudio de los usos de la cerámica
en las prácticas artísticas contemporáneas**

Maite Leyún

Director: Ángel Garraza

Codirectora: Arantza Lauzirika

2017

**Departamento de Escultura
Facultad de Bellas Artes. UPV/EHU**



Agradecimientos:

A Ángel y a Arantza, por la tutorización y el apoyo en cada etapa de este proceso y por todo lo aportado, sobre todo ganas y conocimiento.

A mamá, a papá y a Mikel, por los ánimos y no dejarme nunca tirar la toalla.

A Mawa, por la paciencia y el amor.

“Porque la arcilla es presente de indicativo y presente histórico”

Edmund de Waal

Índice

Bloque I

1. Introducción.....	11
1.1. Motivaciones.....	14
1.2. Metodología y estructura.....	16
1.3. Aproximación al tema de estudio. Concretando nuestro punto de partida.....	20
1.4. Estado de la cuestión. La cerámica en el panorama actual, dos ejemplos aparentemente antagónicos.....	22
1.4.1. Análisis del caso “Ceramic Art London”	31
1.4.2. Análisis del caso “Dismanland”	32

Bloque II

2. Antecedentes.....	41
2.1. El punto de partida. La utilización del barro.....	47
2.2. Artesanía vs. Revolución industrial.....	51
2.3. Autor, producción y reproducción.....	64
2.4. Del artesano al autor.....	65
2.5. Artes Mayores vs. Artes Menores.....	68
2.6. La decadencia de la industria de la cerámica.....	72
2.7. El inicio del cambio: De la experimentación a la consolidación desde la cerámica de estudio.....	74
2.7.1. Bernard Leach.....	77
2.7.2. Pablo Picasso.....	78
2.7.3. Joan Miró.....	88
2.7.4. Lucio Fontana.....	96

Bloque III

3. Estudio de la Cerámica desde una visión Contemporánea.....	103
3.1. Introducción.....	103

Bloque III (A)

3.A.1. Revisión del uso de la cerámica en la práctica artística contemporánea desde la tradición.....	109
3.A.1.1. Introducción.....	109

3.A.1.2. Crítica desde las vitrinas de la mano del colectivo AES+F.....	109
3.A.1.3. Jessica Harrison: La ruptura para la construcción.....	115
3.A.1.4. Delicados monstruos a través del caso de Shary Boyle.....	121
3.A.1.5. Robert Dawson y su nueva perspectiva de la vajilla.....	123
3.A.1.6. De la mesa al espacio expositivo: Richard Wentworth.....	126
3.A.1.7. Nuevo concepto de vajilla en la obra de Cindy Sherman.....	128
3.A.1.8. A modo de conclusión.....	133
3.A.2. Revisión del uso de la cerámica en la práctica artística contemporánea desde el valor patrimonial e histórico.....	135
3.A.2.1. Introducción.....	135
3.A.2.2. La obra de Ai Weiwei como fisura histórica desde la práctica artística contemporánea.....	137
3.A.2.3. Connotaciones históricas del soporte en el caso de Isamu Noguchi.....	147
3.A.2.4. La tradición a favor de lo contemporáneo en el caso de Yee Sookyung.....	151
3.A.2.5. A modo de conclusión.....	155
3.A.3. Revisión del uso de la cerámica en la práctica artística contemporánea desde la técnica.....	157
3.A.3.1. Introducción.....	157
3.A.3.2. La destrucción como elemento principal: Clare Twomey.....	159
3.A.3.3. A modo de conclusión.....	162
3.A.4. La cerámica como materialidad.....	164
3.A.4.1. Introducción.....	164
3.A.4.2. El ejemplo de Miquel Barceló en relación a las propiedades del material cerámico	164
3.A.4.3. La huella del gesto en la obra de Gabriel Orozco.....	169
3.A.4.4. La cerámica como elemento de registro en la obra de Giuseppe Penone.....	172
3.A.4.5. Materialidad y registro a gran escala en el trabajo de Alexandra Engelfriet.....	179
3.A.4.6. A modo de conclusión.....	183

Bloque III (B)

3.B. Aspectos transversales en la práctica artística contemporánea en su vinculación con lo cerámico.....	187
3.B.1. Introducción	187
3.B.2. Cerámica en relación al contexto.....	187
3.B.2.1. Introducción.....	187
3.B.2.2. Anthony Gormley: las instalaciones y su contexto.....	189
3.B.2.3. La ciudad como escenario en la obra de Charles Simonds....	193
3.B.2.4. El caso de Andy Goldsworthy en el parque Presidio.....	196
3.B.2.5. Clare Twomey: el contexto social como punto de partida.....	203
3.B.2.6. A modo de conclusión.....	206
3.B.3. La cerámica en diálogo con otras disciplinas artísticas.....	208
3.B.3.1. Introducción.....	208
3.B.3.2. La hibridación de disciplinas desde el soporte cerámico a través del caso de Charles Simonds.....	209
3.B.3.3. Alex Francés y el trílogo cerámica-fotografía-acción.....	212
3.B.3.4. Cerámica y performance en la práctica artística de Marina Abramovic.....	216
3.B.3.5. Soporte cerámico para la obra multidisciplinar de Eulalia Valldosera.....	220
3.B.3.6. Jan Švankmajer: cerámica en movimiento.....	223
3.B.3.7. Explorando los límites de la cerámica a través de la práctica de Eugene Hön	225
3.B.3.8. El sonido de la porcelana a través de la obra de Céleste Boursier-Mougenot.....	229
3.B.3.9. A modo de conclusión.....	233

Bloque IV

4. Aportaciones desde lo personal: de la práctica a la teoría.....	237
4.1. Introducción.....	237
4.2. Investigación desde la práctica artística.....	239
4.2.1. Introducción.....	239
4.2.2. Dos proyectos: “Hello Bone” y “950º”, atendiendo a las necesidades de su tiempo.....	240

4.2.3. “Not a pot” , un paso adelante.....	246
4.2.4. “Corrientes”, la hibridación como constante.....	249
4.2.5. “Crack”, la ruptura definitiva.....	250
4.2.6. “Platos rotos”, para un nuevo comienzo.....	252
4.2.7. Conclusiones desde la practica personal.....	253
4.3. <i>Ceramic bending</i> : la pérdida de la funcionalidad como conclusión.....	255
4.3.1. Penny Byrne como muestra de “ceramic bending”	257
4.3.2. A modo de conclusión.....	261

Bloque V

5. Pre-conclusiones.....	265
6. Conclusiones.....	270
6.1. De la cerámica a lo cerámico: nuevas necesidades de terminología para nuevos usos.....	270
6.2. Problemática propia.....	272
6.3. Carga histórica.....	273
6.4. Reconceptualización: la apertura de otras vías de entender la cerámica.....	273
6.5. Puesta en crisis de la cerámica.....	274
6.6. En definitiva.....	275
7. Bibliografía.....	277

Bloque I

1. Introducción

Nuestra investigación trata sobre la cerámica, tanto de los objetos cerámicos, como de los procedimientos y técnicas, y la normalización de su uso en las prácticas artísticas contemporáneas. Partimos de la contextualización de una práctica, vinculada históricamente a la producción de elementos funcionales y/o decorativos, asociados por una parte, a un uso doméstico basado en la necesidad del día a día y por otra, como elemento de distinción y estatus social (vajillas, figuras decorativas de porcelana, juegos de té o jarrones, por ejemplo). Desde que comenzara nuestro aprendizaje en el campo artístico y posteriormente en el cerámico, hemos observado que las opciones que ofrece el diálogo entre ambas materias es muy extenso. Por este motivo, sin tener una certeza clara y de un modo intuitivo y pasional comenzamos, sin a penas darnos cuenta, esta investigación.

Partimos de un análisis de la situación en todos los ámbitos que abarcan los diversos usos de la cerámica, a raíz del cual, comprobamos que este material ha dado buenos resultados como elemento aislante, en electricidad, sonido, ortodoncia, ortopedia, mecánica, o en otros ámbitos de la ciencia y de la ingeniería. Sin embargo, nuestro área de interés surge de la necesidad de analizar cuál es el estado de la cerámica en el arte contemporáneo y qué usos y finalidades ha conseguido desarrollar como disciplina, derivadas de la multiplicidad de aplicaciones de un material que se ha desarrollado y diversificado más allá de los usos tradicionales.

En este análisis, se han detectado usos de la cerámica que transgreden las aplicaciones tradicionales del material en un entorno de cambio constante, donde la evolución técnica y conceptual de los mismos, va unida a la evolución de las prácticas artísticas contemporáneas. Estas prácticas se enriquecen con la construcción de un nuevo escenario en el que la cerámica pasa a ser un elemento más

en el discurso formal y/o conceptual de la obra de arte.

Este es el ámbito donde se acota el tema de nuestra investigación. El lugar donde el saber hacer del artesano, da paso a otros lenguajes en complicidad con las vanguardias, para abrir otros caminos con discursos formales propios de las disciplinas artísticas. El valor de la pieza hecha a mano, dará paso a la pieza artística desde una perspectiva contemporánea, donde su posesión no determinará un status social, ya que a veces no va a estar concebida para poder ser poseída, poniendo en cuestión el valor material de un objeto frágil, quebradizo, y dando valor a esas especificidades para generar un discurso más allá de lo formal.

Debemos aclarar que esta investigación está condicionada por nuestra procedencia y bagaje cultural. Se ha realizado bajo los parámetros de una mirada occidental, teniendo en cuenta que la evolución de la cerámica en el contexto oriental ha seguido otros caminos, evolucionando de una manera diferente y encontrándose hoy en día en otro lugar donde sigue manteniendo un fuerte vínculo con la tradición. En este sentido, la cerámica en el continente asiático se ha considerado un material muypreciado, al que se le han atribuido determinados valores, llegando a ser, por ejemplo, una parte fundamental en el conjunto de elementos que determinan la posición de cada una de las dinastías. No hay duda que la evolución del soporte cerámico en occidente se ha visto influenciada de manera innegable por la cerámica oriental durante siglos, sin embargo, hoy en día encontramos que se mueven en contextos diferenciados, siendo pocas las ocasiones en que sus caminos se cruzan.

Esta situación se repetirá si nos fijamos en la evolución del mundo del arte, y más concretamente en el arte contemporáneo. Lo oriental y occidental apenas se encuentran, pero a pesar de que en ambos contextos, se han desarrollado situaciones bien diferenciadas, marcadas por la evolución del pensamiento, la política y lo social,

desarrollando caminos, estilos y lenguajes diferenciados entre sí, en los últimos años, con la apertura de fronteras, las tradiciones se están perdiendo, neutralizadas por la tecnología. Nuestro trabajo parte y se desarrolla desde la visión europea/occidental, pero a medida que avanzamos en la línea del tiempo, las prácticas artísticas contemporáneas desde la visión oriental, también tendrán su espacio.

Numerosos investigadores han realizado grandes aportaciones en lo referente a los procesos y técnicas cerámicas. Encontramos también, numerosos estudios de sus composiciones químicas y sobre cuáles son los tipos de arcillas y pastas cerámicas más empleadas por los ceramistas, así como análisis de las técnicas de decoración y cocción de las piezas. Todo esto resulta, al fin y al cabo, respuestas a cuestiones determinadas para aquél que se quiera adentrar en el amplio mundo de la cerámica, ya que estas fuentes suplen las necesidades técnicas en el manejo del procedimiento.

Por lo tanto, esta investigación no pretende aportar novedades en los aspectos técnicos de la cerámica, ya que todas estas cuestiones que responden a técnicas, procedimientos y procesos, consideramos que están ampliamente resueltas. En cambio, observamos que el aspecto técnico-expresivo del uso del material en los últimos tiempos ha sido objeto de un proceso gradual de cambios, donde su uso y maneras de hacer han marcado significativamente la evolución de la cerámica como material. Es en este punto donde encontramos un buen caldo de cultivo, un terreno en el que investigar, el cual ha sido complejo debido a los escasos estudios encontrados que hayan profundizado de manera amplia en la deriva que este trabajo propone.

Por este motivo, la presente investigación se resolverá mediante el análisis de casos concretos. Para atender las causas que han suscitado estos cambios respecto al soporte cerámico en el arte, se tratarán de desgranar las diferentes variables, creando una catalogación con diversos ejemplos. Se abordará el tema por lo tanto,

mediante un recorrido a través de autores u obras significativas que por sus características bien podrían representar al conjunto en el que se incluyen. Es decir, los casos aquí estudiados son una muestra que trata de definir las características del grupo al que representan, donde se podrían incluir infinidad de ejemplos. Debemos apuntar también, que dichas agrupaciones no son excluyentes, es decir, cada uno de los ejemplos analizados pueden incluirse en más de una catalogación debido a sus características más representativas. Esta fluctuación entre las diferentes variables dentro del tema nos apuntan que, al igual que sucede en el arte contemporáneo, los diferentes elementos están interrelacionados, nutriéndose y completándose unos con otros.

Este conjunto de análisis que trata de esclarecer la situación de lo que podríamos denominar cerámica contemporánea, no pretende alcanzar conclusiones absolutas; ya que siendo conscientes del proceso de cambio constante al que se ve sometido el tema tratado, lo que se pretende alcanzar es un mayor entendimiento de los conceptos que tienen lugar en relación a la cerámica en la actualidad.

Recordemos que a lo largo de la historia, el uso de la técnica cerámica ha estado muy vinculado a lo popular, lo artesanal, lo funcional, lo primitivo o lo decorativo. Pero esta concepción ha ido cambiado en los últimos tiempos desde que numerosos artistas han utilizado el barro en cualquiera de sus múltiples estados para llevar a cabo sus obras.

Por lo tanto, uno de los objetivos que se desea alcanzar es tratar de comprender dicha evolución, enumerando los diferentes estados por los que ha transitado dicho proceso. Con esto no se pretende delimitar la idea de lo cerámico ofreciendo una única vía, sino justamente lo contrario, se pretende analizar el contexto para definir diferentes caminos tratando de comprender el campo expandido en el que se encuentra hoy en día.

Consideramos que la idea de lo cerámico y la disciplina en sí misma están siendo objeto de una renovación, que se sustenta bajo el paraguas del arte contemporáneo. Por ello, analizaremos los diferentes caminos con el fin de alcanzar unas conclusiones generales que dejen puertas abiertas a nuevos procesos y conceptos, ya que se trata de un contexto en constante evolución.

Puesto que pretendemos analizar el contexto actual en lo referente al tema, otro de los caminos trazados para alcanzar los objetivos que aquí se plantean será canalizado desde la práctica artística, siendo ésta una parte importante en el proceso de la tesis, donde trataremos de esclarecer algunas de las cuestiones aquí planteadas.

1.1. Motivaciones

Hablar de cerámica es hablar de tradición, tanto en lo artístico como en lo utilitario o decorativo, y así ha sido durante siglos. Como hemos citado anteriormente, en las últimas décadas se han dado nuevos usos al material, experimentando cambios en su significado. El contexto de la creación contemporánea ha sido el principal testigo de estos cambios, sin embargo, no parece que se haya prestado la atención necesaria por parte del mundo del arte, a esta nueva situación. A pesar de encontrar una marcada tendencia de estos usos en la actualidad, creemos que debido a su fuerte vinculación con la tradición, con lo decorativo y con lo funcional, estas nuevas maneras de entender la cerámica han pasado más desapercibidas. La necesidad de poner en valor y dar cuenta de esta renovación de los diferentes aspectos relacionados con la cerámica en la creación artística, ha sido uno de los principales motores que han generado esta investigación.

Por otro lado, otra de las motivaciones que han generado esta tesis ha sido desde lo personal, la práctica artística de la propia

investigadora. Desde que comenzamos, la presencia de los materiales cerámicos poco a poco fue ganando terreno, de una manera directa o indirecta, ofreciendo un amplio abanico en el que la intuición, el proceso creativo y lo táctil tomaban protagonismo. Esto, unido a un proceso de aprendizaje continuo y a nuevos conceptos adquiridos en el campo del arte, han generado como consecuencia que la búsqueda no cese, y que las inquietudes que han motivado la presente investigación, resulten realmente interesantes en el proceso, tanto teórico, como práctico. Nos reafirmamos en que comenzamos esta tesis desde lo pasional y desde la curiosidad. Además de este especial interés personal, elegir la tierra y el barro, ya sea crudo o cocido, también es una manera de acotar el terreno en el que dicha investigación se va modelar.

Otra de las acotaciones que hemos planteado para esta tesis ha sido el marco actual, centrándonos principalmente en el arte contemporáneo de los últimos años, deteniéndonos también en algunas fases previas que han sido un punto de inflexión para el tema. Observando la evolución y los usos de la cerámica a lo largo de la historia, hemos detectado que es en este último periodo cuando su significado ha sufrido mayores cambios, introduciéndose en nuevos contextos y tratando de ser asumido por nuevas áreas. Esta “renovación” del soporte y estos nuevos usos dentro del arte han sido también una de las motivaciones principales que nos han llevado a realizar esta investigación.

Por otro lado, si nos referimos a las cualidades propias de la cerámica como soporte, también consideramos que las propiedades que ofrecen dichos materiales resultan muy estimulantes para llevar a cabo el trabajo en arte, por lo que la parte de la investigación realizada a través de la práctica artística, ha sido muy útil y esclarecedora. Gracias a proyectos personales artísticos, procesos colectivos y proyectos colindantes con el tema desarrollados a lo largo de estos años, hemos conseguido resolver algunas cuestiones planteadas en el

proceso de esta tesis.

Estas motivaciones, generadas por el interés surgido en el proceso de aprendizaje en arte, dan comienzo a esta investigación en lo que podría ser el preámbulo del trabajo, un proyecto titulado “Cuerpo, Huella, y Barro: Presencia y Ausencia”. Se trata de una investigación práctica y teórica, cuyas motivaciones fueron muy similares a las que han promovido estos textos. Tomando lo táctil del material, su maleabilidad, su capacidad de registro y de un modo muy intuitivo, realizamos este primer estudio en torno a la cerámica. En él tratamos de relacionar el cuerpo con el barro y la tierra, a través de la ausencia o presencia del mismo, donde el cuerpo no se representa sino que se presenta ya sea directa o indirectamente, a través de la presencia física o mediante la huella, el registro o la evocación del cuerpo. En dicho trabajo, también se analiza de qué manera el cuerpo interacciona con dichos materiales en el campo artístico, y cómo ha sido esta interacción a lo largo de la historia hasta la actualidad.

1.2. Metodología y estructura

Para comprender de manera más clara el lugar que ocupa el campo de la cerámica en el arte contemporáneo analizaremos diferentes ejemplos que nos permitan componer un análisis del contexto, de dónde posteriormente obtendremos resultados y conclusiones. Este proceso lo realizaremos mediante la recopilación de material para componer el marco teórico, consultando bibliografía de diferente procedencia.

Siendo éste un tema actual resulta complicado encontrar abundante bibliografía sobre el mismo, ya que trataremos de analizar diferentes ejemplos en referencia al tema en los últimos años. Sospechamos que esto generará la problemática de encontrar escasa bibliografía en las fuentes tradicionales y nos obligará en muchas

ocasiones a recurrir a otras vías como pueden ser los recursos online, así como acudiendo a diferentes eventos artísticos o contactando directamente con algunos de los autores que consideramos relevantes para la investigación.

De una parte, trabajaremos con textos y referencias bibliográficas específicas del ámbito cerámico, profundizando hasta donde fuera necesario en los temas tratados en los distintos capítulos. Por otra parte, haremos uso de textos de arte contemporáneo e historia del arte, así como de publicaciones y textos actuales, como pueden ser revistas específicas sobre el ámbito cerámico. Debido a que fijamos la mirada en la situación actual que ocupa la cerámica, hemos considerado importante el amplio abanico de recursos que ofrece Internet, siendo una fuente de consulta a la que recurrir en muchas ocasiones: consultando páginas webs de artistas, medios de comunicación o centros e instituciones artísticas, entre otros.

Este trabajo se estructura en cinco bloques que a su vez se irán desgranando en diferentes apartados. Estos bloques se distribuyen de la siguiente manera:

-En el **bloque I** se exponen las motivaciones que han generado este trabajo, así como se describe el modo en que se organiza. Se plantea también una aproximación al tema de estudio a modo de introducción. Para proponer este análisis inicial expondremos como ejemplo dos eventos singulares sobre los que se aportan producciones cerámicas contemporáneas desde visiones diferentes, marcando posiciones y resultados muy dispares entre sí.

-En el **bloque II** haremos un repaso de los antecedentes al tema, analizando las claves en el recorrido de la cerámica a lo largo de la historia. Una vez concluido el recorrido por las diferentes fases de la historia del barro y la cerámica, nos adentraremos en uno de los hitos más relevante para esta investigación. El momento en el que la

cerámica pasa a un nuevo plano. Es el punto en el que el arte le presta atención a esta disciplina por sus cualidades discursivas y formales y no sólo por sus posibilidades funcionales.

-Buscando una respuesta a la pregunta central de la investigación “¿cuál es papel que ocupa lo cerámico en el estado actual del arte contemporáneo?”, trazaremos diferentes líneas que iremos definiendo en el **bloque III**. Por un lado, asistimos en la actualidad a una clara revisión del uso del material cerámico desde diferentes enfoques, y por otro, observamos varios aspectos, que de manera transversal están siempre presentes en estos puntos de vista mencionados. Por este motivo, dentro del bloque III hemos querido distinguir sección **(A)** y sección **(B)**.

-En el **apartado 3.A.1**. hemos recogido la primera de las revisiones, que se lleva a cabo desde los aspectos tradicionales de la cerámica. En el panorama artístico actual, encontramos diferentes maneras de acercarse a la cerámica, proponiendo nuevos usos. Así, encontramos en este apartado las tradiciones intervenidas por los discursos actuales, análisis que realizamos a través de ejemplos de diferentes artistas.

-Otro lugar desde el que revisar el uso del material cerámico es desde sus aspectos históricos, prestando especial atención a las connotaciones y la carga histórica que ha acompañado al material. Así, en el **apartado 3.A.2**. analizaremos diferentes ejemplos que toman como punto de partida los aspectos históricos de las piezas de las que hacen uso o de la carga histórica que el propio soporte cerámico representa.

-Observamos que la propia técnica ha sido otro lugar de encuentro entre las prácticas contemporáneas y lo cerámico. El buen hacer del ceramista, el dominio técnico y el control de todas las fases del proceso cerámico quedan relegadas a un segundo plano en los

ejemplos del **apartado 3.A.3**. En esta revisión del uso del material, cualidades como la durabilidad, la fragilidad o la destrucción toman un matiz diferente.

-Debido a sus cualidades físicas y a su capacidad de registro, la manipulación del barro se relaciona de manera directa con lo sensorial, siendo un soporte que invita a ser tocado, apretado y manipulado con las manos y el cuerpo. Por este motivo, en el **apartado 3.A.4**, analizaremos la revisión de la cerámica que tiene lugar desde la propia materialidad del soporte y su capacidad de registro por contacto.

-Además de estas revisiones de lo cerámico desde diferentes prismas, que tomaremos como ejes estructurales, observamos que en las prácticas artísticas contemporáneas, con frecuencia aparecen dos factores que tienen una presencia transversal. Lo mismo ocurre en el campo de lo cerámico, por lo que en el **apartado 3.B**, veremos de qué manera el contexto y la multidisciplinariedad influyen en las prácticas artísticas contemporáneas vinculadas a lo cerámico.

-Como una de las preocupaciones más compartidas por el arte contemporáneo, encontramos la necesidad de los proyectos de *site-specific*. No sólo entendiendo este escenario como un lugar en el que intervenir estudiando el espacio físico, sino que también se han de añadir datos y materiales procedentes del contexto social. Los proyectos “contextuales” son cada vez más abundantes y su actualidad es indiscutible. Así, en el **apartado 3.B.2**, analizaremos diferentes propuestas que atraviesan esa idea del contexto a través de los procesos del barro y la cerámica.

-El **apartado 3.B.3** se centra en ver cómo esta disciplina milenaria se entremezcla y dialoga en una amalgama infinita de posibilidades con el resto de disciplinas asumidas por el arte contemporáneo actual. Vídeo, *performance*, dibujo, escultura, instalación, intervención... El diálogo entre disciplinas o “la

interdisciplinariedad” es una de las cualidades más rotundas del arte de nuestra época. Dentro de este marco, esta investigación plantea observar y posicionar la actualidad y eficacia de la disciplina cerámica mostrándose como un lenguaje más con el que llevar a cabo la producción artística.

-Por otro lado, la búsqueda realizada recorrerá mi propia investigación práctica que se incluye a modo de aportación, tejiendo líneas de conexión entre el marco teórico y la práctica artística. Estas líneas que unen la práctica y la teoría, ayudarán a formalizar una investigación sobre la situación actual de lo cerámico, que en la *praxis* requiere de tiempos, observar los diferentes estados del material, la transformación a través del fuego y un espacio indiscutible para el azar en manos de las altas temperaturas. Este repaso desde la práctica se llevará a cabo en el **bloque IV**. También en este bloque y a modo de aportación, sugerimos la definición de un término como consecuencia del desarrollo de la investigación.

-Por último, en el **bloque V** se exponen una serie de apuntes a modo de pre-conclusiones, que nos servirán como un paso previo a las conclusiones generales alcanzadas gracias al desarrollo de esta tesis. También en este bloque se incluye la bibliografía referenciada en la investigación, así como las diferentes fuentes bibliográficas y el material consultado a lo largo de nuestro trabajo.

1.3. Aproximación al tema de estudio

Desvincular la cerámica de la artesanía no es tarea fácil, ya que hasta hace pocas décadas la gran mayoría de piezas realizadas en este soporte han estado vinculadas a las manos del artesano y no tanto a las del artista. Es durante las vanguardias artísticas cuando la cerámica comienza a tener presencia en el arte, debido a la fructífera experimentación por parte de muchos artistas, que no tenían reparos a

la hora de utilizar el material, a pesar de desconocer la técnica y sus procesos. Precisamente este desconocimiento les permitió trabajar con total libertad, atraídos por el amplio espectro de posibilidades que se presentaba ante ellos, y gracias a esto la técnica pudo evolucionar, desvinculándose de su arraigo al taller del ceramista, quien trabajaba el material con amplios conocimientos técnicos pero con muchas limitaciones adquiridas por esta vinculación a la técnica y a la tradición.

Como es lógico, estas nuevas vías de experimentación, no solamente tienen lugar en el campo de la cerámica, también sucede con otros materiales que hasta ese momento eran inusuales en arte, especialmente en escultura. Se puede afirmar que este proceso de cambio comienza a tomar fuerza y a asentarse de forma más sólida a partir de los años 50, cuando determinados artistas y ceramistas comienzan a utilizar el material de un modo diferente, con un punto de vista más amplio que abre nuevos horizontes, “elevando” la cerámica artesanal a la categoría de arte. Como apunta Carmen González Borrás:

“El pluralismo actual no había existido antes en el arte y ello permite la convivencia de diferentes propuestas. Pero, ¿son todas ellas arte? ¿Está la cerámica realmente integrada en el mundo del arte? Antes de examinar estos últimos 50 años en los que el material cerámico lleva integrándose en el arte contemporáneo, me gustaría resaltar que la cerámica es un material apto para hacer arte, uno más entre todos los posibles que pueden manejar los artistas. Según lo que éstos hagan con él, su obra se convertirá o no en arte, pero en ningún caso lo será por ser un material más o menos digno.”¹

¹ AAVV. *La cerámica española y su integración en el arte*. Edita: Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, Secretaría General Técnica, Ministerio de Cultura, 2006. p.57

En este contexto el trabajo del americano **Peter Voulkos** supone un avance en este sentido, siendo uno de los pioneros en lo que hoy representa la cerámica contemporánea. Bien es cierto que este cambio y esta nueva manera de concebir el arte se hace más visible a finales de los años 60, cuando se rompe con los géneros tradicionales del arte, abriendo nuevas posibilidades y nuevas lecturas para materiales como el barro. Concretamente en el campo de la escultura, tal y como lo recoge Rosalind Krauss en su ensayo *La escultura en el campo expandido*² (1978) fijando su atención especialmente en la visión renovada y ampliada del concepto de lo escultórico. Por otra parte, hay que apuntar que el trabajo de Krauss es válido y aplicable a la época en el que fue creado, habría que reflexionar si el campo expandido del que habla sigue siendo válido en la escultura contemporánea y en la situación actual, pero igualmente resulta un buen punto de partida para nuestra investigación y lo tomaremos como un antecedente para la misma.

Es el Expresionismo Abstracto la primera corriente artística que asume el soporte cerámico en sus procesos creativos, transformando los conceptos de la cerámica y equiparándolos con otras disciplinas plásticas, diluyendo los límites entre estas. La cerámica ahora deja de ser necesariamente funcional o decorativa, siendo utilizada por los artistas como una expresión de la que hacen uso para desarrollar su trabajo, ya que les resulta un material dotado de un amplio abanico de posibilidades, susceptible a las alteraciones y al uso no tradicional del mismo. Quizás por este motivo la manera en la que estos artistas empiezan a operar con la cerámica surge de un modo fluido y comienzan a utilizarlo como otro medio de expresión más, sin ser necesariamente especialistas en este medio, tal y como podremos analizar en algunos casos de este trabajo. Como señala Benjamin:

“La historia de las distintas formas artísticas siempre incluye épocas críticas, en las que se pretende producir

2. KRAUSS, Rosalind. *La escultura en el campo expandido*. Ed. Paidós, Barcelona, 1979.

*efectos nuevos que sólo se acaban logrando sin esfuerzo con una nueva técnica, es decir, con una nueva forma artística.*³

Del mismo modo que ocurre en el plano internacional, en nuestro ámbito existen algunos casos; los más relevantes son los trabajos de **Pablo Picasso** y **Joan Miró**, quienes trabajan el barro de un modo innovador, totalmente rupturista para su época, marcando un antes y un después en esta etapa decisiva para la cerámica. Pero existen trabajos de muchos otros artistas nacionales, que también desarrollaron su obra dentro de este ámbito.

Es principalmente el arte contemporáneo el lugar donde fijamos nuestro punto de mira, lugar de donde extraemos los casos que nos servirán como ejemplo, pues observamos que es en el arte contemporáneo donde existen infinidad de casos en los que la cerámica resulta ser una parte esencial en el desarrollo formal y expresivo de la obra, pero esta vez, generando otras reflexiones hasta ahora desconocidas con unos discursos nuevos. Al ser precisamente, el arte contemporáneo de las últimas décadas, el campo en el que llevar a cabo nuestra investigación, no existen abundantes fuentes en el marco teórico que investiguen o traten el tema aquí planteado. No ocurre igual con el marco de la práctica, pues como decimos, son muchos los casos dentro de la práctica contemporánea, que nos dan las claves para llevar a cabo dicho análisis. Por este motivo, parte de esta investigación se apoyará en ejemplos significativos que den cuenta de las diferentes líneas detectadas a lo largo del proceso.

3 BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Ensayo publicado en la revista *Zeitschrift für Sozialforschung* en 1936. Casimiro Libros, Madrid, 2010. p.48-49.

1.4. Estado de la cuestión. La cerámica en el panorama actual

El ser humano siempre ha estado en contacto con la tierra, con fines no necesariamente artísticos -hacer construcciones de barro, diferentes tipos de herramientas, recipientes para conservar o cocinar alimentos- han sido prácticas habituales vinculadas con la supervivencia. Resultaría imposible abarcar el tema desde que el hombre prehistórico comenzara a utilizar el barro por primera vez, pues se trata de uno de los primeros materiales que el ser humano ha utilizado para comunicarse, pero así mismo observamos que la técnica cerámica ha desarrollado grandes avances a lo largo de la historia, precisamente por eso, por tratarse de un material presente a lo largo de la historia en todas las civilizaciones.

Pero es principalmente a partir de la segunda mitad del siglo XX cuando los materiales cerámicos, el barro o la tierra (dependiendo de la manipulación y del proceso al que se somete el material) comienzan a tener más presencia en el arte, por lo que la presente investigación partirá de este periodo. Esto no significa, lógicamente, que anteriormente no existiera la presencia de dichos materiales en el arte, sino más bien que es en esta época cuando se empieza a tener una visión diferente, ya que se observa y se trabaja el material desde un prisma que valora y recupera sus cualidades plásticas intrínsecas, lo cual nos resulta de especial interés. En este periodo hubo algunos artistas cuya obra y manera de trabajar el barro fueron excepcionales, sirviendo como precedentes en la ruptura con los valores tradicionales. Es entonces cuando algunos artistas utilizan el material cerámico introduciéndolo en sus procesos artísticos como un material más, sin preocuparse ni verse condicionados por su carácter popular y, en muchos casos, su finalidad utilitaria. Esta frescura ha sido el detonante a partir de la década de los 50 de esta divergencia que se produce en el campo de la cerámica con respecto a sus valores tradicionales.

Por lo tanto, es a partir de finales de los años sesenta cuando empiezan a darse nuevas formas de operar en arte. Observamos que, el campo del arte y concretamente de la escultura se ven sometidos a una expansión en la que se comienza a trabajar con nuevas ideas, conceptos y materiales, como ocurre en el caso del barro y que hasta entonces solamente se utilizaba aplicando procedimientos escultóricos o cerámicos más tradicionales y con un mayor vínculo con lo artesanal, funcional o decorativo.

Esto supone que a partir de ese momento, esa circunstancia hace que se comiencen a explorar las posibilidades fenomenológicas y vitales de la materia. Es entonces cuando se comienzan a difuminar los límites del arte y sus prácticas, dejando de existir la equivalencia entre significante y significado, y los artistas se apropian de diferentes elementos para generar sus propios conceptos en lo que refiere a temas, materiales o géneros.

Como hemos señalado anteriormente, el caso de la cerámica es un soporte que tiene su propia tradición fuera de lo puramente artístico, su evolución y desarrollo no están vinculados al campo propiamente artístico y surge para dar salida a otro tipo de necesidades. A diferencia de otros materiales, como puede ser el óleo por ejemplo, que ya desde sus inicios la condición que le vincula al medio artístico es intrínseca al propio material.

La aceptación de dicho material en el mundo del arte ha sufrido diferentes cambios, ya que a pesar de que ha habido grandes acercamientos, en ocasiones se ha acompañado de apreciaciones negativas dentro del ámbito artístico. Como veremos más adelante, la cerámica ha sido considerada en el arte como un arte menor con respecto a otros registros artísticos, más cercana al oficio del artesano. En muchas ocasiones, ha sido utilizada como un paso previo, una fase intermedia que antecede a la obra definitiva, siendo el medio utilizado para realizar bocetos o esbozar la idea de lo que después sería la

propuesta final llevada a otros materiales como mármol o bronce, como podemos observar en los casos de **Miguel Ángel** o **Rodin**, por ejemplo. A pesar de ello la historia del arte nos cuenta lo contrario, ya que muchas de las manifestaciones artísticas desde la antigüedad hasta nuestros días se han servido de este material.

Ya desde la prehistoria el hombre ha tenido relación con el barro, utilizándolo con diferentes fines, entre ellos el artístico. Todo este análisis lo encontramos ampliamente desarrollado en la tesis realizada por Isabela Mendes⁴, quien investiga acerca de esta evolución de los procesos cerámicos en sus inicios.

Un aspecto que ha podido contribuir a que la cerámica haya sido considerada como un arte menor, ha sido su carácter utilitario universal y su vinculación a actividades cotidianas no consideradas y valoradas artísticamente. Esto se debe, en parte, a que las cualidades que adquiere tras el proceso de cocción, hacen de él un material apropiado para muchas de las necesidades del ser humano.

Otro aspecto que cabe destacar es la transformación del material a través del proceso de cocción debido a la acción del fuego, este proceso en el pasado tendría una relación más cercana a la magia, debido a la superstición que el hombre atribuía a este elemento. Someter las piezas cerámicas a determinadas temperaturas por medio del calor, da como resultado la consolidación de dichas piezas, cambiando su composición, aumentando su dureza, resistencia e impermeabilidad.

Actualmente la imprecisión y la falta de límites entre disciplinas, ya sea - diseño, escultura, instalación... hace que resulte difícil determinar qué lugar ocupa el medio cerámico. En algunas ocasiones se le atribuye un carácter peyorativo, restando valor a la propia obra

⁴ MENDES SIELSKI, Isabela. *El barro en el arte: materialidad y límites*. Dpto. Escultura. UPV/EHU. 2004. Director: Ángel Garraza Salanueva

debido su componente cerámico. Resulta curioso que, en algunas ocasiones se ha llegado incluso a evitar la palabra “cerámica”, como comenta Antonio Vivas en un artículo:

“Una exposición del ceramista Ken Price en la Galería Marks, tiene gran repercusión, de hecho algunos críticos se acercan a verla, curiosamente la crítica de Cait Munroe habla de lo divino y lo humano, sin mencionar la palabra cerámica, una palabra que parece maldita en según qué círculos de arte.”⁵

Este proceso de transformación al que se están viendo sometidos los usos de la cerámica, ha entrado de lleno en el arte contemporáneo, de tal manera que hoy en día son muchos los artistas multidisciplinares que utilizan dicho material. Como veremos más adelante, resulta frecuente su presencia junto con otras disciplinas, creando una simbiosis donde cada elemento se muestra imprescindible, sea cual sea su naturaleza.

Para poder desarrollar este trabajo, se hace necesario observar el panorama actual en torno a la cerámica, haciendo un breve análisis de su situación reciente. Como observaremos, el campo de la cerámica ha tenido muchas fricciones dentro del contexto artístico a lo largo de la historia, pues en diferentes periodos ha sido relegado a un segundo plano, dejando de ser un material legitimado en el ámbito artístico.

En la actualidad podemos encontrar obras en las que la presencia cerámica es determinante en el proceso de creación en dos situaciones diferentes:

-En casos donde el material es el protagonista y todo gira en torno a él. En este tipo de eventos la cerámica es foco de interés y en algunas ocasiones el valor de la propia obra se desvía hacia el dominio de la técnica y el virtuosismo del autor.

5 VIVAS, Antonio. Artículo para *Revista Internacional Cerámica* nº134, 2014. p.4-5.

-En entornos de arte contemporáneo, donde el medio cerámico tiene una presencia frecuente, igual que cualquier otra técnica. En este caso su mayor consideración radica en lo puramente estético y conceptual, sin que la técnica en sí misma genere el principal foco de atención.

A continuación expondremos dos ejemplos de que dan cuenta de estos casos a los que hacemos referencia.

1.4.1. Análisis del caso “Ceramic Art London”

Para poder contrastar, comparar y ampliar la información, hemos asistido a diversos eventos y exposiciones relacionados con el arte contemporáneo, y otros especialmente vinculados a la cerámica. Uno de ellos es Ceramic Art London, feria que tuvo lugar durante los días 4, 5 y 6 del mes de abril de 2014. Se trata de un evento llevado a cabo dentro del Royal College of Art de Londres, donde se puede encontrar la obra de más de 75 artistas que trabajan principalmente con el soporte cerámico. Esta feria se divide en *stands*, y a diferencia de lo que ocurre en otras ferias -donde son gestionados por galerías o instituciones de arte- aquí son los artistas a título personal los que gestionan cada espacio, por lo tanto son ellos mismos los que muestran sus trabajos dando la oportunidad al espectador de poder interactuar con ellos e intercambiar opiniones. En este sentido resulta interesante para el espectador este espacio de diálogo que se le ofrece.

Pero no fueron muchos los trabajos que allí se exponían los que se podrían enmarcar fácilmente dentro del arte contemporáneo. En este tipo de eventos donde todo gira en torno al material y a la propia técnica cerámica, podemos encontrar trabajos de todo tipo, de los cuales unos resultarán buenos ejemplos para esta investigación, y otros, no tanto. Contemplamos una línea muy marcada dentro de la

cerámica contemporánea que se basa en el dominio y la evolución de la técnica, en detrimento de la idea y el concepto. Por este motivo es posible encontrar en eventos como Ceramic Art London trabajos con un desarrollo impresionante en lo que a técnica se refiere, donde se puede observar la destreza y el virtuosismo del autor, desatendiendo en muchos casos el contenido de la obra. Es por este motivo, que hemos decidido descartar este tipo de trabajos como objeto de estudio, pues en lo que esta investigación afecta, es la evolución de la cerámica en el arte contemporáneo lo que nos interesa, y no el desarrollo y evolución de la técnica cerámica en sí misma.

1.4.2. Análisis del caso “Dismaland”

En este segundo grupo fijamos la atención en la presencia de la cerámica dentro del arte contemporáneo. Obras que utilizan el material cerámico en todas o en alguna fase de su desarrollo, siendo esta circunstancia un factor determinante en el mecanismo de comprensión de la obra. Ahora fijamos el interés en la irrupción de este tipo de obras en eventos cuya temática no gira exclusivamente en torno a dicha técnica.

En 2015 se celebra “Dismaland”, evento que tuvo lugar en Weston Super Mare (Reino Unido) entre el 22 de agosto y el 27 de septiembre. Críticas a favor y en contra la han señalado como una de las exposiciones más relevantes del año. Este evento ha tenido unas características únicas y generado unas situaciones y unas expectativas, nunca antes planteadas en el arte. Se trata de una exposición propuesta por el artista británico Banksy, que burla todos los parámetros establecidos de lo que debería ser un evento artístico regido por los dispositivos y el mercado del arte. Pero no entraremos a debatir las cuestiones allí planteadas, ya que a pesar de su interés no resulta ser un punto relevante para la investigación.

Lo que realmente nos suscita interés es que ha sido una de las muestras con más repercusión del año 2015, y en ella se podían encontrar obras de artistas actuales. Concretamente, destacamos que en este espacio renovado, exposición única y pionera en el arte, tiene cabida la cerámica, de la mano de dos artistas: **Ronit Baranga** y **Jessica Harrison**. Encontrar obras cerámicas en un evento de estas características resulta muy interesante para nuestro propósito, reforzando la hipótesis del resurgimiento al que se está viendo sometida la producción cerámica en el nuevo panorama del arte contemporáneo, la relación con el mismo y su nueva concepción.

En esta exposición se pudieron encontrar obras de todo tipo, desde artistas consagrados como **Jenny Holzer** o **Damien Hirst**, hasta **Ed Hall**, un jubilado que ha pasado cuarenta años haciendo las pancartas de los sindicatos en la caseta del jardín de su casa. Pero lo que le interesa a Banksy en este proyecto curatorial, no es el mayor o menor reconocimiento de los artistas, sino el valor que tienen las piezas por sí mismas. Como afirma el propio artista en una entrevista: *“lo único que realmente importa es si la pieza en sí es más que la suma de sus partes.”*⁶

Por un lado se pudo disfrutar del trabajo de Jessica Harrison, “Painted Ladies”, obra realizada en 2014 compuesta por pequeñas figuras de porcelana. Se trata de las típicas figuritas de porcelana de decoración de grandes firmas de la industria cerámica, que en otro tiempo han sido distintivo de la clase alta, pudiendo encontrarlas como decoración en casas de familias burguesas adineradas. Jessica Harrison las utiliza alterando su punto de vista y dándoles otro significado, estas figurillas que representan delicadas mujeres con bonitos vestidos de época, aparecen ahora trastocadas, con todo su cuerpo tatuado. Mediante sutiles acciones cuestiona la visión del cuerpo a través de estos objetos, y no es casual que utilice las típicas



"Painted Ladies"
(2014)

6 PRICCO, Evan. “Best of 2015: An interview with Banksy about Dismaland” *Juxtapoz*, n°177, Octubre 2015. p.59

figurillas de porcelana que están ya en el imaginario colectivo. Siempre muestran el ideal de belleza femenino, con formas estilizadas y elegantes vestidos, idealizando así la imagen del cuerpo de la mujer.

Es precisamente éste uno de los puntos que la artista aborda en su obra, poniendo en cuestión los prototipos de belleza y hablando del cuerpo de la manera más cruda, mostrándolo como carne, como piel, sin hacer distinción entre el exterior y el interior del cuerpo, tatuándolo y dando otra visión de las figuritas de porcelana, que al ser alteradas, adquieren una nueva lectura.

Con este trabajo observamos como la artista traslada el soporte cerámico a otra dimensión, al campo de lo puramente artístico, enfrentándose a toda la carga tradicional que arrastra dicha técnica y lo hace de manera frontal, con inofensivas figurillas, que representan ese camino que la cerámica ha recorrido a lo largo de la historia.



"Painted Ladies" (2014)

Por otro lado descubrimos el trabajo de Ronit Baranga. Él también hace uso de la tradición cerámica en su discurso, jugando con las connotaciones y la carga histórica de dicha disciplina. El trabajo que aquí nos muestra son una serie de piezas de vajilla: tazas de té, teteras, azucareros y platos apilados, de los cuales emergen formas de dedos y bocas humanas, todo ellos realizado en porcelana. El realismo de estas formas y su posición dotan de vida y dinamismo a la obra y nos hace ver la vajilla de un modo muy diferente, un tanto alejado de lo funcional. Es una de las ideas de la autora, tratar de cambiar la manera en que percibimos los objetos observándolos como objetos activos. Ciertamente, estas piezas con los dedos colocados a modo de patas parece que vayan a salir corriendo, en todas direcciones. Por todos estos motivos la propia obra hace que dejemos a un lado la idea de vajilla, desproveyéndola de su función y comencemos a plantearnos otro tipo de cuestiones en relación al arte.



"S/T" (2015)

Esta pieza se sitúa en un lugar especial de "Dismaland", una suerte de carpa de circo en cuya entrada hay un cartel que reza "*The sleep of reason*" siendo este "sueño de la razón" el que parece impregnar todas las obras que allí encontramos. En el centro de la carpa, sobre una mesa redonda se encuentra esta obra de Ronit Baranga, y alrededor de ella se ubican obras como "Unicorn" de

Damian Hirst, "Cakeland" de Scott Hove, "Beasts" de Dorcas Casey o "Rabbit in a Hat" del propio Banksy, organizador del evento.

Resulta interesante la manera en que la obra de Baranga se relaciona con el resto de piezas, cómo dialogan entre sí y la manera en que el conjunto de todas ellas nos hace pensar en los *freak show* del pasado, idea que se refuerza más aún al estar todas ellas dentro de una carpa de circo. Por otro lado, en este "sueño de la razón" entendemos que Banksy ha escogido el título cuidadosamente, ya que también encontramos una analogía de este espacio con un trabajo de Goya titulado "El sueño de la razón produce monstruos" grabado de la serie "Caprichos" (1797-1799), relación que se hace aún más presente si analizamos la temática del conjunto de obras de esta carpa de circo.



Carpa "The Sleep of Reason" en "Dismaland" (2015)



Interior de la carpa "The Sleep of Reason" en "Dismaland" (2015)

Este trabajo, al igual que el de Jessica Harrison, trastoca la manera en que se concibe la técnica y disciplina cerámica desde el punto de vista del arte contemporáneo, tratando de despojarse de la carga histórica que le ha acompañado durante siglos. Resulta curioso cómo ambas artistas lo hacen partiendo de referencias cerámicas asimiladas ya en el imaginario colectivo, formas que todo el mundo reconoce y asocia directamente a la técnica cerámica y a la porcelana

como material, como son las blancas figuritas femeninas o los diferentes elementos de una vajilla.

Debemos apuntar que tanto “Ceramic Art London” como “Dismaland” han sido tomados en este apartado como simples ejemplos que representan claramente los muy diferentes ámbitos en los que podemos encontrar cerámica contemporánea. Ni que decir tiene que existe un amplio abanico de posibilidades y son muchos los casos susceptibles de ser analizados, pero hemos considerado que ambos casos escogidos representan y ejemplifican claramente lo que en esta investigación tratamos de analizar, planteando unos parámetros con los que empezar a trabajar. Se trata de situaciones muy diferentes en las que podemos encontrar trabajos realizados en soportes cerámicos, como diferente es también la manera en que nos enfrentamos a dichas obras, pues la predisposición del espectador a contemplarlas varía en función del contexto en el que se encuentre.

Bloque II

2. Antecedentes

Desde la prehistoria el ser humano se ha servido del barro. La mayoría de las investigaciones coinciden en el uso más que probable de la arcilla y las tierras de diferente pigmentación para otros fines antes de la fabricación de recipientes; como pigmento en las pinturas rupestres, y para modelar figuras votivas de pequeño tamaño, asociadas a rituales de fertilidad que se secaban al sol.

Por poner el ejemplo de un caso local, encontramos la cueva de Armintxe situada en Lekeitio y descubierta recientemente. En ella se aprecian unos cincuenta grabados de figuras animales con una antigüedad de unos 14.000 años. Los expertos señalan de especial interés la técnica utilizada, ya que resulta poco usual, en lugar de pintar las figuras con tierras y pigmentos, aplican sobre la pared una capa de barro que utilizan a modo de lienzo, sobre el que “grabar” las imágenes mediante el uso de una herramienta punzante o afilada. Se han encontrado imágenes muy similares en la zona pre-pirenáica, lo que apoya la teoría de la comunicación existente entre los diferentes grupos de cazadores. Esto es una prueba de que el hombre ha utilizado la tierra con diversos fines desde sus orígenes.



Cueva de Armintxe (Lekeitio)

Aunque el barro ha sido utilizado por el hombre desde la prehistoria, es posteriormente cuando se fundamenta el descubrimiento de la cerámica, transformándose el material por medio de la acción del fuego, adquiriendo una dureza y una resistencia que permite nuevos usos y funciones. Lo frágil y lo efímero del material en estado natural, se transforma una vez ha sufrido el proceso de cocción, dando como resultado un material resistente al uso y a los agentes naturales. La cerámica surge así, como un procedimiento ligado principalmente a una necesidad funcional, pero también cabe destacar que ya desde sus inicios los objetos cerámicos transitan entre lo pictórico, lo escultórico, lo decorativo o lo utilitario.

La tierra es un elemento ofrecido por la naturaleza, que nace de ella como el propio hombre. Partiendo de este punto de vista más amplio, la tierra se concibe como algo imprescindible en el desarrollo de la vida de los seres vivos, condicionando así sus modos de vida. Por otro lado es importante destacar las diferencias existentes entre la tierra y el barro, pues a pesar de ser materiales ofrecidos en abundancia por la naturaleza, poseen composiciones químicas y físicas diferentes. No cabe duda que en el arte el barro fue la materia más empleada de las dos, con una cualidad plástica que la tierra no posee, pero es a partir de los años sesenta cuando se comienza a explorar la tierra como un material válido a la hora de materializar propuestas artísticas a través de prácticas como el *land art* y sus vertientes, en las que nos detendremos más adelante. Teniendo en cuenta las propiedades y posibilidades técnicas del barro y de la tierra observamos que son materiales presentes en la vida del hombre desde los albores de la humanidad, quien ha tenido la necesidad de comunicarse a través de ellos, algo que ha ocurrido no sólo con la materia tierra, sino también con muchas otras. Por ello creemos importante subrayar el uso de la materia como medio de expresión y forma de comunicar, nos referimos concretamente a cómo la materia primigenia se traslada a la obra de arte, como ilustra este fragmento de Focillon:

“La madera de la estatua ya no es la madera del árbol; el mármol esculpido ya no es el mármol de la cantera; el oro fundido, cincelado, es un metal inédito; el ladrillo cocido y modelado, no guarda relación con la arcilla del gredal. El color, el granulado y todos los valores que afectan al tacto óptico han cambiado. Las cosas sin superficie, ocultas tras la corteza, enterradas en la montaña, prisioneras en la pepita, hundidas en el barro, se han separado del caos, han adquirido una epidermis, se han adherido al espacio y han captado una luz que las modifica a su vez.”⁷

Por este motivo cabe destacar que cada material posee una estructura interna concreta -en el caso de la arcilla se trata de una estructura laminar- que define sus propiedades, esto influye en el aspecto final de la obra determinando las cualidades físicas de dureza, resistencia, maleabilidad, etc. Esto tiene que ver con la elección del material que los artistas realizan para llevar a cabo sus obras, de acuerdo con sus afinidades técnico-procedimentales. Existe una gran gama de materiales cerámicos, como las porcelanas, el gres, el barro chamotado o las arcillas, entre otros. En los escritos de Focillon se adivina la idea de que es la mano del hombre, y concretamente la del artista, la que hace que dicha materia cobre vida, aprovechando las cualidades inherentes a la misma y las propiedades que cada material posee, algo que nos resulta muy interesante, pues nos hace fijar el interés en la propia materialidad de la arcilla utilizando sus propiedades a nuestro favor y en beneficio de la obra. Como se apunta en la investigación realizada en “Crudo/quemado”:

“A menudo, esta tierra ha sido sometida a alteraciones para hacerla más provechosa, duradera y

⁷ FOCILLON, Henri. *La vida de las formas y el elogio de la mano*. Xerait Editores, 1943. p.38

resistente. Unas veces ha sido mezclada con otros materiales, y otras, triturada, disuelta o fundida. Cuando la clase de tierra que llamamos arcilla, una vez amasada con agua y conformada siguiendo diferentes procedimientos, ha sido sometida a procesos de cocción, constituye, dependiendo de culturas, geografías y épocas, el amplio campo de lo cerámico.”⁸

Tratamos entonces la tierra como material primigenio que el ser humano ha utilizado desde los albores de la civilización, tierra con la que siempre ha estado en contacto y con la que ha mantenido un fuerte vínculo a lo largo de su vida. Se trata de un material con gran cantidad de posibilidades y variables, ya que se puede encontrar en diferentes estados siendo los resultados finales muy dispares según el interés del artista, por lo que se puede afirmar que los trabajos realizados en barro están vinculados por una parte a los estados de la materia (crudo o cocido) y por otra a los contextos culturales. Con esto se puede afirmar que se trata de un material que se ajusta y amolda perfectamente a las necesidades de esta investigación debido a sus características, ya que se trata de un material informe, capaz de mantener en su maleabilidad todas las formas posibles. Su notable presencia en los más diversos campos contrasta con su escasa presencia como material de representación del arte, aunque como veremos a lo largo de esta investigación, esta percepción ha cambiado notablemente en los últimos años.

Tanto en su materialidad efímera, a través del material crudo -boceto, modelos y todo el arte procesual a partir de los años sesenta- como en su perdurabilidad tras pasar por la cocción -cerámica o terracota- el barro ha transitado por lugares y situaciones “límite” dejando de ser material representativo del arte salvo en raras excepciones hasta bien llegados los años sesenta.

⁸ VV.AA. *Crudo/quemado*. Proyecto de investigación realizado por Angel Garraza, Saturnino Gutierrez, Jose Angel Lasa, Nerea Martinez y Sara Odriozola. UPV/EHU. Leioa, 2000. p.8

Su vinculación con lo funcional ha perdurado desde la prehistoria hasta bien entrado el siglo XX, ya que a pesar del perfeccionamiento de técnicas y procedimientos, la mecanización de algunos de los procesos, la llegada de la producción industrial y la convivencia con los procesos más artesanales, no es hasta finales de la década de los 60 y sobre todo en la década de los 70, en la que las disciplinas como la pintura y la escultura comienzan a difuminar sus límites. Rosalind Krauss da buena cuenta de ello en su conocido texto *La escultura en el campo expandido*⁹. Del mismo modo que se produce una expansión en el campo de la escultura, se puede observar algo similar en el campo de la cerámica, cuando algunos artistas comienzan a trabajar dicho material de un modo nuevo y diferente hasta el momento, alejándose de las formas tradicionales. Se puede decir que uno de los pioneros en este campo fue el artista y ceramista Peter Voulkos (1924-2002), quien abandonó el modo tradicional del proceso cerámico para enfrentarse al material de una manera diferente, frontal y directa, donde la improvisación juega un papel importante, convirtiéndose en un expresionista abstracto de la cerámica. Como apunta el artista en una entrevista:

*“Trabajar la arcilla es magia. En el momento en que la tocas, se mueve, por lo que te tienes que mover con ella. Es como un ritual. Siempre trabajo de pie, por lo que puedo mover mi cuerpo alrededor de ella. Yo no me siento y hago cosas delicadas”*¹⁰

Gracias a su recorrido y a la gestualidad que desprende su obra, Voulkos es reconocido como un artista de gran influencia en la cerámica contemporánea a partir de la década de 1950, favoreciendo y acelerando la expansión en el campo de la cerámica. Como apunta Carmen Gonzalez Borrás:

⁹ KRAUSS, op. cit.

¹⁰ HUNTER DROHOJOWSKA, Philp. “Breaking Ground Still Fires Him Up”, *Los Angeles Times*, 14/11/1999



El artista Peter Voulkos trabajando en una de sus obras

*"En la década de los 50 es el ceramista más influyente como pensador, profesor y pionero de lo que iba a ser la cerámica en los años siguientes. Recibió influencias de Picasso, Miró y Artigas y se relacionó directamente con artistas como Robert Rauschenberg o John Cage. Es el primer ceramista que, todavía sin salir del objeto-contenedor, se plantea otras cuestiones artísticas y lo trata escultóricamente. Además el propio artista es el artífice de todo el proceso."*¹¹

En el panorama nacional nos gustaría destacar un evento concreto, que tuvo lugar en 2007 y que también resulta ser un antecedente clave para el tema. Hablamos de la exposición titulada "La cerámica española y su integración en el arte", en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias Gonzalez Martí. Esta muestra recoge el trabajo de grandes artistas nacionales, cuyas obras son representativas de esta situación que tratamos de analizar. Con motivo de la exposición el Ministerio de Cultura edita un catálogo que recoge información de las obras y artistas participantes así como un repaso de la situación de la cerámica en el siglo XX y de qué manera se ha ido integrando en el arte. Dicho trabajo a pesar de enmarcarse en el territorio nacional, resulta muy afín al tema que vamos a desarrollar, por lo que será un documento a tener en cuenta en el trabajo previo a la investigación.

11 AAVV. Op. cit., p.59

2.1. El punto de partida. La utilización del barro

Del mismo modo que comienzan a darse estos cambios citados anteriormente y esta hibridación entre disciplinas, donde las limitaciones de unas y otras se diluyen, ocurre algo similar en el campo de la cerámica, aunque de un modo un tanto diferente, ya que se trata de una técnica mucho más anclada a la tradición y la artesanía. Para entender esta idea nos apoyaremos en analizar brevemente el recorrido que ha tenido el uso del barro a lo largo de la historia, haciendo un repaso por la misma, y deteniéndonos en los puntos más destacables y que han sido condicionantes a la hora de su desarrollo en otros campos como el arte.

Sería trabajo imposible tratar de exponer en este apartado todos los antecedentes del tema, pues como citamos anteriormente, a lo largo de toda la historia del arte, la tierra, ya sea cocida o cruda, ha sido utilizada por el ser humano con distintos fines, entre ellos el artístico. Por este motivo haremos una breve introducción de los antecedentes más antiguos y prestaremos especial atención a los antecedentes más recientes, los cuales han influenciado en conducir el tema a su situación actual.

Desde la antigüedad se ha utilizado un material accesible a todas las culturas y con muchas finalidades, siempre para hacer más sencilla la vida del ser humano, la tierra. Uno de los usos que ha tenido este material ha sido el de recipiente o contenedor, con el fin de poder almacenar, guardar o cocinar alimentos. En un principio éste ha sido el uso principal que se ha dado a las vasijas, no el de ser objetos decorativos, por ello, no es extraño encontrar la superficie externa de dichas vasijas sin decoración. El ser humano construye estos primeros recipientes con sus manos, sin ayuda de ninguna herramienta, con la sencilla técnica de enrollar un chorro de arcilla sobre un disco plano. Alrededor del año 4000 a. C. en lo que hoy se conoce como Irak, tiene lugar un pequeño avance en la técnica que consiste en colocar una

calabaza cortada bajo el disco, con el fin de facilitar el giro del disco mientras el alfarero va dando forma a la tira de barro. *“Esta pequeña innovación sugiere un paso mucho más importante: la utilización de un disco de rotación libre”*¹². Sobre el año 2500 a. C. este invento se expande hasta el Mediterráneo, y comienza a darse una evolución progresiva de la alfarería arcaica, evolucionando la manera de construir las vasijas y los objetos mediante el invento del torno. Alrededor del año 1000 a. C. se sustituye la calabaza por un disco de piedra o madera, pieza que gira sobre un soporte acabado en punta. Esta evolución de la alfarería se observa también en el modo en que los alfareros comienzan a trabajar la decoración de las piezas mediante el uso de arcillas de diferentes colores, controlando el proceso de cocción y utilizando el horno como si de un laboratorio químico se tratase.

Son los griegos los que comienzan a utilizar las vasijas como lienzo, plasmando escenas de importantes acontecimientos de la historia o imágenes que hacían referencia a sus mitos. Poco a poco, según evoluciona la alfarería de la Antigua Grecia las imágenes que se muestran en las vasijas son escenas que tienen que ver más con lo social o con lo cotidiano. Este cambio hace que las vasijas tomen un carácter decorativo más que utilitario, convirtiéndose, como dice John Boardman, *“en un objeto pictórico que podía entretener e incluso instruir a los compradores nacionales o extranjeros”*¹³. La persona que pinta la vasija no necesariamente es la misma persona que la ha realizado, por lo que en muchas ocasiones las piezas son firmadas por las dos personas. Como señala Barberá:

“A pesar de que en todo el mundo griego prolifera la producción de piezas cerámicas, es en Atenas durante el siglo V a. C. donde se alcanza la mayor perfección, existen datos de que llega a haber hasta 125 pintores trabajando en esta época, ayudados de otros tantos maestros alfareros”.¹⁴

12 SENNETT, Richard. *El artesano*. Ed. Anagrama, Barcelona, 2009. p.152

13 BOARDMAN, John. *The History of Greek Vases*. Ed. Thames and Hudson, 2001. p.40

14 BARBERÁ FERRÁS, José y BASTIDA NOGUERA, Ricardo. “Las primeras cerámicas en

Otro de los usos más importantes que se ha hecho del barro, que marca un punto de inflexión y supone un gran avance para la vida del hombre es la arquitectura, concretamente mediante el ladrillo, tomando éste como elemento básico para la construcción. Resulta rápido, sencillo y económico hacer ladrillos de barro con moldes y secarlos al sol, por este motivo comienzan a utilizarse hace aproximadamente diez mil años. Los ladrillos más antiguos encontrados por arqueólogos datan de esta fecha y han sido encontrados en Jericó, se trata de ladrillos que fueron realizados únicamente con tierra y agua. Más adelante, sobre el 7600 a. C. a esta tierra se le añade paja o estiércol, lo que conocemos como adobe, para darle al material más consistencia y aumentar la estructura de la arcilla. Pero estos ladrillos están expuestos a las condiciones meteorológicas y se deterioran fácilmente con el paso del tiempo y sobre todo con las lluvias, por lo que tuvo lugar un invento revolucionario para el progreso en la realización y eficacia del ladrillo, el horno.

Sobre 3500 a. C. el ser humano descubre que sometiendo la arcilla a altas temperaturas durante un largo periodo de tiempo, consigue cambiar la solidez del material, convirtiéndolo en un material mucho más duradero. El hecho de someter al fuego a un espacio cerrado, mediante la construcción de paredes, tiene como consecuencia un proceso diferente que el fuego al aire libre, pudiendo alcanzar mayor temperatura y exposiciones al calor mucho más largas, procesos necesarios para la cocción del barro. Por estos motivos resulta innegable la relación entre la invención del horno y la evolución del ladrillo y por consecuencia de la arquitectura. Pero la aparición de este invento supone una revolución, pues no solamente ayuda en el progreso de las construcciones, sino también en la alimentación, de hecho, según los arqueólogos hay indicios que apuntan a que, en determinada época, la construcción y la cocina comparten el mismo espacio.

España”, en *Cerámica Española (Summa Artis, vol. XLII)* Espasa Calpe, Madrid, 1999. p.56

La invención del ladrillo cocido supuso una revolución en la construcción de edificios, como observamos en el caso de los egipcios, por ejemplo, que comienzan a construir arcos y bóvedas 3000 años a. C. No ocurre igual en Grecia, que prefieren la utilización de la piedra, sobre todo en edificios públicos, pero si aportan grandes avances en la realización de tejas de terracota, alrededor de 2600 a. C. en la zona de Argos. En cambio los romanos dominan el proceso de cocción del ladrillo, así como una amplia gama de diseños, formas y tamaños, lo que les lleva a la creación de grandes avances para la arquitectura, como el arco de medio punto. Mejorando el diseño de ladrillos mejoran el resultado del arco y la forma de construirlo, esto permite hacer construcciones más seguras y extienden este elemento arquitectónico en todos sus levantamientos, desde edificios menores hasta acueductos. Se trata de un avance y una revolución que tiene influencia hasta nuestros días, reflejándose en la arquitectura y marcando unas directrices en la forma de diseñar y construir edificios que han condicionado los principios de la arquitectura.

Con todo esto lo que queremos mostrar es la manera en que la utilización de la tierra en sus diferentes estados, ha sido un factor condicionante en el desarrollo de historia, siendo un material de suma importancia para el hombre y para su progreso en lo cotidiano. A pesar de que en muchas ocasiones, hoy en día, sea un material vinculado a lo antiguo, lo artesanal, lo tradicional, veremos que sigue evolucionando su desarrollo debido a sus cualidades técnicas. Por otro lado, este vínculo que lo asocia a la artesanía le es bien merecido, a continuación veremos cómo y porqué se ha ganado esta fama, de la que tanto le cuesta desvincularse en la actualidad. Para ello nos apoyaremos en diferentes sucesos acontecidos a lo largo de la historia, casos que ejemplifican diferentes ideas relevantes para esta investigación y que nos facilitarán ubicarnos en un mapa conceptual donde desarrollaremos el tema.

2.2. Artesanía vs. Revolución Industrial

Durante la Segunda Guerra Mundial los Estados Unidos desarrollan el proyecto Manhattan, proyecto de investigación dirigido por el científico Robert Oppenheimer con el fin de crear la primera arma nuclear, la bomba atómica. Oppenheimer lejos de ser un soldado y un Señor de la Guerra, tenía especial interés, pasión y dedicación por desarrollar su trabajo con éxito, a pesar de estar a punto de crear el arma de destrucción masiva más potente que jamás ha creado el hombre. A pesar de esto, la curiosidad, la excitación y sus ganas de llevar a cabo dicha investigación eran mucho mayores, algo que podemos encontrar en una nota de su diario, donde se tranquilizaba a sí mismo con la siguiente afirmación:

“Cuando ves algo técnicamente atractivo, sigues adelante y lo haces; sólo una vez logrado el éxito técnico te pones a pensar en qué hacer con ello. Es lo que ocurrió con la bomba atómica.”¹⁵

Tras este descubrimiento los científicos implicados en el proyecto Manhattan se ven afectados por una mezcla de curiosidad y culpa, el propio Oppenheimer se ve asolado por el sentimiento de culpa y cuando realizan la primera explosión de prueba en Nuevo México, cita las palabras del texto sagrado hindú Bhagavad Gita: *“Me he convertido en la muerte, destructora de mundos.”* En 1953, el científico se muestra confundido y preocupado y en una conferencia para la BBC, con la finalidad de explicar qué lugar ocupa la ciencia en la sociedad moderna, Oppenheimer afirma que:

“es bueno dejar a la humanidad en su conjunto el máximo poder posible para controlar el mundo y convivir con él de acuerdo con sus conocimientos y valores”¹⁶.

15 Testimonio de Oppenheimer ante un comité gubernamental en 1954, reimpresso en Jeremy Bernstein, *Oppenheimer: Portrait of an Enigma*, Londres, Duckworth, 2004, p.121-122.

16 BERNSTEIN, Jeremy. *Oppenheimer*, Ivan R. Dee. Chicago, 2004. p.29.

Da a entender que si se considera la tecnología como un enemigo, sólo se dejaría más indefensa a la humanidad. Sin embargo, no supo decir de qué manera se utilizaría de forma favorable y positiva su nueva creación termonuclear. Este macabro ejemplo nos sirve para mostrar hasta dónde es capaz el ser humano de llegar para sentirse realizado y satisfecho por el trabajo bien hecho, por alcanzar las metas y traspasar los límites y objetivos que se propone. Como veremos más adelante, esta es una cualidad inherente a la figura del artesano.

Llegados a este punto resulta interesante referenciar también a Hannah Arendt y citar brevemente algunas ideas de su obra *La Condición Humana*¹⁷, donde la filósofa trata de hacer una distinción entre los conceptos acción, trabajo y labor, tan estrechamente ligados. En su obra distingue entre *Animal laborans* y *Homo faber*. El primero es como la propia expresión indica, la idea de ser humano como trabajador, dejándose llevar por una tarea rutinaria y casi automática, pues dentro de esta idea el *Animal laborans* concibe el trabajo como un fin en sí mismo. Esta idea de entrega al trabajo se ve reflejada en la investigación de Oppenheimer y en el afán por lograr su objetivo. En cambio el *Homo faber* analiza y juzga el trabajo, se cuestiona el porqué, aquí aparece el sentimiento de culpa y preocupación de Oppenheimer. En este sentido y según Arendt, el *Homo faber* está por encima del *Homo laborans*, ya que sostiene que el ser humano no puede producir y analizar el trabajo simultáneamente. Pero esta idea de Arendt no parece muy acertada si pensamos en la persona práctica volcada en su trabajo, donde se integra el acto de pensar en el acto de producir, siendo pensar y hacer elementos que van de la mano.

Si definimos artesanía en su concepción más amplia estamos hablando simplemente de un impulso y un deseo humano por realizar bien una tarea, en definitiva trabajo impulsado por la calidad, bajo este paraguas la artesanía recompensa al individuo con una sensación de orgullo y satisfacción por el buen trabajo realizado. Aquí podemos

17 ARENDT, Hannah. *La condición humana*. Ed. Paidós Ibérica S.A. Barcelona, 2005.

observar una estrecha relación entre la mano y la cabeza (en contraposición a las reflexiones de Hannah Arendt), donde habilidad, compromiso y juicio se mezclan de un modo especial. Cuando hablamos de compromiso nos referimos a la dedicación con la que el artesano lleva a cabo su trabajo, repitiendo el proceso una y otra vez, y podemos afirmar que dicha repetición de la acción le permite al artesano la autocrítica.

Se trata de llevar a cabo el método ensayo y error, al exponerse el artesano a la práctica y ser él mismo quien hace las cosas, este método puede llevarle en muchas ocasiones a la sensación de fracaso, más que al error. Este deseo de hacer algo bien puede llevar a una suerte de humillación personal, ya que darse cuenta y asumir determinada ineptitud siempre es frustrante para el ser humano, en el caso del artesano, por ejemplo, esta falta de habilidad, esta inaptitud en el rendimiento personal, actúa de manera negativa contra la autoestima. Pero esta sensación puede cambiar cuando el artesano toma conciencia de los límites de la habilidad personal en la que desarrolla la práctica, pues sólo una vez que tiene ubicados y asumidos dichos límites, es capaz de desarrollar su tarea de manera satisfactoria. Sólo cuando acepta su imperfección en el proceso y en el resultado, es apto para llevar a cabo su oficio, adquiriendo al mismo tiempo un grado de originalidad e individualidad. Y con esta reflexión nos gustaría puntualizar y haber esclarecido esta diferencia entre los límites de la habilidad en el desarrollo de una práctica y lo que conocemos como talento.

En el caso del artesano es menos pretencioso confiar en la experiencia adquirida y en el trabajo que en el talento. Es precisamente esta repetición de la rutina la que hace que el artesano vaya desarrollando su habilidad, perfeccionando su técnica, lo que conlleva que en el camino vayan surgiendo pequeños hallazgos, fundamentales para la evolución del artesano. Pero hay que ser precavidos, pues en muchas ocasiones esta experiencia puede conducir en el artesano un

efecto negativo, la obsesión por la perfección puede llegar a ser el camino al fracaso. Esto se debe a que cuanto mayor es el desarrollo de la técnica más inalcanzables serán los patrones, en tanto que se reflexiona y amplían las posibilidades ideales.

Por otra parte, el desarrollo de la habilidad hace que se produzca una evolución en los procedimientos, en lo que respecta al proceso manual el artesano va adquiriendo una destreza técnica como consecuencia de dicha repetición, pero este hecho nos lleva nuevamente a la constante interrelación entre lo tácito y lo reflexivo, pues mientras uno actúa el otro corrige.

El artesano siempre va a tratar de llevar sus habilidades técnicas al extremo con el fin de producir el mejor objeto posible, para ello no sólo utilizará su destreza técnica, sino que también tratará de servirse del mejor material y herramientas posibles para desarrollar el trabajo. En este sentido, si hablamos de Oppenheimer como artesano podemos afirmar que fue un artesano comprometido y excelente, pues creó la mejor bomba que pudo utilizando su técnica, destreza y conocimiento, si obviamos claro está, el punto de vista ético de su creación. Lo que Platón describe como la *areté*, termino vinculado a la excelencia, que aplicado a los conceptos de artesanía se traduce como la aspiración a la calidad que impulsa al artesano a progresar, a seguir mejorando y a superarse. El artesano siempre va a aspirar a su ideal de perfección, por lo que cada imperfección que surja a lo largo del proceso es considerado como un fracaso. En la mayoría de los casos el artesano representa la condición de compromiso y dedicación, y lo hace a través de la práctica mediante el desarrollo de una determinada habilidad, que a medida que progresa y llega a unos altos niveles de desarrollo, hace que la técnica comience a dejar de ser una actividad mecánica. Para el artesano hacer un buen trabajo implica investigar, ser curioso y en muchas ocasiones saber aprender de la incertidumbre.

En el Renacimiento tiene lugar un incremento de los objetos artesanales como consecuencia del comercio y del aumento del artesanos en las ciudades. Esto provoca que dicha abundancia material llegue a clases sociales más bajas, extendiéndose también a objetos más comunes y favoreciendo que todas las clases sociales de la época tengan acceso a esta abundancia material, permitiéndoles adquirir varias cacerolas para cocinar, distintos platos para comer o más de un par de zapatos, por ejemplo. Dicho incremento de artesanos provoca que el número de objetos aumente y el coste se reduzca, favoreciendo al pueblo común a adquirir objetos que hoy en día consideramos comunes pero antes del Renacimiento sólo unos pocos podían acceder a ellos.

Pero es a partir del siglo XVIII cuando el trabajo del artesano comienza a verse amenazado por las máquinas, ya que comienzan a aparecer las primeras máquinas industriales, capaces de realizar el mismo trabajo durante horas, sin descanso. Esta introducción de las máquinas hace que se incremente el ansia de riqueza, el deseo material, debido a la producción de objetos en serie. Esta producción mecánica de productos como vajillas durante este siglo no ayuda a que todas las clases sociales aspiren a poseer más y más objetos. Las máquinas suponen en esta etapa una apuesta en firme que garantiza el progreso social, de hecho, en el siglo XIX se experimenta una mejora en la calidad de vida: la mecanización del ladrillo conlleva mejores casas, la del tejido más y mejor vestimenta, también evolucionan los medicamentos, la industria de la alimentación, y una innumerable lista que se extiende a infinidad de productos. El sociólogo norteamericano Richard Sennett dice:

“La lucha del artesano con las máquinas se manifiesta en el invento dieciochesco de los robots, en las páginas de esa biblia de la Ilustración que es la Enciclopedia de Diderot y en el creciente temor del siglo XIX a las

máquinas industriales.”¹⁸

En este siglo la máquina es la mayor amenaza del artesano, pero en muchos casos no se trata de un enemigo sino de una herramienta amiga del trabajo manual. Pero la revolución industrial no hace que desaparezca la figura del artesano, pues a pesar de suponer una gran amenaza para él, el trabajo del artesano cobra valor frente al de la máquina, la manufactura frente al producto industrial. Se trata de resultados diferentes, el producto procedente del taller del artesano es un producto hecho a mano, con gran destreza y desarrollo de la técnica, con cierta identidad, pues lo táctil y lo relacional son experiencias que sólo tienen lugar en el proceso de producción artesanal, no en el industrial.

Por este motivo, existe otra tendencia que considera que la aparición de la máquinas no suponen una amenaza para el hombre, ya que todas las máquinas se crean tomando el trabajo del hombre como referencia y en comparación con él. Se comienza entonces a pensar más en el hombre, a poner en valor las virtudes humanas y por consecuencia, interesarse más por la artesanía. Esta idea queda bien reflejada en los escritos de Richard Sennett:

“Contra la perfección rigurosa de la máquina, el artesano se convertía en el emblema de la individualidad humana, emblema concretamente constituido por el valor positivo que se atribuía a la diversidad, los defectos y las irregularidades del trabajo hecho a mano.”¹⁹

Por otra parte parece lógico pensar que si una máquina puede realizar el mismo trabajo que el hombre, de una forma incansable y libre de defectos, debería ser únicamente la máquina la encargada de desarrollar dicha tarea. Pero esta manera de pensar resulta errónea,

18 SENNETT, op.cit., p.21-22.

19 SENNETT, op.cit., p.109.

pues en este caso no existiría ningún avance en el proceso, y la evolución en la producción sería mucho más lenta, el hombre, y en este caso el artesano, es capaz de equivocarse, de repensar y de mejorar elementos en el proceso, en la producción y en la práctica que lleva a cabo. Por otra parte las piezas hechas a mano tienen determinadas virtudes que una máquina no es capaz de reproducir, cualidades como cierta irregularidad, originalidad, individualidad... lo que podríamos llamar “carácter” de la pieza.

En 1738 el inventor de máquinas Jacques Vaucanson expone en el escaparate de su tienda en París un robot autómatas, se trata de una figura de escala humana articulada. Este autómatas se mueve y entre sus manos tiene una flauta que es capaz de tocar emitiendo sonidos. Este invento genera en la época un gran revuelo, pues lo increíble es que el autómatas toque la flauta. Vaucanson podría haber puesto entre las manos de aquella figura cualquier otro instrumento más sencillo de tocar, pero no, colocó una flauta, que no sólo requería la imitación del movimiento de las manos sino también que aquel autómatas simulara la respiración humana, mediante un complejo sistema de fuelles colocados en el interior del invento. Obviamente el repertorio de sonidos capaz de emitir era reducido, pero su referencia y comparación se podía medir tanto con la medida humana, que todos los clientes de la tienda quedaban sorprendidos. A pesar de esto, el funcionamiento de la máquina nunca podría compararse a las melodías que el ser humano es capaz de hacer sonar en una flauta. Tras conocer el asunto del flautista creado por Vaucanson, Luis XV le encomienda a este inventor formar parte del proceso de fabricación de la seda francesa, para ello el inventor pone en marcha unas máquinas de tejer que debido a su precisión y exactitud crean mejor tejidos que los que el hombre había sido capaz de tejer a mano.

Como observa Gaby Wood el flautista “*fue diseñado para la diversión humana*” mientras que los telares de Lyon “*estaban*

destinados a demostrar al hombre su prescindibilidad".²⁰ Esta historia ilustra brevemente cómo la máquina comienza a sustituir al artesano, algo que sucedió también en muchas otras especialidades de la artesanía, como la producción de vajillas, los productos realizados en vidrio, etc.

Pero esto no siempre ha sido así, pues en muchas ocasiones el artesano se ve ayudado por la máquina, no sustituido por ella, al fin y al cabo el trabajo de la máquina nunca es tan versátil como la mano del hombre. Las máquinas realizan una función, un trabajo concreto, que muchas veces va a favor del artesano, por ejemplo, ayudándole o facilitándole alguna fase del proceso de producción. La manera más inteligente en la que un artesano puede utilizar una máquina es tener presentes sus propios límites más que el potencial de la propia máquina, de este modo el artesano puede hacer un buen uso de la máquina sin verse perjudicado por ella.

El artesano es el emblema de la Ilustración a pesar de verse sometido bajo la sombra de los robots de Vaucanson. Todas estas ideas, contraposiciones artesano-maquina, modos de hacer y formas de producir, se describen con exactitud mediante imágenes y textos en la "*Enciclopedia o Diccionario de Artes y Oficios*" de Denis Diderot. No sólo se explica la manera en que desarrolla el trabajo del artesano, sino que también propone algunas formas de mejorar dichos procesos. En estas páginas el autor coloca los oficios manuales en igualdad con los intelectuales, colocándolos todos mezclados, por orden alfabético, de tal modo que en su versión francesa, por ejemplo, *roi* (rey) aparece junto a *rôtisseur* (asador de carnes rojas y aves) poniendo dichos oficios en el mismo nivel de un modo un tanto provocador e irónico para la época. Se trata una vez más de dar valor e importancia al trabajo de los artesanos, una de las bases de la Ilustración, cuando hasta entonces habían resultado ser figuras de las que compadecerse,

²⁰ WOOD, Gaby. *Living Dolls: A Magical History of the Quest for Mechanical Life*, Faber & Faber Ed. Londres, 2003. p.38.

ahora pasan a ser objeto de admiración para la sociedad. Pero primeramente es necesario aclarar que éste fue uno de los objetivos de Diderot al realizar dicho proyecto.

Como ya sabemos la *Enciclopedia* comienza siendo un trabajo de traducción del texto inglés *Universal Dictionary of Arts and Sciences* (1728) que se le encarga a Diderot, pero una vez se pone manos a la obra, Diderot se da cuenta que dicho texto está dirigido a lo que se entiende como un “virtuoso” de la ciencia, por lo que no tarda en dejar dicha traducción de lado para comenzar a desarrollar su propio proyecto, junto con varios colaboradores.

Para llevar a cabo este proyecto Diderot y su equipo recorren talleres de los artesanos mejor cualificados de París y de otras ciudades francesas, en estos talleres toman notas, apuntan todo lo que los artesanos les cuentan, las descripciones de su oficio, las herramientas que utilizan, la maquinaria de la que hacen uso, la terminología que emplean... Pero enseguida se dan cuenta de que muchos de estos profesionales no son capaces de describir su trabajo con exactitud, a pesar de ser algo que realizan con gran destreza. Esto quiere decir, que saben cómo se hacen las cosas, pero no son capaces de verbalizarlo. Con esto nos referimos a que gran parte del conocimiento referente a los artesanos es un conocimiento tácito, para muchos de ellos es más sencillo de realizar que de verbalizar. Por este motivo la *Enciclopedia* se compone no sólo de textos, sino también de imágenes, pues todos los trabajos explicados y analizados en sus páginas se completan con láminas, ilustraciones en las que se representan artesanos realizando sus tareas, las distintas fases del proceso, las herramientas o la maquinaria que usan. Pero este problema para describir determinadas cosas, procesos u oficios mediante el uso del lenguaje no es solamente un problema que se les presenta a los artesanos, también Diderot en este proceso experimenta los límites del lenguaje. No son pocas las ocasiones que el propio autor y sus colaboradores tienen que ponerse manos a la obra para poder entender el funcionamiento de determinadas profesiones, para

comprender el trabajo mediante la práctica, como se suele decir, aprender haciendo. Una curiosidad o elemento común en todas las ilustraciones que aparecen en este trabajo es la cara de serenidad de los artesanos, en todos sus rostros impera la misma expresión de tranquilidad y serenidad, haciendo referencia a la satisfacción por el trabajo bien hecho. Como afirma el historiador Adriano Tilgher, en referencia a estas imágenes, señalando y dando importancia al “*sentido de paz y calma que emana de todo trabajo bien organizado, disciplinado y realizado con un espíritu tranquilo y satisfecho*”.²¹

Por otra parte, es importante señalar que dicha Enciclopedia no estaba dirigida a profesionales, no se trata de un manual técnico de los distintos oficios, más bien lo que Diderot propone es una manera de dar a conocer los oficios a los lectores en general, personas no especializadas en dichas tareas. Este afán de Diderot y sus colegas por elevar la figura del artesano y los oficios comunes, no es con el fin de que la gente de las clases más altas comience a imitar estas labores (que por lo general son las clases más comunes las que desarrollan estos oficios), sino que fueran capaces de valorar y admirar el trabajo bien hecho.

Por otro lado, unos poco años después, cuando la industria y las máquinas estaban en pleno esplendor a mediados del siglo XIX, encontramos a John Ruskin tratando de luchar contra este dominio mecánico. Según afirma en sus escritos, Ruskin es de la opinión que todos estos avances tecnológicos no suponen un progreso, sino más bien un retroceso. Compara esta época industrial inglesa, de ciudades llenas de fábricas y máquinas que producen en serie, con los edificios medievales de Italia, sus gárgolas, sus ventanas talladas en piedra... afirmando que la forma de producción, el estilo de vida y las condiciones laborales de los gremios medievales eran mucho mejores que los de los trabajadores de las fábricas inglesas de su tiempo.

21 TILGHER, Adriano. *Work: What it has meant to men through the ages*. Harcourt, Brace, Nueva York, 1930. p.63.

Es cierto que se trata de modo muy diferente de entender la producción, mientras que en el la época preindustrial los trabajadores son artesanos y personas bien cualificadas para desarrollar una labor específica, en la sociedad moderna e industrializada cualquier individuo puede llevar a cabo una función determinada dentro de la cadena de producción que tiene lugar en las fábricas. Estos trabajadores desempeñan su trabajo de manera automática, se acaban convirtiendo en auténticos profesionales en su pequeña parcela, sin ser capaces, en muchas ocasiones, de saber nada más del resto de funciones que se desarrollan en la fábrica en la que trabajan. Llevan a cabo su empleo de manera perfecta, pero si les pides que reflexionen acerca de ello probablemente no sepan la respuesta, pues trabajan del mismo modo que las máquinas, como afirma Ruskin en su libro “Las Piedras de Venecia”²² estos trabajadores tienen función de “herramientas animadas”. Según afirma el propio Ruskin en la era industrial todos los productos aparentan iguales entre sí, sin personalidad, sin carácter propio, con la misma forma, puesto que él es un gran admirador de lo hecho a mano, lo tosco, le resulta imposible no hacer este tipo de comparaciones entre lo artesanal y lo industrial. También afirma que la facilidad que existe en la actualidad para acceder a tan innumerable cantidad de productos hace que perdamos sensibilidad ante lo que observamos o las cosas que utilizamos.

A mediados de la década de 1850 Ruskin da unas conferencias en el *Working Men's College* de Londres, su deseo en estas charlas es despertar la conciencia de los artesanos de cualquier campo, en definitiva, de las personas que trabajan con la mano y con cabeza, y hacerles reflexionar, observar y admirar las cualidades de los productos hechos a mano en el siglo anterior, enseñarles a apreciar el valor de la imperfección, de lo irregular, a ser conscientes de sí mismos y del valor de su trabajo. Ruskin anima al artesano a trabajar libremente, a experimentar, a descontrolarse, a equivocarse, pues según él en la era industrial la sociedad moderna no dispone de esta opción, pues toda

22 AAVV “Las piedras de Venecia”. Ed. Biblok Book Export. Barcelona, 2016.

producción industrial aspira a la perfección y a la eficacia, es una época en la que no existen segundas oportunidades. Debido a la eficacia de las máquinas, la producción de objetos debe obtener el máximo rendimiento, y el trabajo de los gremios de artesanos compete con la industria de manera errónea, pero Ruskin anima a los artesanos a trabajar de otro modo, a no producir como las máquinas pero tampoco a competir con éstas.

Por todos estos motivos este autor se muestra contrario no sólo al uso de máquinas para producir objetos, sino que también se posiciona en contra del virtuosismo, pues esta proeza y dominio de la técnica conlleva a ese mismo deseo de alcanzar la perfección. Por lo tanto Ruskin lo que defiende es ese campo intermedio, entre el aficionado y el virtuoso. Dicho campo es lo que se podría definir como artesanía, idea que se extiende de la época de Ruskin a nuestros días. Todas estas ideas se plasman en su libro *Las siete lámparas de la arquitectura*²³, no entraremos a profundizar en el tema, pero podemos decir que en este libro se plantean y definen diferentes conceptos, a modo de lámparas que iluminan el quehacer del arquitecto, pero son igualmente aplicables a su postura ante el artesano. Estas ideas son las siguientes²⁴:

-“la lámpara del sacrificio”: referida a la dedicación, a ese deseo humano de hacer las cosas bien.

-“la lámpara de la verdad”: esa verdad que según John Ruskin “continuamente da pérdidas y ganancias”.

-“la lámpara del poder”: un poder que obedece a unos ideales predeterminados.

-“la lámpara de la belleza”: el autor habla de la belleza de los pequeños detalles, más que la belleza de grandes diseños.

-“la lámpara de la vida”: refiriéndose a la lucha y a la energía empleadas.

23 RUSKIN, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Ed. Coyoacan. Mexico, 2012.

24 Lo que sigue son las ideas de John Ruskin en su libro *The Seven Lamps of Architecture*, versión original de 1849. Traducción al español *Las Siete Lámparas de la Arquitectura*, Alta Fulla, Barcelona, 2000.

-“la lámpara de la memoria”: que nos propone una observación de los tiempos anteriores, principalmente anteriores a la industrialización, cuando era el hombre el que producía y no la máquina.

-“la lámpara de la obediencia”: que nos habla de fijar la atención en la sabiduría, el conocimiento y la práctica de los grandes maestros, no en sus resultados.

Ruskin trata de defender mediante sus ideas y sus escritos que los gremios de artesanos están cohibidos, reprimidos a hacer las cosas bien, de forma rápida y eficaz, así como producir objetos en serie, todo esto debido a la aparición de la máquina, y los procesos de producción en serie.

Esta industrialización y proceso de reproducir piezas en serie afecta también al ámbito del arte, desde que en la Edad Media existieran técnicas como la xilografía y el grabado. Pero no es hasta el siglo XIX, con la aparición de la litografía cuando realmente estos procesos suponen una revolución para el mundo del arte, pues mediante esta técnica las artes gráficas pueden ponerse casi a un nivel similar al de la imprenta. Con el fin de tratar de competir con la máquina, una competición que como estamos viendo, no tiene sentido, pues son maneras de producir muy diferentes. Si buscamos una homología de esta era de la industrialización con la época actual podemos encontrarla en los objetos impresos en 3D. Las impresoras en 3 dimensiones son capaces de materializar objetos con mucho detalle o capaces de copiar con exactitud un objeto escaneado. Además se trata de una tecnología relativamente nueva y en constante evolución, por lo que cada poco tiempo se observan avances en dichas máquinas como imprimir en nuevos materiales por ejemplo, en material cerámico. Pero esos objetos son diferentes a los hechos a mano, son mejores o peores dependiendo de lo que busquemos, pero no son iguales, la factura es diferente, el resultado no es comparable, con esto queremos decir que existen diferencias entre el producto hecho por la mano y el hecho por la máquina.

2.3. Autor, producción y reproducción

Como afirma Benjamin en uno de sus ensayos: *“todo lo propio de la autenticidad no puede ser reproducido, ya sea tecnológicamente o de otro modo”*.²⁵ Según el mismo autor es en la época de la reproducibilidad técnica cuando se desdibuja eso que se ha catalogado como “aura” de la obra de arte, “aura” que según él hace referencia a la singularidad y originalidad de la obra de arte, a la experiencia de lo irrepetible, y por lo tanto no reproducible. Citando a Benjamin:

“Podemos decir, de manera genérica, que la reproducción mecánica saca el objeto reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las copias, la presencia única queda sustituida por la presencia masiva”.²⁶

Es precisamente en Inglaterra, país con fuerte influencia de la industria, donde surge el movimiento que trata de dignificar el trabajo del artesano, tratando de elevar dichos objetos a la categoría de arte. Este cambio y esta nueva catalogación es lo que se conoce como *Arts and Crafts* y su principal impulsor es William Morris (1834-1896), quien se ve influenciado por el crítico antes mencionado, John Ruskin. Su posicionamiento afecta de manera notable la concepción y la catalogación del arte, y señala que cada obra de arte, independientemente del material con el que esté realizada debe ser juzgada con los criterios que sean inherentes. Esta afirmación resulta obvia, lógica y nada sorprendente si se piensa en el arte contemporáneo que nos rodea hoy en día, pero en su época es un tanto revolucionaria, incluso provocadora, pues las consideradas Artes Mayores sólo contemplan determinados soportes.

Morris rechaza la producción industrial frente a la artesanal y a lo largo de su vida lucha y defiende la labor del artesano que según él

25 BENJAMIN, Walter. “La Obra de Arte en la Era de su Reproducibilidad Técnica” en *Discursos interrumpidos I*. reeditado por Ed. Altea, Taurus, Alfaguara. Madrid 1987. p.14.

26 BENJAMIN, op. cit. p.16.

considera que merece el rango de artista. Tanto es así que para ello crea la Morris Company, espacio donde tiene cabida la colaboración y el trabajo conjunto entre artesanos, artistas, pintores y arquitectos. Pero la distinción entre Artes Menores y Artes Mayores sigue estando en conflicto, por lo que más adelante trataremos de hacer un análisis de ambas para catalogar y observar los puntos de fricción entre ellas.

2.4. Del artesano al autor

A partir de este momento surge lo que ya conocemos como Modernismo, que gracias en gran medida a las ideas anteriormente expuestas por Ruskin y Morris representa una ruptura con la tradición academicista, creando una nueva forma de entender el arte, añadiendo valor estético a piezas cotidianas, tratando de poner al mismo nivel las Artes Menores y las Artes Mayores, socializando el arte para que objetos cotidianos tengan un valor estético y tengan acceso personas de todas las clases sociales. En este intento por llegar a todas las clases sociales las fábricas dedicadas a la cerámica restan calidad para abaratar la producción, pero al mismo tiempo siguen dedicando una pequeña parte de sus esfuerzos a mantener su imagen de marca, potenciando nuevas vías de creación mediante la colaboración con artistas y ceramistas independientes. Es por lo tanto, el momento en el que toma fuerza la figura del ceramista independiente, abalada por las ideas de Ruskin y Morris antes mencionadas y en contraposición a los productos de baja calidad que en esta época han comenzado a producir las fábricas.

Otro factor que facilita la aparición de los ceramistas independientes es que gracias a la industrialización hay mayor accesibilidad a los materiales cerámicos. Comienzan además a publicarse gran número de manuales técnicos especializados en la materia. Es una época de apertura del conocimiento, muchos expertos en la materia que hasta el momento guardaban con recelo sus técnicas

y fórmulas se convierten en profesores. También comienza a llegar muchísima información en lo referente a cerámica desde Oriente, donde existe un mayor dominio de la técnica.

Por otro lado es en esta época cuando asistimos a un cambio en la percepción, pues el modo en que percibimos se ve directamente influenciado por los condicionantes históricos, esto hace que los nuevos modos y medios de producción, tanto mecánicos como manuales se posicionen y tomen caminos bien distintos, definiendo así sus diferentes objetivos. Como decimos esta percepción cambia en función de sus condicionantes históricos, en un estado primigenio del arte, es a través del culto o el ritual cuando la obra de arte se integra y se establece como tal, ya desde la Antigua Grecia, guardando siempre una estrecha relación con lo mágico, como se observa desde las manifestaciones rupestres.

Pero como podemos observar a lo largo de la historia esa percepción cambia cuando tienen lugar diferentes hechos históricos. Observamos esos cambios con la aparición de la fotografía primero, y la del cine después. Volvemos de nuevo a la idea de la reproductibilidad de la obra de arte de la que habla Benjamin, en la que, por un lado, la obra deja de ser un elemento propio del ritual y pasa a ser algo más amplio, y por otro, asistimos a un nuevo modo de producir arte, al tratarse de obras concebidas para ser reproducidas. Estas dos ideas generan como no puede ser de otro modo, un cambio en el modo de percibir el arte, ahora la autenticidad deja de ser relevante, la función ritual de la obra de arte cambia y su función queda trastocada. Citando a Benjamin:

“A medida que las distintas prácticas artísticas se emancipan del ritual, su potencial visibilidad o exponibilidad aumenta.”²⁷

27 BENJAMIN, op. cit. p.24.

Desde luego, si hablamos de un medio que revoluciona esta nueva concepción del arte, tenemos que hablar de la imagen reproducida, del cine. Si antes el arte era sólo para unos pocos y para la contemplación individualizada, ahora la posibilidad técnica de ser reproducible conlleva al arte a la opción de la contemplación colectiva. También observamos su peculiar modo de mostrar la realidad, a pesar de mostrarnos elementos pertenecientes a lo real, el elemento técnico con el que se captan las imágenes, la cámara, se compone de cualidades de una naturaleza distinta a la que captamos con los ojos, jugando con el tiempo y el espacio a través de sus dinámicas, como pueden ser primeros planos, la velocidad de la imagen, la saturación del color y la luz... Es en este momento cuando el arte cambia debido a estas nuevas técnicas mecánicas, si antes el arte trataba de representar una realidad, ahora se presenta como una realidad en sí misma, la obra de arte comienza a ser algo autónomo. Este aspecto, junto con la capacidad de ser reproducible convierte la obra de arte en objeto, susceptible de convertirse en mercancía, lo que trae como consecuencia una nueva figura del artista, convertido ahora en productor.

Este nuevo modelo de artista trabaja de un modo diferente, pues su trabajo no consiste en transformar mediante el trabajo manual materiales mediante técnicas de las artes tradicionales, sino en saber manejar unas máquinas y herramientas nuevas para el mundo del arte. Apuntaremos, que a pesar de ser una herramienta nueva dentro del mundo del arte, no todo producto obtenido de ella supone ser arte en sí mismo, como afirma Calvo Serraller :

“Conviene aclarar, en todo caso, desde el principio, que cualquiera de las técnicas citadas no son por sí mismas arte, sino simplemente que, a través de ellas, se pueden llegar a producir obras de arte de un valor equivalente a las tradicionales, aunque con características específicas en

*relación con los medios y los materiales que usan.*²⁸

Con todos estos elementos y nuevos modos de producción se acentúa aún más si cabe la separación que existe entre las diferentes artes, definiéndose más claramente las características que distinguen a las Artes Mayores y Artes Menores.

2.5. Artes Mayores vs. Artes Menores

Hoy en día existe en el arte contemporáneo una hibridación entre técnicas, términos y conceptos, que en muchas ocasiones resulta complicado ubicar y definir qué lugar ocupa un determinado trabajo, pues la multidisciplinaridad en arte deja las fronteras un tanto borrosas, creando un campo híbrido indefinido en el que no se puede delimitar dónde termina una cosa y empieza la otra. Pero esto no siempre ha sido así, pues desde el Renacimiento hasta finales del siglo XIX, hablar de cerámica, por ejemplo, era hablar de arte menor o arte aplicada, debido a que a lo largo de la historia se fueron estableciendo categorías y normas (desde la Antigua Grecia) que distinguían entre las Artes Mayores o puras y Artes Menores o aplicadas.

Las ideas brevemente expuestas anteriormente nos sirven como punto de partida y contextualización para poder hablar y ubicar diferentes conceptos claves para el desarrollo de esta investigación. A continuación, hablaremos y desarrollaremos conceptos como artes aplicadas o Artes Menores en contraposición con el arte con mayúsculas, lo que se denomina como Artes Mayores, tratando de crear un mapa de ideas analizando cómo, cuándo y porqué aparecen.

Como sabemos, ya desde la Antigua Grecia se hizo una distinción entre Artes Mayores y Artes Menores. Las primeras engloban

28 C. SERRALLER, Francisco. *El arte contemporáneo*. Grupo Santillana de Ediciones S. A., Madrid, 2001. p.334.

aquellas que se disfrutaban con la vista y el oído, sin necesidad de que exista un contacto físico con la obra: pintura, escultura, literatura, música, arquitectura y teatro. Lo que en siglo XVIII se denominó como Bellas Artes, las cuales centran su interés en el valor puramente estético que les caracteriza.

Posteriormente se incorpora el cine, por eso se le conoce como el séptimo arte, es el crítico de cine Ricciotto Canudo el primero en incluir esta disciplina dentro de las Artes Mayores cuando publica su ensayo *Manifiesto de las Siete Artes* en 1914. En cambio las Artes Menores son aquellas en las que es necesario entrar en contacto con la pieza, mediante el tacto, el olfato o el gusto, considerados sentidos menores. Esta catalogación de términos es propia de la teoría del arte tradicional, hoy en día, como veremos a lo largo de esta investigación los límites entre estos términos se encuentran más difusos, en muchos casos concretos no existe una frontera clara para catalogar y ubicar determinados trabajos.

Históricamente las artes aplicadas han estado limitadas a lo ornamental, lo decorativo, esta idea se ha visto reforzada por lo que ofrecen los museos catalogados con esta etiqueta. Pero existe un universo estético en el que transcurre la vida cotidiana de todas las personas, lo íntimo, el espacio y el tiempo. Esta combinación de belleza y función, este grupo de productos o elementos manufacturados que rodean la vida cotidiana de las personas es lo que denominamos como artes aplicadas, las cuales se podría decir que llevan al arte a fines prácticos. Las piezas a las que podemos colocar esta etiqueta son aquellas que poseen un gran componente estético, intencionado por parte del autor, poseyendo una belleza que pertenece al arte, en definitiva, podríamos decir que son aquellas piezas a las que no llamamos arte pero si podríamos catalogar dentro del campo artístico, debido a su carga estética. Pero como decimos, se trata de una catalogación un tanto ambigua, pues en muchos casos resulta difícil o erróneo el ubicar determinadas piezas en un campo o en otro.

Dentro de esta catalogación de artes aplicadas o decorativas, encontramos históricamente técnicas como la metalistería, el trabajo textil, el mobiliario, el vidrio, o lo que nos atañe en esta investigación, la cerámica. La cerámica dentro las artes aplicadas ha tenido un gran desarrollo, atendiendo a los valores utilitarios y estéticos, esta amplia evolución en el mundo de las artes aplicadas se debe principalmente a las diferentes composiciones del material, maneras de ser trabajado, pero sobre todo por sus características y su dureza una vez se ha consolidado tras un proceso de cocción, permitiendo al ser humano hacer uso de él en su vida cotidiana, principalmente como elemento utilitario o decorativo. Pero como aquí se analiza desde mediados del siglo XX esta diferencia se va diluyendo, mostrándose cada vez más interés por las técnicas tradicionales.

Tras observar todo lo anteriormente expuesto en referencia a la artesanía podemos afirmar (en términos prácticos) que no hay arte sin artesanía, aunque el primero se lleve a cabo de una manera más expresiva. Así lo narran los historiadores Margot y Rudolf Wittkower en su libro *Nacidos bajo el signo de Saturno*²⁹, según ellos a partir del Renacimiento se produce en el arte un despegue con la aparición la nueva figura del artista, a partir del colectivo de artesanos. Esta figura del artista se contrapone a la del artesano, el primero está inmerso en sí mismo, mientras que el segundo está posicionado hacia el exterior, trabajando de cara a su comunidad. Este posicionamiento del artista, esta introspección, le da al artista una situación social de mayor autonomía si se compara con el artesano, esto se debe a que el artista aspira a la originalidad de su trabajo, cualidad que los distingue como individuos únicos. Pero como veremos a lo largo de esta investigación las afirmaciones de los Wittkower no son del todo ciertas, pues los artistas del Renacimiento en pocas ocasiones trabajaban en solitario, con frecuencia se mezclan artistas con artesanos en el mismo taller, siempre se rodean de aprendices y asistentes... y mucho menos son

29 WITTKOWER, R. y WITTKOWER, M. *Nacidos bajo el signo de Saturno: genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Ed. Cátedra. 2004.

aplicables sus afirmaciones a la situación del arte contemporáneo, en la que podemos observar una situación prácticamente antagónica.

Si fijamos la atención en el tratado de arquitectura de Vitruvio, que también influye a los artistas del Renacimiento: *“las diversas artes se componen de dos cosas: teoría y práctica”*, yendo ambas de la mano, donde una sin la otra no encuentra sentido, a lo que añade:

*“la práctica pertenece (únicamente) a quienes están entrenados en el trabajo; la teoría se comparte con todas las personas educadas. En lo que concierne a la teoría, todas las cosas son compartidas, mientras que el trabajo realizado con precisión a mano o por medios técnicos pertenece a quienes tienen una formación especializada en un oficio determinado.”*³⁰

Por lo tanto observamos que en el Renacimiento se establece una gran diferencia entre el trabajo teórico y práctico, lo que conlleva consigo una diferencia entre las Artes Mayores y las artes aplicadas. Separación que se ve incrementada en los próximos siglos con la aparición de la industria, donde el trabajo manual se ve afectado por la mecanización. Todo esto acompaña al desarrollo de la cerámica hasta nuestros días, y como se observa en el siglo XIX los trabajos cerámicos se encuentran muy alejados de la pintura y la escultura debido en parte a esta influencia que hemos citado anteriormente, ejercida por la era de la industrialización.

Otro aspecto que influye en la división que ha tenido históricamente la cerámica de la escultura viene de siglos atrás, cuando Leon Battista Alberti expone sus ideas sobre la escultura en un tratado, a comienzos del Renacimiento. En este tratado establece una división entre los tres diferentes tipos de escultores: “los que sólo añaden”, “los

30 VITRUVIO, Marco. *On Architecture*, Cambridge, Mass., Harvard Loeb Classic Library, 1931 (trad. Esp. De Arquitectura, Valencia, Albatros, 1978)

que sólo quitan” y “los que añaden y quitan” denominándolos plásticos o moldeadores. Según Alberti los más dignos de ser considerados auténticos escultores son los talladores, es decir, los que trabajan con materiales duros, nobles. Y nos interesa hablar de este tratado escrito en latín en 1464 debido a su vigencia a lo largo de los siglos, pues este concepto de escultura y la división que Alberti propone, se toma como válida y establecida hasta prácticamente el comienzo de nuestra era.

2.6. La decadencia de la industria de la cerámica

Como hemos analizado en el capítulo anterior la revolución industrial supone un gran cambio en muchos aspectos histórico y sociales, pero hemos observado que también afecta de forma notable la concepción de artesano, pues a partir de la Revolución Industrial muchas tareas comienzan a ser desempeñadas por máquinas, tareas que anteriormente se llevaban a cabo por seres humanos. Esto también ocurre en la industria de la cerámica, principalmente en la producción de servicios de mesa y vajillas de porcelana, pasando de ser productos de artesanía para ser productos industriales. Si bien es cierto que en Asia ya existía la producción cerámica con mayor desarrollo que en Occidente, para Europa supone la industrialización de la cerámica trae consigo el florecimiento de grandes firmas.

En los últimos veinte años se ha dado un fenómeno en la industria cerámica, donde grandes empresas con cientos de años de tradición cerámica han comenzado a sufrir una decadencia en el sector, debido a que el proceso de producción de un buen producto resulta complejo y su coste es elevado. Es por estos motivos que los productos cerámicos producidos de manera industrial han estado históricamente relacionados con el lujo, la extravagancia y la clase alta, pues como podemos observar a lo largo de la historia, los útiles de porcelana sólo estaban presentes en mesas de la realeza, de familias nobles o de grandes emperadores. En este sentido, este tipo de

objetos que hacen referencia al lujo ofrecen al poseedor de los mismos cierta sensación de éxito, convirtiéndose el material en algo muy valioso. Por este motivo dichas empresas han tratado de maximizar esa connotación de lujo y exceso, muchas veces de manera extrema, dando a dichos objetos texturas que imitan la piel de cocodrilo, las piedras preciosas o el oro, entre otras, lo que queremos decir con esto es que tratan de llevar al extremo la destreza técnica, muchas veces en un sinsentido estético. Y no se trata sólo de demostrar esta destreza técnica, sino que además está enfocada al lujo y la exclusividad.

Las grandes compañías cerámicas han tratado de mantenerse en la industria sin apenas innovar en sus productos, colecciones y diseños, lo cual les ha llevado en muchas ocasiones a una decadencia inminente, obligando en muchos casos a cerrar las fábricas con cientos de años de antigüedad. El hecho de no evolucionar en su productos junto al cambio y evolución en el estilo de vida de las personas han hecho que gran parte de los diseños producidos por estas grandes firmas se queden obsoletos. Por este motivo, hoy en día, muchas de estas compañías han decidido dar un nuevo giro a sus diseños de servicios de mesa (vajillas, juegos de café, teteras...), creando nuevas líneas de productos, normalmente en colaboración con artistas o diseñadores que no están relacionados con el mundo de la cerámica necesariamente, aportándoles un nuevo punto de vista. De estas colaboraciones se tratan de generar productos innovadores, que de algún modo pierden esa relación con el nombre de la casa que las firma, pues no siguen la línea que las ha identificado a lo largo de la historia. Pero como decimos son pocas las casas que han sabido mantenerse, actualizarse y adecuarse a las necesidades de los nuevos estilos de vida.

Por lo tanto, encontramos aquí un amplio abanico de producciones realizadas con materiales cerámicos, que nos proporciona un espectro acotado sobre el que poder trabajar. Encontramos que la cerámica ha sido usada desde hace miles de

años, por un lado, como material para la producción artística, y por otro, como elemento utilitario. Esta función ha pasado por diferentes fases, como hemos analizado en los capítulos anteriores. Por ello, a partir de este punto, habiendo generado y analizado un contexto en el que poder trabajar, continuaremos con la investigación desde el punto de vista actual, analizando la situación de lo cerámico en el presente y tratando de generar una serie de conclusiones extraídas del proceso.

2.7. El inicio del cambio: De la experimentación a la consolidación desde la cerámica de estudio.

Uno de los pilares fundamentales de esta investigación ha sido tratar de contraponer el arte frente a la artesanía y buscar el punto en el que los artesanos dejan de producir objetos cotidianos funcionales para pasar a producir piezas artísticas caracterizadas principalmente por su valor estético. Pero en el transcurso de dicho trabajo hemos observado que tal punto de inflexión no existe, no hay un antes y un después en la utilización de la cerámica por parte de los artistas.

Hemos observado que el proceso es progresivo, en el que determinadas piezas con una aparente funcionalidad artesanal, dentro de la servidumbre de lo manual al servicio de la decoración o lo utilitario, es decir de los usos propios de lo artesano, pasan a trascender esta función y comienzan a manejar códigos simbólicos propios de la práctica artística.

Tomaremos como objeto de estudio diferentes obras que en la actualidad podrían parecer trabajos tradicionales pertenecientes al mundo de la artesanía, pero que en su momento supusieron un punto de inflexión en el uso de técnicas y procedimientos dentro de la práctica artística, y que conllevaron un avance decisivo en la introducción de la cerámica en el ámbito del arte, normalizando su uso como si se tratase de cualquier otro procedimiento escultórico o

pictórico. Desde este momento grandes museos y galerías de arte abren sus puertas a estas nuevas creaciones y hoy en día a pesar de tener apariencia de trabajos tradicionales reconocemos su valor y lo que suponen en la época en la que fueron creadas.

En este punto analizaremos el trabajo de ciertos artistas que resultan ser buenos ejemplos en esta etapa transitoria de la cerámica, que nos darán unas pautas y un contexto para entender la situación de la cerámica en el arte contemporáneo y el lugar que ocupa en la actualidad. También es importante decir que todo este proceso es diferente si fijamos la mirada en la cerámica occidental o si lo hacemos en la cerámica oriental, donde su utilización se remonta a miles de años antes que en Occidente y el valor tanto estético como de uso asignado ha sido diferente. También debemos apuntar que la cerámica y más concretamente la porcelana, se utiliza en Oriente cientos de años antes que en Occidente, y su fórmula se guardaba con cierto recelo, como dice Edmund de Waal:

“La porcelana es el Arcano. Es un misterio. Durante quinientos años nadie en Occidente supo cómo se hace.”³¹

Dejaremos al margen el estudio y el análisis de estas cuestiones relacionadas con la cerámica y la porcelana en culturas orientales (dignas de una investigación mucho más amplia que la que nos ocupa) y nos centraremos, básicamente, en el entorno occidental.

Todas las piezas pertenecientes en lo que podríamos catalogar como cerámica de estudio, fácilmente se enmarcarían hoy en día dentro del mundo de la alfarería llevada a cabo por artesanos, pero dichas piezas crean la base de lo que hoy conocemos como cerámica contemporánea.

³¹ DE WAAL, Edmund. *El oro blanco. Historia de una obsesión*. Seix Barral, Barcelona, 2016. p.27

En el panorama nacional, por ejemplo, destacamos el caso de **Josep Llorens Artigas** cuyo trabajo supone un cambio radical en la manera de entender la cerámica. Su conocimiento y perfección en el desarrollo de la técnica no le impiden salirse de lo establecido y experimentar nuevas formas de expresión, por ejemplo, con colaboraciones con otros artistas, prestamos especial atención a sus trabajos con Joan Miró, con quien realiza más de doscientas piezas en las que se diluyen los límites entre el trabajo del ceramista y el del artista. Esto se debe a que en dichos trabajos la materia, la forma y la pintura tienen su propio valor estético de manera individual teniendo cada una de las partes la misma importancia en el resultado final. Que Artigas sepa salirse de lo establecido y sea capaz de dejar la tradición a un lado es un factor importante en su trayectoria, además de jugar un papel importante a favor de la evolución de la técnica y el uso de la cerámica. No obstante, consideramos importante señalar que Artigas es considerado un referente mundial por su trabajo en la técnica del torno, donde su perfección técnica, tanto en lo formal como en la alquimia, posicionaron a la cerámica en un plano superior al de la artesanía.

Éste y otros artistas han sido los encargados de continuar con este proceso evolutivo del uso de la cerámica y su introducción en el arte, y como señalábamos anteriormente, poco a poco la cerámica se va despojando de su función utilitaria y entrando en el campo de lo simbólico. Muchas de estas obras siguen siendo realizadas en torno por grandes conocedores de dicha herramienta y sus piezas siguen teniendo apariencia de contenedores, de cuentos, de vasijas, pero al analizar dichas obras observamos que fijan su interés en un lugar bien distinto.

En este punto observamos dos formas diferentes de acercamiento al mundo cerámico, por un lado los artistas que han empleado la cerámica para desarrollar su trabajo, a pesar de que no sea el medio habitual en el que desarrollan su proceso creativo, y por

otro, ceramistas cuyo trabajo posee un profundo contenido artístico y valor estético. Ambas metodologías llevan a un mismo camino, que huye de la cerámica utilitaria tratando de dignificar el material posicionándolo en el ámbito del arte, aprovechando en muchos casos el conocimiento y desarrollo técnico de la artesanía y la alfarería en su propio beneficio, pero utilizando un lenguaje propiamente artístico.

Pero si hablamos de estos pasos iniciales que comienza a dar la cerámica para entrar en el mundo del arte, no podemos dejar de hablar de algunos artistas que tuvieron una fuerte influencia en este tema y cuya obra marca un antes y un después en este recorrido que tratamos de analizar. Por ello, se plantea a continuación un repaso a una serie de artistas cuyo trabajo supuso un punto de inflexión en la forma de entender la cerámica en la práctica artística.

2.7.1. Bernard Leach

Mientras muchos de los artistas de las vanguardias europeas, principalmente pintores, se acercan en mayor o menor medida a la cerámica, se produce el movimiento que hoy conocemos como “cerámica de estudio”, un movimiento impulsado por artistas que ya trabajaban con la cerámica como procedimiento. Se trata de un movimiento con gran influencia oriental que trata de imitar la forma y la calidad de los esmaltes asiáticos, prestando especial atención al desarrollo del contenido técnico. El principal precursor de la cerámica de estudio es Bernard Leach, quien debido a su paso por Japón y Hong Kong se ve influenciado de manera notable por la cerámica oriental. Durante los años que Leach reside en Japón trata de mostrar e introducir el arte occidental en dicho país mediante charlas y conferencias pero pronto comienza a conocer el mundo de la cerámica y a interesarse por él. En un primer momento Leach trabaja como interprete para el ceramista Tomimoto Kenkichi, algo que le sirve para aprender las técnicas y los términos técnicos del mundo de la



Bernard Leach en el taller de Shoji Hamada (1952)

cerámica. Pronto se hace un experto en la materia, tanto en la práctica como en la teoría, y escribe interesantes artículos para divulgar la historia de la cerámica oriental. En el año 1920 Bernard Leach vuelve a Europa instalándose en Inglaterra, con el fin de dar a conocer el rico y complejo universo de la cerámica oriental construye un horno *noborigama*, horno tradicional japonés, el primero de este tipo en Europa. Leach entiende la cerámica como una rica combinación de arte, filosofía, diseño y artesanía. Leach recorre principalmente Europa y Estados Unidos ofreciendo conferencias, hoy día podemos encontrar numerosos escritos suyos que hablan de la cerámica de estudio. Su objetivo siempre fue dar a conocer y difundir todo lo aprendido en su paso por Oriente.

Es un autor que aboga por las formas simples en su proceso artístico, en su práctica artística hace uso de objetos utilitarios, tratando de resaltar las cuestiones estéticas por encima de la funcionalidad del propio objeto. Crea escuela y mediante su estilo y escritos consigue ser una gran influencia en el diseño americano en las décadas de los años 50 y 60. Muchos ceramistas de todo el mundo se ven influenciados por sus enseñanzas, donde se puede ver como crece la cerámica de estudio, desde Nueva Zelanda hasta la costa oeste de Canadá, en la escena de la cerámica del Vancouver de los 70. No es de extrañar por lo tanto, que se considere a Bernard Leach como uno de los principales precursores de la cerámica de estudio, siendo el comienzo de la carrera de fondo que hace la cerámica hasta nuestros días.

2.7.2. Pablo Picasso

Toda su obra, sea cual sea la disciplina que utilice, trata de romper con el arte del momento. Utiliza con soltura cualquier herramienta, trabaja con cualquier material de un modo muy libre, lo que le permite dar rienda suelta a su imaginación sin importarle el material que se le presente para llevar a cabo sus piezas.

Su primer contacto con la cerámica se produce en 1900 y cuando viaja por primera vez a París con motivo de la Exposición Universal en la que participa y allí, conoce al artista **Paco Durrio**. Es entonces cuando Picasso muestra interés por este material pero aún no lo trabaja de manera distendida. En 1905 ya hay constancia de varias piezas suyas que hoy se exponen en el Museo Picasso de París, pero como decimos, sólo se trata de unos pequeños flirteos con el material.

En algunos casos realiza bustos modelados en arcilla para posteriormente, vaciarlos en bronce. Muchos escritos afirman que Picasso se encuentra en esta época con la cerámica de manera casual y fortuita en Francia, pero dichas afirmaciones parecen no ser del todo fidedignas, pues como podemos observar en la tesis doctoral de Salvador Haro Gonzalez³², Picasso tiene contacto con dicho material mucho antes. El artista, siendo un niño, está familiarizado con la alfarería local, pues Málaga es un lugar de gran tradición alfarera y Picasso conoce desde niño los hornos de cerámica que existen cerca de su casa. Por lo tanto es entonces cuando conoce el material, familiarizándose con objetos funcionales como cuencos, platos vasijas o jarras en forma de gallo. También debemos apuntar que su tío Salvador Ruiz Blasco, a pesar de estudiar Medicina en Granada, muestra especial interés por la cerámica, aprendiendo a modelar arcilla y realizando algunas piezas en dicho material. A pesar de esta familiarización del artista con el material, no es hasta más adelante cuando adquiere sus conocimientos sobre la tradición cerámica mediterránea.

Es en París cuando su obra tiene una primera aproximación al medio cerámico, debido a su relación con el artista vasco de origen francés Paco Durrio, quien a su vez aprende los procesos cerámicos

32 HARO GONZÁLEZ, Salvador. *Pintura y creación en la cerámica de Pablo Picasso*. Edita Fundación Pablo Picasso. Málaga, 2007.

de la mano de **Paul Gauguin**. Estos dos artistas compartieron taller en 1893 y es Gauguin quien enseña y trasmite a Durrio la pasión por el material, utilizando la arcilla de un modo muy diferente al tradicional, algo realmente revolucionario para su época. Pero Gauguin es consciente de ello, pues como observamos en una carta que le escribe a su marchante, el artista afirma:

*“soy el primero en intentar la cerámica-escultura y creo que, aunque es algo hoy olvidado, el mundo me lo agradecerá. Mantengo con orgullo que nadie lo haya realizado anteriormente”*³³

Las cerámicas de Gauguin son menospreciadas en su tiempo, pero Durrio sabe apreciar el valor de dichas piezas y continúa explorando este campo, experiencias que le transmite posteriormente a Picasso. Lamentablemente, cuando Picasso comienza a aproximarse al cubismo la relación entre ambos artistas se enfría, tanto en lo artístico como en lo personal, ya que Durrio lo considera un desvarío y auténtico atentado contra el hecho pictórico.

La primera vez que el artista utiliza medios propiamente cerámicos para pintar vasijas es junto al ceramista holandés **Jean Van Dongen**, quien construye las vasijas y posteriormente Picasso pinta utilizando engobes y vidriados con el asesoramiento técnico del ceramista. No se sabe con exactitud cuántas piezas surgieron de esta colaboración pero en el Museo Picasso de París se conservan dos de ellas, firmadas por ambos autores y fechadas en 1929.

Volviendo a la relación de Picasso con la cerámica y tratando de ubicar sus inicios, cierto es, que su verdadero encuentro con la cerámica, cuando realmente la presencia de dicho material toma protagonismo en su trayectoria artística, se produce en Francia. A

³³ BRETTELL, Richard. “Gauguin and impressionism”, *Yale University Press*, 01/09/2007, p.361-364.

pesar de residir en París, no son pocos los viajes que el artista realiza al sur de Francia, donde había veraneado muchas veces desde 1919, ya que le resulta un lugar acogedor y debido a su origen malagueño, ese contacto con el Mediterráneo le aporta cierta conexión con su tierra, pero sobre todo con las milenarias tradiciones artísticas del Mediterráneo. En uno de esos viajes, concretamente en agosto del año 1936 viaja a Mougins, en el sur de Francia, y junto con el poeta Paul Éluard, su mujer Nusch y la fotógrafa Dora Maar -quien se había convertido en su amante- hace diversas excursiones por la zona. En una de estas salidas llegaron a Vallauris, donde Picasso queda fascinado por la gran tradición cerámica y el trabajo de los alfareros que allí conoce. En referencia a esto el poeta Paul Éluard escribe un poema titulado “A Pablo Picasso” que refleja la fascinación que muestra Picasso en aquella visita a Vallauris:

*“Montrez-moi cet homme de toujours si doux
Qui disait les doigts font monter la terre”*

*(Mostradme a este hombre siempre tan dulce
Que decía a los dedos hacer subir la tierra)*

A principios de los años 40 pasa temporadas cada vez más largas en esta región del país hasta que finalmente decide dejar París para instalarse en Vallauris, donde vivirá un tiempo y realizará gran parte de su producción cerámica. No olvidemos que en esta época Picasso tiene ya más de 60 años, pero su espíritu inquieto y ganas de experimentar con nuevos medios nunca cesan, se trata de un artista que siempre ha jugado con las posibilidades plásticas de los materiales con los que trabaja, hasta el punto de descubrirles nuevos caminos a los propios especialistas en la materia. Esta cualidad que le caracteriza le hace trabajar con total libertad cualquier material que se ponga entre sus manos, pero en realidad sólo llega a dominar la parte que a él le interesa, dejando los aspectos puramente técnicos a los especialistas.

Es en uno de estos viajes, a mediados de los años 40 cuando viaja a Vallaurais por segunda vez, diez años más tarde de su primera visita, y un amigo suyo le invita al taller de alfarería Madoura³⁴ donde trabajan el matrimonio Suzanne y George Ramié, quienes le invitan a hacer unas pruebas y experimentar el proceso cerámico. Picasso, con su espíritu creativo, lúdico y sus ganas de probar nuevos materiales, acepta la propuesta y ve en el proceso cerámico un amplio abanico de posibilidades, pero no es hasta el año siguiente cuando el artista entra de lleno a explotar el potencial que, él intuye, posee la cerámica.

No son pocos los autores que afirman que este encuentro de Picasso con la cerámica se produce de una forma casual y azarosa, pero tales afirmaciones no son del todo ciertas, pues como opina Salvador Haro en sus escritos:

*“... si Picasso comenzó a hacer cerámica no fue por una casualidad en absoluto. Ya se ha comentado cómo Picasso parece tener este anhelo desde etapas muy tempranas. El momento personal y artístico por el que estaba atravesando era también propicio para esta dedicación.”*³⁵

También debemos apuntar que en esta etapa de su vida es un artista de gran prestigio, pero su producción artística se ve mermada, y a pesar de que apenas produce nada en estos años, sus ansias de reinención y re-descubrimiento no cesan.

Al año siguiente, en 1947 comienza la colaboración entre el taller Madoura y Picasso, colaboración que se extiende hasta 1971, prácticamente el final de la producción artística del artista. Para llevar a cabo su proceso creativo el matrimonio Ramié y otros artesanos que trabajan en el taller, producen las piezas y Picasso las pinta. Es

34 El taller *Madoura* recibe su nombre de la combinación de las primeras letras de *maison* (casa), Douly (apellido de soltera de Suzanne) y Ramié (apellido del matrimonio)

35 HARO GONZÁLEZ, op. cit., p.94

principalmente la mujer, Suzanne, quien trabaja mano a mano con el artista, preparándole las formas y enseñándole la técnica cerámica, en este taller tradicional Picasso aprende el proceso cerámico en todas sus vertientes. Puesto que Picasso no sabe torneear -ni aprende a hacerlo- se preocupa de hacer los bocetos de formas torneadas y posteriormente ensambladas, para que Suzanne los realice. También es el propio artista quien transforma y manipula las piezas frescas creando nuevas formas a las que posteriormente añade color.

También un maestro alfarero llamado **Jules Agard** le produce las piezas y le fabrica los colores y esmaltes para que posteriormente el artista los utilice. Picasso invierte gran cantidad de tiempo y energía en esta actividad por lo que finalmente acaba siendo un gran conocedor del mundo de la alquimia cerámica. Le resulta especialmente interesante el impredecible proceso de cocción, y el hecho de que los colores de engobes y esmaltes aparezcan y se transformen tras el paso por el horno. Algunas de las piezas aparecen agrietadas o rotas tras la cocción, pero Picasso no las descarta, sino que aprovecha el error, para darle una nueva vida e incorporar la intervención del azar en su obra.

Es en esta época que el artista está tan entusiasmado con su obra en cerámica, cuando decide trasladar su residencia definitivamente al sur de Francia, instalándose allí con su familia, donde se compra la villa La Galloise. Poco después conoce a Jacqueline Roque Hutin, con quien convive los siguientes 20 años hasta su muerte y a la que dedica numerosas piezas como botijos, fuentes, azulejos, etc. en las que estampa el rostro o la cabeza de su compañera.



Piezas cerámicas de Picasso

Si en un inicio son alfareros y artesanos los que realizan las piezas en torno para que posteriormente Picasso las pinte, es poco después cuando el propio artista se mancha las manos de arcilla para ser él mismo quién lleve a cabo las piezas, jugando con las formas a su antojo, aunque nunca deja de trabajar con algunos de los artesanos del taller Madoura, quienes le siguen llevando piezas a su taller, para que posteriormente Picasso las decore. Esta libertad con la que se enfrenta al material tiene como consecuencia una liberación que lo desvincula de la tradición, de la artesanía y de las delicadas piezas resultantes del torno. Ya no se concibe la cerámica como piezas utilitarias sino que a partir de este momento y gracias en parte a Picasso, el mundo del arte descubre un nuevo soporte sobre el que pintar y un nuevo material muy adecuado para el lenguaje escultórico, con un amplio abanico de posibilidades plásticas con las que experimentar.

Picasso es el primer artista en reinventar nuevos temas para la cerámica, transformando piezas tradicionales con apenas un gesto, como apunta Kabnweille:

“...tan sólo con un gesto del pulgar convertía un florero en una mujer, cambiaba completamente su forma mediante la pintura, lo cual es esencialmente lo contrario del adorno, que se ajusta a las formas existentes”³⁶

También desarrolla nuevas técnicas de grabado en el barro, trabajando sobre la superficie como si de pintura se tratase, añadiendo o quitando material de la superficie arcillosa el artista obtiene formas y relieves que ya no es necesario pintar, actuando el claroscuro de la propia forma como color.



"Cara blanca" (1955)

La producción cerámica de Pablo Picasso asciende a unas cuatro mil piezas, muchas de ellas pintadas a destajo para ser vendidas a precios bajos, al igual que parte de sus grabados. No es de extrañar, pues como sabemos, Picasso pertenece al partido comunista desde el año 1944 y acepta producir ediciones a precios bajos para que estén al alcance de todas las clases sociales. Pero su producción en cerámica se extiende nada menos que a veintisiete años, de donde salen piezas que revolucionan el mundo de la cerámica. Como hemos apuntado anteriormente, utiliza el material a su antojo, dejando de lado en muchas ocasiones la tradición, como observamos en los temas que trata a la hora de intervenir las piezas, como la tauromaquia, la figura de la paloma -muy recurrente en su obra- o la figura de la mujer. Esta presencia de la cerámica en su trayectoria marca sobre todo el final de

³⁶ KABNWEILLE, Daniel-Henry. *Picasso en la cerámica*, Zaragoza, Taller Escuela de Muel, 1999. p.19.

su producción artística, donde tiene más presencia. Con esta llegada de Picasso al mundo de la cerámica, los ceramistas y alfareros más tradicionales descubren nuevos usos del material y nuevas vías de trabajo y experimentación, al igual que la propia técnica, que comienza a dibujar una nueva línea por la que experimentar, introduciéndose en el campo del arte.

El vínculo que Picasso genera con la cerámica es muy importante en su producción artística, quedando fascinado por las cualidades del material, con el que decide enredarse y dar rienda suelta a su creatividad. Para él es importante y significativo que una pieza antigua de cerámica conserve la frescura como el primer día, la impresión de las manos por quién estaba realizada, elementos como marcas e improntas de las huellas de los dedos. El hecho de trabajar con la cerámica atrae a Picasso de un modo especial, generando una conexión con el mundo clásico y las tradiciones clásicas que bañaron el Mediterráneo, su tierra, con lo que siente un vínculo muy fuerte. Además esta conexión y este vínculo se reafirman por la materia misma que compone la cerámica, la tierra. Este modo de trabajar con elementos básicos es para Picasso fundamental y le resulta muy gratificante el hecho de crear con cerámica, con tierra, que utiliza según su ubicación, entendiendo que en cada región tienen sus propios colores y engobes, según sea la tierra de su suelo. Pero no sólo eso, sino que la cerámica también necesita de agua y fuego, que como hemos apuntado anteriormente es un proceso que al artista le resulta interesante y mágico.

Existen numerosos estudios acerca de la vida y obra del artista, encontramos especialmente interesante la tesis doctoral de Salvador Haro, que hemos mencionado anteriormente, titulada “Pintura y creación en la cerámica de Pablo Picasso” (Universidad de Granada, 2003) donde encontramos grandes aportaciones sobre dicha parte de la trayectoria artística del autor, se trata de una investigación muy completa desde un punto de vista teórico.

Este trabajo resulta especialmente interesante ya que en los grandes tratados de Picasso realizados hasta 1985 apenas dedican unas líneas a su producción cerámica, debido precisamente a que la cerámica siempre se ha visto relegada a un segundo plano dentro del arte, más vinculada a servir como instrumento utilitario. Es por eso que muchos de los críticos de su época no le prestan especial interés a sus piezas cerámicas, que en muchos casos llegan incluso a criticar o menospreciar calificándolas como “cachivaches de su vejez”, como un simple entretenimiento pasajero. Por este motivo el investigador Salvador Haro, trata de demostrar en su tesis no sólo que la crítica tradicional se equivocaba sino que Picasso es uno de los artistas que comienzan a poner en valor dicha disciplina artística. Y no sólo eso, sino que resulta imposible entender el final de su trayectoria si ignoramos sus cerámicas, pues toda su obra se relaciona entre sí, mezclándose las disciplinas, las técnicas y los materiales. El artista Antoni Tàpies afirma que:

“la cerámica de Picasso es un ejemplo precioso de que se puede hacer arte con las imágenes cotidianas y los materiales más vulgares”³⁷.

Como vemos en diferentes obras a lo largo de su trayectoria no tiene ningún reparo en utilizar cualquier tipo de material para llevar a cabo sus obras.

“En definitiva, parece claro que a Picasso no le inquieta la presunta “nobleza” de los materiales, antes bien su preocupación se dirige a la potencialidad expresiva que ellos le sugieren”³⁸.

No ocurre lo mismo con otras personas del mundo artístico, pues el hecho de que Picasso sea un artista reconocido en su época hace

37 TÀPIES, Antoni. *Picasso. El diálogo con la cerámica*. Fundación Bancaja, Valencia, 1998. p.93

38 HARO GONZÁLEZ, op cit., p.279

que este proceso de dar valor a la disciplina cerámica sea más rápido, por ejemplo, observamos cómo algunos de los pintores coetáneos de Picasso comienzan a interesarse por la cerámica.

Por supuesto hemos de apuntar que anteriormente a Picasso ya existen muchos otros autores que trabajan con la cerámica, pero es la obra de Picasso la que supone un cambio en el modo de ver la producción cerámica en el arte, de una parte debido a que no se trata de un ceramista ni artesano conocedor de la técnica, y de otra, a que se trata de un artista influyente en el arte de su época. Todo ello debido a la maestría con la que se enfrenta al material, la libertad y expresividad de sus piezas y algo poco usual en su tiempo: la capacidad para unir tradición y renovación en una misma obra, son características que hacen que la producción cerámica de Picasso sea un punto de inflexión en lo referente a la cerámica contemporánea, y por consecuencia, un referente para dicha investigación.

2.7.3. Joan Miró

Al igual que Picasso otro artista cuyo paso por la cerámica merece la pena destacar es Miró, pues a pesar de desarrollar gran parte de su obra artística en el ámbito de la pintura también encuentra en el material cerámico un medio de expresión rico y lleno de posibilidades. Junto con Picasso revoluciona la percepción del material consiguiendo que el Gran Arte muestre interés por dicho soporte como medio expresivo. Podemos afirmar que en cierto sentido Miró está obsesionado por un nuevo arte y tiene un gran deseo por “asesinar la pintura”, como afirma el crítico Maurice Raynal.³⁹

Al igual que Picasso su curiosidad y especial sensibilidad para trabajar con distintos materiales hace que podamos disfrutar de su obra

³⁹ RAYNAL, Maurice. *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nous jours*. Moutaigne, París, 1927. p.34.

en innumerables medios expresivos. Como apunta el propio artista en “Je rêve d’un grand atelier”:

“...Cuanto más trabajo, más ganas tengo de trabajar. Querría iniciarme en la escultura, en la cerámica, en la obra gráfica, tener una prensa. Intentar también ir más allá de la pintura de caballete que desde mi punto de vista se propone finalidades mezquinas, y aproximarme a través de la pintura a las masas humanas, en las cuales nunca dejo de pensar.”⁴⁰

Se trata de un artista catalán que como tanto otros, tiene que dejar España para irse a vivir a París. Allí acude al estudio de Josep Llorens Artigas, interesado por la cerámica, a quien conoce muchos años antes en la escuela de Artes y Oficios de Barcelona. Pero no es hasta esta época cuando comparten estudio y realizan numerosas colaboraciones. Aunque trabajan de un modo diferente al que lleva a cabo Picasso en el estudio Madoura, ya que, como observaremos más adelante, Miró no se limita a decorar las piezas que Artigas realiza, se trata de un trabajo conjunto y como se afirma en uno de sus catálogos:

“no son cerámicas decoradas, son sencillamente cerámicas: es imposible determinar dónde comienza el trabajo del pintor y donde termina el del ceramista”⁴¹.

Fruto de estas colaboraciones el propio Miró le dice a Artigas: “(...) tú no has de convertirte en Miró, pero yo me he de convertir en ceramista”⁴²

40 MIRÓ, Joan. *Je rêve d’un grand atelier*; XXeme Siecle. París, 1938.

o (sueño con un gran taller) artículo publicado en *Cahiers d’Art*, 1932.

41 PUNYET MIRÓ, Joan; ARTIGAS GARDY, Joan; CALERO FERNÁNDEZ, Cristina. *Joan Miró, Josep Llorens Artigas. Ceramics. Catalogue raisonné 1941-1981*, Ed. Daniel Lelong-Successió Miró, 2007, p.10-12

42 op. cit

Además de dar color a las piezas Miró se interesa por el modelado, llevando a cabo sus propias obras, ya que experimenta e investiga la composición de pastas, colores y esmaltes. Como observamos en su producción, no se trata de un artista que se limite simplemente a la decoración de vasijas, jarras y platos, sus piezas se relacionan estrechamente con el propio material, extrayendo y aprovechando al máximo sus posibilidades, jugando con la maleabilidad del barro, los colores de los esmaltes, los cambios a los que se somete el barro tras su paso por el horno... a Miró, como a tantos otros le atrae la carácter imprevisible de la acción del fuego. Además, al no tratarse de un ceramista al que podríamos llamarle tradicional, no tiene reparos en subvertir la propia disciplina, mezclando o añadiendo el barro con otro tipo de materiales u objetos ajenos al medio. A lo largo de toda su trayectoria Miró guarda una estrecha relación con los objetos, como podemos observar sobre todo en su producción escultórica. Se trata de un artista con una vasta producción en diversos campos del arte, el trabajo con arcilla lo lleva a cabo de manera intermitente, donde podemos diferenciar varias etapas a lo largo de su vida en las que desarrolla su obra de manera distendida con dicho medio de expresión.

1944 - 1946

A lo largo de toda su trayectoria son muchas las técnicas y materiales con los que el artista experimenta, en este sentido no tiene límites ni prejuicios ante cualquier medio de expresión con el que se plantee trabajar. Por esta actitud que le caracteriza cuando la cerámica llega a sus manos, se enfrenta a ella de una forma ágil y despreocupada, sin importarle si la arcilla está cruda o cocida, si se trata de una superficie plana o de una figura con volumen. Miró se muestra siempre curioso y percibe la capacidad expresiva del material. Cuando Georges Raillard le pregunta su interés por buscar siempre materiales nuevos, Miró responde:

“No busco. Me atraen, vienen a mí. (Se acerca a una mesa cubierta de manchas). Por ejemplo, uso esta mesa para poner mis brochas y pinceles. Fatalmente, a medida que se va manchando, me excita.”⁴³

En 1944 Miró coincide con su viejo amigo Artigas en Barcelona, quien lleva ya 4 años instalado en la ciudad. Cuando Artigas llega a Barcelona en 1940 enseguida se pone a trabajar en nuevas piezas de gres, pero la diferencia de la calidad del material en comparación con el que venía usando en París hace que el resultado de esas hornadas no sea el esperado por Artigas, por lo que decide abandonar las piezas en un rincón del taller.

Miró, por su parte, en este primer periodo juega con el azar, el defecto y la casualidad decorando los trozos de ladrillo y las piezas defectuosas anteriormente citadas, que encuentra en el taller de Artigas. Por este motivo muchas de las obras cerámicas tienen una doble cronología y están fechadas con los años 1941 y 1946. Destacamos la serie “Constelaciones”, que ya viene desarrollando anteriormente en pintura, donde estrellas, lunas, pájaros y otras figuras unidas entre sí por finas líneas negras, tanto en su pintura como en sus obras cerámicas. Todo apunta a que con esta serie el artista busca algún modo de evadirse de la inminente guerra, refugiándose en su interior, es entonces cuando comienza la búsqueda de nuevas ideas y nociones como la noche, la música, las estrellas o la luna comienzan a jugar un papel importante en su obra.

Esta es una primera toma de contacto con el material, como vemos nada convencional pero muy espontánea, donde el artista se deja llevar por él. En esta etapa también pinta unas placas que Artigas le prepara previamente, pero Miró no queda contento con ellas, ya que entiende que el resultado está más cerca de la pintura que de la

⁴³ RAILLARD, Georges. *Conversaciones con Miró*. Ed. Gedisa, Barcelona, 1998. p.43.

cerámica. Tras esta experiencia comienza a trabajar con trozos muy irregulares que encuentra en el taller y los pinta por todas sus caras, así es como comienza a realizar las primeras piezas de terracota con el mismo estilo de temáticas con las que trabaja anteriormente: mujer, personajes, pájaro, luna, cabezas...

1954 - 1959

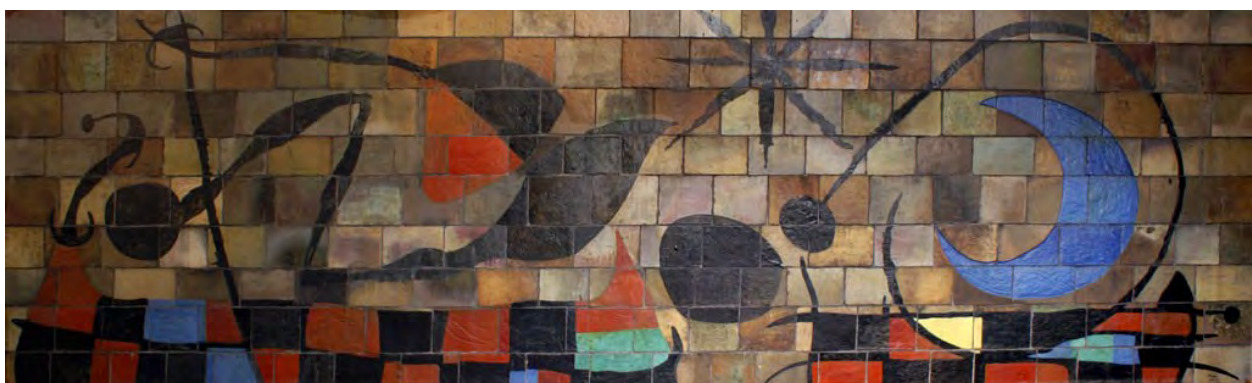
Se trata de una época en la que Miró pasa temporadas en la masía de Artigas, ubicada en Gallifa donde le ayuda Joan Gardy Llorens, hijo de su amigo Josep Llorens Artigas, y abandona toda producción en pintura y escultura para meterse de lleno en la cerámica. La manera en la que se enfrenta a la decoración de las piezas va cambiando y pronto las finas líneas de la serie "Constelaciones" dan paso a líneas más gruesas a la vez que aumentaban los espacios vacíos.

En la masía de la familia Artigas hace todo tipo de pruebas y enriquece aún más sus conocimientos en los aspectos técnicos de los colores y los esmaltes cerámicos. De estas colaboraciones surgen un gran número de dificultades técnicas, tanto en la forma, como en la cocción, como en la decoración de las piezas, esta última parte del trabajo la resuelve Miró.

Como resultado de esta época el artista y los Artigas producen más de 200 piezas que posteriormente se exponen en junio de 1956 en la Galería Maeght de París y después en la Galería Pierre Matisse de Nueva York. Ese mismo año se traslada a vivir a Mallorca donde dispone un gran taller para trabajar en cerámica, junto con su amigo Josep Lluís Sert (1902-1983). Gracias en parte, a estas dos exposiciones su obra cerámica se da a conocer, despierta gran interés y comienza a recibir encargos, principalmente aplicados a espacios arquitectónicos, como los murales para la UNESCO en París, que se

inaugura en el año 57 o dos años después el mural que realiza para la Universidad de Harvard, o el mural que le encarga el Museo Guggenheim de Nueva York. El artista ya ha realizado murales de gran formato, pero en pintura, nunca con cerámica, por lo que solicita la ayuda de su viejo amigo Josep Llorens Artigas para que le ayude con los aspectos técnicos del mismo. Los murales para la UNESCO tienen una superficie total de 3x15 metros y 3x7,5 metros. Deciden que el tema para la composición girará en torno al Sol y la Luna, que según palabras de Miró:

“...la idea de un gran disco rojo intenso se impone para el muro más grande. Su réplica en el muro pequeño sería un cuarto creciente azul, dictado por el espacio más reducido, más íntimo, para el cual estaba previsto. Estas dos formas que quería muy coloreadas hacían falta reforzarlas por un trabajo en relieve. Ciertos elementos de la construcción, tales como la forma de las ventanas, me han inspirado las composiciones en escatas (del catalán: escamas) y las formas de los personajes. He buscado una expresión brutal en el gran muro, una sugestión poética en el pequeño.”⁴⁴



Murales para la UNESCO. Joan Miró y Josep Artigas.

Esta es una de las obras más destacables en la obra cerámica de Miró, al menos en lo referente a murales. Este trabajo realizado para la UNESCO le sirve de prototipo para los siguientes murales que realiza a partir de este momento. Junto con Artigas realiza más de una docena de murales cerámicos, en instituciones de diferentes países. Todos los trabajos que realizan estos dos artistas en colaboración son piezas únicas y como podemos observar ambos tienen gran respeto por la cerámica, que consideran un material apto y valioso para el arte, y como hemos podido analizar en sus trayectorias, se afanan en demostrarlo.

1962 - 1971

Estamos ante la etapa más productiva de Miró, a pesar de tener más de sesenta años, sigue también produciendo múltiples obras en pintura y otros medios, trabajando con diferentes disciplinas como son el bronce, los tapices, proyectos de arte público, vitrales, grabado, así como decorados y vestuarios para teatro. Continúa realizando encargos de murales cerámicos de gran formato y sigue trabajando de manera conjunta con la familia Artigas, en esta época trabaja de manera intensa con Gardy Artigas, hijo de Josep. También realiza un buen número de trabajos en los que mezcla diferentes materiales: cemento, hierro, cerámica, bronce... sin cesar en la búsqueda de nuevos procesos de creación, siempre utilizando los objetos de un modo un tanto lúdico.

Durante todos estos años, a pesar de residir en Mallorca donde tiene su base de operaciones, realiza numerosos viajes a Barcelona y sobre todo a París, donde mantiene sus relaciones con la galería Maeght y su obra tiene presencia en exposiciones organizadas en todo el mundo. En estos años viaja en dos ocasiones a Japón donde conoce al poeta Shuzo Takiguchi, con quien entabla muy buena relación. A partir de este momento la influencia del arte japonés y de la filosofía

budista se hacen palpables en su obra, así como la poesía, que siempre ha estado presente para el artista.

1976 - 1981

Debido a su frágil salud en esta última etapa trabaja de manera intermitente. Continúa haciéndolo en colaboración con Gardy Artigas y realizan numerosas placas pictóricas, máscaras, cuencos y platos, pájaros y algunas piezas en forma de piedra de río. Ahora la forma de pintar de Miró es más primitiva y más dramática, quizás debido a que su debilitada salud no le permite hacerlo de otro modo, aunque estamos ante un artista que trabaja prácticamente hasta sus últimos años, muriendo a los 90 años de edad. En su último año de vida se celebra su trayectoria artística con varias exposiciones retrospectivas en diferentes museos y galerías. Pero como decimos es un artista lleno de energía a pesar de su débil estado físico, su creatividad no se ve rebajada, ni por la vejez ni por la rutina del taller, y como apunta el propio artista en una entrevista realizada por Georges Raillard:

“La tensión es cada vez más viva. Cuanto más envejezco, más fuerte es la tensión. (...) Cuanto más envejezco, me vuelvo más loco, agresivo o malvado, si usted quiere”⁴⁵

En diferentes ocasiones, este espíritu creador inquieto ha llevado a muchos artistas a trabajar con cerámica, sin tener conocimientos previos de la técnica y los procesos del medio. Pero como hemos comprobado con Picasso y Miró no es necesario ser ceramista para controlar dicha disciplina y desarrollar un proyecto artístico especial e interesante.



"Pájaro" (1977) Miró y Artigas

45 RAILLARD, op. cit., p. 35

2.7.4. Lucio Fontana

Es de sobra conocido el trabajo de Lucio Fontana, quien desarrolla su obra en diferentes soportes, ocupando la cerámica una extensa parte de su producción artística. Su modo de hacer y la especial sensibilidad con la que lleva a cabo su obra hacen que sea un autor clave en el desarrollo de esta investigación, así como su destreza y brillantez a la hora de trabajar la cerámica han sido clave para el desarrollo de dicho medio, siendo un antecedente esencial para la cerámica que se realiza en la actualidad.

De origen italo-argentino, trabaja principalmente la pintura, la cerámica y la escultura y pasa su vida entre sus dos países de origen. Tras la I Guerra Mundial regresa a Argentina y comienza de manera más formal su trabajo como escultor (conoce el oficio desde niño, ya que su padre era también escultor), pero no es hasta 1930 en Italia cuando hace su primera exposición, es también en Europa donde se relaciona de manera intensa con el arte abstracto y el expresionismo. Se trata de un artista tan interesado en la práctica como en la teoría, dejando en su camino muchos textos y documentos, como el conocido "Manifiesto Blanco", entre otros. Trabaja con lo que él denomina *Movimiento Spaziale*, que trata de dar una visión nueva del arte, poniendo al movimiento y al tiempo como principales protagonistas de la obra. En pintura por ejemplo, el elemento principal no es la materia pictórica, sino la propia tridimensionalidad del lienzo, que obliga al espectador a apreciar el espacio y a contemplar la pintura de una manera diferente. Todo ello se consolida como un movimiento artístico denominado Espacialismo.

Muchas de sus obras tanto en soporte pictórico como en soporte cerámico, se caracterizan por los cortes, las incisiones que realiza mediante un gesto decisivo que es al mismo tiempo un acto de destrucción y una voluntad de apertura de algo esencial, tratando de hacer visible lo invisible mediante la materialización del espacio.

“Yo no hago agujeros para destruir el cuadro. Al contrario, hago agujeros para encontrar otra cosa...”⁴⁶

Así se defiende el artista cuando habla de su obra, insistiendo en que el principio esencial de la obra no es la pintura, sino el movimiento y sobre todo, el espacio. Y debemos apuntar que cuando Fontana comienza a utilizar perforaciones e incisiones en sus obras es un artista ya consagrado y reconocido con un amplio recorrido artístico, lo que le cuesta un gran número de críticas, y muchos le tachan de tratar simplemente de romper las normas. A partir del año 1949, que es cuando Fontana realiza su primer “corte”, no cesa en esta vía de investigación, y desde este momento hasta su muerte casi todas sus obras llevan el título de “Concetto Spaziale”. Por este motivo, existen infinidad de obras que podríamos tomar como casos de estudio para desarrollar este apartado, ya que toda su producción artística gira en torno al mismo tema. Consideramos que la clave de su trabajo reside en la investigación que el artista realiza tanto en lo práctico como en lo teórico, utilizando los diferentes soportes que mejor se adaptan al desarrollo de sus ideas, que, en muchas ocasiones y debido a sus cualidades materiales estas investigaciones son realizadas en soportes cerámicos.

Tajos, perforaciones, cortes... son algunos de los gestos que este artista realiza sobre la cerámica, esta manera rompedora de enfrentarse al material da lugar a algo nuevo, un modo de hacer poco usual en el campo de la cerámica de aquella década. Con estas obras el artista abre un territorio sin explorar, abriendo la puerta de un campo expandido en el ámbito cerámico, término que ya utilizaría años antes Rosalind Krauss aplicándolo a la escultura. En estas obras observamos que la materia es tan importante como el espacio y el vacío.

⁴⁶ AAVV. *Las técnicas artísticas*. Ed. Akal. Madrid, 2005. p. 64



"Esferas" (1957)

Observamos en sus obras la expresividad de sus gestos, expresividad que se ve favorecida por la plasticidad que ofrece el soporte cerámico. En la obra "Esferas" (1957), con un conjunto de agujeros sobre la superficie lisa de la esfera, el artista trae a un primer plano el interior de la forma, el vacío, el núcleo de la obra. Se podría decir que existe una analogía entre este tipo de trabajos con los que usa un lienzo como soporte, pero en este caso la superficie lisa de la esfera se ve interrumpida por las perforaciones generadas por la impronta del artista. En esta obra observamos varias constantes que caracterizan el trabajo de Fontana: la simplicidad, la verdad de los materiales y potencial expresivo que hay detrás de un simple gesto.

Este modo en que Lucio Fontana trabaja y se enfrenta al material cerámico resulta único en su época, pues lo hace desde la investigación, tratando de formalizar sus ideas y los conceptos que desarrolla. Cómo negar que estas estrategias son claves para el desarrollo de la cerámica desde el siglo pasado hasta la actualidad, siendo un precursor de la evolución sufrida por dicha disciplina. La libertad con que se enfrenta al material, la sinceridad en el gesto y la

ausencia de prejuicios del artista a la hora de trabajar, hacen que sus obras sean claves, siendo uno de los autores más importantes en lo que respecta a la experimentación en el ámbito cerámico y como consecuencia, siendo un importante antecedente para el tema que desarrollamos en esta investigación.

El trabajo de estos artistas de vanguardia podría ser el comienzo del tema que nos ocupa, por lo que hemos querido reservarles un espacio de estudio en nuestro trabajo. A partir de este momento comienza a darse un cambio en el modo de entender la cerámica.

Estos aspectos se ven reflejados y consolidados a partir de la década de los 60 y 70 cuando los artistas comienzan a utilizar de manera sólida la cerámica desde lo escultórico, con el fin de resolver cuestiones puramente artísticas. Estos artistas dan comienzo a una nueva etapa en la que el soporte cerámico empieza a ser trabajado desde un prisma nuevo, trasgrediendo su carácter funcional y ampliando sus límites.

Ocupan una larga lista de nombres los autores que comienzan a utilizar el barro desde el discurso propio del arte y de la escultura, y lo hacen desde el respeto al proceso y al procedimiento propio de la disciplina, aunque sea para transgredirlo. Por lo tanto, estos artistas procuran cierto dominio de la técnica que les permite explorar nuevos discursos ajenos al material cerámico hasta el momento. Pero es la siguiente etapa el objeto de nuestro trabajo, una fase en la que el material cerámico se encuentra liberado, con posicionamientos, estrategias y discursos propios del arte contemporáneo.

Boque III

3. Estudio de la Cerámica desde una visión Contemporánea

3.1. Introducción

Este breve repaso a la historia de la cerámica, nos ha servido para componer un mapa en el que ubicarla a lo largo del tiempo, conocer su procedencia, su historia y el peso que ha ejercido la tradición de esta disciplina a lo largo de los siglos. Este análisis llevado a cabo en los anteriores apartados no se realiza con pretensión de ser tomado como referencia a partir del cual continuar con el curso de la investigación, sino simplemente como información y análisis para comprender y dar forma a muchas de las ideas que se muestran a partir de este momento. Por ello, a continuación daremos paso a analizar diferentes casos de estudio, piezas clave que nos sirven de ejemplo para explicar y asentar las bases, hipótesis y conceptos que componen esta investigación.

Como hemos citado anteriormente trabajaremos con ejemplos formales de dan cuenta de los aspectos teóricos sobre los que reflexionamos. Estas obras se agrupan en función de sus características, aunque como hemos apuntado al inicio, la ubicación de cada obra en un determinado grupo no es excluyente, es decir, que debido a sus características podrían estar en más de un grupo, pero se catalogan dando prioridad a determinados aspectos formales o conceptuales.

También es cierto, que debido a las propiedades y características físicas del material observamos unos rasgos que atraviesan de manera transversal todos los ejemplos aquí analizados. De un modo u otro, los trabajos relacionados con la cerámica se ven directamente vinculados a la fragilidad, a la rotura, a la destrucción, al error y a en algún momento al azar, debido a su transformación por la acción del fuego. Del mismo modo que estos aspectos circundan las piezas relacionadas con la cerámica, encontramos también que todas

estas ideas tienen una presencia constante y transversal a lo largo de la investigación.

En este capítulo analizaremos diferentes aspectos del lugar que ocupa la cerámica en el arte contemporáneo, mediante una revisión del material desde diferentes puntos de vista. Establecemos cuatro ejes de revisión y dos circunstancias que afectan transversalmente a toda práctica artística contemporánea, que hemos organizado del siguiente modo:

-En primer lugar, estudiaremos la revisión de la cerámica desde la tradición, observando su proceso de readaptación, renovación y contemporaneización. Para ello tomaremos como ejemplo algunos procesos creativos que hacen uso de diferentes piezas tradicionales, como vajillas o figuras de porcelana. A pesar de partir de este tipo de elementos, fácilmente reconocibles gracias a su catalogación en el imaginario colectivo, el prisma desde el que se trabaja con el soporte cerámico genera una contraposición a los aspectos tradicionales del mismo.

-A continuación, abordaremos cuestiones vinculadas a la carga histórica que acompaña al material. Para ello, analizaremos varios ejemplos de obras que se apoyan en los diferentes aspectos históricos asociados al material para desarrollar trabajos conceptuales más complejos, con procesos propios del arte contemporáneo.

-Otro lugar desde el que llevar a cabo otra revisión de la cerámica será la propia técnica, la manera en que se desarrollan los aspectos técnicos de la disciplina. En este punto se revierte la tradición del buen hacer de la cerámica, trasgrediendo el dominio del proceso. En esta revisión del material estudiaremos un ejemplo clave con una estructura discursiva propia de la práctica artística contemporánea.

-Y finalmente estudiaremos un tema que afecta a algunas de las obras analizadas en esta investigación, que adoptan el barro como soporte técnico-expresivo con la única pretensión de resolver sus preocupaciones artísticas, mostrándose un tanto ajenas y distanciadas de los procesos cerámicos tradicionales. Al manipular el barro se puede percibir la posibilidad de la realización de experiencias formales, sensoriales y lúdicas, transformándolas en elemento estético. Se trata de un material que por sí solo ya posee unas características y un lenguaje suficientemente expresivo debido, entre otras cosas, a su capacidad de registro. La plasticidad y la maleabilidad intrínsecas al propio material han sido otros aspectos claves que han acompañado al desarrollo de la cerámica en el ámbito del arte contemporáneo. En este capítulo analizaremos algunos ejemplos significativos que dan cuenta de estas cuestiones.

Además de estos cuatro ejes de revisión, como señalábamos en los párrafos precedentes, hay varias circunstancias que atraviesan transversalmente las prácticas artísticas contemporáneas y en nuestro caso, hemos detectado dos de gran relevancia que afectan a los nuevos usos de la cerámica en estas prácticas:

-La historia del arte nos muestra que de un modo u otro el arte siempre mantiene un diálogo con el contexto en el que se desarrolla, y con esto hacemos referencia a un amplio espectro de posibilidades. De este modo encontramos el arte relacionándose con el contexto social, político o simplemente con el entorno en el que se ubica. También observamos este diálogo en las prácticas relacionadas con la cerámica, aquellas que no dejan pasar la situación del contexto que les rodea, siendo precisamente este diálogo una de las claves de la propia obra. Por ello, otro de los apartados de este capítulo se centra en el análisis de estos ejemplos.

-Así mismo, las cuestiones relacionadas con lo multidisciplinar, la hibridación y la continua fluctuación dentro de las prácticas artísticas,

ha sido y es una de las principales fórmulas del arte contemporáneo. La dilución de técnicas hace que los límites entre las disciplinas queden un tanto difuminados y en lo que respecta a la cerámica éste ha sido un aspecto que ha favorecido el desarrollo conceptual de dicho medio. En base a estas observaciones, en este capítulo llevaremos a cabo un análisis de diferentes ejemplos en los que el diálogo del soporte cerámico con otras disciplinas resulta ser un elemento importante para el desarrollo de la misma, favoreciendo en consecuencia, la evolución del medio cerámico.

Bloque III (A)

3.A.1. Revisión del uso de la cerámica en la práctica artística contemporánea desde la tradición

3.A.1.1. Introducción

Como se puede observar en esta investigación tratamos de analizar los nuevos usos de la cerámica, mediante la evolución de su uso en el arte contemporáneo, la manera en que esta disciplina comienza a entrelazarse con otras muy distintas, circunstancia que se intensifica principalmente en las últimas décadas, algo que raramente ocurre hasta entonces. También se aprecia cómo los artistas que no son necesariamente conocedores de la técnica resuelven trabajos con este material. Pero no sería lógico negar que muchos de estos nuevos usos hacen referencia a lo tradicional, como vajillas y juegos de té de grandes firmas cerámicas, figuritas decorativas de porcelana usadas por la burguesía, jarrones de estilo oriental.... De este modo, observamos una tendencia hacia el uso de elementos de cerámica tradicional desde una perspectiva contemporánea, con el fin de alcanzar una conceptualización nueva.

Con el auge de las grandes firmas de porcelana en el siglo XVIII, ésta se convirtió en un material muy valorado, distintivo de clases altas, ya que en esta época son sólo las familias adineradas las que pueden permitirse una fina vajilla de porcelana para lucir en sus banquetes o figuras de porcelana de bellas y esbeltas jóvenes. Estas figuras muestran siempre escenas agradables, oníricas, alegres... de parejas coqueteando, niños jugando, jóvenes bailarinas... y el arte contemporáneo, como veremos a continuación, ha sabido utilizar y readaptar este tipo de figuras.

Uno de los motivos por los que algunos artistas usan la porcelana puede residir en la percepción que existe del material en el imaginario colectivo, gracias a las tradicionales figuras de porcelana a las que nos referimos, que representan mujeres bellas, estilizadas, en

situaciones y posiciones agradables, o niños jugando, bailarinas, animales... en definitiva, siempre muestran realidades oníricas o bucólicas que idealizan el mundo campestre con figuras más cercanas a una imagen ideal que real. Alguno de estos artistas utilizan concretamente el estilo *gore*, se trata de un estilo que se recrea en las imágenes violentas y sangrientas. Es utilizado principalmente en cine pero también hemos encontrado casos en los que este estilo toma forma tridimensional y algunos de ellos coinciden en un elemento, el material cerámico, concretamente la porcelana.

Al relacionar este tipo de imágenes con el *gore*, la representación de la violencia es aún más intensa, ya que vincula dos percepciones aparentemente opuestas. Teniendo en cuenta que el *gore* pretende mostrar la fragilidad y vulnerabilidad del cuerpo humano, lo delicado del mismo. Podemos relacionar estas ideas con las figuras de porcelana, que, aunque de un modo distinto, nos muestran las mismas cualidades. Por ello, en este apartado de la investigación hemos tratado de analizar diferentes obras de artistas que muestran escenas violentas que podríamos catalogar con la etiqueta de “*gore*”. Existen muchos casos de estudio, como observamos en algunos trabajos de Maria Rubinke, Jessica Harrison o Shary Boyle, entre otros. Como afirma la investigadora Lorena Amorós Blasco en uno de sus textos cuando se refiere a algunas de estas artistas:

“...sus proyectos transgreden violentamente el discurso tradicional relegado a la historia del material porcelánico. Conceptualmente, se desligan de la apariencia inocente que se asocia a las figurillas de dicho componente y, arrastradas fuera de sus mundos ideales, sus trabajos afrontan una serie de catástrofes surrealistas que se resuelven en mutilaciones y deformaciones con el fin de desafiar el carácter pasivo y delicado de la porcelana.”⁴⁷

47 AMORÓS BLASCO, Lorena. “Ultrajes barrocos a través de la práctica artística de Jessica Harrison y Shary Boyle”, en *Arte y Políticas de Identidad n° 6*, Ediciones de la Universidad de Murcia, 06/2012

Por otro lado, y como venimos diciendo en lo referente a la evolución del uso de la cerámica en el mundo del arte contemporáneo, existen muchos casos en los que los artistas han hecho uso de elementos cerámicos tradicionales, y como cabe esperar, uno de ellos es la vajilla. Por lo tanto, estudiaremos también algunos de estos casos, muy diferentes entre sí y que hacen uso de distintos elementos como el plato o la taza.

Consideramos que el uso de objetos cerámicos tradicionales -como platos o figuras de porcelana- en la práctica artística contemporánea es un claro ejemplo de lo que en esta investigación se plantea, favoreciendo esa evolución a la que nos referimos, esos nuevos usos de la cerámica en el arte contemporáneo y esa renovación que el material está sufriendo en los últimos tiempos. Mediante los ejemplos que aquí se analizan obtendremos las claves para resolver las cuestiones que giran en torno a esta tendencia existente que se apoya en las cualidades tradicionales de la cerámica, con procedimientos conceptuales más complejos, propios del arte contemporáneo.

Aquí observaremos ejemplos de artistas que utilizan este tipo de objetos de cerámica tradicional para llevar a cabo sus obras, desde una perspectiva diferente, proporcionando una visión alternativa, en ocasiones irónica, en ocasiones crítica, pero siempre tratando de utilizar a su favor las connotaciones que dichos objetos reflejan en el imaginario colectivo.

3.A.1.2. Crítica desde las vitrinas de la mano del colectivo AES+F

Colectivo formado por los artistas rusos Tatiana Arzamasova, Lev Evzovitch, Evgeny Svyatsky y Vladimir Fridkes, quien se unió más tarde al grupo, de donde podemos descifrar las siglas que dan nombre al colectivo.

El trabajo de AES+F se desarrolla principalmente en fotografía y vídeo, haciendo un gran uso de las tecnologías digitales, pero en toda su producción artística podemos encontrar muy presentes disciplinas más clásicas, sobre todo pintura y escultura se encuentran muy referenciadas en sus trabajos.

Mediante imágenes de escenas teatralizadas, referencias a la historia del arte y un sofisticado uso de los medios digitales, este colectivo explora los conflictos de la cultura contemporánea tratando de analizar su estado global. Pero lo hacen llevando las escenas al límite, creando imágenes muy atractivas visualmente pero con significados devastadores que hablan de situaciones culturales y políticas mundiales. En sus obras cuidan la estética hasta límites insospechados, con rasgos barrocos y publicitarios, dulces y venenosos al mismo tiempo. Como bien describe Toor Amar en un artículo:

“AES+F hacen arte más terrorífico que cualquier sueño que puedas tener. (...) Los propios artistas ven su trabajo como un reflejo de la vida moderna -lleno de inestabilidad, vanidad y colisiones culturales- lo cual reflejan en escenas y paisajes que son a la vez digitales y barrocas.”⁴⁸



*“Tourist & thai children”
(2008)*

48 AMAR, Toor. “Meet the russian collective making nightmare fuel”, revista digital *theverge.com*, 14/07/2014.



"Policeman with protestors" (2008)

En el año 2008 el colectivo AES+F realiza una serie de piezas en porcelana que resultan ser un interesante ejemplo para la investigación que desarrollamos. Toman como modelo la estética tradicional de las figuritas de porcelana del siglo XVIII, cambiando su sentido, planteando nuevas escenas y situaciones. Se trata de la serie "Europe, Europe" un conjunto de siete piezas de porcelana que muestran parejas en situaciones sexuales o de complicidad, pero lo hacen de un modo muy controvertido, pues muestran emparejamientos poco usuales, como un neonazi y una chica turca, una mujer policía y un inmigrante, un hombre de negocios y unas trabajadoras asiáticas, un turista y unos niños tailandeses... De este modo, el carácter de tradición que acompaña a la cerámica se ve notablemente trasgredido.

Con esta obra exploran qué es Europa en la actualidad, cuáles son sus principios, cuestionándose el significado de "multiculturalidad" al que hace referencia Europa. Con este trabajo el colectivo plantea unas preguntas acerca de la identidad europea contemporánea,

representando las diferentes culturas y preguntándose mediante estas realidades utópicas si realmente la convivencia de estas culturas es posible. Como podemos ver en estas piezas algunas nos muestran relaciones entre diferentes culturas contemporáneas europeas y otras el choque cultural entre Europa y las culturas que actúan como productoras, clientes o víctimas susceptibles de explotación, transformando la relación entre estas partes en su antítesis, mediante las escenas que plantean.



“Europe, Europe” (2008)

En ellas se rozan los límites del buen gusto, pero al hacerlo mediante una estética extremadamente cuidada, el contenido parece diluirse, rebajando su componente provocador y dando lugar a un instante de confusión en el espectador, pues encuentra a primera vista una escena agradable y dulce, gracias a esta estética seductora de las figuras de porcelana, que en el fondo esconde elementos totalmente opuestos. Con todos estos elementos, todas estas idas y venidas retan

continuamente al espectador a no juzgar por las apariencias, enfrentando el carácter estético de las piezas y el contenido de las mismas.

Estas figuras de porcelana muestran escenas inverosímiles, algunas de ellas incluso políticamente incorrectas, todos los personajes representados en esta pieza juegan un nuevo rol, pero no dejan de hacer referencia a las figuras de porcelana del siglo XVIII, como describe el propio colectivo en su página web:

“los pastores, los dandis, las señoras y los caballeros, todos juegan un nuevo papel en la Europa del tercer milenio.”⁴⁹

Todas estas composiciones se presentan en el interior de un mueble acristalado, que funciona como vitrina, algo que acompaña al carácter decorativo y estético de las figuras del siglo XVIII al que AES+F hace referencia. Esta estética asumida y reconocida por el paso del tiempo es bien aprovechada por el colectivo y utilizada ahora como un arma de doble filo siendo aplicada a otros fines.

3.A.1.3. Jessica Harrison: La ruptura para la construcción

Es una artista británica que desarrolla parte de su obra con materiales cerámicos, aunque sabe utilizar con gran dominio muchos otros, sea cual sea el material al que se enfrente sabe explotar sus posibilidades y aprovechar las cualidades que cada material le ofrece. Normalmente siempre trabaja con conceptos en relación al cuerpo y a la percepción que existe del mismo, bien sea en lo social o en lo cultural, pero dependiendo de los aspectos que pretenda resaltar la artista desarrolla su trabajo en un material u otro, utilizando materiales y técnicas como silicona, piedra, hueso, papel, tinta o seda, entre otros.

⁴⁹ http://aesf-group.com/projects/europe_europe/ (Consultado 12/01/2016)

Se trata por lo tanto, de una artista que cuestiona la visión del cuerpo, los estereotipos, la percepción de la belleza y los parámetros establecidos socialmente de lo que tiene que ver con la imagen femenina, siempre bella, elegante y sonriente. Con sus trabajos trata de proponer otro punto de vista, ofreciendo una alternativa a la forma y visión establecida, poniendo en cuestión estos prototipos de belleza y hablando del cuerpo de la manera más cruda, mostrándolo como carne, como víscera, como herida abierta.

Si en la introducción de esta investigación hablábamos de uno de sus trabajos que se pudo contemplar en la exposición organizada por el artista Banksy, en Dismaland (Weston Super-Mare, 2015), en esta ocasión analizaremos otro de sus trabajos que a primera vista podría ser similar y pertenecer al mismo proyecto. Hablamos de la serie "Broken" realizada en 2014, en la que vuelve a partir de pequeñas figuras de porcelana, típicas figuras que representan mujeres bellas con elegantes vestidos, pero que con mucho detalle modifica, cambiando radicalmente el sentido que estas figuritas proyectan en un principio.

Es precisamente la perfección que representan por lo que la artista se siente atraída, esa representación del cuerpo femenino, ese ideal de belleza, esas figuras con faldas vaporosas y rostros felices, sin expresiones de preocupación... Lo que pretende la artista es cuestionar todos estos conceptos y romper con ellos, contrarrestarlos mediante la modificación de las propias figuras. Además, para remarcar este contraste entre lo dulce y lo sangriento, entre lo delicado y lo *gore*, la artista suele exponer estas piezas en un entorno bien cuidado, sobre peanas color pastel, paredes de fondo empapelados con encantadores estampados florales... escenarios sobre los que las pequeñas figuras mutiladas crean un contraste más evidente.

Con este trabajo la artista habla del cuerpo y de la mirada que tenemos hacia ese cuerpo, sin contemplar distinción entre el interior y

el exterior del mismo, poniendo ambas partes en relación y sacando lo de dentro a fuera, de manera literal, de manera visceral. Con esto la artista hace una crítica a la forma en que la sociedad somete a las mujeres, sin apenas notarlo, utilizando figuras que no construye, sino que reconstruye, tomando la pose que ya tenían en un inicio y casi sin percatarse de su propio destripamiento o decapitación. Pero en todas ellas, al igual que ocurre en la realidad, todos somos partícipes de la situación, de manera consciente o inconsciente.

El hecho que las piezas sean de porcelana hace que el propio trabajo tome más fuerza, resulta un material que históricamente ha sido sinónimo de delicadeza, pureza o belleza. Por otro lado, la artista aborda temas en relación al género como afirma en una entrevista:

“El interior y la percepción del cuerpo femenino es todavía un tabú mientras que el del hombre no lo es, para mí este sesgo en el género representa el espacio invisible que vivimos en nuestro día a día, un tema que me fascinaba y me resultaba importante de abordar.”⁵⁰

Jessica Harrison trabaja de un modo metódico y cuidadoso, no es ella quien realiza las figuras de principio a fin (como haría un ceramista), lo que realmente le genera interés es la propia imagen de estas figuritas de porcelana, las connotaciones que tienen, por lo que no tiene problema en hacer uso de figuras ya producidas para la realización de sus obras.

Como sabemos, han sido objetos muy deseados unas décadas atrás para la decoración doméstica, siendo símbolo de distinción de clases altas. Jessica Harrison adquiere las piezas y con sumo cuidado las trabaja con pequeños cinceles y brocas con punta de diamante, dejando el interior de las piezas a la vista, para posteriormente



La artista trabajando en una de sus obras.



"Rosamund" (2010)

⁵⁰ Entrevista de Jessica Harrison en <http://www.derm-ink.com/interview-with-jessica-harrison/> 19/06/2014. (Consultado 21/11/2015)

reconstruirlas con las formas anatómicas correspondientes minuciosamente detalladas. Trata de ser lo más realista posible, para lo cual hace uso de libros de anatomía en los que aparecen todos los órganos del cuerpo humano diseccionados. Con la ayuda de pequeñas herramientas y pinceles reconstruye y pinta cada una de las figuras. Toma como inspiración las ilustraciones tradicionales de disecciones de los siglos XVII y XVIII, y añade diciendo:

“Normalmente, la ilustración anatómica es un espacio muy masculino, el interior de la mujer sólo se muestra cuando se representa una parte específicamente femenina, es decir, el útero, el sistema reproductivo, o la vagina. Y el resto, por lo general, es un espacio masculino en todas las ilustraciones anatómicas”, explica. “Pero ese espacio interior es tan femenino como masculino, no hay ninguna razón por la que el espacio interior femenino sea más tabú que el masculino. Es por eso que yo sólo uso figuras femeninas. Lo considero un desequilibrio de género y con este trabajo trato de hacerle frente. Puede resultar grotesco, pero es mi pequeña declaración feminista”.⁵¹



“Rita” (2014)

51 Entrevista de Rosamund West a la artista en <http://www.theskinny.co.uk/art/interviews/jessica-harrison-feminist-figurines> 19/07/2014. (Consultado 02/09/2015)

Su especial punto de vista no deja indiferente al espectador, pues dejamos de ver las figuras de porcelana como las hemos visto hasta el momento. Algo cambia en la mirada del espectador cuando observamos una figura de una bella joven con un elegante vestido victoriano, mientras sujeta sus intestinos en las manos, o está degollada por su propio abanico, o su cráneo está abierto y vemos expuesto su cerebro. Estas escenas violentas generan en el espectador una forma diferente de percibir este tipo de piezas, tan arraigadas en el imaginario colectivo, y se contemplan desde otro prisma, desde un punto de vista radicalmente opuesto.

Destacamos también algunas de estas obras realizadas en 2010 “Ruby”, “Andrea” y “Georgina” en las que la artista pone de manifiesto la represión de la mujer y el dominio que ejerce sobre ella tanto el sexo masculino como los parámetros establecidos por la sociedad. Lo hace mediante la utilización de figuras de estilo victoriano, que como sabemos es una época en la que el devenir de la mujer está totalmente en manos de su familia o el marido, ya que se trata de una época con un marcado estado patriarcal. Dichas figuras nos narran el fatal desenlace de la historia, cuando la mujer totalmente sometida a las decisiones del hombre era decapitada cuando él así lo consideraba necesario, por diferentes motivos: relaciones fuera del núcleo matrimonial, condición de amantes, prostitutas...



"Georgina" (2010)



"Ruby" (2010)

Por todos estos motivos que la artista trata de abordar en este proyecto, su trabajo nos resulta interesante y lo tomamos como un claro ejemplo de los aspectos que se tratan en esta investigación. La renovación del material cerámico, así como el campo expandido en el que se encuentra la producción cerámica hoy en día, son denominadores comunes en la línea que sigue esta tesis. Y claramente Jessica Harrison alcanza estas cuestiones, tratando la porcelana de un modo particular, trabajando el material de un modo original pero con mucha cautela, dejando lugar al origen y a la tradición que acompaña la porcelana.

Asimismo, apreciamos el modo en que la artista aprovecha las connotaciones tradicionales adquiridas por el material a lo largo de la historia. Utiliza a su favor las cualidades que le ofrecen estas pequeñas figuras de porcelana, y lo que ellas representan en el imaginario colectivo, para darle la vuelta a estas ideas llevándolas al extremo contrario de un modo sencillo con estrategias conceptuales alejadas de lo tradicional, moviéndose en el campo expandido que ocupa la cerámica gracias a trabajos como este.

3.A.1.4. Delicados monstruos a través del caso de Shary Boyle

Nos encontramos ante otro ejemplo que se apoya en la tradición cerámica revisando el material desde otro punto de vista, haciendo una lectura nueva desde la práctica artística contemporánea. Shary Boyle es una artista canadiense que con su trabajo explora temáticas relacionadas con el género, las clases sociales, para ello se basa en situaciones políticas o en estados emocionales. Lleva a cabo su práctica artística en diferentes disciplinas utilizando medios como el dibujo, la pintura, la escultura o la performance, pero nos centraremos en sus trabajos realizados en porcelana, quien al igual que Jessica Harrison utiliza pequeñas figuras de porcelana que representan bellas mujeres con bonitos vestidos. Estas piezas quizás sean sus creaciones más conocidas, pequeñas figuritas de porcelana, realmente desconcertantes debido a su modificación formal mediante la adición de diferentes elementos.



"S/T" (2015)

Por otro lado, sus figuras de porcelana son un buen ejemplo para el tema de la investigación que desarrollamos, con ellas trata diferentes temas dotando a las piezas de un estilo *gore* que las hace especiales, sometiendo a las figuras a diferentes mutaciones. Al igual que Jessica Harrison, Shary Boyle ironiza con el concepto de belleza establecido a lo largo de la historia, sirviéndose en muchas ocasiones de lo *kitsch*, recargando las piezas hasta modificarles radicalmente el sentido. Vemos cómo la artista juega con los conceptos tradicionales que acompañan al material cerámico a lo largo de la historia, trasgrediendo de forma violenta este discurso tradicional y utilizándolo a su favor, desvinculando a las piezas de la apariencia inocente que se les ha atribuido, sacándolas de sus mundos ideales mediante deformaciones o mutilaciones.



"S/T" (2015)

Es sin duda una crítica y un intento de recuperar la mirada de lo femenino desde otra perspectiva, más aún si observamos la manera en que se representa el cuerpo femenino en este tipo de figuras de

porcelana como objeto de contemplación. El hecho que las figuras sean de mujeres nos hace pensar aún más en todo lo relacionado con la simbología femenina, posicionándose desde un plano más agresivo, ubicándolo en el contexto actual y criticando la establecida base patriarcal, así como la percepción del cuerpo femenino en la situación contemporánea. Pero si nos fijamos en ellas, cada una cuenta una historia concreta, la violencia propia de cada una de ellas nos puede remitir de forma alegórica a situaciones políticas o sociales que tienen que ver con la violencia de género en la actualidad. También aborda la situación y la posición de la mujer en la sociedad contemporánea, como podrían ser las mujeres que se someten a operaciones quirúrgicas debido a las presiones sociales, a los cánones de belleza establecidos y a su propia aceptación.

Pero encontramos diferentes significados en la obra de esta artista, que todos tienen que ver con la imagen de lo femenino, haciendo referencia tanto a situaciones actuales como a contextos pasados o escenas mitológicas, como afirma la profesora e investigadora Lorena Amorós:

“Boyle propone una mirada subversiva con el fin de criticar el vínculo tradicional por el que se asocia a la mujer con la naturaleza. Las formas oníricas, extrañas y fantásticas, las transformaciones y mutaciones que muestran sus figuras femeninas, aluden a la supremacía de las heroínas mitológicas, evidenciando una imaginería fantasmagórica, donde el papel activo de la mujer se subraya.”⁵²

Tanto las obras de Shary Boyle como las de Jessica Harrison hacen referencia a otra realidad femenina, dando cabida a diferentes alternativas sin las limitaciones impuestas por las percepciones convencionales. Nos resulta especialmente interesante la manera en

52 AMORÓS, op.cit. p.9

que ambas artistas utilizan la porcelana para hablar o denunciar diferentes temas sociales, hablar del género y de la situación de la mujer en el mundo. Ambas lo hacen utilizando pequeñas figuras de porcelana, que nosotros como espectadores, podemos reconocer, pero existe una ruptura en la percepción de las mismas, una ruptura generada de manera violenta por las artistas, en la que se trasgrede también de manera directa la tradición de la porcelana.

3.A.1.5. Robert Dawson y su nueva perspectiva de la vajilla

Se trata sin duda de un maestro en la utilización de elementos tradicionales como soporte, haciendo uso principalmente del plato y de la baldosa. Ha trabajado con estos elementos desde que finalizara sus estudios en el Royal College of Art de Londres a principios de los noventa, comenzando a trabajar y manipular cerámicas tradicionales en su proceso creativo. En su obra podemos observar cómo predominan las decoraciones inspiradas en el estilo chino, pero lo hace de un modo particular, jugando con las imágenes, deformándolas, alterando su perspectiva, jugando con la escala, amplificando, distorsionando... Todas estas investigaciones las desarrolla en su serie "Aesthetics Sabotage" que va desarrollando a lo largo de toda su carrera. Su producción es muy amplia siendo cientos las variables que se pueden encontrar de estos elementos inspirados en la *chinoiserie*, por este motivo nos gustaría centrarnos en algunas de sus obras, que consideramos más representativas de su trabajo y de lo que en éste apartado se pretende analizar.



"Willow Pattern with Uncertainty" (2003)

Puede resultar un tanto provocador utilizar el plato como soporte a la hora de llevar a cabo la práctica artística dentro del marco del arte contemporáneo, más aún si los motivos con los que se interviene dicho plato son imágenes típicas de platos tradicionales, como pueden ser las decoraciones de estilo chino. Estas imágenes nos muestran escenas representadas que todo el mundo es capaz de reconocer: un

sauce de largas ramas, una barca, una casa estilo oriental... Pero la manera en que Dawson interviene los soportes conlleva una renovación en sí misma, pues es capaz de cambiar el sentido del elemento que reconocemos con apenas unas pequeñas modificaciones en la imagen. Como el propio título de la serie indica “Sabotaje estético”, trata de sabotear de alguna manera la estética tradicional de dichos elementos, haciendo uso de determinadas imágenes y alterándolas de algún modo, renovándolas y creando cierta incertidumbre en el espectador, como vemos en esta obra que bien se describe en un artículo en el periódico *The Independent*:

“...Esto nos lleva en una dirección, luego, bruscamente, nos traslada a otro lugar. Observamos la pieza de Robert Dawson “Willow Pattern with Uncertainty” (2003), se trata de un plato de porcelana bone china sobreimpreso con esa imagen oriental del sauce, tan familiar para todos. Pero enseguida nos damos cuenta que esto no es del todo cierto. Está sobreimpresa sólo en una parte. A medida que el ojo se mueve a través del plato, la imagen comienza a empañarse, se desvanecen, como si estuviera cubierta de niebla. Se le niega al ojo ese placer habitual.”⁵³

Con sus trabajos el artista no manifiesta el deseo de romper con el pasado, sino más bien re-examinarlo, dejando un espacio intermedio ocupado por la tradición. Podría decirse que se trata de una relación amor-odio con la tradición y los conceptos que acompañan la cerámica, ya que trata de renegar de ella utilizando sus propios sistemas, renovar sus imágenes utilizando sus mismos motivos, velando y emborronando las imágenes lo justo para poder identificarlas. Por estos motivos hemos considerado imprescindible incluir algunas obras de este artista en esta investigación, ya que de un modo muy interesante consigue renovar el material cerámico,

⁵³ GLOVER, Michael. “Jerwood Contemporary Makers, Jerwood Space, London”, *The Independent*, 29/06/2010.

utilizando estrategias del arte actual sin dejar de lado los aspectos tradicionales a los que va ligado.

En esta obra titulada “In perspective Willow” (1996) que presentamos a continuación, Dawson, también hace uso de los mismos elementos, utilizando el plato como soporte y distorsionando una imagen típica de un plato clásico. En esta ocasión distorsiona la perspectiva de la imagen, lo hace en un sólo sentido, como podemos observar la imagen ocupa toda la horizontal del plato, no sucediendo así en la vertical, ya que encontramos la imagen achatada en este espacio sin ocupar el diámetro total del plato. Este efecto de trampantojo visual revierte el concepto de plato en sí, la historia que le acompaña, y los conceptos tradicionales de la propia cerámica.



“In perspective Willow” (1996)

Como podemos observar, el trabajo de Dawson está siempre muy vinculado a la cerámica y a los significados que le acompañan, investigando siempre en torno a este campo conceptual mediante su práctica artística, pudiendo encontrar infinidad de piezas en esta línea. Esta pieza concreta está realizada en el año 1996 pero aún hoy en día el artista continúa con la investigación práctica de dichos elementos, en

combinación con diferentes efectos visuales y también en diferentes soportes, como por ejemplo, baldosas. Pero todos ellos nos dan un amplio abanico de recursos acerca de la investigación plástica que Robert Dawson desarrolla.

3.A.1.6. De la mesa al espacio expositivo: Richard Wentworth

Es un artista que trata de transformar la forma de entender la escultura, encontrando en los objetos cotidianos el material para su proceso creativo, ubicándolo en un nuevo e inesperado contexto. Mediante este proceso el artista dota de un nuevo sentido a dichos objetos, haciendo que los observemos de otro modo. Por este motivo, no tiene reparos en utilizar el concepto de plato como elemento tradicional para materializar sus obras. Junto a artistas de la talla de Tony Cragg consigue que el mundo del arte y la crítica vuelvan a fijar su mirada en la escultura que ofrece el Reino Unido en los años noventa. En sus trabajos combina, manipula y transforma objetos del día a día como libros o platos, creando en el espectador una nueva conciencia de lo cotidiano y creando en él una nueva mirada sobre dichos objetos a través del arte.

Como es el caso de “Spread” (1997), instalación compuesta por platos de diferentes materias cerámicas y diferentes medidas, cabe mencionar que el material cerámico y concretamente dicho elemento, han estado siempre presente en el lenguaje del artista. Wentworth utiliza el plato por ser uno de los elementos cotidianos más básicos en la vida y la historia del ser humano, subrayando la manera en que el hombre ordena de forma continua el mundo que le rodea. Para ello, dicha instalación se compone de una gran cantidad de platos apilados, unos junto a otros en el suelo, resaltando el valor del elemento cerámico y su cualidad funcional, pero al mismo tiempo creando una estructura más o menos uniforme que nos hace observar los distintas partes como un conjunto y una sola unidad, como afirma el artista en

una entrevista unos años más tarde, hablando de sus obras creadas con platos:

“La gente para mirar necesita reconocer el objeto, ver la unidad que ya no existe. Cada plato cumple una función especial, los hay caros, baratos, grandes o pequeños y hacen referencia a realidades distintas.”⁵⁴

Esta obra formó parte de la exposición Internacional de Cerámica “Platos Rotos”, entre el 5 y el 31 de agosto de 2005, que tuvo lugar en el Museo/Escuela Municipal de Cerámica de Avilés, dentro del 11º Certamen “San Agustín” de Cerámica. Dicha exposición se compone de obras de diferentes artistas y la única premisa que Jesús Alcaide (comisario de la muestra) les da a los diferentes participantes es que tomen el plato como referencia, como punto de partida, como concepto o como objeto. El resultado de la muestra es un conjunto de interesantes propuestas con autores como Alex Francés, de quien también hablamos en la presente investigación, pero en este caso nos hemos centrado en la obra que plantea Richard Wentworth para la exposición, quien utiliza el plato como elemento fundamental.



"Spread" (1997)

54 MOLINA, Margot. “Wentworth expone con sus platos rotos el espíritu de la Nueva Escultura Británica”, *El País*, 29/04/1999.

Como vemos en la imagen es muy interesante el modo en que el artista utiliza un elemento cotidiano y crea una instalación en la que el plato como unidad pierde su significado, pasando a ser parte fundamental de un conjunto. No por ello dejamos de reconocer dicho elemento, ya que debido a su carácter funcional y a los aspectos tradicionales que se le atribuyen, resulta prácticamente imposible no identificar dicha unidad.

Consideramos importante señalar que existen hoy en día muchas obras que hacen referencia al plato, que podrían ser interesantes casos de estudio, pero la manera tan sencilla en que Richard Wentworth utiliza dicho elemento nos ha resultado especialmente sincera y clara. Destacando el protagonismo de la parte cerámica sin renunciar a la unidad que representa el conjunto de la obra.

3.A.1.7. Nuevo concepto de vajilla en la obra de Cindy Sherman

Es de sobra conocido el trabajo de la estadounidense Cindy Sherman, siendo una de las artistas más reconocidas y respetadas del siglo XX. A través de su trabajo ha tratado de fijar la mirada en diferentes temas del mundo actual, en muchos casos relacionados con el papel de la mujer y su representación en la sociedad. Desarrolla su obra principalmente en el medio fotográfico, siendo ella misma la que se expone delante de la cámara, pero se puede decir que no se trata de autorretratos, sino más bien de ficciones recreadas por la propia artista, jugando un rol en cada una de sus obras. La obra que aquí nos disponemos a analizar representa muy bien todos los aspectos con los que la artista trabaja, pero es quizás uno de sus trabajos menos conocidos, una perla rara en la que Sherman usa la cerámica como soporte y la tradición como punto de partida.

Como hemos citado en la primera parte de esta investigación, la revolución industrial supone un gran cambio en la producción cerámica, pasando de la manufactura realizada por artesanos a la producción en serie generada por máquinas. Esto trae como consecuencia la aparición de grandes firmas que producen diseños de porcelana en serie, que como hemos visto, tras siglos de trabajo entran en un proceso de decadencia, debido a diversos motivos, entre ellos, su falta de regeneración. Esto hace que muchas casas productoras de cerámica traten de renovarse y actualizarse, produciendo colecciones y diseños en colaboración con artistas o diseñadores, que no necesariamente tienen que estar relacionados con el medio cerámico, como es el caso de Sherman.

Basándose en esta situación de declive de la industria cerámica tiene lugar a una exposición llamada “Deliciously Decadent”, en el año 2004, en el Princesshof Museum, museo dedicado a la cerámica. En esta muestra participan diversos artistas que utilizan esta decadencia del sector en su propio beneficio, como fuente de inspiración. Según comentan sus comisarios estas piezas responden a la derivación de seis conceptos relacionados o derivados de la decadencia: inmoderado, conceptual, crítico, macabro, sutil y extremo. Un ejemplo interesante de esta exposición es “Madame de Pompadour (née Poisson)” (1990) obra de Cindy Sherman.



“Madame de Pompadour (née Poisson)” (1990)

A finales de los años 80 la empresa Artes Magnus, productora de objetos funcionales se acerca a Sherman para proponerle una colaboración, esta empresa colabora a su vez con una de las fábricas de porcelana más antiguas de Limoges y Sherman acepta la propuesta. En esta época la artista está desarrollando una serie de retratos históricos, por lo que este ofrecimiento se le plantea interesante. Por ello, visita las fábricas de Limoges y se interesa por los procesos cerámicos, así como por los diferentes diseños en porcelana del siglo XVIII relacionados de manera directa con Madame de Pompadour.⁵⁵

⁵⁵ La historia de Madame de Pompadour (1721-1764) y su relación con la fábrica de porcelana de Sèvres se revelan en el trabajo que Sherman realiza. Madame de Pompadour es una mujer que desarrolla su trabajo en un entorno propiamente masculino dentro de la corte real de Luis XV, a pesar de tratar de remodelar su imagen como amante del rey, es una persona muy cercana al mismo, siendo su consejera y confidente durante muchos años. Pompadour no pertenece a la aristocracia francesa pues su origen es burgués, por lo tanto, es la primera vez en la historia de Francia que una mujer de origen burgués ocupa un puesto tan influyente junto al rey. Por ello, no es de extrañar que tanto la corte real como la familia del rey dieran la espalda a Pompadour, alegrándose de sus fracasos. A pesar de ello, Pompadour no cesa en su empeño de trabajar junto al monarca.

Pompadour es una mujer que promueve la cultura, muy cercana al arte, instruida en diferentes disciplinas y gracias a su posición cercana al rey posee gran poder e influencia, tratando siempre de promover e impulsar los diferentes campos artísticos, así como a muchos de los artistas contemporáneos de su época. Encontramos por ejemplo, que promueve la realización del proyecto de la Enciclopedia de Diderot, también da trabajo a grandes pintores y escultores, así como supervisa la realización de grandes proyectos arquitectónicos de su época, siendo con todo ello una de las principales mecenas del arte y de la cultura de su tiempo.

En lo referente a la industria cerámica la Manufacture Royale de Sèvres se funda gracias al apoyo de Luis XV y la propia Pompadour, quien crea diferentes diseños que son realizados en Sèvres. Como curiosidad apuntamos que el color rosado de la porcelana de Sèvres lleva el nombre en su honor, rosa de Pompadour.



“Madame de Pompadour (née Poisson)” (1990)

No es de extrañar que Cindy Sherman se sienta atraída por la historia de este personaje, encontrando en este punto una confluencia de los diferentes elementos que posteriormente refleja en esta obra. Primeramente la artista realiza un recipiente sopero, y más adelante crea un juego de té de 21 piezas y un servicio completo de vajilla, todos ellos basados en los que Madame de Pompadour encarga a la Manufacture Royale de Sèvres en el año 1756. Pero en esta ocasión la imagen que aparece en las piezas es un retrato de la propia artista caracterizada como Madame de Pompadour, con tez blanca, peluca, joyas y vestido del siglo XVIII. La imagen de la artista en el recipiente es muy nítida debido a la técnica utilizada de transferencia fotográfica mediante calcas cerámicas. El resto de la pieza está decorada con motivos y filigranas rococó propias de las cerámicas del siglo XVIII.

Existen como decimos, diferentes versiones y diseños de la misma obra, pero con todos ellos la artista pretende tratar el mismo tema, la identidad femenina y la posición que ocupa la mujer en la sociedad. Del mismo modo, con esta obra la artista realiza una crítica al papel que asume la mujer como objeto fetiche para ser consumido por el sexo masculino.

También cabe destacar un detalle de esta pieza, su interior. A modo de guiño, Sherman coloca en el interior del recipiente sopero una imagen que combina peces con collares de perlas, aludiendo a *Poisson*, apellido de Pompadour, que se traduce como pescado. Con ello la artista quiere destacar el valor del propio personaje, quien consigue llegar a ser una figura importante en la historia, tanto en política como en cultura, a pesar de ser mujer y de origen burgués.



*interior de la obra
"Madame de Pompadour
(née Poisson)" (1990)*

Resulta interesante la aproximación de Sherman al material cerámico, mediante el uso de la vajilla, explotando las características que le ofrece y dotando de nuevas cualidades estéticas a dicho elemento de origen utilitario. Esta re-visitación del mundo cerámico y de la tradición desde las prácticas contemporáneas, es sin duda un

ejemplo esencial en el desarrollo de esta investigación, ya que los factores y cualidades que giran en torno a ella nos revelan las claves para desentrañar determinadas cuestiones aquí planteadas.

3.A.1.8. A modo de conclusión

A lo largo de la historia y debido a sus cualidades como material, la cerámica siempre se ha asociado a un uso funcional. Esta producción de piezas ha sido determinada por su uso en las diferentes culturas, ya sea decorativa, como recipiente para conservar alimentos o como elemento representativo de una clase social determinada. Debido a que dicha producción se ha extendido en el tiempo, se han ido estableciendo unos modos de hacer, siguiéndose unas líneas determinadas que definen a este tipo de objetos. Así la tradición cerámica engloba un compendio de factores que incluyen aspectos como el buen hacer del ceramista o el dominio de procedimientos y materiales. Definiéndose también, formas y objetos de carácter funcional como vajillas, jarrones o juegos de té y elementos decorativos como figuras de porcelana, tan aclamadas por la burguesía en el siglo XVIII.

Esta tradición cerámica ha tratado de reinventarse, pero su anclaje a los modos de hacer tradicionales han resultado ser un lastre en numerosas ocasiones. El arte contemporáneo, ha sabido absorber la tradición asociada al material cerámico, haciendo uso de sus bases desde estrategias propias, favoreciendo el paso de lo funcional a lo conceptual y trasgrediendo con sus procedimientos esta tradición cerámica. Podríamos afirmar que ha sabido aprovechar las ideas asociadas a dichos elementos tradicionales, utilizándolas como punto de partida a través de las cuales alcanzar una conceptualización contemporánea más compleja.

3.A.2. Revisión del uso de la cerámica en la práctica artística contemporánea desde el valor patrimonial e histórico

3.A.2.1. Introducción

Como hemos podido observar en esta investigación la cerámica como material está vinculada al patrimonio histórico de los diferentes pueblos en todas las etapas y periodos históricos de la humanidad. La fuerte carga histórica, motivada en parte, en los usos que se ha hecho de ella a lo largo de los siglos y el valor arqueológico de las piezas que han servido para descubrir los usos y costumbres de la humanidad a lo largo de las diferentes eras o periodos, constituyen un bagaje unido a cualquier pieza cerámica. Estas connotaciones atribuidas al material han sido aprovechadas en el desarrollo de determinadas prácticas artísticas contemporáneas que han puesto en cuestión la validez, no sólo de la carga histórica de las mismas, sino también, del valor y la carga simbólica que arrastran las piezas cerámicas desde la tradición. Observando esta tendencia existente, abordamos mediante el uso de ejemplos la manera en que la historia cerámica es revisada desde una estrategia propia del arte contemporáneo con el fin de desarrollar trabajos conceptualmente más complejos.

Resulta interesante el modo en que la historia asociada a la cerámica y el arte contemporáneo confluyen y se dan la mano. Los artistas u obras que hemos decidido analizar como ejemplos, más que como casos de estudio, deciden introducir la cerámica en sus obras de un modo consciente y consecuente con lo que dicho material representa en la historia, eligiendo de un modo muy escrupuloso el modo en que son producidas dichas obras o la procedencia del material con el que trabajan. Por este motivo, de un modo justificado y por un razonamiento puramente ideológico escogen trabajar con cerámica y no con otro material, siendo esta decisión una pieza clave para el sentido y la comprensión de la obra.

A continuación trataremos de explicar estas ideas con la ayuda de varios ejemplos de artistas que trabajan en esta línea. Como ya hemos señalado anteriormente, e insistiremos a lo largo de nuestra investigación, la elección de los autores ejemplifica nuestra hipótesis de partida. Podemos encontrar muchos más ejemplos de cada uno de los capítulos, pero estimamos que nuestra labor como investigadores en arte, no se debe centrar en la idea de repositorio o de catalogación de autores con carácter enciclopédico. Nuestra investigación se basa en el análisis de una situación determinada y los autores a los que recurrimos como ejemplo, ilustran con sus obras esa situación. También hemos señalado que dichos autores, incluso con las mismas obras, pueden ilustrar varias de las caras de este análisis poliédrico.

Por este motivo, en este capítulo que nos ocupa, hemos elegido de entre el innumerable listado de ejemplos posibles, tres artistas que han resultado ser (casualmente) de origen asiático. De manera relevante, es en el continente asiático donde la cerámica y concretamente la porcelana, están marcadas por su desarrollo y su evolución a lo largo de la historia. Por ello, no es de extrañar que en la revisión de la cerámica a través de la carga histórica que se le atribuye, los ejemplos provengan precisamente desde Asia. Con esto no pretendemos analizar las prácticas artísticas orientales en relación a la cerámica, sino, determinadas prácticas artísticas que hacen uso de fórmulas contemporáneas y cuyo punto de partida es la historia de la cerámica, con el fin de alcanzar nuevos planteamientos conceptuales. Veremos también, como ya hemos señalado, que algunos de los ejemplos ilustrativos de otros capítulos, podrían haber ilustrado perfectamente este apartado.

3.A.2.2. La obra de Ai Weiwei como fisura histórica desde la práctica artística contemporánea.

Polémico artista chino, conocido por ser un gran detractor del régimen de su país natal. Su trabajo critica y denuncia la situación política actual de su país, utiliza las redes sociales como elemento principal estratégico en la puesta en escena de sus obras, donde comenta, denuncia, critica, señala y expone diferentes aspectos de su entorno artístico y privado, en relación al gobierno chino. Ciertas personas ven una contradicción en su trabajo, reprochando que su manera de proceder en el arte tiene grandes semejanzas con la forma de actuar del imperio al que critica. Pero no es esta cuestión la que nos compete en esta investigación, sino más bien el acierto con que utiliza la cerámica en algunas de sus obras. Algo que no podemos negar es que, las críticas al gobierno de su país por la falta de libertades le han convertido en el artista disidente chino más popular, mediático e influyente en el mundo.

Ai Weiwei mantiene una intensa relación de amor-odio con la cerámica, medio con el que trabaja de manera muy intensa, implicándose profundamente y convirtiendo la cerámica antigua en cerámica contemporánea de un modo un tanto contradictorio y complejo, pero al mismo tiempo interesante. La producción artística de Weiwei es muy extensa y podemos encontrar trabajos suyos de los años 80. Hace uso de muy diferentes medios y técnicas para realizar sus piezas, desde la fotografía y el vídeo, hasta las redes sociales como medio de expresión, pasando claro está, por la cerámica. Encontramos algunas obras que resultan ser interesantes ejemplos para el desarrollo de esta investigación. Pero para entender el paso de su obra por la cerámica hemos de hacer un breve análisis del recorrido de su trabajo, para así poder comprender cuáles han sido los pasos previos que le han llevado a establecer esta relación con el material.

En el año 2015 el artista prepara una exposición en la Royal Academy de Londres que hace un repaso de su trabajo de los últimos veinte años, desde el regreso a su país natal, periodo que coincide con su acercamiento y desarrollo en la disciplina cerámica. Este intervalo de tiempo en el que se centra su trabajo coincide también con importantes cambios en China, en los sistemas de producción, por ejemplo, él advierte este cambio en Pekín, cuando observa cómo las artes tradicionales traspasadas de generación en generación son sustituidas por avances tecnológicos y la producción en masa, todo el conocimiento heredado durante siglos desaparece en un abrir y cerrar de ojos. Todos estos cambios generan un giro en su trabajo, abandonando los *ready-mades* realizados en los años anteriores cuando residía y trabajaba en Estados Unidos. Podríamos dividir todo su trabajo en relación a la cerámica en dos etapas diferenciadas:

-Una primera fase en la que el artista hace uso de cerámicas antiguas, de diferentes dinastías de su país, y las utiliza para llevar a cabo sus obras desde un planteamiento conceptual, más que desde el propio material. En esta fase su trabajo parte de la carga simbólica que acompaña las piezas antiguas, para contribuir a un desarrollo conceptual que da como resultado piezas contemporáneas. Dentro de este periodo podemos distinguir diferentes usos, ya que en unos casos destruye dichas piezas y en otros las modifica. Como decimos, su trabajo siempre es polémico y esta parte de su obra ha sido especialmente criticada, pues ¿es lícito destruir piezas con 2000 años de antigüedad para hacer arte contemporáneo? El artista así lo cree, y lo hace precisamente para criticar eso, la destrucción de la cultura y tradición de su país. Al margen de que la destrucción del patrimonio pueda ser difícilmente justificable para ciertas personas, lo que si podemos afirmar es que consigue ser escuchado, su denuncia se hace eco y consigue dejar en evidencia al gobierno de su país y a las decisiones políticas que ha ido tomando el gran gigante asiático.

-Encontramos una segunda fase, en la que el artista utiliza la cerámica desde otro punto de vista, sin hacer uso de cerámicas antiguas. En esta etapa el artista crea piezas nuevas haciendo uso de este material y como veremos, lo hará con los mismos objetivos. En los primeros experimentos de esta etapa, durante la década de los 90, realiza copias exactas de piezas antiguas, demostrando así que aún existen las formas tradicionales de producción y el proceso de manufactura no debe quedar relegado a un segundo plano, pues es parte de la tradición y de la cultura china. Este tipo de obras nos sugieren la siguiente pregunta ¿es la versión moderna menos auténtica que la original? A su vez, por medio de estas piezas está poniendo en cuestión los procesos de producción basados en la mano de obra barata tan propios de su país.

“Colored vases” (2007 – 2010)

A pesar de tratarse de un artista multidisciplinar, que realiza sus obras utilizando disciplinas muy variadas y diferentes medios de expresión, no son pocas las ocasiones en las que hace uso de la cerámica, como hemos citado anteriormente. En este primer ejemplo hace uso de elementos cerámicos tradicionales, como son vasijas. Con ellas hace referencia de forma directa a connotaciones históricas que estas vasijas representan.

Si hace cientos de años la porcelana era a menudo un signo de poder y riqueza y se utilizaba como recipiente para grandes banquetes, hoy en día son muchos los artistas que hacen uso de esos mismos elementos y utilizan el peso de la historia de la cerámica para el desarrollo de la práctica artística contemporánea. Con obras como “Colored Vases” el artista utiliza la cerámica como medio a través del cual protesta, denuncia y provoca al régimen chino, utilizando vasijas chinas, des-contextualizándolas, aprovechando las connotaciones históricas mediante un discurso contemporáneo.



"Colored Vases" (2007-2010)

En esta obra el artista sumerge veintidós vasijas de la época del neolítico en pintura industrial de diferentes colores, creando así un diálogo entre el trabajo manufacturado tradicional y la producción industrial que tiene lugar en la actualidad, sobre todo en países asiáticos. El resultado final, como en muchas de sus obras, nos muestra una nueva relación entre los sistemas de producción antiguos y los actuales, donde la contradicción coexiste y acaba por tomar forma, cuestionando continuamente el presente y el pasado de China. Asimismo, esta obra también habla de la autenticidad, el valor y el significado de las obras de arte originales. Ai Weiwei utiliza estas urnas como soporte, de manera consciente y provocadora, el hecho de manipularlas de este modo hace que estas vasijas se transformen, pasando de ser piezas milenarias a piezas contemporáneas. El valor procesual y la carga histórica de la cerámica se ven afectados en esta obra, que logra una conceptualización más compleja gracias al uso de estos elementos.

Por último, de manera anecdótica, cabe apuntar que dicha obra está incompleta desde febrero de 2014, cuando un artista local acude a visitar la exposición de Ai Weiwei que estaba teniendo lugar en el Pérez

Art Museum de Miami, y cogiendo una de las vasijas con ambas manos, la deja caer al suelo, imitando las imágenes mostradas en el tríptico del artista “Dropping a Han Dynasty Urn”. El artista de Miami apuntó que tan desafortunada actuación era un acto de protesta con el que su intención era denunciar la poca visibilidad que daban los museos y centros artísticos de Miami a los artistas locales, que por el contrario hacen grandes inversiones económicas para llevar exposiciones de artista internacionales a la ciudad.

Así vemos que la obra en cuestión adquiere diferentes lecturas en función del contexto en el que se desarrolla. Lo crítico se vuelve crítica, cuando desde una posición de artista consagrado (similar a la posición de emperador) se critica todo un sistema de gobierno jerárquico, con todos los medios de producción a su alcance, pero a su vez, como si de un efecto colateral se tratase, se agotan los presupuestos para la producción de obras más modestas de los artistas locales.

Una vez más, y debido a la actuación de este artista local de Miami, toma presencia la idea de fragilidad y rotura que ha acompañado al material cerámico a lo largo de su historia.

“Coca-cola vases” (1994)

Otro trabajo que también se encuentra en esta línea es “Coca-cola Vase” donde el artista pinta el logo de la conocida marca de refrescos sobre una vasija de la dinastía Han, convirtiendo así una pieza con más de 2000 años de antigüedad en una obra contemporánea.

Con ella hace una crítica a la colonización por parte de las grandes compañías, en este caso Coca-cola, la que fuera una de las primeras grandes empresas occidentales que se estableció en China,

por lo que se trata de una crítica directa y evidente hacia el imperialismo y el sabotaje a la cultura y tradición de su país. Esta crítica a las grandes multinacionales ha sido una constante en sus trabajos en los últimos años, con ello ataca a las grandes marcas, poniendo de manifiesto la manera de actuar de éstas en su país natal.

Pero sin duda, lo que queremos destacar con esta obra es la manera en que el artista hace uso de la cerámica, sabiendo utilizar la carga histórica del material dentro de una estrategia propia del arte contemporáneo. Lo interesante de esta obra, es por lo tanto, la fuerte presencia que tienen ambas partes, y lo que la relación de las mismas supone para la evolución y el desarrollo de la cerámica en el campo del arte contemporáneo.

“Dropping a Han Dynasty Urn” (1995)

Como se puede observar son varias las ocasiones que Ai Weiwei hace uso de vasijas procedentes de antiguas dinastías de su país. Se trata de piezas históricas que el artista utiliza y modifica de un modo determinado para llevar a cabo sus obras. En la obra que nos presenta ahora el artista rompe en añicos una vasija con 2000 años de antigüedad, destruyendo una pieza para crear otra nueva, con toda la polémica y controversia que esto conlleva. Como apunta Jonathan Jones en su crítica en el diario *The Guardian* esta obra “es el gesto más provocativo de Ai Weiwei”⁵⁶

Esta obra está compuesta por un tríptico fotográfico en donde se muestra al artista en una secuencia de imágenes dejando caer una vasija de la dinastía Han. Con esta idea de destruir lo viejo para dar paso a lo nuevo el artista hace alusión a la destrucción de la historia y el pasado chino a manos de su propio gobierno, por decirlo de algún

56 JONES, Jonathan. “Who’s the vandal: Ai Weiwei or the man who smashed his Han urn?”, *The Guardian*, 18/02/2014.

modo, hace una crítica al vandalismo cultural e histórico llevado a cabo por el régimen chino. En estas imágenes el artista se muestra impasible, mirando fijamente a cámara y sin apenas inmutarse al dejar caer una vasija que ha sobrevivido más de 2000 años en perfecto estado.

El misterio que rodea a la frecuente afirmación de que lo que el artista deja caer es una excelente falsificación nunca se apagará, pero el hecho de que sea una falsificación o no, es un dato que no varía el fin último de esta obra, pues las consecuencias que genera su crítica mediante estas fotografías siguen siendo las mismas, sea la vasija auténtica o no. El propio artista ni afirma ni desmiente dichas afirmaciones, pues todo esto refuerza su teoría y su crítica acerca de la pérdida de las tradiciones, el trabajo artesanal y el industrial, lo auténtico y lo falso... Para llevar a cabo este tipo de obras, desde el año 1993 Ai Weiwei recorre mercados de antigüedades y contacta con diferentes vendedores, a través de los cuales va adquiriendo las diferentes piezas que posteriormente utiliza para llevar a cabo su obra, pero el incremento de las falsificaciones en circulación hace que le resulte cada vez más difícil adquirir piezas auténticas.

Por otro lado, observamos que en la historia china (al igual que en otras culturas) cada vez que una dinastía era derrotada, el enemigo trataba de destruir los objetos más valiosos, importantes y representativos de dicha dinastía, así como la quema del palacio imperial. Todo esto hace que la manera de proceder del artista en la presente obra adquiera más sentido.



“Dropping a Han Dynasty Urn” (1995)

Esta vasija representa la cerámica imperial, ya que resulta ser un objeto que reconocemos rápidamente, lo asociamos con la porcelana, los grandes imperios chinos, etc. Como el propio artista afirma en una entrevista:

“en un sentido clásico, la porcelana en China es la más alta forma de arte y pertenece a la Corte Imperial. De hecho, se podría decir, que casi es sinónimo de cultura china”⁵⁷

Con este tipo de trabajos el artista trata de hacer visibles los valores culturales y sociales de la historia de su país, mostrando así pares de opuestos como lo antiguo y lo contemporáneo, las producciones tradicionales y las producciones en masa, oriente y occidente... y en todas ellas la utilización del material cerámico es un elemento imprescindible en la obra.

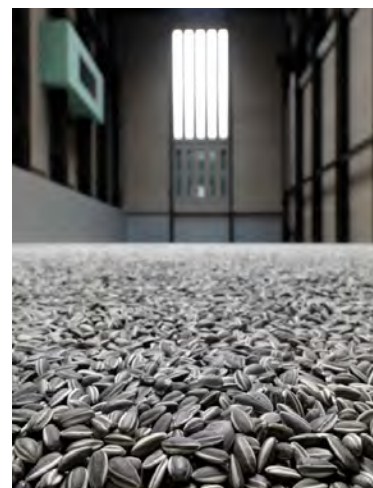
Ai Weiwei no tiene escrúpulos a la hora de tomar dicha decisión, eligiendo piezas históricas de cerámica tradicional o llevando a cabo proyectos donde la cerámica es un elemento fundamental. Aunque lo hace siempre utilizando dicho material por su significado histórico y por el valor conceptual y tradicional que tiene para su cultura y su entorno, aunque en la mayoría de las ocasiones su manera de proceder es contradictoria y siempre muy compleja.

“Sunflower seeds” (2010)

Esta es la última de las instalaciones del artista chino que tomaremos como ejemplo en este apartado, trabajo que se muestra por primera vez en la sala de turbinas de la Tate Modern de Londres en el año 2010, teniendo un gran impacto mediático.

⁵⁷ “All eyes on Ai Weiwei”, *Ceramic Review*, nº275, 09/2015, p.16

Para la realización de esta obra el artista contrata a cientos de artesanos de la ciudad de Jingdezhen -lugar conocido por su producción de porcelana- para que realicen cien millones de piezas que simularan semillas de girasol y posteriormente pinten a mano una a una. El resultado final: una capa de unos diez centímetros de “pipas” ocupando una extensión de unos mil metros cuadrados, en total unas ciento cincuenta toneladas de porcelana en forma de pipas. La producción, la escala y el haber implicado a prácticamente toda la ciudad de Jingdezhen durante el largo periodo de tiempo que supone la realización de la obra, son aspectos que destacan en el valor conceptual de la instalación. Asimismo, se puede afirmar que estamos ante una obra muy completa, ya que cada fase de su proceso de realización es importante y suma.



“Sunflower Seeds” (2010)
Tate Modern

Con una duración de dos años y medio y 1600 personas trabajando en su realización se trata de una obra con la que el artista trata de hacer una crítica social al régimen chino. Del mismo modo, esta obra también se puede relacionar con la ideología revolucionaria de Mao, con imágenes propagandísticas donde Mao se muestra representando el sol y todos sus seguidores como girasoles a su alrededor. Con esta obra el artista no muestra girasoles, sino sus semillas, destacando así la posición de cada individuo en la sociedad sin necesidad de girar todos al unísono con la mirada fija en un mismo elemento.

Con esta obra el artista propone un encuentro entre el peso histórico que representa la cerámica china, los métodos de producción tradicionales y las grandes producciones en masa que tienen lugar en la actualidad. Del mismo modo, se crea un diálogo con la época de los grandes imperios chinos, cuando todos los artesanos del pueblo de Jingdezhen trabajaban y producían piezas de cerámica para la corte del emperador, pues como hemos citado anteriormente Ai Weiwei contrata 1600 artesanos para la producción de esta obra, y es él mismo quien supervisa el trabajo, asumiendo de algún modo este papel de

emperador donde todos los habitantes producen y trabajan bajo sus órdenes. Con decisiones como esta el artista hace una crítica al régimen de su país y lo hace mediante el uso de la cerámica, convirtiendo la elección de dicho material en un elemento clave de la obra. La manera de producir esta obra se relaciona de forma directa con las connotaciones históricas que acompañan al material, haciendo referencia directa a la historia de la cerámica mediante la activación de los conceptos que el artista plantea.

Como podemos observar en el trabajo de Ai Weiwei, tiene una extensa producción en cerámica y su acercamiento al material ha sido de maneras muy diferentes, mediante la destrucción y la creación, el amor y el odio hacia lo que el material representa históricamente. Ha producido un gran número de obras, desde copias de vasijas antiguas a imitar millones de pipas, desde cangrejos a cubos... Desarrolla su trabajo en muy diferentes disciplinas, es amante de las nuevas tecnologías, pero como hemos podido comprobar, también lo es de la tradición y de la carga histórica que acompaña a la cerámica, y su relación con el material lo demuestra. Buena muestra de esto es la exposición que hemos citado al inicio, en la Royal Academy de Londres a finales de 2015, donde el compromiso del artista con la cerámica y todo lo que le rodea está muy presente. En esta exposición se pudieron contemplar algunas de las obras que hemos analizado en este apartado. Estas y el resto de obras de la muestra se pueden contemplar en la página web de la Academia⁵⁸ en una interesante visita virtual de 360°.

⁵⁸<https://c9e2175da161f40140e5-aa0d32f8a22e15794b262b38ea14b77e.ssl.cf3.rackcdn.com/index.html>

3.A.2.3. Connotaciones históricas del soporte en el caso de Isamu Noguchi

Se trata de un artista que trabaja principalmente en el campo de la escultura, podemos encontrar un gran número de obras en espacios públicos, así como obras que relacionan la escultura con el diseño o la arquitectura. Esto se debe a que durante toda su trayectoria el artista no cesa en su afán por incluir el diseño en la arquitectura, o viceversa, incluyendo también principios propios de la escultura. Su obra tiene como referencia conceptos estéticos de los jardines japoneses y se caracteriza por sus formas abstractas y superficies pulidas. Su doble nacionalidad, americana y japonesa, hacen que el artista desarrolle parte de su vida y obra entre Nueva York y Japón, y es algo que se puede adivinar a través de su trabajo, pues como analizaremos combina la sutileza oriental con el arte occidental que más le influye. Uno de los artista que causa una gran influencia en su trabajo es Constantin Brancusi, que tras visitar una exposición suya en Nueva York, en el año 1926, siente una gran atracción, tanto, que al año siguiente viaja a París para trabajar como asistente del artista durante dos años.

Noguchi se siente muy atraído e influenciado por lo que encuentra a su alrededor, por este motivo, es en Asia cuando realiza la mayoría de sus piezas producidas en cerámica, y define la cerámica como:

*“un estrecho abrazo con la tierra, como una búsqueda de identidad con unos efectos primitivos más allá de las personalidades y las posesiones”.*⁵⁹

También, en esta misma entrevista realizada en 1960, podemos observar los profundos conflictos que el artista tiene con la cerámica

⁵⁹ SULLIVAN, Michael. *The Meeting of Eastern and Western Art*. University of California Press. California, 1989. p.165

cuando afirma:

“la cerámica no me satisface, en el medio cerámico se puede hacer todo y eso es peligroso, cuando trabajo con un material como la piedra, quiero que parezca piedra, pero puedes hacer que el barro parezca cualquier cosa. Ahí está el peligro”⁶⁰

Por otro lado, observamos que la vasta producción cerámica a lo largo de su trayectoria, nos revela que se siente especialmente cómodo en este medio, aportándole un rico abanico de posibilidades a su trabajo. Explora el amplio mundo de la cerámica japonesa, generando en su proceso artístico una gran curiosidad por el material cerámico, lo que le lleva a explorar diferentes técnicas y materiales. Es también a través de la cerámica donde el artista profundiza en sus conocimientos sobre la cultura japonesa, ya que le suscita gran interés lo que ésta representa históricamente. La cerámica y en especial la porcelana han sido materiales con una importante carga histórica en el país nipón, siendo un material al que se le ha atribuido gran valor y respeto. Noguchi tiene estos conceptos en cuenta a la hora de trabajar con este material como se puede analizar en su trabajo.

En sus obras se percibe una gran influencia de aspectos que tienen que ver con lo primitivo, conceptos que extrae de sus temporadas en Japón, así como también se puede percibir la influencia del arte vanguardista occidental que le rodea. Esto ocurre en una de sus obras, la que lleva por título “Policeman” (1950) donde podemos observar su gran destreza e ingenio a la hora de utilizar la arcilla. Se trata de una figura rectangular con varios salientes a modo de patas. En la abertura que ofrece dicha forma rectangular el artista crea una composición con diferentes formas que entran, salen y atraviesan las paredes. Se trata de una de las obras más complejas que produce en su visita a Seto (Japón), en ella el artista recoge aspectos y criterios

60 SULLIVAN, op. cit.

que viene desarrollando previamente en Nueva York y los aplica a su producción cerámica en Japón.



"Policeman" (1950)



"My Mu" (1950)

Del mismo modo que ocurre con "My Mu" (1950), obra producida en Seto en la que Noguchi juega con el espacio, el material, los planos y las formas orgánicas, mediante la creación de extraños personajes. Esta vez lo hace con una forma más simple, eliminando elementos añadidos. También pretende plasmarlo a través del título, mucho más simple, *mu* es el término que utiliza el budismo para definir el vacío o la nada.

En ambas obras observamos que Noguchi procura un gran respeto por lo que la cerámica supone en la historia de su país. Y lo hace utilizando conceptos estéticos propios de la cerámica japonesa, como observamos en la sencillez y en el respeto hacia el material.

Noguchi no utiliza el torno, construye a partir de planos de arcilla, que normalmente no colorea ni esmalta, sino que deja que sea el material quien hable por sí mismo. Y lo hace de igual modo cuando trabaja con otros materiales, como la piedra o la madera, potenciando las cualidades del propio material mediante distintos acabados. Como hemos citado anteriormente, es con los materiales cerámicos con los

que establece una intensa relación que podríamos llamar de amor-odio, por su estrecho vínculo con el arte primitivo japonés y por sus cualidades plásticas, como el propio artista afirma en una ocasión:

“La atracción de la cerámica se encuentra en parte en sus contradicciones, es difícil y fácil al mismo tiempo, siendo un elemento que escapa a nuestro control. Es extremadamente frágil y duradero al mismo tiempo. Pero lo mejor es que es un material muy espontáneo... o eso aparenta. No se presta a borrones e indecisiones.”⁶¹

Por lo tanto, y a pesar de esta serie de incompatibilidades, observamos cómo el artista utiliza el material de una manera consciente, eligiéndolo por sus contradicciones, por su materialidad, por su relación con la tradición, la historia y la cultura japonesa.

Por otro lado, el trabajo de Isamu Noguchi nos resulta especialmente interesante, debido a la libertad con la que utiliza los diferentes materiales y medios, tratando de ampliar los puntos de mira, trabajando siempre desde la escultura como punto de partida, para llegar a otro lugar. Su trabajo no supone una revolución para la escultura en sí misma, pero logra expandir el campo que ésta ocupa incluyendo otras disciplinas como la arquitectura o el diseño. A pesar de que gran parte de su producción artística la realiza en piedra, no tiene complejos a la hora de utilizar otros materiales, pues en muchas ocasiones trabaja con elementos como agua, luz, cerámica, madera, sonido... así como disciplinas distintas de la escultura, pudiendo encontrar escenografías de teatro o muebles entre sus creaciones. Para realizar estos muebles, Noguchi tiene siempre muy presentes los principios propios de la escultura, como es el caso de la popular lámpara “Akari” con sus diferentes variantes en tamaños y formas que el artista desarrolla a lo largo de varias décadas. Al artista le gusta

⁶¹ TIGER, Caroline. *Isamu Noguchi*. Ed. Asian Americans of Archivement. Nueva York, 2007. p.93

pensar de estos diseños, que si les quita la luz del interior pueden ser confundidas con esculturas, de nuevo observamos aquí el deseo del artista de fusionar diferentes disciplinas.

A pesar de que su producción en cerámica se limita a unos pocos años y en sus visitas a Japón en los años 50, encontramos que Noguchi se familiariza con el material un tiempo antes, modelando en arcilla bustos como el de Martha Graham (1929) que posteriormente pasarían a bronce. Pero no podemos tomar estos trabajos como casos de estudio para este apartado, ya que existe una gran diferencia con las obras que hemos citado anteriormente, las cuales tienen un origen que las relaciona directamente con la historia y la tradición de la cerámica en Asia.



Diferentes variaciones de la lámpara "Akari"

3.A.2.4. La tradición a favor de lo contemporáneo en el caso de Yee Sookyung

Sookyung es una artista cuya trayectoria muestra una gran variedad de obras formalizadas en diferentes campos artísticos y disciplinas, haciendo uso, por ejemplo, de las nuevas tecnologías como observamos en sus trabajos en vídeo o instalaciones multimedia, pero quizás su trabajo más conocido es la serie "Translated Vases", el cual nos resulta de gran interés y es un buen punto de referencia dentro de este capítulo.

De un modo muy diferente a Weiwei y a Noguchi, la artista coreana Yee Sookyung también utiliza elementos basados en la historia de la cerámica como punto de partida para la práctica artística. Pero lo hace con un método muy distinto, mediante la fragmentación de objetos tradicionales y el posterior ensamblaje de dichos fragmentos, estamos por lo tanto, ante otra manera de destruir lo viejo para crear algo nuevo, apoyándose en cuestiones que tienen que ver con la cerámica histórica trabajada desde planteamientos contemporáneos

Como sabemos, la marcada tradición cerámica de la cultura asiática tiene como consecuencia que las piezas hechas en este material han sido muy valoradas, siendo un material muy respetado a lo largo de la historia. Antiguamente, cuando una pieza se agrietaba, no era desechada, sino que se trataba de realzar la belleza que escondía el error, la grieta. Lo mismo ocurría cuando una pieza se rompía, sus fragmentos eran unidos con oro, considerando dichas cicatrices parte de la historia del objeto (técnica *kintsugi*). Pero como decimos, esta técnica se usaba antiguamente, en la actualidad ha dejado de ser utilizada. Sookyung apoya su trabajo en lo que la cerámica histórica representa y utiliza las características de esta técnica para potenciar la conceptualización de sus obras. Por esta razón el ensamblaje de los fragmentos los realiza con pequeños rellenos dorados, del mismo modo que los ceramistas japoneses hacían con sus cuencos cuando aparecían grietas tras la cocción.



"Translated vase" (2011)

Esta artista ha recorrido pueblos de toda Corea dedicados a la producción de piezas cerámicas, principalmente porcelana. En dichos pueblos recoge fragmentos de piezas defectuosas o rotas (que son descartadas), realizadas por grandes ceramistas artesanos de su país. Estas piezas son ensambladas de nuevo de mano de la artista, adquiriendo así un nuevo matiz y convirtiéndose en un nuevo objeto, esta vez desde el campo del arte contemporáneo. Dicho ensamblaje lo realiza con *epoxy* y posteriormente, del mismo modo que lo hacían sus antepasados, utiliza la técnica *kintsugi*, mediante la cual se pretende destacar, realzar y buscar la belleza en el error, el fallo, introduciendo polvo de oro en el interior de cada fisura. Así como sus antepasados buscaban la belleza en las grietas que aparecían en los cuencos tras la cocción, en este caso es la artista la que provoca ese fallo, ese error, esa grieta, haciendo añicos las piezas para su posterior ensamblaje con oro.



"Translated vase" (2009)

La artista coreana comienza a trabajar este tipo de esculturas en el año 2001 cuando es invitada a participar en la Bienal de Cerámica

en el Arte Contemporáneo de Albisola (Italia), para la que crea doce piezas de la serie “Translated Vases” con algunos fragmentos de porcelana provenientes de piezas de la Dinastía Joseon (1392-1910). Una de las personas con las que ha trabajado es el ceramista coreano Lim Hang-Taek, quien se caracteriza por el perfeccionismo en sus piezas, cuando una pieza no alcanza esa perfección que él busca, la desecha (apuntamos que aproximadamente el 80% de su trabajo es desechado). Estas piezas son recuperadas por Yee Sookyung para darles una nueva vida, con sus orgánicas y borboteantes formas. A pesar de tratarse de formas desestructuradas consiguen una superficie orgánica y un inestable sentido del equilibrio, que le separa radicalmente de la vasija de cerámica original de Lim Hang-Taek. En una entrevista la propia artista afirma, hablando de su experiencia en el taller de Lim Hang-taek:

“Yo estaba fascinada por el dramático proceso de romper la cerámica que el creador tenía con las piezas que no creía que alcanzaban la calidad estándar. Sin embargo, los fragmentos brillantes del fracaso parecían una obra de arte para mí. Me los llevé a mi taller y los junté para crear una escultura.”⁶²

Mediante estos montajes escultóricos la artista trata muchos conceptos que resultan de gran interés. Trabaja con la carga histórica como punto de partida en su proceso, transformándola y mirando hacia el futuro, trabajando con referentes históricos y tradicionales pero desprendiéndose y liberándose de ellos al mismo tiempo, transformando el peso conceptual de la historia que acompaña al material de una manera magistral. Realza el valor y la belleza que se encuentran tras el error, siempre tan presente en la técnica cerámica, transformando estos desperfectos y piezas descartadas por los artesanos en obras contemporáneas, mediante la construcción de nuevos objetos. Con sus piezas excede los límites de la tradición

62 MEE-YOO, Kwon. “Telling stories through pottery” *Korea Times*, 26/02/2015.

cerámica coreana llevando dicho material a otro campo, al de la experimentación, desvinculándose también de la narrativa de la propia de la cerámica histórica.



“Translated vase” (2009)

Una parte importante de su trabajo se centra en la cultura y la tradición de su país, así como del continente asiático, como mantiene en una entrevista:

“Trabajar con fragmentos de cerámica me llevó a estudiar nuestra cultura, la historia de la cerámica e incluso aprender danza tradicional coreana”.⁶³

De esta manera la artista afirma que pretende estar vinculada a la escena artística asiática y continuar en esa búsqueda de identidad de Asia, ya que considera éste ámbito muy amplio y desarrolla su trabajo de manera cómoda investigando e introduciéndose en la cultura y la historia de dicho continente. Trabaja con la historia cerámica desde un punto de vista actualizado y sin ataduras, lo que le permite realizar un análisis actual y contemporáneo a través de su obra.

63 MEE-YOO, op. cit.

3.A.2.5. A modo de conclusión

Como hemos señalado a lo largo de esta investigación, la cerámica es un material ancestral, cercano al ser humano durante toda su historia. Esto genera una evolución de la técnica, los procedimientos y los usos que le han atribuido un valor añadido a determinadas piezas realizadas en este material. A ello hay que añadirle su valor antropológico que ha servido como llave para resolver muchas incógnitas vinculadas a los usos y costumbres de nuestros antepasados. Como se puede observar en el continente asiático, por ejemplo, la cerámica, y en especial la porcelana, han sido materiales muy valorados, a los que se les ha procurado un gran respeto, por la dificultad y la rareza del procedimiento, siendo signo y distintivo de dinastías o haciendo uso de ellas en ceremonias especiales.

Encontramos que desde el arte contemporáneo se hace una revisión actualizada tomando la historia del material como punto de partida. En muchos casos esta revisión hace uso directamente de objetos y piezas cerámicas representativas de estas connotaciones históricas, con el fin de alcanzar una conceptualización propia de la práctica artística contemporánea. A través de estas intervenciones la carga histórica de la cerámica tiene una presencia transversal en esta nueva forma de trabajar el material cerámico.

Estas prácticas a medio camino entre el vandalismo y la destrucción patrimonial, absolutamente des-acomplejadas, de alto contenido conceptual y con una carga simbólica que pone en cuestión el simbolismo propio de la cerámica, aportan una nueva visión desvinculada de toda carga histórica, y construyen un nuevo relato, a veces crítico, a veces polémico, pero siempre innovador. Aportan (a pesar de lo cuestionable de sus procedimientos), una visión que refuerza el discurso de esta investigación en los términos que hemos venido señalando a lo largo de los diferentes apartados.

3.A.3. Revisión del uso de la cerámica en la práctica artística contemporánea desde la técnica

3.A.3.1. Introducción

Como señalábamos en la introducción a este bloque, en el transcurso de esta investigación, hemos detectado que la presencia del soporte cerámico en el arte contemporáneo, en muchos casos, está desvinculada de uno de los elementos característicos del procedimiento que en la tradición cerámica determinaban la calidad, y con ello, la validez de las piezas. Nos referimos al dominio de la técnica, en la que el control del proceso de elaboración evita cualquier fallo, imperfección, rotura, etc. El error en el proceso de manipulación o de cocción, la fragilidad del material o el desconocimiento preciso de la técnica, se convierten en elementos de valor discursivo en las piezas, al contrario de lo que ocurría en el oficio del ceramista. En esta contradicción, radica en parte el discurso de esta investigación, desde la que se pone en valor el uso de la cerámica en las prácticas artísticas contemporáneas, tomando como ejemplo estas revisiones realizadas por artistas que ponen en cuestión la tradición artesanal y que corroboran otras formas de hacer no vinculadas a la tradición del oficio.

En este capítulo estudiaremos la manera en que se asumen los riesgos del proceso, construyendo en muchas ocasiones desde la destrucción, pero no sólo hablamos de destrucción de las piezas de manera física, sino también de la tradición, de la técnica, del buen hacer de la cerámica y del dominio de ese proceso. Analizaremos por lo tanto, ejemplos que se desvinculan radicalmente de la propia técnica cerámica y del saber hacer tradicional, que abordan la cerámica desde una visión que transgrede el oficio a partir de una estructura discursiva más propia de la práctica artística contemporánea.

Estos nuevos métodos y usos del material se relacionan en muchas ocasiones con otros procesos y/o procedimientos creativos,

combinando así la cerámica con otros materiales y técnicas. Esto es debido, en parte, a que los artistas se enfrentan al material sin prejuicios, sin la carga del miedo al fracaso, a la rotura, a la imperfección. Por lo tanto, si analizamos en profundidad los discursos de los ejemplos aquí estudiados, observaremos que de ellos se pueden extraer otros puntos de vista que los sitúan en otros apartados de este trabajo. Ya que no dejan de lado aspectos como el contexto, la materialidad o el diálogo con otras disciplinas, entre otros.

En los capítulos siguientes, veremos también varios ejemplos que contradicen el dominio de las técnicas y procedimientos cerámicos, donde se evita la rotura de las piezas (considerada como fracaso), se cuida la cocción, el esmaltado, el acabado pulido, en definitiva las cualidades cuyo dominio capacitan al buen ceramista. En estos ejemplos, el uso de la cerámica va más allá de dominarla técnicamente, se centra en dominar su lenguaje, lo que la imperfección significa, lo que la rotura supone, la exaltación del discurso de un material de origen orgánico, con una carga simbólica que cuando se transgrede, resulta provocadora.

Sin embargo para ilustrar este capítulo hemos recurrido a un único ejemplo que creemos, resulta suficientes para entender esta idea de transgresión de la técnica. Así, el modo de hacer del buen ceramista queda también en un segundo plano, y además, se hace partícipe al espectador en un acto de aparente vandalización, no sólo de la pieza cerámica, también de la pieza/obra artística. Con ello se destruye a su vez la idea de la pieza única, aurática, sacralizada en el espacio expositivo.⁶⁴

64 El aura parece ser algo inherente a la obra única, que se convierte en objeto de culto y cuyo valor, no solo en el sentido material, se lo da la cualidad de no ser reproducible. Ver: Benjamin, Walter. "La Obra de Arte en la Era de su Reproducibilidad Técnica" en *Discursos interrumpidos I*. Ed. Altea, Taurus, Alfaguara. Madrid 1987

3.A.3.2. La destrucción como elemento principal: Clare Twomey

Artista e investigadora británica que desarrolla su trabajo principalmente en soportes cerámicos, siendo la porcelana el material más presente en sus creaciones. Consideramos su trabajo un caso de estudio interesante, sus obras a gran escala, sus instalaciones y sus trabajos *site-specific* no dejan pasar por el alto el contexto en el que se ubican, cuestión que como ya hemos señalado, abordaremos más adelante, ya que el tema atraviesa transversalmente la mayoría de los ejemplos que abordamos en esta investigación.

En esta ocasión destacaremos la manera en que trasgrede la técnica y la disciplina cerámica, apropiándose e invirtiendo la lectura de conceptos como fragilidad, rotura o destrucción, de los que la cerámica siempre ha tratado de huir. Es un ejemplo de cómo desde la práctica artística contemporánea, se ha entendido algo considerado desde la tradición cerámica como un error o un fracaso, como un elemento discursivo sobre el que se articula el planteamiento de la obra.

Nos referimos a la obra “Consciousness/Conscience” (2001). En este proyecto la artista Clare Twomey hace uso de uno de los materiales más finos y exquisitos que existe en el campo de lo cerámico, la porcelana *bone china*. Este trabajo se pudo ver/experimentar durante la Bienal Cerámica de Korea en el año 2001.

Más de 7000 piezas rectangulares a modo de ladrillos cubren una gran superficie del suelo de la sala, obligando al espectador a caminar sobre ellas para acceder a los siguientes espacios expositivos. Debido al estado crudo del material, su composición estructural es extremadamente frágil, por lo que al ser pisadas las piezas se rompen, cobrando presencia la huella del público. Esta estrategia usada por la artista está muy unida a la propia materialidad de la cerámica. El soporte cerámico debido a sus cualidades estructurales está muy ligado a la idea de fragilidad, de fractura, de destrucción, siendo



“Consciousness/Conscience” (2001)

conceptos que han acompañado a la cerámica en todo su recorrido. Pero esta vez, la artista consigue girar las tornas con este trabajo, creando una pieza cerámica que se basa en la destrucción de sí misma. El espectador se ve obligado a enfrentarse a ese límite que sugiere que el objeto cerámico tiene que estar protegido y no correr el riesgo de ser destruido. Encontramos muy interesante la reflexión acerca de este tema que hace Jennifer Walden en su libro *Art and Destruction*:

“Ciertos materiales se acompañan de ciertas connotaciones. La durabilidad de las esculturas en bronce y mármol sugieren las ideas que estas esculturas representan -memoria, tradición, ideología política- representando la misma durabilidad. La destrucción de esculturas (políticas o religiosas, por ejemplo) realizados en determinados materiales duraderos es un gesto muy poderoso. La cerámica, por otro lado, es inherentemente frágil y se rompe fácilmente sin esfuerzo. Se podría llegar a la conclusión de que romper algo que es fácilmente rompible, no es un acto muy poderoso, pero el uso de cerámica por artistas que trabajan desde la práctica destructiva, sugiere lo contrario.”⁶⁵

No es un hecho casual que esta pieza sea exhibida en un entorno en el que el objeto de contemplación sea el soporte cerámico, la Bienal Cerámica, que tiene lugar en un país asiático como Korea. Todos estos datos nos señalan que dicho material tiene determinadas connotaciones tradicionales, siendo el medio por excelencia para la producción de objetos artesanales y decorativos. Con un contexto tan concreto y un público tan especializado la artista propone que dicho material sea destruido, yendo un paso por delante y proponiendo al espectador que su participación tiene como consecuencia la destrucción del material, dando como resultado un estado nuevo de la

⁶⁵ WALDEN, Jennifer. *Art and Destruction*. Cambridge Scholars Publishing. Newcastle, 2013. p.18

obra, una renovación del material que se rompe bajo sus pies en cada paso.



“Consciousness/Conscience” (2001)

La decisión del espectador de convertirse en participante de la obra afecta a la activación de ésta, cambiando la apariencia física de la misma. El carácter efímero de la pieza y el poder caminar sobre ella produce una sensación similar al de caminar sobre nieve virgen. Esto tiene como consecuencia una percepción totalmente opuesta a la que se tiene de la porcelana, el vínculo del que hablamos de que la porcelana va unida al riesgo de ser destruida se ve sobrepasado en esta obra, generando en el espectador una sensación y unos objetivos totalmente contrarios, produciendo cierto goce y disfrute la propia destrucción del material, sobrepasando el límite del riesgo a la destrucción. Con esta obra la artista altera el espacio, creando un campo de reflexión sobre la manera tradicional de trabajar la porcelana, desafiando la percepción y la forma de actuar en determinados entornos.

3.A.3.3. A modo de conclusión

La técnica tradicional, el buen hacer asociado a la porcelana y el dominio técnico pueden ser en muchas ocasiones límites a la hora de trabajar con este material. El abanico de posibilidades que ofrece el soporte cerámico se amplía notablemente si contemplamos nuevos usos y nuevos métodos de trabajo.

Desde la práctica artística contemporánea observamos que la manera de enfrentarse al material cerámico es menos limitada y más abierta que desde la propia técnica cerámica, más asociada a la habilidad manual y a lo que se considera dentro de los límites de los procedimientos cerámicos tradicionales. Este nuevo espectro de posibilidades nos ofrecen nuevos discursos y conceptos, antagónicos a primera vista a la disciplina cerámica. Ahora caben ideas como destrucción, error, o el simple hecho de trabajar con el material en estado crudo, sin necesidad de someterlo al proceso de cocción. Es más, estas características pasan a ser un elemento constitutivo del discurso conceptual de la pieza, generando un valor discursivo a partir de los elementos de fracaso del procedimiento técnico.

3.A.4. LA CERÁMICA COMO MATERIALIDAD

3.A.4.1. Introducción

Como hemos podido observar a lo largo de esta investigación, son muchas las cualidades técnicas de la cerámica y muy amplia la gama de materiales, procedimientos, cualidades y calidades, resultando así un material muy completo. Existen infinidad de variantes debido al gran abanico de componentes y a los diferentes estados de la materia. En este capítulo vamos a estudiar ejemplos de algunos autores contemporáneos que han sabido utilizar y aprovechar esas propiedades técnicas a su favor.

Trataremos de observar, identificar y analizar casos de estudio dentro del arte contemporáneo, que utilizan la cerámica por sus propiedades técnicas, siendo uno de los fines principales beneficiarse de sus cualidades, utilizando a favor el proceso y sacando el máximo rendimiento a la propia materialidad, aprovechando cualidades como su maleabilidad, su capacidad de registro o su plasticidad. En este apartado señalamos casos en los que la cerámica es trabajada desde un uso material, como un elemento físico y de registro por contacto. Artistas que buscan la plasticidad del material, la huella del cuerpo contra el barro, los cambios de estado de la porcelana o la loza colada (de líquido a sólido). Como siempre, los ejemplos son múltiples y variados. En nuestro caso, hemos elegido algunos de los que evidencian claramente estos usos.

3.A.4.2. El ejemplo de Miquel Barceló en relación a las propiedades del material cerámico

Es difícil delimitar en la obra de Barceló las fronteras entre pintura y escultura, ya que se trata de un artista que a lo largo de toda su trayectoria siente especial debilidad por la materia, la exploración de

los medios y la técnica en sí misma. Debido a este amor por los materiales, se observa que en todo su trabajo realizado en barro escoge las arcillas cuidadosamente, dándole importancia a su lugar de procedencia. Por este motivo, la obra de dicho artista bien podría ubicarse en uno o varios de los capítulos de este trabajo, tanto en este bloque de revisiones de la cerámica desde diferentes perspectivas, como en el siguiente, que aborda dos visiones transversales tratadas en las piezas contemporáneas Como hemos citado en la introducción, los diferentes apartados no son excluyentes, pudiendo un mismo ejemplo completar diferentes catalogaciones. Pero creemos más relevante el modo en que Barceló utiliza el barro, aprovechando al máximo sus propiedades técnicas y su plasticidad.

Barceló es un gran conocedor de los procesos cerámicos, pero como bien ha demostrado no está dispuesto a ceñirse a los procesos propios de la técnica. Una de las constantes en su trabajo en barro es la experimentación en el proceso y el azar, llevando al límite en muchas ocasiones las propiedades de dicho material. Experimenta y juega sin escrúpulos con los materiales que le rodean, utilizando en muchos casos la arcilla como pintura. Así lo afirma el artista:

“El tema es la relación de la cerámica con la pintura o de la escultura con la pintura, pero mi idea es que la cerámica es pintura, y cada vez estoy más convencido de que no hay ni jerarquía ni diferencia entre ellas. Y fijarme en la forma de trabajar la cerámica de otros artistas -de Picasso, de Fontana, de Miró- no ha hecho sino reafirmarme en ello. (...) Me doy cuenta de que la cerámica, si decidimos llamar así a mis obras en arcilla, es una revisión de mi pintura, en los temas, pero también en las técnicas usadas. A veces, mis cerámicas son como caricaturas de mis pinturas y se parecen a mis cuadros de hace ya mucho tiempo. Otras veces, sin embargo, los prefiguran.”⁶⁶

66 BARCELÓ, Miquel. *La arcilla, obra escultórica: pintura*. E d. Universidad Pública de Navarra, Navarra, 2013. p.13

Barceló utiliza la arcilla del mismo modo que utiliza la pintura, simplemente cambia el soporte lienzo por el soporte barro, se trata como se puede observar, de un artista apasionado por las técnicas, lo que le permite transitar entre ellas con gran destreza y dominio, dominio relativo ya que en su proceso creativo el azar juega un papel importante. Y tanto se mueve entre la cerámica y la pintura su trabajo, que no han sido pocas las ocasiones en las que sus pinturas han acabado dentro del horno a 1100° de temperatura, haciendo así desaparecer la materia sin dejar rastro. En otras ocasiones el artista coloca sus cuadros cerca del horno, haciendo que éstos se llenen de hollín. Estos cuadros ahumados posteriormente permiten ser esgrafiados. Del mismo modo que ocurre con la cerámica, se trata de una técnica que une y mimetiza sus trabajos de pintura con sus trabajos de barro.

Tanto la pintura como la cerámica son técnicas que tratan con materiales extremadamente sensibles, ya que cada huella, cada roce, queda reflejado en la obra. Del mismo modo que los artistas durante el proceso en ambos casos pueden poner y quitar, aquí y utilizando a Barceló como claro ejemplo, es donde contemplamos los paralelismos entre ambas técnicas.



Escena de la obra "Paso Doble"

Dicho esto, “Paso Doble” es una pieza que resulta de gran interés y a través de la cual podemos analizar y describir claramente el uso de la cerámica por su materialidad, realzando y explotando al máximo sus propiedades. “Paso Doble” es una obra en la que Miquel Barceló junto con el coreógrafo serbio Josef Nadj llevan a cabo una serie de acciones donde los protagonistas principales son sus cuerpos y el propio material cerámico, aprovechando sus cualidades plásticas y experimentando con ello.

El artista comienza a trabajar con arcilla pretendiendo solucionar problemas que con la pintura no consigue solventar. Para ello se sirve de su propio cuerpo como herramienta, y es eso precisamente lo que pone en escena en la performance “Paso Doble”, mostrando las herramientas con las que trabaja, el cuerpo, los gestos, dejando la cerámica al desnudo y desvelando su capacidad de registro. En este trabajo el cuerpo y la arcilla actúan como soporte uno del otro durante el desarrollo de la obra. El cuerpo actúa como soporte cuando el artista va colocando máscaras y piezas de barro sobre su cabeza y la del coreógrafo, a las que les va dando forma con las manos.

Parece ser que fue en Mali donde el artista aprendió a trabajar el barro, utilizando la técnica local. Posteriormente en la performance “Paso Doble” el artista repite gestos que la gente del pueblo Dogón (grupo étnico que vive en la región central de Mali) realiza cada año sobre las paredes de sus casa de piedra y adobe, para arreglarlas y que no se desmoronen tras la época de lluvias.

A pesar de que el artista tiene un papel de creador, en “Paso Doble” tanto Miquel Barceló como Josef Nadj actúan con una actitud destructiva, agresiva, violenta, conceptos antagónicos a la técnica cerámica a lo largo de la historia. En el transcurso de la performance ambos artistas utilizan herramientas que podrían parecer bélicas a primera vista, como grandes mazas o instrumentos afilados con los que van propinando golpes y haciendo perforaciones y cortes en el barro.

Nos encontramos de nuevo, aunque con planteamientos diferentes a los de Twomey, ante un proceso de construcción a través de la destrucción. En su trabajo podemos observar claramente que la destrucción es parte del proceso de creación. Esta obra podría formar parte de los ejemplos del capítulo donde se analiza la revisión del uso de la cerámica en la práctica artística contemporánea desde la técnica, poniendo en cuestión las especificidades inherentes al material. Barcelo y Nadj, al igual que Twomey, destruyen, rompen, como parte del proceso de construcción de su obra. Al igual que Weiwei, aunque en su caso, la destrucción del material va más allá del hecho físico, ya que por medio de la rotura de las piezas, destruye también el valor simbólico y la carga histórica que acompaña a las mismas.

El origen de este “Paso Doble” tuvo lugar cuando ambos artistas se propusieron trabajar juntos. El coreógrafo Nadj pasó un día inmerso en el estudio de Barceló, cuando oscureció Nadj decidió pasar la noche rodeado de los cuadros de Barceló con la única compañía de velas que le iluminaban. A la mañana siguiente cuando se volvieron a reunir los dos artistas Nadj le propuso a Barceló que le gustaría de algún modo introducirse en una de las superficies de sus obras, poder penetrar en uno de sus cuadros. Finalmente esta idea fue adquiriendo características físicas cuando Barceló creó una piel de arcilla, del mismo modo que ocurrió en la capilla de Mallorca. Resulta curioso que la primera vez que realizaron esta performance en el festival de Avignon, en 2006, la prensa local e internacional no supo cómo calificar dicha manifestación artística, debido al fuerte carácter híbrido de la misma, no sabían si calificar la acción de *happening*, ballet, espectáculo, o simplemente un diálogo entre dos artistas. Así habla Barceló de este “Paso Doble”:

"Jugar con el fango sobre los escenarios radicaliza la cerámica, que es una rama y parte de mi pintura. Es una acción siempre experimental que me ha servido para quitarme preciosismo. Una tabla de experiencias y siempre

dije, el día que me aburro lo dejo de hacer. Y no ha ocurrido todavía".⁶⁷

Otra característica importante de este trabajo es la idea de proceso, ya que como podemos observar existe proceso pero no producto, y las grabaciones en vídeo son simples registros de la acción, por lo tanto, aquí se abre un campo en torno al resultado final de la obra, donde se podría abrir un debate acerca del proceso-producto-registro, que rodea a lo que sería el producto final.

3.A.4.3. La huella del gesto en la obra de Gabriel Orozco

Este artista de origen mejicano es capaz de crear realidades que nunca existieron, en una evolución constante de la plástica caracterizada por la inventiva, la simplicidad y el eclecticismo. Este artista recoge objetos que reconstruye como un medio más de su discurso, aunque en ocasiones ni siquiera los descontextualiza, con lo que consigue ir un paso más allá que los *ready-mades* de Duchamp.

La cotidianidad está siempre presente en sus esculturas e instalaciones impregnadas de humor incluso cuando se refieren al inexorable paso del tiempo y la inevitable llegada de la muerte. Esta cotidianidad y esta forma de relacionarse de manera directa con la materia, Orozco las observa continuamente: al caminar por el asfalto, al sentarnos en un banco, al tocar un tronco... esta relación con la materia está también presente en la obra que más adelante se analiza. Asimismo le atrae jugar con la escala y como se observa en la entrevista que concede a María Minera:

“En todo lo que hago hay un juego de escalas. Mi obra es quizá antimonumentalista, pero no antimonumental.

⁶⁷ MANRESA, Andreu y GARCÍA, Ángeles. “Miquel Barceló, artista de cine”. *El País*, 29/07/2011.

*Es íntima pero no intimista. En realidad, mi actitud nunca es “anti” nada, no soy un reaccionario; estoy construyendo situaciones en las cuales puede haber una contradicción y un juego entre la escala del individuo y su entorno.”*⁶⁸

La siguiente obra que analizamos a continuación puede ser vista como objeto de barro y como sujeto fotográfico, pero siempre otorgándole gran importancia a la propia materialidad. Con esta y otras obras, Orozco ha explorado en muchas ocasiones el encuentro entre la fotografía y la escultura.

“Mis manos son mi corazón” (1991) se presenta con un díptico fotográfico: en la primera fotografía se muestra el torso, los brazos y las manos del artista imprimiendo sus dedos en una masa de arcilla; en la segunda, se muestra el resultado al separar las manos y dejar al descubierto la masa que ha registrado la huella. Orozco también presenta el propio cuerpo de arcilla en una vitrina próxima (de la que existen tres versiones). Esta pieza no es algo tan artesanal o primitivo como puede aparentar a primera vista. Es mucho más que un simple gesto, pues se trata de un gesto muy simple que lo hace funcionar como algo más sofisticado.

Dicha obra nos muestra la topología del accidente, la fotografía aquí forma parte de un todo: de un procedimiento, de una lógica específica, se trata de una pieza que es performance, imagen, escultura y accidente, todo al mismo tiempo. En este gesto, el artista nos permite pensar y sentir una imagen, donde el cuerpo es la medida espacial de las emociones. Crea un corazón-huella, forma que se aproxima al músculo cardíaco, resultado de presionar sus manos contra la materia, descubriendo la plasticidad del barro cuyo atributo es recibir –como un recipiente vacío– las formas de lo real. Así, la obra nos abre un universo nuevo, se convierte en una intensa arquitectura



“Mis manos son mi corazón” (1991)

⁶⁸ MINERVA, María. “Conversación con Gabriel Orozco”. Recurso online *Letras Libres*, 31/01/2006 <http://www.letraslibres.com/mexico/conversacion-gabriel-orozco> (Consultado 21/06/2013)

física. También podemos decir que se da una inversión, ya que una impresión de exterior del cuerpo (las manos) se convierte en una proyección de su interior (el corazón).

Si los medios artísticos piden que la huella material sea estrictamente no-trascendente (pura casualidad material), Orozco con esta pieza parece dar una nueva respuesta a esta ficción de una escultura elemental.

*“Las manos aquí tienen una función crucial, no simplemente como herramientas humanas básicas sino como significadores dentro del acto creativo y de su movimiento desde lo singular a lo colectivo.”*⁶⁹

La aparente simplicidad del gesto y el material arcaico se unen con precisión en este trabajo y consiguen desmitificar la fetichización del objeto escultórico y la imagen tan saturada de un corazón (iconografía específicamente latina e hispana). México sigue siendo una cultura poderosamente visual y por ello, Orozco trabaja recuperando objetos muertos en un acto de reanimación de la identidad histórica de su pueblo. Pero la práctica artística de Gabriel Orozco no impone al espectador un significado claramente definido pues muchas veces las intervenciones que lleva a cabo en los objetos que recoge son mínimas pero suficientes para transformarlos y hacerlos suyos de un modo singular. Esta manera de intervenir los objetos, al igual que hace con el trozo de barro, hace que el espectador pueda entrar en su obra, reconociendo al artista y relacionándose con él a través de la obra. Esto hace referencia a las meditaciones de Umberto Eco sobre lo que llama “obra abierta”, pues dicha apertura facilita al espectador la posibilidad de completar la pieza, creándose así una especial relación entre el autor y el espectador de la obra.

69 VV.AA. *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, Turner Publicaciones, 2005. p.25

Esta obra de Orozco se relaciona con la idea de extrema precariedad, de una práctica artesanal y primitiva con connotaciones arcaicas, además de ser un tanto regresivas; es decir, tienen algo del deseo infantil de hacer escultura, de experimentar y divertirse con la materia, trabajando con las manos, lo táctil en estado puro. Todo ello hace que en esta obra el cuerpo se convierta en parte fundamental en el proceso, incluyendo sentidos como el tacto debido a la acción directa del cuerpo con el material. Pero sin duda es la materialidad del propio barro la que destacamos en esta obra, pues su plasticidad juega a favor del proceso y del resultado final, y permite al artista crear un diálogo entre el interior y el exterior, lo prehistórico y lo contemporáneo. Esta materialidad que nos sugiere manipular el barro, es la que hace que entremos rápidamente en el juego que el artista nos propone.

3.A.4.4. La cerámica como elemento de registro en la obra de Giuseppe Penone

Conocido artista italiano cuya obra está en constante relación con la naturaleza. Un elemento que podemos destacar de la obra de Penone es la importancia que le da al aspecto material en su trabajo, aprovechando las cualidades de la materia y poniendo en valor “lo físico” de los elementos con los que trabaja, fijando la atención este caso, en la manera en que se enfrenta a la cerámica.

Las obras que analizaremos de este artista tienen mucho que ver con el objeto tangible, lo que resulta del proceso. Dicho proceso de realización implica una acción por parte del artista con la materia, ya que se enfrenta de manera directa al material. El artista realiza acciones a la hora de concebir sus proyectos, pero nada tienen que ver estas acciones con la idea de performance, pues muchos de estos trabajos comienzan con una acción que sirve solamente como punto de inicio de la obra, y es el paso del tiempo necesario para que la obra se complete, evolucionando día tras día de forma mínima. Por este motivo la verdadera obra está en el proceso de cada uno de los proyectos.

Por otro lado, apuntaremos que muchos de sus proyectos se convierten en residuos de sí mismos debido al paso del tiempo y el proceso natural, es decir, que lo que queda de ellos son imágenes que registran dicho proceso, tratando de ser partícipes del paso del tiempo involucrado en la obra, pues en muchos casos estas imágenes son el único resultado -a modo de obra- que se nos presentan a los espectadores. Por lo tanto, resulta difícil definir el lugar concreto que ocupan sus obras, pues se mueven en varios estados conceptuales y físicos, y a todos ellos debemos darles la importancia que merecen, pues sería un error dar más importancia al objeto que a la acción, a la obra que al paso del tiempo... Sobre estas cuestiones de dónde se encuentra y se sitúa la obra, el propio artista opina en una entrevista concedida a Francisco Javier San Marín:

...tampoco podemos hacer una clara distinción entre la obra y la acción que da lugar a la obra, porque a veces la acción es, para quien la hace, más importante que la obra; ésta es sólo el resultado del hacer. Otras veces el hacer se dirige hacia la perfección de la cosa, pero nunca se sabe si la obra es el objeto que he hecho, el trabajo que he desarrollado en torno al objeto, si son el detritus, si es la acción, si son los propios instrumentos que se han deformado al construir la obra. No sabemos, puede ser cualquiera de esos aspectos.⁷⁰

Giuseppe Penone es un artista que siempre ha trabajado con la huella, indicando así su deseo de encontrarse directamente con la materia, sin intermediarios y atendiendo a la cualidad táctil propia de lo escultórico. Como aquí abordamos, el barro se presta ampliamente a estas cuestiones táctiles en el trabajo del artista. En su época el arte aborda el tema de la equivalencia de los sentidos, cuestionando la supremacía de la visión, incluso la pintura parece reivindicar su poder táctil. El tacto es quizás, de los sentidos, el más explorado en el trabajo

⁷⁰ SAN MARTÍN, Francisco Javier. *Lápiz*, nº 152, p.38

de Penone, aunque también cabe destacar su deseo de experimentar con los cinco sentidos a la hora de la creación. Las palabras de Focillon ilustran de un modo excelente la actitud del artista:

“La posesión del mundo exige una especie de olfato táctil. La vista resbala por la superficie del universo. La mano sabe que el objeto está habitado por el peso, que es liso o rugoso, que no está soldado en el fondo del cielo y de la tierra con el cual parece formar cuerpo. La acción de la mano define el hueco del espacio y el lleno de las cosas que están en él. Superficie, volumen, densidad, gravedad, no son fenómenos ópticos. El hombre los conoce primariamente por sus dedos, por la palma de sus manos. El espacio lo mide, no con la mirada, sino con su mano y con su paso. El tacto llena la naturaleza de fuerzas misteriosas. Sin él sería semejante a los deliciosos paisajes de la cámara oscura, ligeros, planos y quiméricos.”⁷¹

Los materiales naturales como la tierra, elementos vegetales, minerales, hacen referencia a un primitivismo de formas y de gestos creadores en el trabajo de Penone. Tanto su vida como su obra están muy vinculadas como decimos, a la naturaleza y al proceso de creación, y toda su obra se basa en la cuestión de unidad y sus fronteras, estableciendo un intenso vínculo entre la naturaleza, el hombre y el tiempo. Se trata de un artista que, al igual que los artistas *póvera* (estilo en el que en un comienzo se le pretendió enmarcar y con el que su obra comparte algunos aspectos), trabaja con la materia en estado primigenio, apropiándose de sus posibilidades de transformación tanto físicas como químicas, llevando al límite dicha condición de los materiales. Este vínculo con lo natural se percibe en sus obras y se reafirma en sus escritos, donde afirma que:

“...la naturaleza (el río, la piedra, el árbol) es arte, y el

71. FOCILLON, op. cit., p.73-74

*hombre es artista en tanto que es naturaleza, en tanto que repite los comportamientos escultóricos de la naturaleza*⁷².

El tiempo y la naturaleza están estrechamente relacionados, pues la naturaleza es un continuo proceso en movimiento (tanto en el tiempo como en el espacio), muchas veces imperceptible al ojo humano en el instante de la observación. Penone trabaja con esta idea y en numerosas ocasiones realiza obras con el fin de observar su evolución a lo largo del tiempo, buen testimonio de ello son obras como “Calabazas” (1978-1979) y “Continuará creciendo, menos en este punto” (1968, inicio del proyecto).

En dichas obras el artista tiene su momento de actuación, pero es el paso del tiempo y el proceso natural el que las completa y sin el cuál las obras no tendrían lugar. Con ellas, como con muchas otras de sus obras se contempla el vínculo entre hombre, naturaleza y tiempo, mostrándolo de un modo muy accesible y sencillo. Modifica elementos que *a priori* no son susceptibles de moldear, puesto que tienen su propio proceso natural y de crecimiento. Así lo comenta el artista en una de sus exposiciones:

*“Realizar un moldeado es algo banal, pero crear un objeto cuando es imposible intervenir físicamente en él le confiere un sentido muy diferente”*⁷³

Penone integra el universo humano al universo vegetal sin ningún tipo de jerarquías, poniendo al mismo nivel plantas, escultor, árbol... trabaja de igual manera con bronce que con naturaleza, cuerpo o tierra, utilizando todos ellos como materiales escultóricos a través de los que habla de la idea de perennidad de la obra de arte. Considera todos los materiales de igual importancia, ya que la tierra es igual de

72 PENONE, Giuseppe. *Respirar la sombra*. E d. Centro Galego de Arte Contemporáneo, 1999.

73 Declaraciones del artista en la presentación de la exposición retrospectiva *Giuseppe Penone*, CaixaForum, Barcelona, 2004.

importante que el metal, pues es de la tierra de donde nace la escultura, así como la planta. A este artista le gusta buscar y mostrar lo oculto en lo evidente, así, si pensamos en sus obras busca la memoria de árbol en un tronco, el aire en una bocanada de aire o la escultura en el río.

Una vez planteado el esquema conceptual en el que mueve Penone vamos a centrar la mirada en algunos de los trabajos que el artista realiza con tierra, barro o arcilla. Una de estas obras que nos interesa analizar en esta investigación es “Soplo” (1978), que resulta ser un ejemplo muy significativo a la vez que descifra muchas de las claves de nuestro trabajo.

Penone trata de hacer visible lo no visible a través de la experiencia del contacto, realizando una escultura en la que el aire asume forma sólida utilizando el barro como soporte material para detener la acción de soplar, cosa que no se puede entender fuera del marco anteriormente comentado (huella, tiempo, cuerpo). Esta obra se presenta como una manifestación metafórica del acto de soplar -una acción cotidiana- y de cómo se desarrolla el movimiento del soplo en el espacio.

Se muestra como una especie de ánfora de tamaño humano realizada en barro chamotado, de forma ancha en su base y estrecha en la parte del cuello, que se asemeja a una vasija. En una parte de la pieza se observa la huella del cuerpo vestido del artista, resultaría lógico pensar que si su deseo es relacionar su propio cuerpo con la materia lo hiciese de manera directa, sin intermediarios, desnudo. Pero no es así, de una manera, también lógica argumenta diciendo en una entrevista realizada por Catherine Grenier y Annais Rimmaudo:

*“el cuerpo, desde el Renacimiento siempre se ha representado desnudo, cuando es más normal que esté vestido. La presencia de la indumentaria daba una mayor connotación a la obra”*⁷⁴

En la parte superior de la pieza, se encuentra un moldeado de la cara del artista, en negativo, con la boca abierta de donde todo nace, como si de un soplo de aire/barro se tratara, resultado de imprimir su cara en el barro aún húmedo, como si con ese gesto inflase de aire la vasija-cuerpo (a semejanza de los vidrios soplados).



"Soplo" (1978)

Con estas ideas se materializa y se convierte en sólido algo etéreo e inmaterial, así el movimiento de aire que se proyecta en el espacio se convierte en cuerpo en sí mismo, se trata de una emanación encarnada del cuerpo que queda fijada para siempre en la congelación de su gesto. Esto lo consigue gracias a la propiedad de

⁷⁴ PENONE, Giuseppe. *Giuseppe Penone*, Centre Pompidou. Fundación La Caixa. Barcelona, 2004. p.148

fluidez del barro, que junto con su capacidad de endurecimiento son características que atienden a los deseos del artista, contraponiendo el fluir de la respiración con la solidificación del barro, mostrándonos así pares de opuestos: positivo y negativo, visible e invisible, fluidez y rigidez, naturaleza y artificio, interior y exterior, naturaleza y hombre... binomios que el artista considera complementarios y sabe utilizar y combinar de un modo único. De igual manera nos ofrece innumerables elementos al mismo tiempo: huella, piel, cuerpo, respiración, naturaleza, tiempo... y todo ello bajo la capacidad de registro que le ofrece el barro.

Esta obra nos parece clave y de gran importancia para la investigación, ya que intenta evitar los elementos de la representación. El moldeado del cuerpo en el barro no es una representación sino una evocación: el espectador observa, deduce y visualiza el positivo de la imagen percibiendo solamente el negativo, el vacío, la ausencia; ausencia que queda registrada a través de la acción o visto de otro modo, la presencia de una acción pasada. Por lo tanto no estamos ante una representación del cuerpo humano sino ante una figura que se nos presenta a través de la ausencia, palpable gracias a las características del material como elemento de registro.

Sus esculturas ya sea acoplándose en los troncos de los árboles, modelando tubérculos u observando el crecimiento, tienen siempre un denominador común que es participar en el desarrollo de la naturaleza, respetando sus tiempos en todos los casos. Como se puede observar, la tierra es un elemento fundamental en todas sus obras, ya sea gracias a la utilización de la misma como material constitutivo de la obra o de una forma indirecta, ya que todas sus esculturas tienen relación con la naturaleza, la cual necesita la tierra como soporte. Por lo tanto afirmamos que el material es imprescindible de un modo u otro en todas sus obras y está presente de manera literal o indirecta en todas ellas, desde sus primeras obras en bosques hasta sus “descortezamientos” en troncos.

En este sentido dichas intervenciones comparten desde otro punto de vista los mismos conceptos que muchos trabajos de artistas norteamericanos del *land art*. Por otra parte, también la experimentación del tiempo se halla aquí presente, aunque tenga un sentido diferente al de los artistas del *land art*. Si éstos están interesados en un tiempo vectorial que vincula los tiempos remotos con la actualidad, Penone prefiere atender al tiempo biológico, por ejemplo el que marca el proceso de crecimiento del árbol; un tiempo de dimensión contrapuesta al del hombre actual y que el artista se obliga (y nos obliga) a sentirlo. Se podría decir que Penone se limita a dirigir, dándole a los materiales unas sencillas pautas.

Pero sin duda lo que destacamos en su trabajo es el respeto y la atención que le presta al material, así la cerámica es tomada por el artista a partir de las características que le ofrece, aprovechando las cualidades técnicas desde el uso material. La materialidad del barro en estado crudo es aprovechada por el artista como elemento de registro, para posteriormente ser sometido al proceso de cocción, con lo que alcanzará un estado sólido que le aportará durabilidad al material. Esta plasticidad se presenta en su trabajo a través de un gesto congelado en soporte cerámico.

3.A.4.5. Materialidad y registro a gran escala en el trabajo de Alexandra Engelfriet

Si hay una artista que trabaja la materialidad del barro de la manera más visceral, esa es Alexandra Engelfriet. Artista holandesa que ha trabajado con arcilla a lo largo de toda su trayectoria y ya desde que ésta comenzara a principios de los 90, no ha cesado de explorar las propiedades plásticas del material. Y lo hace de diferentes formas, en unas ocasiones realiza esculturas en las que prima la forma y trata de jugar con la sensación de movimiento del barro, y en otras en cambio, es el movimiento y la fuerza de su cuerpo los que dan forma al

material. Es el caso de “Tranchée” (2013), obra que analizaremos a continuación, en la que destacamos la manera en que la artista ha aprovechado las propiedades del barro y es la propia materialidad de éste la que toma un protagonismo notable.



La artista en la realización de "Tranchée" (2013)

“Tranchée” es una obra realizada por Alexandra Engelfriet al noreste de Francia, en una región de Lorraine llamada La Meuse, y la obra se ubica concretamente en un bosque de dicha región. Existe allí una iniciativa que promueve el arte contemporáneo al aire libre, llamada “Vents des Forêts” promovida por seis pueblos que rodean el bosque y desde que comenzara a llevarse a cabo dicha iniciativa, son ya más de noventa las obras que pueden contemplarse en la extensión del bosque.

Para realizar esta obra la artista utiliza una gran cantidad de barro, 25 toneladas, material que ha sido recogido previamente del entorno en el que se ubica la obra, posteriormente ese material ha sido manipulado y amasado para aprovechar al máximo sus propiedades y conseguir unas condiciones óptimas de plasticidad y humedad. Una vez preparado el material, la artista lo acopla en una especie de zanja

ubicada en un claro en mitad del bosque, adhiriendo el material a las dos caras de esta alargada fisura de unos 10 metros de profundidad y 50 metros de lago.

Si bien es cierto que dispone de un grupo de asistentes que durante días le ayudan a colocar los bloques de barro en las paredes escarpadas de la zanja, posteriormente es la artista la que modela y da forma al barro, utilizando su propio cuerpo como herramienta. Entendemos con esto que el esfuerzo físico que esto supone es enorme, pero gracias a estos movimiento y gestos impresos en la arcilla con todas las partes de su cuerpo, podemos observar la relación profunda y visceral que mantiene la artista con el material cerámico. La fuerte presión de sus rodillas, codos y pies es fácilmente reconocible en los huecos y volúmenes, dando cuenta de los gestos que los han generado, pero también se pueden observar pequeños detalles, sutiles movimientos, que hacen disfrutar al espectador, más si cabe, de la plasticidad y materialidad del barro. En el proceso de esta obra la relación entre la experiencia de la artista y la tierra toma mucha fuerza, transformando a ambas, sobre esta experiencia la artista afirma en una entrevista:



*Detalle de "Tranchée"
(2013)*

"El barro te puede dar la sensación de introducirte en su interior, sacándote fuera de tu propia existencia. Te puede llevar tan lejos como la experiencia de la muerte."⁷⁵

Por lo tanto, esta experiencia de la artista de introducirse en las profundidades de la tierra, hace referencia al duelo y a la muerte, referencia que se vuelve más intensa al estar la obra ubicada en un entorno donde se desarrolló la I Guerra Mundial. Esta zanja excavada en la tierra, ahora puede ser percibida como una suerte de trinchera.

Una vez que la artista ha intervenido el material, imprimiendo sus gestos y creando volúmenes en la superficie arcillosa, se ha

⁷⁵ HIGGIN, Marc. "Tranchée", *Ceramics: Art and Perception*, nº 99, 2015. p.63

procedido al secado del material, de manera natural, para posteriormente llevar a cabo la última fase del proceso cerámico, la cocción. Al encontrarse esta obra en medio de un bosque, al aire libre, es necesario este proceso de cocción para su conservación, ya que de lo contrario los fenómenos meteorológicos acabarían por destruirla en poco tiempo. Para ello, un gran horno de dimensiones considerables es construido *in situ* alrededor de la zanja de barro, una estructura construida con ladrillo refractario, hormigón y una gran chimenea hacen posible la consolidación del material para su mejor conservación. Este horno de gran escala consigue pasar de las 250°C a los 850°C en un periodo de tres días y dos noches, un gran número de personas colaboran en el proyecto, vigilando el horno y manteniendo el fuego, logrando que alcance mayor temperatura.

Una vez cocido el barro y desmontada la estructura del horno se puede observar la obra, que gracias a la acción del fuego tendrá una mayor durabilidad. Gracias también a la cocción, se pueden observar una amplia gama de tonos en la superficie de barro de “Tranchée”. En este caso, consideramos que esta última fase del proceso es importante, ya que influye de manera notable en el aspecto final de la obra.



"Tranchée" (2013)

Con este trabajo podemos disfrutar, al igual que hace la artista, de la materialidad del barro, admirar su plasticidad y su capacidad para registrar movimientos, así como la maleabilidad que le caracteriza en su estado húmedo. Es por este motivo que hemos ubicado este análisis dentro de este apartado, que bien podría ubicarse en otro de los apartados aquí analizados, aquel en el que se analiza la manera en que la cerámica se relaciona con otras disciplinas, concretamente con la *performance* y el uso del cuerpo. Pero es en la plasticidad y la maleabilidad del barro donde hemos fijado el interés principal de este proceso artístico.

3.A.4.6. A modo de conclusión

Debido a su composición, la arcilla posee unas cualidades materiales singulares, que en determinados procesos artísticos dan lugar a resultados plásticos muy interesantes. Estos procesos han sido utilizados desde la práctica artística contemporánea, con el fin de ofrecer resultados con planteamientos conceptuales muy distintos a lo que la cerámica tradicional ha venido ofreciendo en su trayectoria.

Observamos por lo tanto, que el uso de la cerámica, tanto en lo referente al material como al proceso, se trabaja desde el registro corporal, dando lugar a obras en las que la huella o presencia del artista queda registrada en el material de manera física, otorgándole a este un uso que queda alejado de la tradición del mismo. Buscan así el aprovechamiento de las características físicas propias del material (modelado, capacidad de registro por contacto, etc.) para la creación de piezas que nada tienen que ver con el uso histórico del barro como elemento de trabajo.

Bloque III (B)

3.B. Aspectos transversales en la práctica artística contemporánea en su vinculación con lo cerámico

3.B.1. Introducción

Después de un análisis en el que hemos revisado los usos de la cerámica desde diferentes perspectivas, por medio de ejemplos ilustrativos de diferentes autores, a continuación analizaremos dos áreas que atraviesan transversalmente de un modo u otro, las prácticas artísticas contemporáneas. Consecuentes con el momento en que trabajan, los artistas que utilizan el barro, la loza, la porcelana, la cerámica en general, también son partícipes de estas circunstancias. Nos referiremos en primer lugar a la vinculación de la obra en el contexto en el que se genera, y en segundo lugar, de la hibridación de la cerámica con otras técnicas y procedimientos.

3.B.2. Cerámica en relación al contexto

3.B.2.1. Introducción

En este capítulo, abordaremos cuestiones vinculadas a diferentes aspectos que evidencian la relación de la obra con el contexto en el que se genera, desde diferentes perspectivas.

Podemos referirnos a artistas que se relacionan con el entorno en el que se produce su obra, en una conexión de proximidad y cotidianidad. Más cercanos a la tesis de Borriaud⁷⁶ que aboga de algún modo, por la reconstrucción de los vínculos sociales a través del arte, en un tipo de prácticas consecuencia de la situación social, política y económica de los 90⁷⁷. Heredera de la crítica institucional, y sin

⁷⁶ BOURRIAUD, Nicolás. *Estética Relacional*. Ed. Adriana Hidalgo. Buenos Aires 2006

⁷⁷ La caída del muro de Berlín, la popularización de la Web 2.0 y la redes sociales y las prácticas artísticas de finales del S.XX en las que se planteaba la crítica institucional, se cuestionaba la relación entre el espectador y la obra, y se apelaba continuamente a la cita, la copia o la re-interpretación, como medio de acercamiento del arte a la sociedad.

embargo, con claras aspiraciones a insertarse en el mercado.

Pero también estudiaremos otras piezas que salen de la galería o el espacio expositivo y que se “apoderan” en diferentes formas y formatos, del espacio urbano, los lugares de tránsito, los lugares comunes, o incluso de la naturaleza, en una visión acorde con los planteamientos de Ardenne⁷⁸. Se trata de obras que trabajan un tiempo y un espacio concreto, *site-specific*, podríamos decir que son de un modo algo lejano, herederas del situacionismo e incluso del *fluxus*, a menudo con un carácter crítico o político. Como señala el colectivo PSJM:

*“El arte constituye un medio de transmisión de conocimiento, un vehículo poético de información que puede provocar un efecto en la ciudadanía para que, si bien no vaya a alzarse en una revolución inmediata —eso dependerá de muchos otros factores—, sí conozca y se «sensibilice» con situaciones de injusticia que le rodean y afectan. (...)”*⁷⁹

Sin ánimo de profundizar en cuestiones sobre “la autonomía del arte” (vinculado siempre en el debate sobre las diferentes visiones y matices de los autores de las terminologías que definen el arte de contexto, el contextual o la estética relacional), y que nos desviarían del tema de investigación, queremos incluir también la visión de Jordi Claramonte al respecto. Más extrema quizás que las dos tesis anteriores, Claramonte en su texto *Arte de Contexto*⁸⁰, realiza un análisis a través de tres niveles de efectividad de la obra relacionada con el contexto en el que se genera: el táctico, el estratégico y el

78 ARDENNE, Paul. *Un arte Contextual. Creación Artística en Medio Urbano, en situación, de Intervención., de Participación.* Ed. Cendeac, Murcia 2016

79 PSJM “*Claramonte y la autonomía modal del arte de contexto*”, publicado en Fuego Amigo. Blog Contraindicaciones el 20-12-2014. Disponible en: <https://contraindicaciones.net/fuego-amigo-i-claramonte-y-la-autonomia-modal-del-arte-de-contexto/>. Revisado el 29-04-2017

80 CLARAMONTE, Jordi. *Arte de Contexto.* Ed. Nerea. Donostia 2010

operacional, que dan como resultado, el cuestionamiento de todo el equilibrio del sistema para la estructuración de una obra constituida como una acción artística, que resulta a su vez, una acción política.

En definitiva, de un modo u otro el arte siempre está en relación al contexto, pero en algunas ocasiones esa relación se intensifica y adquiere matices más políticos que sociales, o de relación con la comunidad. Es por ese motivo que hemos decidido analizar determinados trabajos que son buenos ejemplos de esta idea, estableciendo determinados criterios que ponen de manifiesto esta relación entre la obra y el contexto, una parte importante, por no decir imprescindible del proceso artístico.

Este vínculo se manifiesta poniendo en relación la obra con el lugar físico, el contexto social o político en el que se desarrolla, en el que se expone o en el que es creada. Como veremos a continuación existen diferentes casos de estudio en los que los artistas han tomado como parte imprescindible el espacio conceptual en el que se desarrolla su obra, dotando de sentido y enriqueciendo el contenido de la misma. Se trata de ejemplos que se sustentan en una estructura discursiva propia de las prácticas artísticas contemporáneas, y que a su vez, hacen uso de materiales cerámicos dejando de lado la historia y los procesos tradicionales de la cerámica, pero teniendo muy presente, como hemos señalado, el contexto, ya sea social o político donde se ubica la obra.

3.B.2.2. Anthony Gormley: las instalaciones y su contexto

Artista británico con una dilatada trayectoria en el mundo del arte, que desarrolla su trabajo principalmente a través de esculturas e instalaciones. Con mucha frecuencia el punto de partida de sus trabajos es el cuerpo, tomándolo como referencia y explorando su relación con el espacio y la arquitectura. Gormley realiza sus esculturas

e instalaciones con materiales como cemento, hierro o acero, entre otros, pero en este caso y en lo que a esta investigación se refiere nos gustaría señalar la serie de instalaciones tituladas "Fields" (1989-2003), realizadas en terracota. Se trata de un alejamiento de su modo de hacer habitual, ya que como podemos observar en su obra, trabaja con el cuerpo a escala humana, y en la serie de trabajos que analizaremos a continuación se observa una manera diferente de afrontar la presencia humana. Esta serie se compone de un conjunto de instalaciones que el artista ha desarrollado durante un largo periodo de tiempo, comenzando a finales de la década de los 80 y finalizando en 2003.



"Asian Fields" (2003)

Cada una de estas instalaciones nos muestra un conjunto de miles de pequeñas figuras de entre 8 y 26 cm de altura, colocadas muy próximas unas junto a otras, creando así una masa densa de pequeños personajes, donde todos ellos dirigen su mirada hacia el espectador. Normalmente estas instalaciones ocupan grandes salas, salas en las que el espectador no puede entrar, ya que no hay espacio libre por el

que hacerlo, toda la superficie de la sala está ocupada por estos pequeños personajes.

Existen diferentes versiones de esta pieza, por este motivo hablamos de ella calificándola como serie, encontramos “American Field” (1991) hecha en México, “Amazonian Field” (1992) llevado a cabo en Brasil, “Field for the British Isles” (1993) realizado en Liverpool, “European Field” (1993) en Suecia, “Asian Field” (2003) pieza realizada en Xiangshan, China, también “Asian Field” (2004) hecha en Tokyo, y “Field for the Art Gallery of New South Wales” (1989) que fue la primera de las obras que componen esta serie. Cada una de estas obras ha sido realizada en el lugar o continente que les da nombre, llevada a cabo por personas de ese lugar contratadas por el artista. Normalmente se trata de personas cuyas profesiones están relacionadas de algún modo con la arcilla. Pondremos el caso de American Field, creada en México, pues a diferencia de la primera de esta serie, el número de figuras que la compone es sustancialmente mayor, siendo la primera vez que dichas figuras se muestran creando una masa compacta de seres extrañamente deformes, que generan inquietud a la vez que curiosidad en el espectador.

Estos pequeños seres están realizados a mano con la ayuda de la familia Texca que se dedicaba a la fabricación de ladrillos, en Cholula, México. Para la producción de esta pieza trabaja con personas de entre 6 y 60 años, coincidiendo en muchas ocasiones tres generaciones de la misma familia.

El artista sólo da unas pequeñas instrucciones acerca de cómo realizar las figuras, instrucciones básicas, como que sean del tamaño de la mano, fáciles de coger, que su cabeza esté en proporción a su cuerpo o que los ojos sean hendiduras profundas realizadas con un palo.



Proceso de “Asian Fields” (2003)



Ilustración 1: Proceso de “Asian field” (2003)

En cuanto al material, el propio artista decide desde el principio trabajar con el barro de la manera más directa posible, utilizando la tierra que el lugar de origen ofrece. Por ello, apuntamos que se trata arcilla poco tratada, extraída del lugar de origen de cada una de sus ubicaciones, normalmente se trata la misma arcilla que utilizan en dichos lugares para la construcción de ladrillos, y siempre trata de trabajar con personas y familias que normalmente utilizan dicho material autóctono. De esta manera el artista mantiene el protagonismo del contexto, y lo hace mediante el uso del medio cerámico.

Otro punto a destacar en relación al contexto en el que son creadas las diferentes fases de la serie “Fields”, es el conjunto que compone cada una de ellas, variando la cantidad de elementos que las conforman. Esto se refiere a que en cada continente el número de “personajes” que conforman cada obra varía, siendo “Asian Fields” por ejemplo, la obra más extensa de la serie.

Es un claro ejemplo de las prácticas relacionales, propias de finales del siglo XX y comienzos del XXI a las que nos referíamos en la introducción a este capítulo.

3.B.2.3. La ciudad como escenario en la obra de Charles Simonds

Este artista sabe sacar provecho de la evolución de los nuevos medios (video y fotografía) que posibilitan el registro del aspecto temporal de un modo diferente al conocido hasta entonces, por este motivo y por su estrecha y especial manera en la que se relaciona y utiliza el material, hemos ubicado a este artista en este capítulo. Siendo conscientes de que quizás no sea un artista tan contemporáneo como otros ejemplos aquí analizados, la manera en que lleva a cabo sus obras, teniendo en cuenta la época y el contexto, nos resulta de gran interés.

Simonds entiende el cuerpo, el paisaje y la ciudad como elementos en constante movimiento por lo que muchas de sus obras giran en torno a estos tres elementos, como podemos observar en sus diminutas construcciones nómadas llamadas “Little People”, obras que lleva creando desde 1970, donde el artista elige de manera escrupulosa la ubicación, ya que para él uno de los aspectos más importantes es la relación que se establece con el contexto. Para ello Simonds realiza sus sutiles intervenciones en pequeños rincones de diferentes ciudades.

Las obras “Little People” muestran una civilización salida de la imaginación del artista, son habitantes nómadas que parecen haber abandonado sus moradas, dejando únicamente su huella y dejando tras de sí los rastros de vida, como si hubieran abandonado el hogar hace pocos días. Estas obras, a pesar de haber surgido del imaginario de Simonds, actúan en la realidad de un contexto social determinado, ya que el artista escoge minuciosamente el barrio y el lugar exacto para llevar a cabo su trabajo, con ello trata de revitalizar el espacio y denunciar la destrucción de culturas minoritarias. Estas diminutas arquitecturas son una especie de construcciones en ruinas que nos indican el carácter de transitoriedad de los pueblos nómadas y atestiguan metafóricamente la destrucción de los pueblos minoritarios



Simonds en la realización de una de sus obras

americanos con la llegada de los europeos, estando muchas de estas construcciones inspiradas en los pueblos indios de Nuevo México.

Nos encontramos ante obras un tanto efímeras, ya que son delicadas construcciones a modo de viviendas a muy pequeña escala que el artista va creando en rincones, huecos en las paredes y pequeños espacios o grietas que encuentra en la calle.



"Little People" (1971)

Generalmente estas diminutas arquitecturas son llevadas a cabo en barrios marginales y de clase baja de ciudades como Nueva York, París, Venecia, etc... de esta manera el artista manifiesta su rechazo al circuito y mercado del arte, haciendo obras para los ciudadanos de a pie y no para las galerías o museos. También se apoya en la materialidad del barro y en su potencial de significación para hacer una crítica al desarrollo desigual de las sociedades, por lo que la elección del material no es casual. Las primeras moradas de los "Little People" tienen lugar en las calles de Nueva York y el propio artista lo recuerda de esta manera:

"Al principio, entre 1970 y 1975 trabajé en el SoHo, en la época en que éste era todavía un barrio de gente obrera.

Los “Little People” tuvieron que afrontar dos públicos bien distintos: la gente de los medios artísticos y los peones que cargaban los camiones. En general, las reacciones de la gente del mundo del arte eran previsibles, bloqueadas también por las convenciones sociales que les hacían también asimilarme a su mundo. Los obreros reaccionaban de forma espontánea, con una excitación y unos comentarios tan profundos como los de la gente del arte. Captaban muchas asociaciones de ideas, las cuales yo encontraba particularmente interesantes.”⁸¹

Por lo tanto, más que la conservación de sus obras, Simonds persigue el acto de creación de arte para la calle, le resultándole especialmente interesante la forma en que se produce una interacción entre diversos elementos como pueden ser la vida, la ciudad y las personas que las habitan. Este aspecto de su obra se puede observar en la película “Dwellings” (1972), filmada en 16 mm y editada por David Troy, en la que se puede observar al artista conversando y debatiendo con los vecinos del barrio sobre la obra. Por este motivo no le preocupa y de hecho acepta, la alteración de la forma en sus obras, llegando incluso a la destrucción de las mismas por el inevitable proceso de erosión “natural” que existe en las ciudades.

Para realizar estas obras su método de trabajo transcurre de la siguiente manera: en primer lugar busca una localización adecuada donde construir las diminutas moradas, pues el contexto en el que se ubican es un aspecto fundamental de la obra. Una vez localizado el emplazamiento procede al levantamiento de las mismas colocando pequeños ladrillos de arcilla seca que humedecía con agua, disponiendo unos sobre otros con la ayuda de unas pinzas, conformando así las paredes. Estas arquitecturas recuerdan a los antiguos poblados indios norteamericanos, pero del mismo modo

81. SIMONDS, Charles. *Charles Simonds*. Catálogo de la exposición en el Centro Cultural “la Caixa” Fundación la Caixa. Barcelona, 1994. p.34-36.

mantiene gran relación con los edificios del contexto en el que se encuentran. Este proceso le lleva dedicación y tiempo, tiempo en el que la gente del barrio se agolpa a su alrededor para observarlo trabajar. Los niños disfrutan, otras personas le juzgan y otros le ayudan y apoyan. El proceso de esta particular forma de creación ha sido el objetivo principal de Simonds en esta serie de obras.

Comienza con este tipo de trabajos principalmente en Nueva York, donde no sólo se le conoce como artista, sino que también participa activamente en intentos de revitalización de barrios de clase obrera de la ciudad. Se interesa por el conjunto de circunstancias que le rodean, su ciudad, su barrio, su sociedad... se trata de un artista que no es ajeno al contexto en el que vive, algo que demuestra con este tipo de obras, tratando de denunciar, señalar o poner en relieve determinados aspectos del barrio que considera injustos o desfavorecidos, sin importarle demasiado el mercado del arte, revelándose contra el sistema del arte creado por galerías y museos.

Anticipado a su tiempo o quizá, ejemplo que de las etiquetas surgen mucho después de que las prácticas etiquetadas se desarrollen de un modo absolutamente espontáneo, sin intencionalidad de ser vanguardia, el caso es que el trabajo de Simonds, cuadra en los supuestos recogidos en el texto de Jordi Claramonte⁸².

3.B.2.4. El caso de Andy Goldsworthy en el parque Presidio

Es un excelente representante de las generaciones posteriores al *land art*, asume la naturaleza como material para desarrollar su práctica artística, aprovechando sus cualidades e interactuando de manera directa con el lugar que le rodea. Trabaja en exclusiva con materiales naturales, sometiéndolos a procesos y manipulándolos, consiguiendo con ello resaltar sus cualidades específicas y su contexto,

82 Op. Cit.

pues normalmente sus obras se ubican en el mismo lugar (o próximo) de donde extrae el material para la realización de las mismas. Por este motivo, creemos importante que la correcta contemplación y el correcto análisis de este tipo de trabajos deberían ser en el lugar en el que se ubican, algo que resulta muy complicado, ya que la mayoría de sus obras tienen un carácter efímero, como veremos a continuación.

Como decimos, son muchos los materiales con los que Goldsworthy trabaja, siendo casi siempre elementos extraídos de la naturaleza, como piedra, hielo, hojas, agua, ramas, incluso rayos de sol... y como no, tierra. En sus trabajos es común encontrar más de uno de estos materiales, a los cuales les da el protagonismo deseado, y no solamente pone en valor el material utilizado, sino todo lo que le rodea, otorgando al lugar que se ubica un papel fundamental. Como hemos apuntado, la gran mayoría de sus obras se encuentran en entornos naturales, pero no son pocas las ocasiones en las que ha realizado obras en el interior de salas con gran destreza y un resultado acertado, como es el caso de “Tree Fall” (2013) que analizaremos a continuación.

Esta obra, ubicada en el parque Presidio de San Francisco, situado junto a uno de los extremos del conocido puente Golden Gate. Hay que decir que se trata de un gran parque, con una extensión de casi seis mil hectáreas. Históricamente ha tenido un uso militar hasta el año 1989 que se le dio el estatus de parque. Se caracteriza principalmente por sus frondosas zonas verdes, con un tupido bosque compuesto por grandes árboles, elemento con el que Goldsworthy lleva a cabo varias obras. En dicho parque el artista realiza otras tres obras además de “tree Fall”: “Spire” (2008) y “Wood Line” (2011) y “Earth Wall” (2014) y todas ellas tienen un elemento material común muy presente, el árbol, investigando acerca de la relación de este elemento con el contexto que le rodea. Debemos apuntar que en las tres obras el artista utiliza árboles cortados del parque Presidio. En todas ellas el artista trata de tener presente el origen del parque, así como todos los



Parque Presidio, San Francisco. Lugar donde se ubica “Tree Fall”

elementos naturales que lo conforman y lo han hecho desde su inicio.

“Lo que encuentro fascinante de Presidio es que, en el corazón de esta máquina militar, había un enorme programa de plantación -dice Goldsworthy, haciendo referencia a que 300 acres del bosque fueron plantados por el ejército americano, entre 1886 y 1900-. Tenían un sofisticado sentido del paisajismo. Interpretaban el paisaje del mismo modo en que lo hace un escultor, o al menos en el modo que yo lo hago.”⁸³

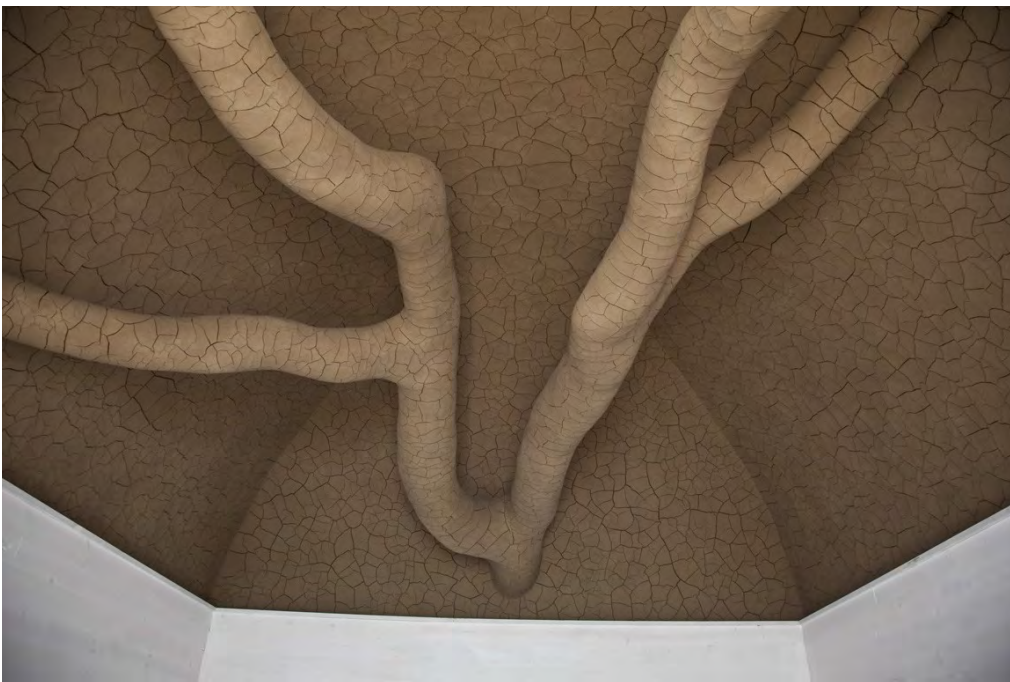


Proceso de realización de la obra

En esta obra que tomamos como ejemplo, el artista pone en relación de manera directa el edificio en el que se ubica con el entorno que le rodea. Para ello introduce un tronco de eucalipto en el interior de una sala ubicada en el parque. El tronco parece atravesar el edificio a lo largo, situado en la parte alta del interior de la sala y recubierto completamente por arcilla, obtenida también del mismo parque. Asimismo, la forma abovedada de la sala se encuentra recubierta también por una capa del mismo material, multiplicando el efecto que Goldsworthy pretende crear.

⁸³ POBRIC, Pac. “Andy Goldsworthy to make third work for San Francisco Presidio” *The Art Newspaper*. 25/07/2013

Debido a que se trata de un edificio histórico, utilizado en su época militar para almacenar munición, el artista junto con un grupo de arquitectos diseñan una estructura metálica que recubre todo el interior de la sala, dicha estructura soporta también el tronco del árbol y todo ello es recubierto de arcilla. Se trata de una producción que requiere mucho trabajo y que el artista lleva a cabo con la ayuda de más de cuarenta voluntarios, que se encargan de colaborar en la recogida de tierra, preparación del material, amasado de la arcilla y posterior colocación. Esta arcilla, húmeda en un inicio, se va agrietando por el proceso natural de secado, dando lugar a lo que es el resultado final de la obra, en el que se puede apreciar cómo la superficie de arcilla que cubre el techo y el árbol se ha craquelado con el paso del tiempo, se trata de una superficie evocadora de destrucción y renovación. Este efecto es algo con lo que el artista ha trabajado en diferentes ocasiones, pues no es la primera vez que trabaja con arcilla cruda aprovechando el proceso natural de secado. Ya en otra ocasión Goldsworthy crea una pared de arcilla en Haines Gallery (San Francisco), donde consigue controlar de algún modo este proceso natural -de algún modo incontrolable- en el que la arcilla se agrieta en el secado de manera natural.



“Tree Fall“ (2013)

Por otro lado, es fundamental la manera en que el artista relaciona lo puramente natural y lo creado por la mano del hombre, elementos que en esta obra quedan muy entrelazados y con los que Goldsworthy trabaja continuamente. Así como la relación entre la obra y el edificio, como afirma el propio artista en una entrevista:

“Una combinación de lo más improbable, un árbol en mitad de un edificio. Es un trabajo muy difícil de desgranar, pero sin embargo, todo encaja a la perfección.”⁸⁴

Este “árbol caído” plantea una nueva visión del contexto, ofreciendo al espectador un punto de vista diferente y dando visibilidad a esos elementos extraídos del exterior de la sala, que quizás en su entorno natural pasen desapercibidos y toman aquí un protagonismo especial.

Con ello, el artista propone al espectador un modo diferente de observar la naturaleza, dando la posibilidad de contemplarla con detenimiento y desde un prisma distinto. Asimismo, al entrar en esta sala también se plantea una conexión distinta con la tierra, debido a la gran superficie de arcilla que encontramos, dando la sensación al espectador a introducirse en las entrañas de la tierra cuando éste dirige su mirada hacia arriba. Según afirma el artista en una entrevista, “Tree fall” representa también la estructura enraizada de los bosques que le rodean y como él mismo afirma:

“Se genera una sensación subterránea cuando entras aquí. Estamos bajo tierra, pero puede llegar a ser incoherente ya que la obra está por encima de nuestras cabezas”⁸⁵

Si sus obras en mitad de un bosque, un río o un lago tienen un

84 WHITING, Sam. “Inspiration takes root”, *San Francisco Chronicle*. 15/10/2013

85 WHITING, op.cit.

significado y un diálogo concreto con el contexto, en este caso también lo hace pero en un sentido diferente, pues ahora la obra no solamente se relaciona con lo natural, sino que también establece un diálogo con lo humano, lo producido de manera artificial por la mano del hombre.

A continuación nos fijamos en otra obra de este artista británico que suscita gran interés es “Earth Wall”, finalizada en 2014. Al igual que la obra analizada anteriormente, esta pieza se ubica en el parque Presidio en San Francisco, motivo por el cual la hemos elegido, pues como afirma el artista en una entrevista:

“Me encanta trabajar en el mismo lugar una y otra vez, siento que puedo hacer trabajos mucho más potentes. “Spire” explora el espacio, “Wood Line” la superficie, “Tree Fall” habla sobre lo subterráneo...”⁸⁶



“Earth Wall” (2014)

Trabajando una y otra vez en el mismo lugar el artista consigue incrementar la capacidad de relación entre la obra y su contexto, analizándolo más en profundidad, fijando su punto de mira en la naturaleza, pero sin dejar de lado el contexto artificial creado por el ser

⁸⁶ Transcripción de las declaraciones del artista
<http://www.rammedearthworks.com/blog/2014/11/18/artist-andy-goldsworthy-uses-rammed-earth-works-for-newest-art-installation> (Consultado 04/03/2015)

humano, poniendo estos dos aspectos en relación directa, fusionando arcilla y edificio, madera y pared.

En el caso de “Earth Wall” podemos observar el modo en que Goldsworthy ha recolectado de manera cuidadosa los materiales que componen la obra. Para ello ha utilizado ramas de eucalipto de árboles talados del parque Presidio, que ha ido recogiendo durante los dos años anteriores a la realización de la obra, ha creado una suerte de semi esfera y la ha cubierto completamente con un gran muro de tierra. A partir del cual ha ido cavando y descubriendo el volumen que crean las ramas, en una especie de trabajo de arqueología. Este trabajo marca un antes y un después en su trayectoria, según afirma el propio artista, siendo la primera vez que recurre a esta técnica, que le obliga a ir de fuera a dentro descubriendo la obra, que queda oculta en el interior de la tierra. El artista habla de este trabajo diciendo:

“Esta pieza me empuja a un territorio nuevo para mí abriendo un gran número de posibilidades. (...) Una vez finalizamos la esfera de ramas, construimos un gran muro encofrado delante de la obra y la cubrimos por completo con tierra. La intención era desenterrarla inmediatamente después de hacer el muro, pero el material estaba demasiado blando y no era demasiado resistente, por lo que no sentía que estuviera realmente desenterrando la obra, era más bien como pasar una brocha... y yo buscaba esa sensación de encontrar la obra, tener que luchar por ella, así que lo dejé toda la noche y volví al día siguiente; y ya estaba realmente sólido. El proceso de desenterrar fue físico, fue duro y así es como debía ser, debía ser un ejercicio de resistencia, debía sentir como si estuviera buscando algo que había estado allí durante mucho tiempo, y eso fue realmente interesante.”⁸⁷

87 Op. cit.

Es un artista que tiene un gran dominio de los materiales con los que trabaja y en lo que a esta investigación atañe, domina con maestría la tierra, siendo muchas las ocasiones en las que trabaja con este material, en sus diferentes estados y composiciones. En función de sus intereses sabe jugar con las cualidades del barro para conseguir el resultado deseado. Del mismo modo hay partes un tanto incontrollables en el proceso, como el secado o las grietas que se generan de manera natural, pero se trata de un aliciente en el proceso, siendo el artista un espectador más de esta parte del proceso, y resulta ser un aspecto que enriquece el resultado final. Aquí vemos como el fallo, la destrucción, el azar o el error son unos factores que juegan a favor de la obra, al contrario que ocurriría en los procedimientos tradicionales de la cerámica, que tratan de controlar todas las partes del proceso.

En esta obra el uso de la tierra es un elemento fundamental, a pesar de no poder calificarlo como soporte cerámico (puesto que no ha completado la última fase del proceso, la cocción), la manera en que se enfrenta al material resulta relevante para esta investigación. Consideramos este tipo de trabajos como una pieza clave en la evolución de los procesos cerámicos y los nuevos usos del material.

3.B.2.5. Clare Twomey: el contexto social como punto de partida

Su producción artística hace uso de estrategias contemporáneas desde el soporte cerámico, medio que la artista toma como punto de partida para la formalización de sus obras. Como hemos visto en apartados anteriores su trabajo nos ha servido de ejemplo para realizar una revisión de la cerámica desde el punto de vista de la técnica. Como hemos analizado a través de su obra “Consciousness/Conscience” la artista trasgrede la técnica cerámica, tan arraigada en la tradición y en la destreza técnica del buen hacer del ceramista. Para Twomey la importancia o el valor del material no reside en la manera tradicional de

trabajarlo sino en las posibilidades que le ofrece.

En esta ocasión la artista vuelve a tomar el material cerámico como soporte, jugando con los aspectos contextuales a favor de la propia obra. La cerámica se convierte entonces en una excusa, una vía a través de la cual hacer una reflexión sobre el contexto en que lleva a cabo la obra.

“Heirloom” (2004) es una instalación realizada en Mission Gallery, Swansea, ciudad ubicada en el suroeste de Reino Unido. La artista plantea una gran propuesta que invade el espacio de un modo único y delicado, mediante la colocación de más de dos mil piezas de porcelana que ubica en las paredes de la galería. No son piezas escogidas al azar, sino elementos meticulosamente recopilados por la artista, que como veremos, consigue llevando a cabo un trabajo previo de recopilación objetos en la propia ciudad de Swansea.

Para ello pide a los habitantes de esta ciudad que colaboren con ella, entregándole diferentes objetos cerámicos que tengan en sus casas: teteras, fuentes, platos, tazas... por lo tanto, no es la artista quien hace la selección de los diferentes elementos, sino que la participación de la gente influye de manera directa en el resultado final de la obra. Aquí vemos como Clare Twomey toma el contexto histórico y social en el que se encuentra la instalación como punto de partida, obteniendo el material y los recursos con los que realizar la fase siguiente.

Con todo el material que la artista recopila, realiza una segunda parte de trabajo en el taller, reproduciendo todos esos objetos en blanca porcelana, esta vez sin color, sin decoraciones ni brillos, dejando al desnudo simplemente la forma. Todas estas piezas son llevadas a las paredes de la galería, adheridas, incrustadas como si formaran un solo elemento, su sutil blancura fusionada en los muros convierte las piezas en memorias, pequeños susurros de los habitantes



Interior de Mission Gallery con la obra “Heirloom”

de la ciudad de Swansea. Todos estos objetos se presentan tímidamente ante el espectador, responsable en última instancia de que estén allí.



Detalle de "Heilroom" (2004)

Con esta obra se crea en el espacio una narrativa que está relacionada de manera directa con el contexto local, intensificándose en sí misma al ser visitada por los ciudadanos que han colaborado en la obra. Esta situación genera un proceso continuo de retroalimentación de la obra con el público muy interesante. Y es éste precisamente uno de los objetivos del trabajo Twomey, relacionarse con el público, ya sea de forma indirecta, como es el caso de "Heilroom", o de forma directa, como hemos analizado anteriormente en "Consciousness/Conscience".

Si bien anteriormente trasgrede la manera tradicional de trabajar la cerámica, proponiendo una instalación de ladrillos de porcelana crudos, en este caso trasgrede la tradición del material, trabajando con elementos clásicos como jarrones o teteras, pero anulando su funcionalidad (al presentarlos incrustados en las paredes) o neutralizándolos (al hacer copias exactas, pero blancas, sin ningún tipo de decoración ni esmaltado). Por este y otros motivos la obra "Heilroom" podría caber también en otros apartados de esta

investigación, pudiendo ser un ejemplo que ofrece una revisión de la cerámica desde los aspectos tradicionales del material. Pero ha sido su vinculación al contexto uno de los factores más destacables de esta pieza, por lo que hemos considerado de especial interés incluirla en este apartado.

3.B.2.6. A modo de conclusión

Como hemos visto en el campo de “lo cerámico”, al igual que en la creación contemporánea, los factores contextuales determinan el significado de la obra de arte, alterando notablemente su resultado. Ésta ha sido una de las preocupaciones más recurrentes del arte contemporáneo, tratando de analizar y comprender el escenario en que toman forma los proyectos. Entendemos que las obras *site-specific* no solamente trabajan con el espacio físico, sino que también incluyen aspectos referentes al contexto social o político.

Algunos artistas parten de un análisis del contexto para el posterior desarrollo de sus trabajos, y en lo que respecta a este análisis, estos trabajos se formalizan en soporte cerámico, entendiendo esta idea de un modo amplio. Así vemos que, este compendio de ejemplos nada tienen en común con la cerámica tradicional, con sus modos de hacer y con sus procedimientos tradicionales. En este diálogo entre el contexto y el soporte cerámico observamos una evolución de la disciplina cerámica, intrínseca al proceso a través de estrategias propias del arte contemporáneo.

3.B.3. La cerámica en diálogo con otras disciplinas artísticas

3.B.3.1. Introducción

Si observamos el ámbito del arte contemporáneo, las disciplinas están en continua fluctuación, difuminando los límites entre unas y otras. Este aspecto ha sido clave en la investigación que desarrollamos, ya que ha supuesto un gran cambio en la evolución de la cerámica contemporánea. Este proceso de diálogo entre disciplinas es siempre enriquecedor y aporta nuevos puntos de vista y maneras de trabajar y entender la cerámica. En este capítulo observaremos algunas de estas relaciones representativas, analizando el diálogo que establece el soporte cerámico con otras disciplinas. Estas relaciones, en algunos casos, parecen estar en campos muy alejados, pero como observaremos, el barro se amolda y relaciona con otros ámbitos artísticos de un modo singular.

Resulta cada vez más frecuente encontrar a artistas que se mueven en este ámbito de la interdisciplinariedad y cuyo punto de partida ha sido la disciplina cerámica, objeto de investigación en este proyecto, ya que resulta ser una técnica que ha estado presente a lo largo de la historia y consideramos interesante llevar a cabo un análisis de cómo ésta se relaciona con aspectos y técnicas ajenos a ella. Del mismo modo, observamos que la relación entre disciplinas se desarrolla en muchas ocasiones a través de la práctica artística. Por este motivo, realizaremos a continuación el análisis de algunos ejemplos representativos, que nos darán las claves para entender y dar sentido a los aspectos planteados en la hipótesis de este trabajo.

En un intento de ordenación (que no de clasificación) de los diferentes usos de lo cerámico en las prácticas artísticas contemporáneas, resulta inevitable que varios artistas puedan ordenarse en varios de los bloques que hemos estructurado a lo largo de nuestra investigación. La hibridación, la multidisciplinariedad, la

dilución de técnicas, procesos y procedimientos propios del arte de finales del siglo XX y principios del XXI, unido a las temáticas que se referencian en lo social, lo político o lo económico y las prácticas artísticas relacionales o contextuales, propician esta situación.

Por este motivo, la metodología utilizada para esta clasificación, se basa en el elemento de mayor relevancia en la obra del/la artista en cuestión en relación al tema de estudio; aunque también hagamos referencia a su trabajo en otros capítulos.

3.B.3.2. La hibridación de disciplinas desde el soporte cerámico a través del caso de Charles Simonds

A pesar de haber nombrado ya a este artista por su implicación con el contexto que le rodea, consideramos importante citarlo también en este capítulo, ya que relaciona su cuerpo de manera directa con el material, generando un vínculo importante donde la manera de relacionarse y podríamos decir, de mimetizarse con el material, es muy acorde a su naturaleza y método de trabajo.

En el periodo en el que Simonds desarrolla su trabajo, en lo referente a la imagen se pierde la linealidad propia del cine y se apuesta por la progresión circular, sin principio ni fin, lo que le aporta a los trabajos de *body art* una nueva dimensión, al ser registrados en video. Charles Simonds se sitúa, como muchos otros artistas, dentro del campo del *body art* y utiliza las nuevas tecnologías para registrar sus acciones, puesto que en sus películas los principales protagonistas son su propio cuerpo y el barro. Como hemos apuntado anteriormente, sus trabajos huyen del carácter de monumentalidad observado en las obras del *land art* americano. Asimismo, trabaja de un modo abierto y libre, sin dar demasiada importancia a la posterior comercialización de sus obras, como afirma Isabela Mendes en su tesis doctoral:

“...ir contra las instituciones tradicionales del arte, renunciar a la jerarquía de los lenguajes artísticos y dismantelar la noción del arte como producto comercial”.⁸⁸

Su trayectoria artística se encuentra con el material cerámico en 1970, cuando filma la película “Birth”. Con una duración de tres minutos la filmación muestra cómo el cuerpo del propio artista emerge progresivamente de la arcilla, esto tiene lugar en una cantera de arcilla en Seyreville (Nueva Jersey). Este “nacimiento” de Charles Simonds determina una relación biológica con la tierra estableciendo una estrecha relación física con el material, constituyendo el cuerpo del individuo, como si se tratara del mito bíblico de la creación. Se observa cómo el cuerpo se mezcla con el barro fangoso (agua y barro) tomando uno la forma del otro en un proceso simbiótico y cíclico que interpreto como el flujo de la propia vida: nacimiento, muerte y resurrección.

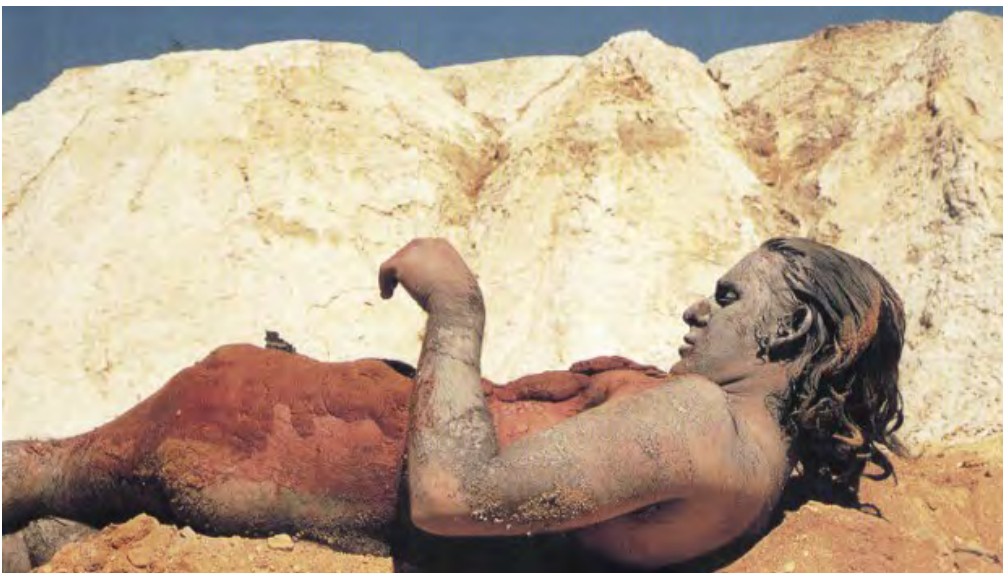
Por lo tanto, dentro de este marco se puede decir que este artista se apropia de diversos elementos del pasado para hablar del presente y para ello se sirve del barro, material con el que articula esos tránsitos entre lo primitivo y lo contemporáneo, lo efímero y lo eterno, y gracias a sus grabaciones en video vincula y relaciona lo tecnológico y lo artesanal.

A partir de esta obra se observa un cambio en la trayectoria del artista, que comienza a trabajar con barro, ya sea a través de acciones o de construcciones donde el cuerpo se encuentra presente directa o indirectamente. Tras su primera película-acción “Birth” (1970) continúa realizando obras como “Landscape-Body-Dwelling” (1973), se trata de una película de siete minutos en la que el artista presenta su propio cuerpo cubierto de barro fangoso, pero esta vez le añade pequeñas construcciones de diminutos ladrillos de barro que hacen que su cuerpo se transforme en cuerpo-paisaje y cuerpo-arquitectura. Como hemos visto en el capítulo anterior, no es la primera vez que Simonds trabaja

88 MENDES SIELSKI, op. cit., p.497

con estas pequeñas construcciones, pues hace uso de ellas para establecer una relación con el contexto.

En esta obra el artista juega con los significados metafóricos de nacimiento del cuerpo y la ciudad, así como de la inserción del hombre en lo cultural y lo social desde que tiene lugar su nacimiento. De igual manera, lo carnal del cuerpo se relaciona con el carácter orgánico de la ciudad, con sus entramados de calles y callejuelas, caminos y plazas, concavidades y altos edificios... Es evidente que con estos trabajos, al hablar de estos aspectos de la ciudad, Simonds está hablando también del contexto y de su implicación en él, pero nos resulta más relevante la manera en que lo hace, con el cuerpo y la arcilla, utilizando su propia piel como soporte para hablar de diferentes temas. Como decimos, la relación del soporte cerámico con otras disciplinas es un tema transversal que atraviesa todos los casos de esta investigación, y hemos considerado el caso de Simonds un buen caso que ejemplifica estos aspectos.



“Landscape-Body-Dwelling” (1973)

Este intenso vínculo del artista con el material está presente en distintas obras que realiza a lo largo de su carrera. Como se puede observar también en la película “Body-Earth” (1974) donde se muestran unas imágenes del propio artista imprimiendo movimientos de su cuerpo desnudo sobre un suelo de arcilla, evidenciando las semejanzas formales entre el cuerpo y la tierra, así como remarcando el carácter orgánico de ambos. Este involucramiento real con la materia, mezclándose literalmente con ella, lleva al artista a una mimetización absoluta donde las diferencias entre sujeto y naturaleza dejan de existir.

Charles Simonds se entrega al barro haciendo coincidir muchas capas de significados en sus películas-acciones. También es importante el aspecto temporal en sus obras, pues hablan de lo efímero y lo perenne ya que tras la acción *in situ* sólo queda la imagen fílmica o fotográfica, que al ser observada, muchas veces nos hace olvidar lo efímero de sus acciones. Su manera de relacionarse con el material es muy visceral y en todas ellas trata de mimetizarse con la propia arcilla, convirtiendo su cuerpo en arquitectura y en paisaje gracias a este fuerte vínculo. Así podríamos decir que en los trabajos en los que Simonds utiliza el medio cerámico, lo pone en relación con otras disciplinas, como son el vídeo, la fotografía o la performance.

3.B.3.3. Alex Francés y el trílogo cerámica-fotografía-acción

Es un creador de imágenes visuales y literarias que no se circunscribe a ninguna etiqueta ni se limita a un único estilo. Y aunque desarrolla su obra artística principalmente en el medio fotográfico, también incluye en sus fotografías otras disciplinas, utilizando procesos escultóricos, pictóricos o cerámicos.

En su obra muestra el cuerpo como elemento plástico invitando al espectador a reflexionar acerca de los cambios físicos, el paso del

tiempo y la representación misma del cuerpo, y cómo éste se va transformando y modelando a través del contacto con lo que nos rodea, una transformación tanto externa, como interna. Por lo tanto, no concibe el cuerpo como un mero soporte, sino que éste actúa como soporte maleable y como idea que trasciende lo meramente visual.

En muchas ocasiones sus obras muestran el cuerpo mimetizado con elementos naturales, desde vegetales (como pueden ser hojas o ramas) hasta ceniza, o elementos fluidos como leche, agua o aceite, mostrando así la fragilidad de todo lo que crece en la naturaleza y la cualidad de putrefacción que caracteriza lo orgánico. Asimismo, el propio cuerpo atraviesa un proceso orgánico a lo largo de su vida, procediendo de lo seco, pasando por lo húmedo y volviendo nuevamente a lo seco, a las cenizas de donde el cuerpo tomó la vida.

A lo largo de su producción artística ha buscado la reacción del público para hacerlo reflexionar en los conflictos y luchas interiores que ha padecido el hombre a lo largo de la historia, como afirma el propio artista:

“Porque las preguntas, dudas y contradicciones actuales son siempre atemporales: giran en torno a la locura y la muerte, el sexo y el espíritu, el dolor y la muerte. Presento el cuerpo como un lugar de tránsito por donde todo lo puro e impuro fluye y se desborda”⁸⁹

Atendiendo a estas palabras del artista es coherente que en muchos de sus trabajos incorpore al propio cuerpo una materia orgánica como la arcilla, tratada como un elemento constituyente y fundamental en la regeneración del cuerpo. Con sus imágenes el artista trata de enfatizar el doble sentido de los deseos y la vulnerabilidad de la carne, mediante unos apósitos de barro a modo de bolsillos adheridos a los cuerpos, de esta manera el cuerpo es más

89. FRANCÉS, Alex. *Caligrafía*. Ed. U. Salamanca. Salamanca, 2001. p.14

consciente que nunca del lugar que ocupa la carne. A través de dichos bolsillos, Alex Francés nos muestra por dónde se puede acceder y hurgar en el interior, tratando “*el cuerpo como objeto húmedo y penetrable en busca de una fusión total, de un contacto intestinal o umbilical con otro cuerpo gemelo*”⁹⁰.



"Marsupio" (2001)

En sus fotografías se puede observar un posicionamiento crítico ante determinados tabús de la sociedad actual, concretamente a lo que concierne a la sexualidad masculina, la homosexualidad o la homofobia. Históricamente la carne ha estado estrechamente unida al pecado, por lo que el cuerpo es muy susceptible de pecar, algo que trata de transmitir en su trabajo.

La obra de Alex Francés permite así diferentes lecturas, no

⁹⁰ FRANCÉS, Op. cit.

excluyentes sino complementarias, del cuerpo masculino. Con estas imágenes el artista permite al espectador convertirse en un *voyeur* de estos cuerpos exhibidos, que se presentan con aromas de arte clásico a la vez que muestran un aspecto contemporáneo. A través de la realidad de unas imágenes contundentes y un tanto provocadoras se mira, se busca y se encuentra a sí mismo en sus trabajos. El propio artista afirma en una entrevista que no puede dejar de ser sincero a la hora de crear, por lo que sus obras son también el reflejo del plano personal de su propia experiencia:

“Vemos la plasmación de este conflicto en las imágenes del guerrero luchando contra su doble, el adversario que permite al ser medirse consigo mismo. Pero, ¿para qué?, simplemente para atesorar sus tristes Posesiones de barro. El casco, convertido en una caja de resonancia, sólo reverbera su voz acolchada confundiendo realidad y ficción en un universo onírico habitado por múltiples “yo” en conflicto. El guerrero lleva una armadura de tejas de barro que ciñe dolorosamente su cuerpo. Tal vez ese despliegue de fuerza sea ficticia y lo que pretende es ocultar su vulnerabilidad, protegerse con una coraza de arcilla pretendidamente dura, pero frágil y quebradiza en realidad.”⁹¹

Por otro lado, utiliza la cerámica de un modo abierto, unas veces con arcilla cruda, otras con piezas de torno como vasijas, y otras, con piezas industriales como pueden ser las tejas.

Trabajando con los conceptos anteriormente citados entre los que se mueve Alex Francés, el barro responde extraordinariamente a las necesidades del artista, sin tener en cuenta los aspectos técnicos o los procedimientos tradicionales del material, sino simplemente porque responde a sus prioridades conceptuales. Como sabemos, no se trata

91. FRANCÉS, Op. cit. p.16

de un artista con un recorrido especializado en el campo cerámico, pero la manera en que hace uso de este medio, poniéndolo en relación con otras disciplinas, supone una evolución y un paso hacia adelante para el desarrollo de la cerámica. La hibridación en la práctica artística haciendo uso de diferentes disciplinas y procedimientos técnicos como la fotografía o la performance, enriquecen una obra basada en lo multidisciplinar.

Por otro lado, destacamos la libertad con la que el artista se enfrenta al material, utilizándolo como una herramienta más en el desarrollo de su trabajo, trasgrediendo el uso tradicional, los modos de hacer y la técnica propios de la cerámica. Asimismo, señalaremos que a pesar de no utilizar los procedimientos tradicionales de la cerámica, el artista sabe utilizar el material aprovechando sus cualidades físicas y poniendo en valor la materialidad del barro. Por estos motivos, nuevamente hacemos referencia a los capítulos anteriores, pudiendo esta obra servir como ejemplo de los mismos. Como venimos analizando a lo largo de esta investigación, los diferentes temas tratados se entrelazan, complementándose y enriqueciéndose unos de otros.



*"Cuero Penetrable"
(2001) de la serie
"Barros"*

3.B.3.4. Cerámica y performance en la práctica artística de Marina Abramovic

A lo largo de la historia del arte son muchos los autores y las obras que han hablado del cuerpo en el arte, mediante la presencia o ausencia del mismo, un caso de sobra conocido el trabajo de Marina Abramovic. En su producción artística encontramos una pieza que define acertadamente el resultado de mezclar cerámica y performance.

Ya desde la antigua Roma o el Egipto de los faraones hasta la Edad Media se trató de reproducir rostros de personajes ilustres a través de las máscaras mortuorias, obtenidas por la técnica del vaciado

en yeso, de donde posteriormente se obtendría el positivo del rostro. Como venimos apuntando a lo largo de esta investigación, el ser humano siempre ha estado en contacto con la tierra, ya sea de manera directa o indirecta ha interactuado con ella, con muy diversos fines: desde dejar su huella para dejar constancia de su existencia hasta utilizar la tierra con fines funcionales o estéticos, decorativos o arquitectónicos. Y en lo que respecta a la producción artística también existen muchos casos en los que los artistas utilizan su cuerpo como herramienta para la práctica, como es el caso de la artista que analizamos a continuación.

Dentro de la vasta producción artística que encontramos en relación al cuerpo, algunos de estos casos ponen en relación el cuerpo con el material cerámico, la arcilla o la tierra, desde el hombre de las cavernas hasta la actualidad. Así lo hemos comprobado, por ejemplo, en el apartado 3.A.4. donde realizamos una revisión del uso de la cerámica en las prácticas artísticas contemporáneas desde los aspectos materiales del barro, en la que los diferentes artistas tratan de dejar su huella, aprovechando las propiedades físicas del material.

Hablar del cuerpo es hablar de Marina Abramovic, por lo que no podemos prescindir de su trabajo e incluirla dentro de este apartado de nuestra investigación. A lo largo de su extensa trayectoria Abramovic trata de explorar la relación entre el artista y la audiencia, los límites y los excesos del cuerpo y las posibilidades de la mente. Realiza un gran número de performances en la década de los 70 abordando estos temas. Si se inicia en la rama más dura de la performance explorando los límites físicos del cuerpo, más adelante comienza a interesarse por explorar los límites psíquicos, como podemos observar en los trabajos que realiza con Ulay. Destacamos el viaje que realizan, de un año de duración a lo largo de la Gran Muralla China, comenzando cada uno desde un extremo y encontrándose su camino después de un año en el punto medio del recorrido. En este viaje experimenta el autoconocimiento, la soledad y el repliegue hacia sí misma. Este

trabajo se puede considerar según se referencia en los textos de Gloria Picazo como:

*“uno de los trabajos más puros del arte de la performance, ya que rehuye absolutamente los márgenes de contacto que ésta mantiene con otros campos, para insistir en el acto incontaminado de la performance, aquella que regirá en la interioridad del artista, convirtiéndose en un acto creativo”.*⁹²

Abramovic ha experimentado con los límites del cuerpo en relación a múltiples elementos que lo hieren, lo alteran y lo llevan a situaciones límite. Pero donde queremos fijar nuestra atención es en la obra titulada “Espejo para la partida” (1994), un trabajo menos conocido de Abramovic que, sin embargo, resulta muy en consonancia con el presente proyecto.

Se trata de un marco ovalado en cuyo interior encontramos una superficie lisa de barro, como si de un espejo se tratara, superficie sobre la cual se ha incidido la huella de un rostro, resultado que Abramovic obtiene de presionar la cara de uno de sus alumnos sobre el barro fresco. Siendo una imagen que nos remite al reflejo del espejo, presenta, sin embargo, una presencia física propia de lo escultórico. La impronta del rostro marcado en el barro evoca el reflejo de un retrato en el espejo, o mejor dicho, la ausencia del mismo. El propio título de la obra habla de esta ausencia, de la partida, pues se trata de un espejo que no satisface desde el reconocimiento, sino desde la huella. Es entonces cuando se observa la separación, la distancia, el quiebro entre imagen y realidad. Esta manera de trabajar y enfrentarse al soporte cerámico nos remite inevitablemente al capítulo centrado en las propiedades plásticas del barro, y es que Abramovic, aprovecha también las cualidades que le ofrece, como elemento de registro por contacto.

92. PICAZO, Gloria. *Estudios sobre performance*. Centro Andaluz de Teatro, S.A. Junta de Andalucía. Sevilla 1993. p. 27



Abramovic realizando la obra "Espejo para la partida" (1994)



"Espejo para la partida" (1994)

Son muchos los artistas que han trabajado con la alegoría o metáfora del espejo. Muchos conceptos como la identidad, la semejanza, la simbolización, entre otros, sólo pueden entenderse desde la experiencia especular, es decir, a través de la idea del espejo. Con esta obra la artista nos habla de estos conceptos, y lo hace con un simple gesto, una huella, una impronta en el barro, aprovechando las cualidades plásticas del material. A través de esta obra, vemos reflejados muchos de los elementos que constituyen esta investigación, ya que estos se presentan de manera transversal en el trabajo de Abramovic, pero en lo referente al medio cerámico hemos querido subrayar la manera en que las diferentes disciplinas y procedimientos toman presencia en esta obra.

3.B.3.5. Soporte cerámico para la obra multidisciplinar de Eulalia Valldosera

Dentro de este apartado nos centraremos en el trabajo de Eulalia Valldosera titulado “We are One Body” (2012), donde los elementos cerámicos -a pesar de tratarse piezas con muchos años de antigüedad- se relacionan de un modo magistral con la videoproyección y el sonido, como si dichas vasijas hubieran sido creadas con tal fin. Esta interacción se da tanto desde el interior de las vasijas como desde la superficie exterior de las mismas, estableciéndose así un potente vínculo entre elementos aparentemente tan alejados.

En la instalación “We Are One Body” se muestran dos grandes tinajas de barro que un día sirvieron para fermentar vino, con una función meramente utilitaria, destino para el que fueron creadas; en cambio, hoy en día se presentan ante nosotros con otro fin, dejando la función utilitaria de lado para pasar conformarse como elementos conceptuales. El hecho de que estas piezas de cerámica tan antiguas formen parte de una obra contemporánea de estas características completa el significado de la misma, dando sentido así a la totalidad del conjunto.

En la superficie de una de las vasijas la artista proyecta imágenes de archivo de las protestas ocurridas en Atenas lo largo de 2011. Del mismo modo, desde el interior de la vasija sale un audio del sonido de lucha en las calles, aprovechando las cualidades como caja de resonancia que ofrece este objeto cerámico. Estos archivos de audio y video han sido extraídos de internet, principalmente de *youtube*, con ello la artista trata de hablar de un conflicto social, pues dichos documentos han sido recogidos por individuos de la calle, no se trata de imágenes recogidas por medios de comunicación, sino por personas que formaban parte de los revueltas que estaban aconteciendo.



“We are one body” (2012)

Los protagonistas de estas imágenes, manifestantes y policía, proyectados sobre estas antiguas piezas nos remiten al arquetipo griego del guerrero que defiende su territorio a capa y espada, a costa incluso de su propia vida. Esta imagen nos remite también a las escenas de héroes y dioses plasmadas en las antiguas vasijas griegas, con personajes pintados en rojo y negro, pero esta vez de un modo contemporáneo. Pero la artista, lejos de mitificar a los jóvenes atenienses contemporáneos, trata más bien de denunciar la situación y el drama social, así como los conflictos socio-políticos que se están produciendo en la actualidad.

A pesar de tener analogías con las vasijas griegas una de las claves de esta obra es que la belleza no es una cualidad a destacar (a diferencia de las griegas), en cambio, la cualidad comparable más evidente es que en tiempos de crisis, al igual que en cualquier otra época, el individuo poderoso protegerá sus intereses por encima de todo, y el individuo aparentemente más débil tratará de protestar con el fin de defender lo que considera sus derechos.

La instalación consta de una segunda tinaja, desde cuyo interior se proyectan imágenes hacia el techo. Se trata de una animación compuesta por figuras geométricas que aluden a lo puro, a lo elemental. Toda la vida del ser humano está influenciada por las formas geométricas, las formas puras. Esta segunda vasija también emite sonido, de ella sale una grabación de audio de una hipnotizadora americana llamada Dolores Cannon que dice así:

*“...Somos un mundo. Somos un solo cuerpo. Y estamos conectados a la fuente, a Dios, porque todos estamos caminando por el mismo camino. Nos vemos en diferentes maneras. Mi verdad puede no ser su verdad. Debe encontrar su propia verdad, y cuando lo haga será su propia verdad. Tal vez los demás no lo entiendan, no lo crean, pero será su verdad. No le dé poder a nadie... Todo el mundo es uno. Todos estamos conectados juntos. Y nos dirigimos a un mundo hermoso. Estamos saliendo de la oscuridad a la luz...”*⁹³

Lo que sugiere Valldosera en esta yuxtaposición es que ambos sentidos representan los esfuerzos y la esperanza de alcanzar un futuro más próspero, una de las vasijas a través de la rabia y la otra a través de la esperanza mística, desapareciendo en ambas las divisiones entre las personas y tratando de emerger de un modo colectivo. El orden y el rigor de una de ellas, en contrapunto con el caos y el conflicto que se desprende de la otra hace que dicha obra tenga lugar un punto de estabilidad, alcanzando de este modo el equilibrio.

En ambas vasijas el audio está descompasado de las imágenes proyectadas, lo que provoca una alteración en la percepción del espectador, afectando su sentido de la realidad y su significado. Se

⁹³ Extraído de la grabación de Dolores Cannon.

<http://www.youtube.com/watch?v=of5qDpEeN7o> (Consultado 06/06/2016)

trata de imágenes y sonidos reales, sin manipular, pero el hecho de que no se correspondan unos con otros hace que el espectador reciba tanto las imágenes como los sonidos con la misma intensidad. Precisamente por ese motivo el espectador “entra” más en la obra, implicándose y siendo cómplice de lo que observa y lo que sus sentidos perciben. Pero por otro lado, la artista no tergiversa ni manipula los elementos con los que trabaja en la formalización de esta obra, tanto las piezas cerámicas, como las imágenes o el audio, son elementos que se presentan ante el espectador sin ninguna alteración. Esta sencilla manera de poner en relación diferentes medios nos sirve para poner de manifiesto los nuevos usos de la cerámica en las prácticas artísticas contemporáneas.

3.B.3.6. Jan Švankmajer: cerámica en movimiento

Es un artista surrealista checo (Praga, 1934) célebre por sus películas de animación, aunque también se le conoce por su extensa trayectoria como diseñador, escultor y poeta. Švankmajer realiza muchas de sus animaciones en *stop motion*, una técnica que consiste en simular el movimiento de objetos estáticos mediante la sucesión de fotografías, entre las cuales la posición del objeto va variando mínimamente. A lo largo de su trayectoria artística podemos encontrar animaciones en *stop motion* realizadas con muñecas, máquinas y figuras de arcilla, que debido a su maleabilidad resulta ser un material muy acertado. También encontramos en su obra especial interés por los elementos orgánicos que tienen una transformación natural, como la carne, los vegetales, etc.



fotograma de "Diálogo apasionado" (1982)

Una de ellas es la obra que analizamos continuación, “Diálogo apasionado” (1982), donde se muestran dos figuras de arcilla, sentadas una frente a la otra, en una mesa. Las imágenes nos muestran a los dos personajes mirándose fijamente el uno al otro y comienzan a interactuar entre ellos. Primero se tocan sus manos, luego comienzan a

besarse apasionadamente de tal manera que se convierten en una única masa que se va deformando, empezando por las bocas, después las caras se fusionan y finalmente todo el cuerpo, fundiéndose en un abrazo y convirtiéndose en una sola masa, todo esto realizado mediante “apretones” en el barro.

Sin duda, esta obra podría ubicarse como claro ejemplo en el capítulo en que hablamos de las propiedades plásticas del material, en que el proceso artístico hace uso de la maleabilidad del mismo. Pero como venimos analizando a lo largo de este trabajo se trata de una investigación poliédrica en la que las diferentes caras se encuentran en constante relación, alimentándose y enlazándose las unas con las otras.

Esta cópula apasionada tiene lugar a través del movimiento del barro, del que aparecen y desaparecen partes del cuerpo de las dos figuras. Después la masa de barro se vuelve a dividir en dos y vuelven a aparecer las figuras sentadas una frente a la otra. Pero en medio de la mesa queda un resto de arcilla con vida propia que trata de llamar la atención de los dos personajes, pero es rechazado por ambos. Éstos comienzan a lanzarse esa pequeña cantidad de materia sobrante y a enfadarse, es entonces cuando comienza una lucha entre ellos y se arañan el uno al otro, desgarrándose y arrancándose la cara y el cuerpo, mediante “zarpazos de barro”. De nuevo se funden, se hacen uno, pero esta vez por un motivo totalmente opuesto.



fotograma de "Diálogo apasionado" (1982)

Esta obra resulta de gran interés para nuestra investigación ya que existe una relación directa entre la manera de hacer y el material, entre la imagen en movimiento y la arcilla. Se podría decir que la animación realizada mediante esta técnica tiene algo de artesanal y de elemental, al igual que sucede con la arcilla, pero su aspecto común más significativo es que ambas son técnicas progresivas, en las que sólo se puede trabajar hacia adelante, sin la posibilidad de retroceder.

Nos referimos a que en “Diálogo apasionado”, Švankmajer trabaja fotograma a fotograma, modificando el objeto a cada paso y mostrando esa sucesión de fotogramas, sin la posibilidad de retroceder, al igual que ocurre con el modelado de las figuras que se muestran en la imagen, que una vez han sido intervenidas no cabe la posibilidad de recuperar la forma anterior. Y es este diálogo entre la cerámica y la imagen en movimiento lo que queremos poner en relevancia, el vínculo que se crea entre ambas partes supone para el medio cerámico una renovación en los nuevos usos del material, más aún en la época en la que fue creada, la década de los 80.

3.B.3.7. Explorando los límites de la cerámica a través de la práctica de Eugene Hön

Eugene Hön es un artista que vive y desarrolla su práctica artística en Sudáfrica, además, es director académico de FADA (Facultad de Arte, Diseño y Arquitectura), de la Universidad de Johannesburgo. Él mismo se define como ceramista con una gran pasión por el dibujo, aunque como podemos observar en su producción artística trabaja con muchas otras disciplinas, siempre relacionándolas de alguna manera con la cerámica. A lo largo de su trayectoria siempre ha tratado de investigar los límites de las diferentes disciplinas, pero no lo hace de un modo agresivo y hostil, sino de una manera estética que permite la hibridación de los medios y las formas, generando una especie de desafío a la manera de hacer de las diferentes disciplinas.

Como se puede observar a lo largo de su trayectoria relaciona la ilustración con la cerámica, la escultura, el vídeo... convirtiendo un dibujo en transfer cerámico o en imagen en movimiento, o experimentando mediante la transferencia de sus dibujos a modelados digitales en cerámica. Hön también participa y coordina unas jornadas y una exposición que se basan en la práctica creativa como medio de investigación, estas jornadas llevan el nombre de “Research as Practice” y tienen lugar en la Universidad de Johannesburgo en el año 2014, dentro del marco de la Facultad de Arte, Diseño y Arquitectura. En este proyecto participan personas de diferentes áreas por lo que resulta ser un medio muy propicio para generar proyectos entre los diferentes campos, así como para hacer estas investigaciones a través de la práctica artística (como su nombre indica). Como resultado de estas jornadas se plantean diferentes proyectos en los que la hibridación de disciplinas y procedimientos deja al descubierto un amplio espectro de posibilidades. En esta investigación desarrollada a través de la práctica, la disciplina cerámica se integra como cualquier otra, sin que la carga histórica y el peso de la tradición que acompañan sus procesos supongan un impedimento para el desarrollo del discurso.

A pesar de que la trayectoria de este artista es amplia y de gran interés, hemos seleccionado una de sus obras en la que pone en diálogo la cerámica con la imagen en movimiento, la cual analizaremos de manera detallada. En referencia a su manera de llevar a cabo la práctica artística reseñamos las palabras de Wilma Cruise:

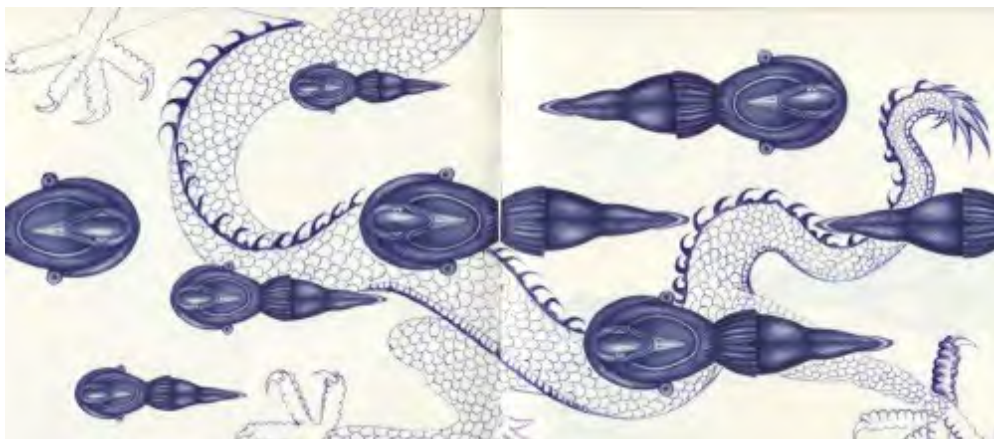
“Mi opinión es que cualquiera que sea el medio que el artista utiliza, ya sea la tecnología digital o la arcilla, el medio no debe dictar. No es más que el instrumento mediante el cual el artista lucha contra sus demonios particulares”⁹⁴

“And the ship sails on” (2011) es una obra en la que tienen presencia diferentes disciplinas, explorando los límites de la cerámica

94 CRUISE, W. *Earthworks/Claybodies*. Novel Promotions. Johannesburgo, 2003.

en su interacción con diferentes medios: el sonido, el vídeo, el libro de artista, el dibujo, la animación... Se trata de una instalación en la que la cerámica tiene gran presencia, pero no es el elemento central, pues todas las partes que componen dicha instalación son imprescindibles. El propio artista habla de la evolución de esta obra en un artículo:

" ...no quería que la instalación cerámica actuara como un mero lienzo para la proyección. Más bien, creía que todo el trabajo tenía que reforzar la rica tradición del discurso cerámico. Era vital que la animación encarnara aspectos de la artesanía cerámica, mediante el uso de símbolos, colores, formas y texturas. La animación fue tratada en un principio como un ejercicio de desarrollo de superficie para las piezas cerámicas, realizado a través de dibujos hechos a bolígrafo. La visualización de estos dibujos proyectados como un patrón tomaron otro sentido, aferrándose a la instalación de cerámica de una manera nueva y emocionante -reforzando la tridimensionalidad del resultado final"⁹⁵



Boceto de "And the ship sails on" (2011)

95 HÖN, E. "The Ceramic Surface". Volumen 10, n°2, Cape Town, 2011. p.56.

En ella podemos observar diferentes piezas cerámicas, con unas formas que recuerdan a la fisionomía de un pato, piezas sobre las cuales se comienzan a proyectar imágenes en movimiento de ilustraciones de flores y garras de dragón, esta escena también va acompañada de sonido, donde se pueden identificar sonidos de agua, patos, música... todo ello con una gran influencia del mundo oriental. Con esta obra explora diferentes motivos utilizados en la tradición japonesa, como el agua, el fuego, los dragones, introduciendo al espectador en la obra mediante unas imágenes sugerentes y una animación sencilla y agradable, con patrones repetidos, en las que las escenas se suceden y la superficie se va viendo modificada. Esta animación proyectada requiere de un desarrollo técnico muy preciso, pues las imágenes proyectadas coinciden con las superficies de las formas de cerámica, para llevar a cabo esta parte del proceso colabora en el proyecto Lukasz Pater, favoreciendo así la hibridación entre disciplinas.



"And the ship sails on" (2011)

Para llevar a cabo esta obra Hön colabora con personas que dominan diferentes técnicas, pues se trata un artista que valora la interdisciplinariedad, disfrutando y aprovechando la combinación de las diferentes técnicas a favor del resultado final. “And the ship sails on” es un trabajo que da muestra de esta relación entre la cerámica y la imagen en movimiento, ya que, como observamos, ambas resultan ser partes inseparables e imprescindibles en el conjunto. En obras como esta se difuminan los límites entre las disciplinas, y la técnica cerámica muestra diferentes caras, por un lado hace referencia su vinculación con el objeto decorativo, debido a los motivos orientales, mientras que por otro se presenta como un material renovado, soporte de imágenes animadas en la propia instalación.⁹⁶

3.B.3.8. El sonido de la porcelana a través de la obra de Céleste Boursier-Mougenot

Debido a las cualidades materiales que presenta la cerámica ha sido recurrente relacionarla con aspectos acústicos, encontrando por ejemplo, multitud de instrumentos musicales realizados en materiales cerámicos, como pueden ser los instrumentos de percusión o de viento. Asimismo, podemos encontrar en el mercado una gran oferta de altavoces realizados con cuerpo cerámico, aprovechando su capacidad como caja de resonancia. Por lo tanto, y a lo que esta investigación respecta no podíamos dejar de lado la relación de la cerámica con el sonido, y concretamente, cómo interactúan ambos elementos entre sí dentro del arte contemporáneo. Fijamos nuestra atención, como decimos, en el arte contemporáneo, pues son muchos los usos que ha tenido este material dentro del mundo de la música, por ejemplo, donde encontramos infinidad de casos en los que se utiliza la cerámica aprovechando las cualidades que ofrece el material.

Para realizar este análisis en el que la cerámica y el sonido se

⁹⁶ Enlace de registro de la instalación: <https://www.youtube.com/watch?v=OGrS7IVKi9o>

fusionan nos centraremos en una interesante obra de Céleste Boursier-Mougenot. Es un artista francés, que se forma como músico en el conservatorio de su ciudad natal, Niza. A pesar de adquirir muchos de sus conocimientos en dicho conservatorio, el artista no tarda demasiado en alejarse del academicismo que esta institución ofrece y comienza a trabajar en su propio estudio, investigando diferentes maneras de hacer música y dando especial importancia a los sonidos del entorno que se “cuelan” de manera azarosa. Mediante el uso de amplificadores convierte determinados sonidos en protagonistas, entrelazando de una manera muy especial la música con la vida cotidiana.

La manera de actuar, de investigar y de enfrentarse a la música del artista, encuentra muchas analogías con la forma en que se desarrolla nuestra investigación, como vemos en sus trabajos trata de hacer una música nueva y renovada, utilizando instrumentos clásicos. En su obra fija la atención en determinados elementos que hacen que el resultado final sea diferente y más cercano a la práctica artística contemporánea, a pesar de desarrollarse con elementos clásicos. Como afirma el propio artista en una entrevista:

“No necesitas controlar el proceso para crear música, puedes dejar muchas variables abiertas y que de esta forma surja una experiencia más interesante y compleja que cuando la creas voluntariamente. Definitivamente esta experiencia conserva un carácter más tridimensional en el que el espacio se convierte en un filtro.”⁹⁷

Su trabajo toma siempre como punto de partida el sonido, guiándose más de la intuición que de la partitura, crea piezas únicas, muchas de ellas sin principio ni fin, para ser observadas en una sala expositiva más que a modo de concierto o interpretación musical, pues

⁹⁷ <http://www.dresslab.com/es/lab/celeste-boursier-mougenot-music-by-chance/>
(Consultado 11/06/2016)

en sus obras los intérpretes pueden ser pájaros y guitarras eléctricas o aspiradoras y armónicas, o como veremos a continuación, piezas de porcelana y agua.

La instalación, (originalmente “Sin Título”) ha sido expuesta en varias galerías e instituciones culturales en Francia y en el extranjero desde su primera aparición en 1997 en el Museo CAPC de Burdeos, posteriormente es adquirida por el FRAC Lorraine en 1999, y sus últimas versiones se muestran bajo distintos títulos, con parámetros conceptuales similares y adaptándose siempre al espacio expositivo en que se muestra.

El artista propone una suerte de piscina redonda, de poca profundidad, de fondo azul, en la que recipientes blancos de porcelana de diferentes tamaños flotan y se mueven, chocando entre sí y creando un paisaje visual y sonoro muy sugerente e hipnótico. La leve corriente originada en el agua mueve los cuencos blancos, que al chocar entre ellos producen un tintineo, una forma sonora que podíamos calificar como viva, que invita al espectador a quedarse, a contemplar y a escuchar la melodía, que es siempre la misma pero siempre distinta. Esta melodía es única e irrepetible, de temporalidad fugaz, sin principio ni fin, por lo que está abierta a los espectadores, sin condicionar una duración determinada, dando la opción a cada espectador de pararse ante ella el tiempo que desee.

Estamos por lo tanto, ante una obra abierta, debido a las diferentes características que la definen, pero nada en esta instalación es casual, pues sólo tratando de controlar todas las fases del proceso creativo Céleste Boursier-Mougenot es capaz de convertir estos objetos en sofisticados instrumentos capaces de generar sus propias formas sonoras. Se trata por lo tanto, de una instalación acuática, sonora y cerámica. Esta instalación nos genera una situación cautivadora a la vez que compleja, y es que, como afirma el propio artista:

“El trabajo es una manera de pensar un poco acerca de la complejidad en tiempo real. Para mí, la complejidad está en todas partes; es la vida”⁹⁸



“Clinamen” (2013), National Gallery of Victoria, Melbourne

Podemos ver aquí una herencia del Dada o del movimiento Fluxus, incluso del *Do It Yourself* en el género musical, pues consigue extraer de éstos objetos su máximo potencial musical elevando estos sonidos a auténticos protagonistas de la escena. También encontramos influencias de la música experimental, debido a la libertad con la que se enfrenta a la composición, y es éste aspecto el que nos interesa de su trabajo, pues es capaz de generar una obra sonora sin la necesidad de partitura o instrumentos, sino simplemente sabiendo aprovechar las cualidades sonoras de la porcelana.

Entendemos que por su trayectoria artística y su formación como músico Céleste Boursier-Mougenot no es un experto conocedor del mundo cerámico, tampoco así de sus procesos y técnicas, pero con obras como esta se evidencia que no es necesario dominar la técnica



98. BOURSIER-MOUGENOT, Céleste. *Art & Music: Search for New Synaesthesia*, Museo de Arte Contemporáneo de Tokyo, Tokyo, 2012, p.60.

Detalle de la obra

con los conocimientos de un ceramista, sino más bien saber jugar con el material, estar atento a sus cualidades y saber aprovechar el amplio abanico de recursos que ofrece. Aquí, por ejemplo el artista saca partido a las cualidades sonoras del material y las multiplica al combinar cuencos de porcelana de diferentes tamaños, que generan diferentes sonidos al chocar entre ellos, generando una composición sonora en la que todas las posibilidades son compatibles, porque como afirma el artista en una entrevista, comienza sus obras con la pregunta: “¿puede el control de la música ser un criterio para la apreciación de una pieza musical?”⁹⁹

Con esta cuestión finalizamos el análisis de este trabajo, cuestión que se puede extrapolar al campo de lo cerámico, resultando ser una reflexión interesante. El trabajo de Céleste Boursier-Mougenot ha sido un caso de estudio muy representativo en esta investigación, que nos ha dado claves para tratar de analizar y resolver la hipótesis que en esta tesis se plantea. Por este motivo, además de por la gran belleza que este trabajo ofrece al espectador, recomendamos visualizar el video que documenta el trabajo¹⁰⁰.

3.B.3.9. A modo de conclusión

Si hay una cuestión que venimos observando a lo largo de este trabajo, es la capacidad de adaptación intrínseca a la cerámica, y no nos referimos solamente a maleabilidad de sus cualidades físicas, sino también a cuestiones más conceptuales, pudiendo amoldarse y adaptarse a otras ideas alejadas aparentemente del mundo cerámico.

Como hemos visto en este capítulo, existen nuevos usos de la cerámica en los que la hibridación de disciplinas es un elemento muy recurrente. Las estrategias del arte contemporáneo incluyen,

99 GOUBAND, Emile. “A Q&A with Marcel Duchamp Prize Finalist Celeste Boursier-Mougenot”. *Blouin Artinfo*. 02/09/2010.

100 <https://www.youtube.com/watch?v=RdCutpuUrX4> (Consultado 22/05/2016)

obviamente, la práctica cerámica en sus discursos, tratando todo lo relacionado con “lo cerámico” como un elemento más, una disciplina más con la que trabajar, un material más con el que formalizar la obra. Esta hibridación entre disciplinas hace que se difuminen los límites entre ellas, siendo la cerámica una herramienta más, que no necesariamente tiene que estar presente de manera física en el resultado final, pudiendo presentarse como una parte del proceso, un residuo o un soporte conceptual.

Esta multidisciplinariedad propia de la práctica artística contemporánea supone para la cerámica una revisión de la disciplina, un avance en el desarrollo conceptual del material, actualizándolo y revisándolo desde una perspectiva distinta a la aplicada a lo largo de la historia.

Bloque IV

4. Aportaciones desde lo personal: de la práctica a la teoría.

4.1. Introducción

Debido a la naturaleza de esta investigación, las vías abiertas en el transcurso de su desarrollo nos han llevado al apunte de diferentes ideas, y como consecuencia, hemos ido seleccionando algunas de ellas a modo de aportaciones. Nuestra llegada al tema que nos ha ocupado estos años de estudio, estaba vinculada al interés que nos suscitaba la cerámica desde la práctica personal. Una práctica que partía desde las convenciones vinculadas a la tradición (punto de partida de todas aquellas personas que se acercan por primera vez a la cerámica) y que fue evolucionando por un lado, a medida que dominábamos las técnicas y procedimientos, y por otro, a medida que conocíamos, leíamos y estudiábamos las prácticas artísticas contemporáneas.

Aunque no los hemos citado anteriormente (ya que nuestra metodología de trabajo se ha basado en los ejemplos más significativos que evidenciaban el tema tratado), queremos dejar constancia de algunos artistas del Estado Español que hemos ido descubriendo en nuestro acercamiento a la cerámica y que nos han permitido ver otros posicionamientos cercanos a prácticas que nos interesaban más. Desde Arcadi Blasco que huía de la visión del objeto decorativo y se acercaba más a algo que se podía catalogar como Escultura Cerámica, a Enric Mestre o el propio Angel Garraza. Generaciones más jóvenes, como la de Xabier Monsalvatje, han ido tomado el relevo, enriqueciendo y aportando en esa visión de la cerámica.

Son muchos los artistas que ayudados de la cerámica, nos han permitido ver que hay otros usos del material, y aunque todos ellos respetaban el saber hacer del artesano ceramista, han roto los límites de lo formal, transgrediendo lo funcional y abriendo nuevos caminos.

En esta evolución personal como investigadora y como artista, nuestro interés por la cerámica fue creciendo y a medida que conocíamos el trabajo de artistas como los citados, nos alejábamos de la tradición del ceramista.

Nuestra visión se fue haciendo más extrema que algunos de nuestros primeros referentes, por ello a medida que evolucionábamos, hemos buscado usos de la cerámica en el arte contemporáneo, como algunos de los que ilustran esta investigación, que transgreden también las cuestiones técnicas, el peso de la tradición histórica o destruyen el objeto cerámico para construir un nuevo discurso e hibridarse con otras disciplinas como el video.

Por este motivo, hacemos en este capítulo dos aportaciones personales:

Por una parte y en primer lugar, el trabajo desarrollado desde la práctica personal, en la que se puede apreciar una evolución similar a la que acabamos de describir al final del párrafo anterior.

Y por otro lado, a lo largo de nuestro trabajo, tanto teórico, como práctico, hemos apreciado la necesidad de nuevas definiciones para los nuevos usos de la cerámica en las prácticas contemporáneas. Partiendo de nuestra experiencia personal y de la observación de estas prácticas, hemos tenido la osadía de proponer una definición, que argumentada con referencias, creemos que puede ser una de las aportaciones que hacemos a la investigación de la cerámica.

4.2. Investigación desde la práctica artística

4.2.1. Introducción

Debido a las características y a las líneas que se han ido trazando en el desarrollo de este trabajo, hemos considerado incluir la aportación personal desde la práctica artística como un elemento complementario y paralelo, una vía distinta de investigación a través de la cual buscar respuestas a algunas de las cuestiones surgidas en el proceso.

Como hemos apuntado al inicio, uno de los puntos que ha motivado esta investigación ha sido la práctica artística personal previa que veníamos desarrollando desde que comenzara nuestro proceso de aprendizaje en el campo artístico, así como las inquietudes personales que han movido ese proceso. Por esta razón, en esta tesis teoría y práctica han ido unidas, siguiendo caminos paralelos que se encuentran en algunos puntos.

Debido a nuestros intereses artísticos entendemos como parte fundamental, la investigación en el taller, es decir, la investigación a partir de la experimentación y la creación artística. Por ello, en este apartado tratamos de incluir una nueva aportación que se enmarca dentro del contexto y los parámetros del tema investigado con el fin de dar validez práctica al marco teórico. La tierra y el barro (ya sea crudo o cocido) siguen siendo materiales vigentes en el arte, como ya hemos visto, pero la manera en la que se utilizan ha ido cambiando con el paso del tiempo.

El interés que suscita la cerámica desde esa visión multidisciplinar que hemos estudiado en capítulos anteriores, ha sido una de las motivaciones principales presentes en el desarrollo de este trabajo, tanto teórico como práctico. En algunas ocasiones las características físicas del material como la fragilidad o el riesgo de

rotura, han servido como elementos sobre los que construir discursos en la parte práctica.

Como hemos comentado anteriormente uno de los puntos de inflexión de esta investigación es la evolución de la cerámica en el arte contemporáneo, estudiando el paso de lo funcional a lo puramente estético. Y es precisamente ese campo que ocupa la cerámica expandida, el lugar en el que se ha desarrollado la práctica artística. Con el objetivo de complementar bajo otra perspectiva, determinadas cuestiones del marco conceptual que plantea esta tesis, mostramos a continuación algunas de estas propuestas plásticas.

4.2.2. Dos proyectos: “Hello Bone” y “950º”, atendiendo a las necesidades de su tiempo.

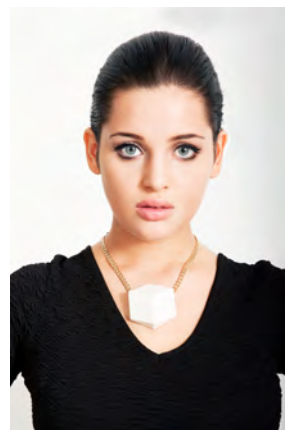
Nuestro primer acercamiento a la cerámica surge vinculado a los estudios de Bellas Artes. En las asignaturas de los diferentes centros y residencias artísticas que hemos realizado, el conocimiento de la técnica es uno de los pilares del aprendizaje. El alumnado debe desarrollar competencias que le capacitan para el desarrollo de proyectos en los que el dominio de las diferentes técnicas, los procesos de modelado, de esmaltado o el proceso de cocción de las piezas, deben de ser controlados al detalle para la obtención de unos resultados óptimos. La capacitación en los procedimientos dirigidos a la obtención de un buen resultado es básica, lo mismo que ocurre en el resto de disciplinas utilizadas en las prácticas artísticas.

A partir de ese momento y durante el proceso de aprendizaje, cada una tantea posibles vías de trabajo en función de sus intereses, pero siempre con la idea de vincularlo de una forma consecuente a su línea de trabajo en el ámbito del arte. Antes de poder estar en disposición de ir tomando este tipo de decisiones, resulta inevitable comenzar por las técnicas de modelado más básicas y el resto de

pasos que nos conducirán poco a poco a dominar la técnica.

Una vez alcanzadas ciertas capacidades y conscientes de las muchas aplicaciones que tiene la cerámica en el uso doméstico, tanto como elemento funcional o como decorativo, decidimos abrir una vía de trabajo que nos permita demostrar nuestros conocimientos técnicos aplicados a las necesidades de una funcionalidad contemporánea de la cerámica, en la que el componente estético está presente, ya sea desde el diseño o desde lo puramente artístico. Por lo que nos proponemos trabajar con estos conceptos, explorando ese campo expandido, planteándonos una serie de elementos en los que la funcionalidad, desde una visión actual es un factor determinante.

Así surge "Hello Bone", la creación de una serie de pequeñas piezas funcionales mediante las cuales se establece un vínculo entre la cerámica y el cuerpo. Estudiamos formas y volúmenes, que se relacionan de manera directa con el cuerpo que lo porta, por medio de planos, aristas y vértices que generan un objeto tridimensional de pequeñas dimensiones. La primera pieza "Hello Bone" surge con el objetivo de convertirse en elemento decorativo para el cuerpo, y lo hace en forma de "joya". La porcelana como elemento decorativo corporal, como joya, como objeto precioso.



"Cubo"



"Diferentes piezas de la colección"

Siempre desde la cerámica y tomando la porcelana como soporte, con este proyecto tratamos de movernos en el campo expandido del objeto decorativo, en el que la cerámica se relaciona de manera directa con el diseño, con la joyería, con el objeto funcional...

A priori puede parecer complicado tratar de conformar en un mismo conjunto la porcelana, el vidrio, la gastronomía y el diseño, pero si observamos los campos expandidos en el que estos elementos se mueven, descubriremos que tienen muchos puntos en común y sus afinidades son realmente interesantes. Se ven enriquecidos al entrar en contacto con otros, ya sean ajenos o colindantes, los resultados de estas sinergias son, cuanto menos, interesantes.

Avanzando un paso más, pero dentro de los mismos parámetros, surge “950°”. Un proyecto, esta vez basado en una colaboración, en la que se pretenden poner en común diferentes disciplinas. Cada vez es más común encontrar propuestas en las que la presencia de diferentes disciplinas (artísticas o no) son el eje fundamental de la puesta en común de un proyecto, como ocurre en este caso.

En el año 2014 comienza nuestra labor docente en el centro pionero en lo que a gastronomía se refiere, el **Basque Culinary Center**, ubicado en Donostia. Asisto como profesora invitada dentro de la asignatura que lleva por nombre “Gastronomía y Diseño” y el contenido teórico que llevamos a cabo trata de mostrar de manera resumida, el amplio espectro que ocupa la cerámica en el campo de la gastronomía, así como la manera en que estos dos campos interaccionan entre sí. Resulta ser una labor interesante ya que nos permite trabajar en el campo expandido de la cerámica desde otro punto de vista distinto. Estas motivaciones generan una puesta en común entre personas de disciplinas diferentes y surge el proyecto “950°”, conformado por otros tres perfiles además del nuestro:

- Oskar Santamaría: profesor titular de Basque Culinary Center, diseñador e integrante de la empresa Dot.
- Igor Obeso: soplador de vidrio, desarrolla su trabajo bajo la marca Argia Badago.

-Jorge Ruiz: chef, desarrolla su trabajo en el campo de la gastronomía de vanguardia.

Conformado el grupo de trabajo, nuestro objetivo es poner en contacto los campos de la gastronomía, el diseño, la cerámica y el vidrio, estudiando la manera en que se relacionan, tratando de crear piezas que respondan a las necesidades de cada uno. Observamos que se trata de un campo muy poco explorado, y que son muchos los casos en los que los chefs no encuentran piezas que respondan a sus necesidades, por lo que no tardamos en empezar a trabajar con varios expertos en cocina. En este apartado se muestran algunas de las diferentes propuestas realizadas en porcelana, lugar desde donde desarrollamos nuestro trabajo dentro del conjunto.

Todas las propuestas son el resultado de un proceso de trabajo llevado a cabo por el equipo. Un proceso muy interesante en el que cada parte aporta sus conocimientos. Cada proyecto trata de responder siempre a las necesidades del cliente, con quien también se trabaja de manera conjunta para alcanzar un objetivo común.



Presentación con cuchara de 950°



Presentación con cuchara de 950°

En esta propuesta nos centramos en las formas sencillas puesto que las piezas servirían como vajilla en Sturios, restaurante madrileño especializado en caviar y champán. Se trata de una forma orgánica simple que funciona como plato y de una cucharilla de porcelana que utilizada para degustar caviar. El resultado de esta primera propuesta es satisfactorio, permitiendo la colaboración entre todas las partes del proyecto.



Interior de Sturios

En la siguiente propuesta realizada en soporte cerámico por “950°” trabajamos con los hermanos Albert y Ferran Adrià, éste último es un experto en su campo, experimentando fuera de los límites establecidos por la gastronomía. En su trabajo introduce nuevas técnicas de cocina, trasladando conceptos propiamente artísticos a la gastronomía e introduciendo nuevos ingredientes más propios de un laboratorio científico que de una cocina. Es precisamente su especial modo de entender la gastronomía, junto a su creatividad como cocinero, lo que hace que se le considere un artista de la cocina, trabajando en el campo expandido de la gastronomía.

La relación de “950°” con los hermanos Adrià surge a partir de una necesidad de éstos para su nuevo proyecto, “Enigma” que abre sus puertas en el año 2017. Para ello, respondiendo a sus necesidades diseñamos una pieza que posteriormente se reproduce en porcelana, mediante la técnica de colada en molde. Se trata de una pieza orgánica, ergonómica, hecha para la mano que invita a ser cogida, a experimentar este momento en el que el campo expandido de la cerámica y el de la gastronomía se encuentran.

Es una pieza para los sentidos, en los que la forma orgánica invita a tocar, para posteriormente degustar la receta líquida que se encontrará en su interior. Con esta pieza hacemos nuevamente referencia a esta funcionalidad contemporánea de la cerámica, viéndose renovada una vez más, esta vez desde el diseño.

“Hello Bone” y “950°” son dos proyectos que requieren del dominio de la técnica, desde cuyo conocimiento se atienden a necesidades de nuestro tiempo. Por una parte, en cuestiones más banales como la decoración del cuerpo mediante el objeto-joya y por otra, desde la evolución de la gastronomía, expandiendo los usos de la vajilla tradicional, para crear recipientes que atienden a las necesidades de una cocina experimental. Estos dos proyectos nos vinculan a la actualización de “la tradición”. Sin embargo, el siguiente que expondremos a continuación, avanza en la línea de nuestros primeros referentes, aquellos artistas que atienden a cuestiones formales desde un planteamiento escultórico.

4.2.3. “Not a pot” , un paso adelante

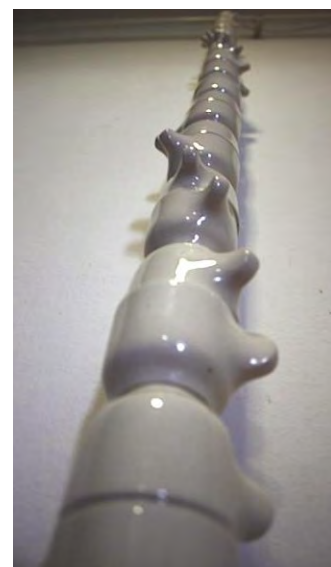
Como hemos estudiado en el apartado 3.A.1. de esta tesis existen casos en los que el proceso creativo toma como punto de partida determinadas formas u objetos pertenecientes a la cerámica tradicional para alcanzar un desarrollo conceptual más complejo, trabajando con códigos más propios del arte contemporáneo que de la artesanía. Estas formas, reconocibles en todas las culturas, asentadas y asimiladas por el imaginario colectivo, han servido como punto de partida para las propuestas plásticas que presentamos a continuación.

Durante nuestra estancia de cuatro meses en el International Ceramics Studio en Hungría (ICSHU) en el año 2013, surgen ciertos problemas y conflictos al comprobar que muchos de los artistas que

pasan por el centro dedican su trabajo a realizar objetos determinados por su carácter funcional, como tazas o teteras. Esto suscita un gran conflicto, y como en esta investigación hemos estudiado existe una evolución y un desarrollo muy importante en los últimos tiempos en relación a la cerámica dentro del arte contemporáneo. Hipótesis con la que seguimos trabajando en el centro en el que se lleva a cabo la residencia artística.

Pero al igual que la cerámica está anclada a su pasado, los ámbitos de lo cerámico parecen estar anclados a la tradición, y por este motivo importantes centros donde se trabaja con este soporte, como ICSHU, son punto de encuentro para grandes ceramistas que trabajan el material de manera tradicional. Estos ceramistas tienen un dominio exquisito de la técnica, con unos resultados caracterizados por la funcionalidad, en las que predominan las formas realizadas en torno como jarrones, platos o teteras. Procesos y conceptos que precisamente tratamos de revisar en esta investigación desde el prisma conceptual de las prácticas artísticas contemporáneas.

Como la vinculación de los objetos cerámicos tradicionales a lo funcional resulta innegable, más aún en un entorno como el ya mencionado, nos proponemos investigar de manera práctica a partir de una de estas formas, comenzando el proceso creativo a partir de la idea de taza, tratando de llevarla más allá, desprendiéndola de su funcionalidad, es decir, censurar su carácter de uso pero manteniendo la forma. Este proceso se resuelve envolviendo diferentes formas de tazas bajo una membrana que anula la cualidad funcional de los objetos, dejando reconocer la forma y generando tensión entre los conceptos tradicionales y los nuevos usos del material. Posteriormente, mediante la realización de moldes se reproducen formas en porcelana esmaltada, material cerámico por excelencia, muy representativo en la realización de vajillas durante siglos. Y por último se procede al ensamblaje de estos elementos, dando lugar a una de las obras de la serie "Not a Pot".



*Serie: "Not a Pot"
(2013)*



Serie: "Not a Pot" (2013)

La realización del proceso en este contexto trata de re-visitarse la tradición cerámica desde una estrategia actual que cuestiona y trasgrede los modos de hacer y los conceptos tradicionales asociados a la cerámica. Si los juegos de té han sido distintivo durante décadas de una clase social bien posicionada, en esta ocasión a través de estas formas (similares a primera vista) hemos tratado de hacer una aportación al campo expandido que ocupa la cerámica en la actualidad.

Las propuestas llevadas a cabo en el ICSHU han supuesto para esta tesis una parte importante de la investigación experimental. La serie "Not a Pot" se compone de varios trabajos, pero hemos considerado suficiente el análisis de una única pieza, que creemos reúne las características que en esa fase experimental se trabajan. Como curiosidad, añadimos que la realización de este trabajo suscitó en el entorno diversos debates e interesantes conversaciones con los participantes y asistentes con los que tuvimos la oportunidad de coincidir durante nuestra estancia en el centro. Estos debates, no hicieron más que avivar la curiosidad y las ganas de seguir trabajando con la hipótesis planteada.

4.2.4. “Corrientes”, la hibridación como constante

Se trata de un trabajo en el que se investiga la relación entre la cerámica y el sonido desde la práctica artística personal, partiendo del marco teórico planteado en esta tesis. Con esta pieza hemos tratado de investigar la sonoridad de la cerámica aprovechando sus cualidades como elemento de resonancia.

Este trabajo se compone de varios tubos de barro rojo a modo de chimeneas, colocados sobre una base de arena, cada uno de ellos emite un leve sonido de corrientes de agua y aire. La instalación está compuesta por dos equipos de audio 5.1, por lo que se emiten diez pistas diferentes, cada una de ellas emitida por un tubo. Se trata de suaves frecuencias que, cuando el espectador concentra su sentido auditivo unos segundos es capaz de reconocer su procedencia, unas veces de tranquilas corrientes de agua o aire y otras de fuertes y ajetreados oleajes o vendavales.



"Corrientes" (2010)

El sonido es muy suave por lo que, en muchas ocasiones el espectador debe acercarse a las diferentes piezas que componen la

instalación con el fin de identificar unos sonidos u otros. Esta interacción del espectador con la obra no es casual, pues se busca que el espectador se introduzca en la obra, se mueva a través de los tubos y viaje por los diferentes sonidos que las piezas emiten.

4.2.5. “Crack”, la ruptura definitiva

Cerámica y vídeo, con las connotaciones que a cada una de las disciplinas acompaña, son materias aparentemente alejadas, por sus procedimientos, técnicas y resultados. A través de esta obra hemos establecido un diálogo entre ellas, en el que ambos elementos colaboran en el desarrollo de un trabajo conceptual.

Es precisamente, el límite abstracto e indefinido que separa ambas disciplinas el que dota de sentido a esta obra. En ella la cerámica en relación a la imagen en movimiento genera una tensión que difumina el límite entre ambos elementos, provocando una simbiosis que da como resultado un sólo elemento en el que ambas partes son imprescindibles.

Es un trabajo presentado en formato de vídeo en el que se muestra la imagen de una persona patinando sobre un *skate* previamente realizado en material cerámico, el cual, a la hora de ser utilizado para un desplazamiento da lugar a un accidente anunciado. El tipo de imágenes que se revela en esta pieza muestra un lugar oscuro, periférico, semi-abandonado, pero donde tiene lugar un acontecimiento concreto. Un *skate* de cerámica se rompe en pedazos tras la insistencia de su uso. Con esta pieza se pretende generar una brecha, estrechar los lazos de la cerámica con otra disciplina, dando un nuevo uso al material, sin quitar importancia y protagonismo a ninguna de las dos partes en el resultado final, siendo difícil de determinar a qué disciplina pertenece esta pieza, ya que como hemos apuntado, es ese límite indefinido el que dota de sentido a la pieza.

Podemos decir de este trabajo que hace referencia al concepto de periferia, a lo que no se encuentra dentro del núcleo y se sale de la norma, quedando fuera de lo regulado, con lo que conceptualmente volvemos a encontrar similitudes con el tema investigado, haciendo un uso de la cerámica con otra intencionalidad.

A continuación se muestran una secuencia de fotogramas que dan cuenta de este trabajo, en el que el material cerámico y la imagen en movimiento se relacionan de manera directa, siendo ambos elementos esenciales en la obra. Hacemos referencia por lo tanto, al tema estudiado anteriormente, donde analizábamos el diálogo que se establece entre la cerámica y otras disciplinas.



"Crack" (2011)

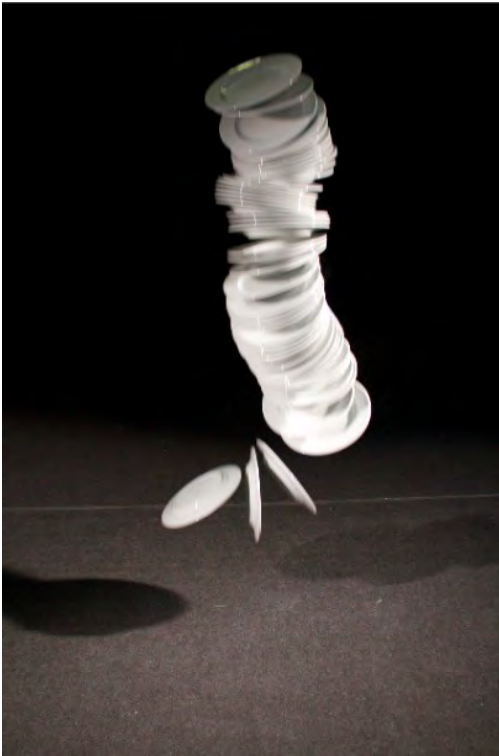
Las imágenes muestran un paisaje industrial, oscuro y solitario dentro de un escenario urbano donde el cuerpo se mueve junto con el elemento cerámico. Finalmente el monopatín se rompe. La relación que se establece entre el cuerpo y el peso del mismo con la resistencia del material y el riesgo de rotura, nos remite nuevamente a los temas investigados en esta tesis, en los que conceptos como el fracaso o la destrucción aparecen de forma transversal.

4.2.6. “Platos rotos”, para un nuevo comienzo

Haciendo referencia a la revisión de la cerámica desde los elementos tradicionales, planteamos esta obra como resultado a la investigación de manera plástica. Hoy en día podemos encontrar en el campo del arte contemporáneo, como hemos visto, una gran muestra de trabajos que hacen referencia a la idea de plato, trabajando tanto con el concepto que representa como con el propio objeto.

El plato como concepto, el plato como símbolo, con todo lo que su significado encierra tras de sí, han sido ideas con las que hemos tratado de trabajar, y cómo no, la relación de dicho concepto con la cerámica, concretamente con el posicionamiento y el lugar que ocupa dentro de determinadas estrategias contemporáneas. Dicho posicionamiento trata de romper con los conceptos tradicionales con los que la cerámica se relaciona.

Se trata de un vídeo con una duración de un minuto aproximadamente, en el que se plantea un escenario vacío, neutro, sin nada que decir. Poco a poco una extraña frecuencia sonora genera cierta sensación de incógnita, de tensión, puesto que cada segundo que pasa su volumen aumenta en la imagen inmóvil. Unos segundo después una gran torre de platos apilados cae, atravesando la escena y chocando contra el suelo, generando una explosión de miles de pedazos de porcelana.



"Platos Rotos" (2014)



"Platos Rotos" (2014)

Un aspecto que nos gustaría destacar de esta obra es que uno de los objetivos principales de la misma es plantear una reflexión en torno a lo cerámico, utilizando dicho material en el proceso pero siendo el resultado final de la obra un vídeo. Por lo tanto, otro de los aspectos que destacamos en la obra es la manera en que se relaciona la cerámica con otros medios, pues como decimos, el elemento principal es la cerámica pero se muestra representado a través de otra disciplina como es el vídeo.

4.2.7. Conclusiones desde la práctica personal

Mediante los títulos de los capítulos en los que hemos descrito nuestras piezas, se ha tratado de resumir lo que cada una de ellas a significado en nuestra trayectoria. La distancia dota de sentido a muchas de las decisiones que un día se tomaron sin una lógica aparente, ayuda a ordenar las piezas y da respuesta a los porqués. A pesar de todo, las piezas descritas no se han realizado en una

cronología ordenada que parte de lo funcional, avanza en lo escultórico, se hibrida y se expande y termina con piezas conceptuales, multidisciplinares que acaban (al menos visualmente) con la tradición artesana. No es tan sencillo. A lo largo de nuestra trayectoria, todos los proyectos se han ido mezclando y unos han sido la respuesta de los otros, mientras que estos han atendido a las necesidades que no cubrían los primeros.

4.3. Ceramic bending: la pérdida de la funcionalidad como conclusión

Como hemos señalado insistentemente, el peso de la tradición cerámica ha tenido como consecuencia la producción de objetos funcionales, que aunque con una amplia gama de variables, son comunes para todas las culturas a lo largo de los siglos, tratándose de formas reconocibles. Esta tipología de objetos han sido producidos mediante unos procedimientos determinados, técnicas que han ido evolucionando con el material, pero como hemos observado, tanto la técnica como la historia o la tradición de estos objetos han sido utilizados por el arte contemporáneo en sus discursos. Casos como los trabajos de la británica Jessica Harrison o el chino Ai Weiwei dan buena muestra de ello.

En lo que respecta a la tradición de la cerámica, estos objetos, asentados ya en el imaginario colectivo, han servido como punto de partida para determinadas estrategias contemporáneas, favoreciendo el desarrollo conceptual en algunas obras de arte. Esta línea de trabajo erigida desde el arte contemporáneo se ha ido estableciendo a lo largo de los último años, y concretamente hemos observado que existe una tendencia con unos patrones determinados, que hemos tratado de definir en esta investigación, extrayendo de este análisis lo que podría ser un nuevo concepto a modo de aportación al tema de estudio que desarrollamos a continuación.

Esta aportación a modo de sugerencia, consiste en descontextualizar los elementos cerámicos dentro de su ámbito y reconfigurarlos para generar nuevos contenidos conceptuales, más propios del arte contemporáneo.

Encontramos en esta forma de trabajar cierta analogía con el término “Circuit Bending”¹⁰¹, que consiste en cortocircuitar dispositivos audio-electrónicos de bajo voltaje con fines creativos. La consecuencia

¹⁰¹https://en.wikipedia.org/wiki/Circuit_bending. Última revisión el 5 de mayo de 2017

de esta técnica de combinación de elementos como juguetes, instrumentos musicales o sintetizadores, da como resultado nuevos sonidos, a veces un tanto caóticos.

El “Circuit Bending”, es hibridación, ruptura con la convención, innovación desde la transgresión. Se crea algo fuera de toda convención que asombra a propios y extraños, que no gusta a los puristas, pero que entusiasma a los que buscan nuevas vías de trabajo y experimentación.

Algo similar ha ocurrido en muchas de las prácticas artísticas vinculadas con la cerámica. Por ello, partiendo de los análisis llevados a cabo en esta investigación y de la tendencia observada en determinadas prácticas artísticas contemporáneas en relación a lo cerámico, se sugiere la presentación de un término, que a grandes rasgos se podría definir de la siguiente manera:

“Ceramic Bending”: *modificación creativa realizada a base de piezas cerámicas tradicionales (jarrones, figuras, teteras, vasijas, etc.) o fragmentos de las mismas, desproveyéndolas de su funcionalidad inicial con el fin de crear piezas únicas mediante la intervención de dichas piezas o la unión de fragmentos.*

Se parte de objetos funcionales y se articulan para crear nuevas estructuras disfuncionales, ya que pierden el carácter práctico, pero sin embargo adquieren otras funciones vinculadas al discurso. Discurso que se vincula al contexto y en muchas ocasiones hace referencias y se muestra crítico con a la situación política y social del entorno.

Siguiendo la metodología desarrollada a la largo de la investigación, nos apoyaremos una vez más, en la definición de ideas mediante el análisis de ejemplos. Por ello, hemos seleccionado el caso de Penny Byrne como ejemplo para resolver de manera detallada la definición de la aportación sugerida.

4.3.1. Penny Byrne como muestra de “ceramic bending”

Artista australiana, quien gracias a su formación en restauración cerámica consigue intervenir con suma delicadeza y preciso detalle, viejas figuritas de porcelana. Sus piezas, pese a estar realizadas con un material tan frágil y delicado como es la porcelana, tienen importantes connotaciones críticas y reivindicativas respecto a temas sociales o políticos, siempre con un punto de ironía. Con estas pequeñas piezas que resultan tan atractivas visualmente, la artista trata de captar el interés del espectador para que éste preste especial atención a la política internacional que acontece en la actualidad.



“In Happier Times (Gaddafi and his Gal Guards Guarding Gaddafi)” (2011)

A pesar de su formación, especializada en la restauración de piezas cerámicas, esta artista no tiene ningún pudor a la hora de incluir otro tipo de materiales en la construcción de sus piezas, como pueden ser resinas, esmaltes, pintura acrílica, etc. Aplica las mismas técnicas, utiliza las mismas herramientas pero desarrolla el trabajo opuesto al de restauradora, ya que primeramente su trabajo consiste en un proceso que pasa por la destrucción, rompiendo las antiguas figuritas en pedazos para posteriormente reconstruirlas a su modo.

Su trabajo resulta especialmente interesante, ya que se trata de un caso clave para esta investigación, pues sus piezas tienen el componente de la cerámica tradicional, pero trastocado y transformado, de tal manera que el material y la técnica son llevados al campo del arte contemporáneo. También destacamos la elección de la temática, que habla de contextos actuales, haciendo referencia a la guerra de Irak, a la psicosis mediática que se crea por algunas enfermedades o a la situación de la mujer en muchos países... Habla también de la cirugía plástica, por ejemplo, representando a las tres gracias mediante la modificación creativa de figuras de porcelana con diferentes momentos del proceso de una operación de cirugía estética, como observamos en “Keep Young and Beautiful if you want to be Loved” (2011).



“Keep Young and Beautiful if you want to be Loved” (2011)

También hace críticas acerca de una gran variedad de temas, desde temas globales como pueden ser el espíritu navideño, el cambio climático, las guerras, etc. hasta temas que tienen que ver más con lo local, como las corridas de toros, o las mutilaciones de algunas especies animales llevadas a cabo en determinados países. Otra de sus líneas de actuación tiene que ver con el problema del calentamiento global y el deshielo de los polos, como vemos en la obra “How much can a polar bear?” (2010) mediante el añadido de aletas y bombona de oxígeno a una figura de un oso, hace una crítica irónica del asunto a través del arte. Igualmente trata este tema en “Ship of Fools” (2008), obra en la que aparecen una multitud de personajes hacinados en un barco con la que artista trata de denunciar la situación de muchos habitantes de algunas islas del Pacífico que han tenido que abandonar sus casas debido a la subida del nivel del mar, a los que la artista llama refugiados climáticos.



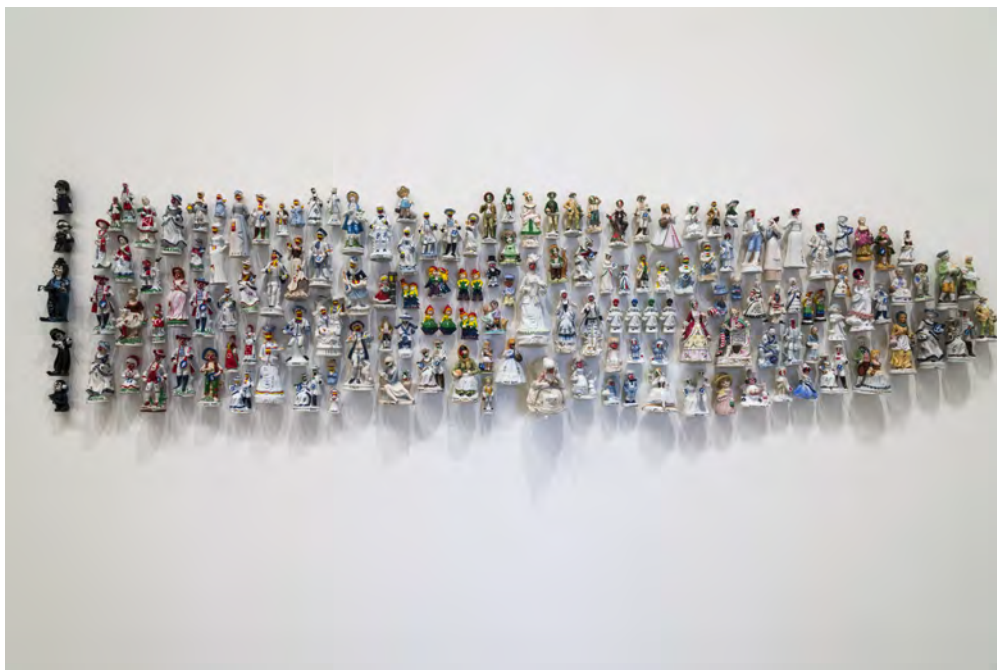
“Guantanamo Bay Souvenirs” (2007)

A pesar de la variedad de temas, siempre actuales, Byrne hace muchas referencias a la cerámica tradicional, la cual parece imponerle respeto, y a pesar de satirizar figuritas de porcelana intenta mantener algunos elementos de la manufactura tradicional de las mismas, pequeños detalles como firmar las piezas en la base o dejar la parte trasera de las figuras sin pintar, como se hace en las grandes fábricas de manufactura. También hace referencia al uso que tienen este tipo de figuras en muchos destinos turísticos, donde son utilizados a modo de recuerdo de lugar de vacaciones. En este caso Penny trata de imaginar cómo serían estos souvenirs en la bahía de Guantanamo y crea la pieza “Guantanamo Bay Souvenirs” (2007).

“iProtest” (2013)

Queremos analizar especialmente y de manera detallada el caso de uno de sus últimos trabajos, “iProtest”, en el que muestra un gran número de figuras de porcelana modificadas y manipuladas por la artista, con ellas pone de manifiesto y da visibilidad a un gran número de conflictos y protestas que están teniendo lugar en todo el mundo. Si el espectador las observa detenidamente podrá observar rostros pintados con banderas de diferentes países, cuerpos mutilados por actos de violencia o incluso pasamontañas de colores sobre algunas de

las figuras, en las que se puede leer la frase “free pussy riot”, haciendo referencia a la excarcelación del colectivo ruso Pussy Riot. De un modo muy ingenioso, la artista ha incluido el símbolo de Facebook en este trabajo, poniendo de manifiesto el importante papel que juegan las redes sociales en las protestas resultando ser una herramienta imprescindible en la organización y difusión de muchos conflictos alrededor de todo el mundo.



“iProtest” (2013)

Un detalle que resulta importante destacar de “iProtest” es que dicho trabajo en cierta manera se ha realizado en colaboración con la sociedad en cierta manera, ya que el social-media ha desempeñado un papel importante. Continuando con la línea de trabajos anteriores Penny Byrne deseaba llevar a cabo la obra con figuritas antiguas, descartando la idea de acudir a una fábrica y adquirir trescientas figuritas nuevas, recién sacadas del horno, este punto le resultaba conceptualmente importante si quería hablar de temas sociales. Cuando la artista comenzó a hacer este trabajo le resultaba un tanto complicado conseguir gran cantidad de viejas figuras de porcelana, por lo que pidió a sus seguidores de redes sociales, principalmente de Facebook, que le ayudaran a conseguirlas pudiendo colaborar en el

proyecto “iProtest” mediante donaciones de dichas figuras. En poco tiempo consiguió reunir más de ciento cincuenta figuras que la gente le había enviado.

Todas estas figuras se presentan en la pared, en masa, creando un gran conjunto. A pesar de tratarse de figuras de porcelana, tradicionales, reconocibles a primera vista como los elementos decorativos que a los que hacen referencia, son utilizados con una intencionalidad determinada, desde una estrategia discursiva propia del arte contemporáneo. Es por lo tanto, una transgresión de la tradición cerámica mediante la utilización y modificación creativa de sus elementos, idea que hemos definido anteriormente como “Ceramic Bending”.

4.3.2. A modo de conclusión

Como hemos ido observando en este trabajo, están surgiendo nuevas variables en relación a las prácticas artísticas contemporáneas vinculadas a lo cerámico, y con ello, otros modos de hacer que renuevan los procedimientos cerámicos tradicionales. La figura tradicional del ceramista se ve ahora afectada, adquiriendo su trabajo unos códigos nuevos, con estrategias más propias del arte contemporáneo.

Al igual que la tendencia “Ceramic Bending”, concepto planteado en esta investigación y para el que hemos sugerido una definición, observamos que existen muchas otras, algunas parten desde la carga histórica del material cerámico, otras desde la materialidad, otras desde un ámbito multidisciplinar... pero todas ellas aportan un nuevo enfoque de lo cerámico. También observamos que estas tendencias están en constante cambio y evolución, y a medida que se vayan desarrollando nuevos usos para la cerámica irán surgiendo nuevas ideas y conceptos en referencia al material.

Bloque V

5. Pre-conclusiones

A lo largo de esta investigación, hemos estudiado la evolución de los usos de la cerámica a lo largo de la historia de la humanidad. Con unas aplicaciones determinadas que durante siglos respondían a las diferentes necesidades del hombre. En las últimas décadas se observa que se han desarrollado nuevos usos y modos de hacer desde el material y/o la disciplina, que toman forma mediante los códigos propios del arte contemporáneo. Del análisis de esta nueva escala de variables hemos extraído algunas directrices que hemos tomado a modo de pre-conclusiones.

1- En los primeros capítulos analizamos la vinculación histórica de la cerámica a un uso funcional, a pesar de que como hemos visto en la introducción, también ha tenido otros usos no funcionales (o al menos no vinculados con las necesidades prácticas cotidianas). También señalábamos que este uso artístico del barro en la prehistoria de la humanidad, no se entiende como cerámica. Por este motivo, paradójicamente, los grabados rupestres en barro de las cuevas prepirenaicas, así como el reciente descubrimiento de las cuevas de Armintxe en Lekeitio que poníamos como ejemplo cercano, se acercarán más a la definición de lo cerámico... en definitiva, un procedimiento como parte de un proceso no vinculado al uso útil, del día a día. Al igual que ocurre en la práctica artística contemporánea.

2- Otro aspecto clave en la evolución de los nuevos usos asociados a la cerámica ha sido el valor histórico que ha acompañado al material a lo largo de los siglos. Debido como decimos, a su carácter funcional, la técnica y los procedimientos han sido testigos de una evolución del soporte, que con el paso del tiempo han atribuido un valor añadido a las piezas cerámicas. Destacamos también el valor antropológico de estos elementos, ya que a través de ellos se dan las claves que resuelven cuestiones en relación a las costumbres de culturas pasadas.

Observamos la importancia de estos aspectos en el continente asiático, donde la carga histórica asociada al material cerámico tiene una fuerte presencia, incluso en la actualidad. Por ello, no es de extrañar que parte de la revisión de estas cuestiones llevada a cabo desde el arte contemporáneo, provenga precisamente del continente asiático. Mediante el análisis de algunos casos, como el del conocido Ai Weiwei, se realiza una re-visitación de la cerámica desde las connotaciones históricas atribuidas al material.

Tomar como punto de partida la historia del material, tiene como consecuencia una tendencia de uso de objetos cerámicos con cierto valor histórico para llevar a cabo la práctica artística contemporánea. Esta nueva práctica no tiene en cuenta antiguos conceptos asimilados por el material como la fragilidad, la rotura o el fracaso, por lo que en muchas ocasiones sus procedimientos (en ocasiones cuestionables) llevan a la destrucción patrimonial de las piezas de un modo totalmente des-acomplejado y poniendo en cuestión el simbolismo de la cerámica.

Mediante estas prácticas y esta tendencia que tratan de revisar el mundo cerámico desde su historia se construyen nuevos discursos, más propios del arte contemporáneo.

3- En lo referente al desarrollo de las técnicas y procedimientos cerámicos encontramos un amplio abanico de posibilidades, que se han ido definiendo, evolucionando, mejorando y tecnificando a lo largo de la historia. Sin considerarlos escasos, el arte contemporáneo ha trasgredido este espectro de posibilidades, incluyendo nuevos modos de hacer, alejados en muchos casos del buen hacer del ceramista. Estos usos no se sustentan en el arraigo a la tradición, podríamos decir incluso, que tratan de alejarse de ellos, en pro de alcanzar una conceptualización nueva.

La libertad con la que el arte contemporáneo se acerca a la cerámica supone para la propia disciplina una renovación, ya que como hemos analizado en la revisión realizada desde la técnica, la habilidad manual, el dominio técnico y el aspecto de durabilidad que han acompañado a la disciplina cerámica, quedan relegados a un segundo plano.

4- Otro de los aspectos que ha vinculado el material cerámico con la cotidianidad del ser humano, ha sido su capacidad de registro, sus cualidades propias como material y su carácter maleable. Se trata por lo tanto, de un material con una condición vinculada a lo táctil que ha facilitado al ser humano la producción de elementos y objetos de un modo accesible y sencillo.

Esta cualidad táctil, llevada a procesos artísticos contemporáneos nos ha traído como resultado una variedad de resultados basados en la propia materialidad del barro, actuando prácticamente de manera autónoma mediante su capacidad de registro por contacto, dejando que sea el material el vehículo para crear un relato nuevo desde lo contemporáneo. Esta tendencia, a pesar de ser una vía de renovación para la disciplina cerámica, observamos que mantiene ciertas conexiones con lo ancestral, lo primigenio, el instinto básico de trabajar la tierra con las manos, mediante la huella. Así lo apreciamos en ejemplos como el “Soplo” de Penone citado en el capítulo que hace referencia a la materialidad del barro o en las huellas prehistóricas en las cuevas de Armintxe, citadas anteriormente.

5- Existe un rasgo que hemos venido observando en el recorrido de la investigación, que atraviesa de manera transversal todos los casos aquí estudiados. Se trata de un factor intrínseco a la producción artística: la vinculación de la obra de arte en el contexto en el que se genera. A través del estudio realizado en referencia a este tema, no hemos pretendido centrarnos en un análisis teórico de los movimientos artísticos de finales del siglo XX y principios del XXI que se apoyan en

estas ideas, sino en obras que ponen en relación el proceso cerámico con el contexto en el que se generan.

Los factores contextuales son determinantes en el significado y el modo de entender una obra, y como hemos visto la producción cerámica no queda excluida de este aspecto. En consonancia con las ideas de Ardenne¹⁰² hemos analizado cómo el medio cerámico ha abordado e invadido diferentes espacios, ya sean urbanos o naturales, generando así un vínculo con el contexto.

El vínculo creado entre la obra y el contexto en el que se genera resulta muy adecuado en determinadas obras cerámicas, ya que muchas de ellas utilizan el material extraído del mismo lugar en el que se ubican, precisamente con esta intencionalidad de la que hablamos. También el contexto social y político del lugar del que se extrae esta tierra, ha sido en muchas ocasiones el escenario sobre el que se han desarrollado las obras, dando protagonismo mediante el uso del material a los aspectos relacionados con el lugar.

6- Otro rasgo que atraviesa de manera transversal esta investigación es la capacidad de adaptación del material cerámico. Esta capacidad no afecta sólo a lo físico, sino también a lo conceptual, entrelazándose y adaptándose a otros medios.

A pesar de estar definida por años de historia, la disciplina cerámica no cesa en la ampliación de sus procedimientos y buena parte de ello está siendo aportada por el arte contemporáneo. Estamos asistiendo a unas estrategias artísticas basadas en lo multidisciplinar, de donde obviamente, la cerámica no escapa. Así, a través del arte se crean diálogos entre disciplinas e ideas aparentemente alejadas, teniendo en cuenta (o no) los diferentes orígenes de las mismas.

102 ARDENNE, Op. Cit.

Esto supone para la disciplina un avance, que lo desvincula de los aspectos artesanales ampliando el espectro de posibilidades, procedimientos y desarrollos conceptuales. Gracias a esta hibridación la práctica cerámica es un elemento más incluido en el arte contemporáneo, que a pesar del peso de la tradición y las connotaciones históricas que acompañan al material es utilizada para crear relatos actuales.

6. Conclusiones

Después de las reflexiones del capítulo precedente, debemos señalar que a lo largo de nuestra investigación hemos constatado que a cada paso que dábamos se abrían otras posibles vías de estudio. Esto se debe no sólo al carácter evolutivo del uso del material cerámico que da lugar a nuevos usos, formas de hacer y de aplicación en las prácticas artísticas, sino también por las cuestiones vinculadas a lo cerámico como elemento para la construcción de un discurso desde lo estructural y desde un sentido más conceptual. Por lo tanto, no consideramos el tema aquí tratado por concluido, ni siquiera por nuestra parte, entendiendo esta tesis un punto y aparte, desde donde se podría seguir investigando.

Desde la experiencia personal sin embargo, esta investigación ha coincidido con un proceso en el que la práctica artística propia, el dominio de ciertas técnicas y procedimientos, el descubrimiento de otros nuevos y sobre todo, la necesidad de evolución hacia otros discursos y el interés por la expansión hacia otros horizontes, justifican el momento y el tiempo del estudio.

Como decimos, estamos ante un tema en constante cambio, pero los análisis aquí realizados nos han llevado a determinar algunas reflexiones que nos gustaría exponer de una manera más clara y breve a modo de conclusiones, que a grandes rasgos podemos definir de la siguiente manera:

6.1. De la cerámica a lo cerámico: nuevas necesidades de terminología para nuevos usos

En primer lugar nos sentimos en la necesidad de exponer como conclusión una cuestión que ha derivado directamente del desarrollo de la tesis. Encontramos que a lo largo de este estudio han ido surgiendo determinados problemas, en torno a la terminología y las definiciones

de las ideas que hemos ido planteando. En toda la investigación subyace inconscientemente un uso ambiguo de las palabras “cerámica” y “lo cerámico”, utilizando una u otra en función de una pulsión interna que nos llevaba a entrever pequeños matices que las diferenciaban.

Sin embargo, en este punto de la investigación, llegamos a la conclusión de que existe la necesidad (al menos para nosotros), de diferenciar una de la otra con claridad.

De este modo, aunque cuando acudimos al Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (RAE) en búsqueda de la entrada cerámica, nos remite directamente a cerámico, ca¹⁰³, si atendemos al origen etimológico del término, encontramos que:

Cerámica: (procedente del griego antiguo *κεραμική* (*keramiké*), femenino de *κεραμικός* (*keramikós*, ‘hecho de arcilla’)

Si nos atenemos a la definición de cerámico, encontramos que se define como:

1. adj. Perteneciente o relativo a la cerámica.
2. adj. Dicho de un material no metálico: Fabricado por sinterización.
3. f. Arte de fabricar vasijas y otros objetos de barro, loza y porcelana.
4. f. Conjunto de objetos de cerámica.
5. f. Conocimiento científico de los objetos de cerámica desde el punto de vista arqueológico.

Es decir, hay una diferencia que otorga a la **cerámica** una vinculación directa con el objeto (funcional o no) hecho de barro. Por

103 cerámico, ca

Del gr. *κεραμικός* *keramikós*; la forma f., de *κεραμική* *keramiké*.

1. adj. Perteneciente o relativo a la cerámica.

2. adj. Dicho de un material no metálico: Fabricado por sinterización.

3. f. Arte de fabricar vasijas y otros objetos de barro, loza y porcelana.

4. f. Conjunto de objetos de cerámica.

5. f. Conocimiento científico de los objetos de cerámica desde el punto de vista arqueológico.

extensión podríamos añadir que también de cualquiera de las variables del material cerámico: loza, porcelana, gres, etc.

Por otro lado, nos referimos a **lo cerámico** (con artículo) cuando se relaciona (partiendo de las definiciones anteriores) con los procedimientos, usos, conocimientos en torno a ... lo perteneciente o relativo a...

Esto nos permite hacer una diferencia entre el objeto por un lado, y los usos como material (por sus especificidades) tanto formal, como por su carga histórica, o como elemento para la construcción de un discurso vinculado a la práctica artística, por otro.

Nos interesa hacer esta matización para diferenciar el objeto funcional, tradicional o los objetos decorativos de cerámica, de los procesos analizados en esta investigación. La cerámica se referiría a los objetos cerámicos y lo cerámico a los procedimientos englobados en unos procesos de carácter más discursivos que objetuales. Hacemos esta matización terminológica con la idea de que pueda servir de ayuda a futuros investigadores.

6.2. Problemática propia

La práctica artística desarrollada en el medio cerámico posee unas características específicas propias y una problemática concreta debido a la materialidad, las cualidades propias, la plasticidad o la composición, entre otras. Lo que hace que se reconozca como una disciplina en todo su conjunto, a pesar de las particularidades y el gran abanico que presenta el medio cerámico en sus diferentes composiciones y usos.

6.3. Carga histórica

A pesar de centrar el tema de estudio en la situación actual de la cerámica contemporánea hemos de asumir que el trabajo manual cerámico es una práctica que tiene lugar desde los albores de la humanidad. Esto conlleva que la situación actual de la cerámica, ya sea dentro del arte contemporáneo o fuera de él, esté ligada a unas ideas preconcebidas debido a su carga histórica.

La cerámica es en sí misma una disciplina artística, usada a lo largo de toda la Historia del Arte, evolucionando como tal. Así lo demuestran los trabajos de toda una generación que abrió las puertas al uso de la cerámica como elemento escultórico, en el que el dominio de la técnica sigue prevaleciendo, pero el discurso se construye en claves que se articulan entorno a cuestiones como, por ejemplo, la ocupación y desocupación espacial. Ellos establecieron las bases para que se diesen las condiciones que abrían el camino a la evolución (todavía incipiente) que se ha producido en las últimas décadas y de la que es testigo esta investigación.

6.4. Reconceptualización: la apertura de otras vías de entender la cerámica.

Gracias a las diferentes fases de evolución que hemos comentado, en la actualidad la manera de contemplar el arte contemporáneo materializado en soporte cerámico está cambiando, estableciéndose como un medio expresivo renovado, perdiendo así la vinculación que tiene en el imaginario colectivo con la artesanía y la tradición alfarera.

También podemos observar este aspecto en los diferentes usos que se están dando del material, ya no son solamente artesanos o ceramistas los que trabajan el barro, ahora son muchos los artistas multidisciplinares que recurren al material en un momento dado,

cuando su práctica o su proceso creativo así lo requiere. Todos estos aspectos estudiados a lo largo de la investigación nos llevan a pensar en la existencia del campo expandido que ocupa la cerámica, concretamente, dentro del arte contemporáneo.

Estos nuevos usos y funciones del material han hecho posible el desarrollo de este campo expandido del que hablamos, y como consecuencia hemos identificado ciertos conceptos o maneras de proceder inexistentes hasta ahora en la disciplina cerámica y en su representación en el ámbito artístico.

Así hemos sugerido el término “Ceramic Bending” para tratar de definir una de estas tendencias en relación a las prácticas artísticas vinculadas a lo cerámico.

6.5. Puesta en crisis de la cerámica

Hemos encontrado muchos casos en las últimas décadas en los que lo cerámico está experimentando otros usos y métodos de trabajo, poniendo en crisis la manera tradicional en que se trabajaba. Nos referimos concretamente a procesos en los que el acto de destrucción es una parte importante en la reestructuración conceptual. El “Ceramic Bending” es un buen ejemplo de ello, pero como hemos visto, existen muchos otros casos en los que la conceptualización de las piezas parte del derribo de ciertas cuestiones semánticas vinculadas a la carga histórica o a los propios procesos cerámicos, además de la destrucción física articulada como elemento de catástrofe desde el que se genera un nuevo lenguaje (o metalenguaje).

Esta destrucción física e ideológica resulta ser un acto de reivindicación y crítica, de este modo, muchos de los casos aquí estudiados atentan precisamente contra los modos de hacer que la cerámica tradicional propone.

6.6. En definitiva

La cerámica como tal, queda “relegada”¹⁰⁴ al saber hacer de los artesanos que siguen aplicando sus conocimientos de expertos a la realización de piezas artesanas, tanto funcionales como decorativas. En el camino, varios artistas de comienzos del siglo XX, comienzan a investigar en los talleres de los artesanos en busca de otros caminos para la creación, pero manteniendo en cierta manera los formatos de las piezas artesanales.

El conocimiento experimentado de estos procedimientos artesanales, aplicados por generaciones de artistas de finales del siglo XX a otro tipo de problemáticas que se desvinculan de la tradición artesanal, da como origen a un uso de la cerámica (de camino a lo cerámico) en el campo expandido de la escultura. Surgen así piezas que atienden a cuestiones formales y estructurales no propias “del barro”, que abren nuevas vías de investigación y experimentación.

El siglo XXI abre otras vías discursivas para lo cerámico que parten de la destrucción tanto física como ideológica, de lo que debe ser el saber hacer del ceramista. En un planteamiento que resulta contradictorio con los procedimientos y las cualidades propias del proceso que buscaba la perfección de los acabados o la preservación de la fragilidad de los objetos cerámicos, se abren nuevas vías de hibridación tanto de lenguajes como de materiales. En este entorno multidisciplinar, surgen discursos vinculados a las prácticas artísticas contemporáneas en los que la cerámica (lo hecho de arcilla) y lo cerámico, pasan a ser un elemento más en el proceso artístico.

Paradójicamente este hecho, nos remite a los usos prehistóricos citados en esta investigación, en los que el barro se utiliza como un elemento más (junto a los pocos que disponen desde nuestra visión multi-herramiental actual) en el proceso de creación.

104 Sin entender el término en un sentido despectivo ni peyorativo.

Las mitologías, tanto babilónica, egipcia, griega, o incluso la china (de las que han bebido las religiones del mundo), narran el origen de la humanidad a partir del modelado del barro¹⁰⁵, el origen del hombre como objeto de cerámica. Si la alfarería precede a la propia existencia de la humanidad, como cerámica que somos, no tenemos nada más que añadir.

¹⁰⁵https://es.wikipedia.org/wiki/Alfarer%C3%ADa_y_mitos_creadores. Última revisión en mayo de 2017.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFIA REFERENCIADA

Libros, Revistas y Textos de Investigación.

A

AMAR, Toor. "Meet the russian collective making nightmare fuel", revista digital *theverge.com*, 14/07/2014.

AMORÓS BLASCO, Lorena. "Ultrajes barrocos a través de la práctica artística de Jessica Harrison y Shary Boyle", en *Arte y Políticas de Identidad nº 6*, Ediciones de la Universidad de Murcia, 06/2012

ARDENNE, Paul. Un arte Contextual. Creación Artística en Medio Urbano, en situación, de Intervención., de Participación. Ed. Cendeac, Murcia 2016

ARENDT, Hannah. *La condición humana*. Ed. Paidós Ibérica S.A. Barcelona, 2005.

B

BARBERÁ FERRÁS, José y BASTIDA NOGUERA, Ricardo. "Las primeras cerámicas en España", en *Cerámica Española (Summa Artis, vol. XLII)* Espasa Calpe, Madrid, 1999.

BARCELÓ, Miquel. *La arcilla, obra escultórica: pintura*. E d. Universidad Pública de Navarra, Navarra, 2013.

BENJAMIN, Walter. "La Obra de Arte en la Era de su Reproducibilidad Técnica" en *Discursos interrumpidos I*. Ed. Altea, Taurus, Alfaguara. Madrid 1987

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Ensayo publicado en la revista *Zeitschrift für Sozialforschung* en 1936. Casimiro Libros, Madrid, 2010

BERNSTEIN, Jeremy. *Oppenheimer*, Ivan R. Dee. Chicago, 2004

BOARDMAN, John. *The History of Greek Vases*. Ed. Thames and Hudson, 2001.

BOURSIER-MOUGENOT, Céleste. *Art & Music: Search for New Synaesthesia*, Museo de Arte Contemporáneo de Tokyo, Tokyo, 2012

BOURRIAUD, Nicolás. *Estética Relacional*. Ed. Adriana Hidalgo. Buenos Aires 2006

BRETTELL, Richard. "Gauguin and impressionism", *Yale University Press*, 01/09/2007, p.361-364.

C

CLARAMONTE, Jordi. *Arte de Contexto*. Ed. Nerea. Donostia 2010

CRUISE, W. *Earthworks/Claybodies*. Novel Promotions. Johannesburgo, 2003.

C. SERRALLER, Francisco. *El arte contemporáneo*. Grupo Santillana de Ediciones S. A., Madrid, 2001

D

DE WAAL, Edmund. *El oro blanco. Historia de una obsesión*. Seix Barral, Barcelona, 2016.

F

FRANCÉS, Alex. *Caligrafía*. Ed. U. Salamanca. Salamanca, 2001.

FOCILLON, Henry. *La vida de las formas y el elogio de la mano*. Xarait Editores, 1943.

G

GLOVER, Michael. "Jerwood Contemporary Makers, Jerwood Space, London", *The Independent*, 29/06/2010.

GOUBAND, Emile. "A Q&A with Marcel Duchamp Prize Finalist Cleste Boursier-Mougenot". *Blouin Artinfo*. 02/09/2010.

H

HARO GONZÁLEZ, Salvador. *Pintura y creación en la cerámica de Pablo Picasso*. Edita Fundación Pablo Picasso. Málaga, 2007

HARRISON, Jessica, Entrevista en <http://www.derm-ink.com/interview-with-jessica-harrison/> 19/06/2014. (Consultado 21/11/2015)

HARRISON, Jessica, Entrevista de Rosamund West a la artista en <http://www.theskinny.co.uk/art/interviews/jessica-harrison-feminist-figurines> 19/07/2014. (Consultado 02/09/2015)

HIGGIN, Marc. "Tranchée", *Ceramics: Art and Perception*, nº 99, 2015.

HÖN, E. "The Ceramic Surface". Volumen 10, nº2, Cape Town, 2011.

HUNTER DROHOJOWSKA, Philp. "Breaking Ground Still Fires Him Up", *Los Angeles*

K

KABNWEILLE, Daniel-Henry. *Picasso en la cerámica*, Zaragoza, Taller Escuela de Muel, 1999.

KRAUSS, Rosalind. *La escultura en el campo expandido*. Ed. Paidós, Barcelona, 1979.

J

JONES, Jonathan. "Who's the vandal: Ai Weiwei or the man who smashed his Han urn?", *The Guardian*, 18/02/2014.

M

MALET, Rosa M. *Joan Miró*, Edicions 62, Barcelona, 1992

MANRESA, Andreu y GARCÍA, Ángeles. "Miquel Barceló, artista de cine". *El País*, 29/07/2011.

MENDES SIELSKI, Isabela. Tesis doctoral: *El Barro en el arte: materialidad y límites*. UPV/EHU. Bilbao, 2003.

MINERVA, María. "Conversación con Gabriel Orozco". Recurso online *Letras Libres*, 31/01/2006 <http://www.letraslibres.com/mexico/conversacion-gabriel-orozco> (Consultado 21/06/2013)

MIRÓ, Joan. *Je rêve d'un grand atelier*, XXeme Siecle. París, 1938. o (sueño con un gran

taller) artículo publicado en *Cahiers d'Art* , 1932.

MOLINA, Margot. "Wentworth expone con sus platos rotos el espíritu de la Nueva Escultura Británica", *El País*, 29/04/1999.

N

NOGUCHI, Isamu en MEE-YOO, Kwon. "Telling stories through pottery" *Korea Times*, 26/02/2015.

P

PENONE, Giuseppe. *Respirar la sombra*. E d. Centro Galego de Arte Contemporáneo, 1999.

PENONE, Giuseppe, Declaraciones del artista en la presentación de la exposición retrospectiva *Giuseppe Penone*, CaixaForum, Barcelona, 2004.

PENONE, Giuseppe. *Giuseppe Penone*, Centre Pompidou. Fundación La Caixa. Barcelona, 2004.

PICAZO, Gloria. *Estudios sobre performance*. Centro Andaluz de Teatro, S.A. Junta de Andalucía. Sevilla 1993.

POBRIC, Pac. "Andy Goldsworthy to make third work for San Francisco Presidio" *The Art Newspaper*. 25/07/2013

PRICCO, Evan. "Best of 2015: An interview with Banksy about Dismaland" *Juxtapoz*, nº177, Octubre 2015.

PSJM "*Claramonte y la autonomía modal del arte de contexto*", publicado en Fuego Amigo. Blog Contraindicaciones el 20-12-2014. Disponible en: <https://contraindicaciones.net/fuego-amigo-i-claramonte-y-la-autonomia-modal-del-arte-de-contexto/>. Revisado el 29-04-2017

PUNYET MIRÓ, Joan; ARTIGAS GARDY, Joan; CALERO FERNÁNDEZ, Cristina. *Joan Miró, Josep Llorens Artigas. Ceramics. Catalogue raisonné 1941-1981*, Ed. Daniel Lelong-Successió Miró, 2007

R

RAILLARD, Georges. *Conversaciones con Miró*. Ed. Gedisa, Barcelona, 1998.

RAYNAL, Maurice. *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours*. Mountaigne, París, 1927.

RUSKIN, John *The Seven Lamps of Architecture*, versión original de 1849. Traducción al español *Las Siete Lámparas de la Arquitectura*, Alta Fulla, Barcelona, 2000.

S

SAN MARTÍN, Francisco Javier. En Revista *Lápiz*, nº 152,

SENNETT, Richard. *El artesano*. Ed. Anagrama, Barcelona, 2009.

SIMONDS, Charles. *Charles Simonds*. Catálogo de la exposición en el Centro Cultural "la Caixa" Fundación la Caixa. Barcelona, 1994.

SULLIVAN, Michael. *The Meeting of Eastern and Western Art*. University of California Press. California, 1989.

T

- TÁPIES, Antoni. *Picasso. El diálogo con la cerámica*. Fundación Bancaja, Valencia, 1998.
- TIGER, Caroline. *Isamu Noguchi*. Ed. Asian Americans of Archivement. Nueva York, 2007.
- TILGHER, Adriano. *Work:What it has meant to men through the ages*. Harcourt, Brace, Nueva York, 1930.

V

- VIVAS, Antonio. Artículo para *Revista Internacional Cerámica* nº134, 2014
- VV.AA. *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, Turner Publicaciones, 2005.
- VV.AA. *Crudo/quemado*. Proyecto de investigación realizado por Angel Garraza, Saturnino Gutierrez, Jose Angel Lasa, Nerea Martinez y Sara Odriozola. UPV/EHU. Leioa, 2000
- VV.AA. *La cerámica española y su integración en el arte*. Edita: Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, Secretaría General Técnica, Ministerio de Cultura, 2006
- VV.AA. *Las piedras de Venecia*. E d. Biblok Book Export. Barcelona, 2016.
- VV.AA. *Las técnicas artísticas*. Ediciones Akal. Madrid, 2005.

W

- WALDEN, Jennifer. *Art and Destruction*. Cambridge Scholars Publishing. Newcastle, 2013.
- WEIWEI, Ai en , "All eyes on Ai Weiwei", en *Ceramic Review*, nº275, 09/2015,
- WHITING, Sam. "Inspiration takes root", *San Francisco Chronicle*. 15/10/2013
- WITTKOWER. R. y WITTKOWER, M. "Nacidos bajo el signo de Saturno: genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa". Ed. Cátedra. 2004.
- WOOD, Gaby. *Living Dolls:A Magical History of the Quest for Mechanical Life*, Faber & Faber Ed. Londres, 2003

BIBLIOGRAFIA DE CONSULTA

A

ASHTON, Dore. Miquel Barceló. *A mitad de camino de la vida*. Ed. Galaxia Gutengerg, Barcelona, 2008.

B

BOWN, Christie; STAIRS, Julian; TWOMEY, Clare. *Contemporary clay and museum culture*. Routledge Tylor & Francis Group. Nueva York, 2016.

BREA, J. L. *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Tecnos, 1991.

C

CASTRO FLOREZ *Miró, el asesino de la pintura*. Adaba Editores, Madrid, 2010.

COOPER, Emmanuel. *Historia de la cerámica*. Ed. Ceac, Barcelona, 1999.

D

DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Ed. Paidós, Barcelona, 2010.

K

KRAUSS, Rosalind. *El inconsciente óptico*. Ed. Tecnos, S.A., 1997

KRAUSS, Rosalind. *October. The second decad, 1986-1996*.

L

LAMPERT, Catherine. *Miquel Barceló. La solitude organisative*. Edición: Fundación La Caixa, Barcelona, 2010.

LEWIS-WILLIAMS, David. *La mente en la caverna*. Ed. Akal, Madrid, 2005.

R

RIBOT, Domenec. *Miró*. Tikal Ediciones, Madrid, 2010.

V

VAN DER MARCK, J., y Crispolti, E., *Lucio Fontana*, Bélgica y Milán, Archivo Lucio Fontana, La Connaissance. Exclusivité Weber, 1974.

VV.AA. *Lucio Fontana: entre materia y espacio*, catálogo de la exposición, Palma y Madrid, Fundación «La Caixa» y MMCARS, 1999.

VV.AA. *Cerámica Española (Summa Artis, vol. XLII)* Espasa Calpe, Madrid, 1999.

W

WALDEN, Jennifer. *Art and Destruction*. Cambridge Scholars Publishing. Newcastle, 2013.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

Cerámica de artistas. Comisariada por Martine Soria. Ed. San Francisco, Artes Gráficas S.L. 2008.

Eulalia Valldosera. Dependencias. Edición: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2009.

Eulalia Valldosera. Aparences. Sala de exposiciones El Roser. Ayto. de Lleida, 1996.

I+D Porcelana de Limoges en Muel. Comisariada por Mrtine Soria y Nestor Perkal. Edita: Diputación Provincial de Zaragoza, 2008.

Mar de Fondo. Comisariada por Rosa Martínez. Ed. Cimal Arte Internacional. Valencia, 1998.

ARTÍCULOS

Hunter Drohojowska-Philp. "Breaking Ground Still Fires Him Up", *L.A. Times*, 14 de noviembre, 1999.

Amorós Blasco, Lorena. "Ultrajes barrocos a través de la práctica artística de Jessica Harrison y Shary Boyle." *Revista Arte y Políticas de Identidad* nº 6, Ediciones de la Universidad de Murcia, Junio 2012

"West meets east: Bernard Leach and Shoji Hamada", *New Ceramics* 6/2015. p.57.

ENTREVISTAS en la WEB

Entrevista de Jessica Harrison en <http://www.derm-ink.com/interview-with-jessica-harrison/> 19/06/2014.

Entrevista de Rosamund West a la artista en <http://www.theskinny.co.uk/art/interviews/jessica-harrison-feminist-figurines> 19/07/2014.

WEBS CONSULTADAS

http://vblearn.ca/uploads/general/lfroma_kyung_ceramic.pdf
<http://www2.tate.org.uk/aiweiwei/content/752371983001.html>
<http://www.cromacultura.com/ai-weiwei-resistencia-y-tradicia³n/>
<http://www.canadianart.ca/features/2013/08/21/ai-weiwei-ago/>
<http://artasiapacific.com/Magazine/70/AiWeiweiDroppingTheUrnCeramicWorks5000BCE2010CE>
http://www.carrollfletcher.com/usr/library/documents/eulalia-valldosera/cf_essay-by-tom-morton-from-blood-ties-eulalia-valldosera.pdf
<http://www.ceculamarek.com>
<http://www.antonygormley.com/>
<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/antony-gormley-field>
<https://www.youtube.com/watch?v=s72PhXTMQjo>
<http://www.abc.es/20100908/cultura-arte/pablovalbuena-201009081841.html>
<http://www.elcultural.es/noticias/buenos-dias/Pablo-Valbuena/7447>
<http://www.elcultural.es/revista/arte/Factores-de-una-feria/36011>
http://www.bcn.cat/museupicasso/es/exposiciones/temporals/ceramicas/resources/downloads/Picasso_ceramicas-resumen_catalogo-ES.pdf
http://elpais.com/diario/2005/02/13/andalucia/1108250542_850215.html
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=1014315#ArticulosRevistas>
http://elpais.com/diario/1993/05/03/cultura/736380009_850215.html
<http://revistapicnic.com/top-3-los-mejores-escultores-gore/>
<http://www.juxtapoz.com/current/october-2015-banksy-s-dismaland-exclusive-interview>
<http://www.derm-ink.com/interview-with-jessica-harrison/>
<http://www.theskinny.co.uk/art/news/banksy-dismaland-jessica-harrison>
<http://www.ronitbaranga.com/>
http://elpais.com/diario/2011/07/29/revistaverano/1311890401_850215.html
http://www.koreatimes.co.kr/www/news/culture/2015/02/203_174196.html
<http://celesteboursiermougenot.blogspot.com.es>
<http://www.centrepompidou-metz.fr/en/node/37292>
<http://culturebox.francetvinfo.fr/expositions/evenements/le-fascinant-bassin-musical-de-celeste-boursier-mougenot-au-centre-pompidou-metz-221207>
<http://www.blouinartinfo.com/contemporary-arts/article/35689-a-qa-with-marcel-duchamp-prize-finalist-cleste-boursier-mougenot>
<https://www.youtube.com/watch?v=RdCutpuUrX4>
<http://www.noguchi.org>
<http://www.museoreinasofia.es>
<http://www.nashersculpturecenter.org/learn/research/symposia-conferences/symposium-conference?id=23>
<http://akiotakamori.com/work/ground/>
<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/188697>
<http://www.fondazioneeluciofontana.it>
<http://www.juxtapoz.com/in-the-magazine/>
<http://www.flashartonline.it>
www.artfund.org