

Sin Exhibir

(Non Exhibited)

María Cristina Lara Gutiérrez



Trabajo Fin de Grado
Facultad de Bellas Artes, Málaga
2021 - 2022
Tutora: Carmen Osuna Luque



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



“En mi trabajo no juzgo la arquitectura ni la calidad de los espacios. Me interesa más comprenderla y aprovechar su naturaleza específica. Llego a ella desde el interior y voy averiguando mi camino”¹

1 STOCKHOLDER, Jessica, 2012: “El color es el alma de mi trabajo”. En: Tendencias del Arte. Disponible en: <http://www.tendenciasdelarte.com/jessica-stockholder-enero-2012>, última consulta [06/05/2022]

ÍNDICE

Declaración de originalidad (p. 4)

Resumen / Abstract. Palabras clave /Keywords (p. 5)

1. Idea (p. 6)

2. Trabajos previos (p. 7)

3. Proceso de investigación teórico plástica (p. 10)

- 3.1 Sobre la institución del arte. Montaje, toys y corporeidad (p. 11)

- 3.2 La cuestión del apropiacionismo (p. 16)

- 3.3 ¿Por qué la cerámica? (p. 17)

- 3.3. Desarrollo plástico (p. 18)

- 3.5 Referentes (p. 23)

4. Cronograma (p. 27)

5. Presupuesto (p. 27)

6. Conclusión (p. 28)

7. Bibliografía (p. 29)

8. Anexo (p. 31)

RESUMEN

Sin Exhibir se interesa por la cerámica y la instalación como medio para cuestionar la naturaleza del arte y su institución, mostrando todo aquello que no se muestra en una exposición con un tono irónico y lúdico. Dadas sus características formales y conceptuales, utilizamos este medio para emplearlo como método narrativo en nuestra obra.

PALABRAS CLAVE

cerámica - exhibición - instalación - montaje - sala - seguridad - señalética - corporeidad

ABSTRACT

Non Exhibited, is interested in ceramics and installation as a means to question the nature of art and its institution, showing everything that is not exhibited in one with an ironic and playful tone. Given its formal and conceptual characteristics, we use this medium to use it as a narrative method in our work.

KEYWORDS

ceramics - exhibition - installation - assembly - room - security - signage - corporeity

1. IDEA

El Trabajo Fin de Grado *Sin exhibir*, es una instalación cerámica en la que, por medio de la apropiación de elementos característicos del montaje e inherentes a la sala de exposiciones, planteamos un cuestionamiento hacia qué es lo que realmente se expone. De esta forma concedemos importancia a todo aquello que no cobra protagonismo pero siempre está presente en sala. Mediante esta disposición, elementos que por cuestiones de seguridad o utilidad existen durante el montaje y exposición de cualquier obra, obtienen nueva significancia.

En este proyecto otorgamos corporeidad a las piezas cerámicas y hacemos que las propias esculturas dialoguen unas con otras. Para ello dispondremos una serie de elementos como extintores, carteles, trapos y material de embalaje alrededor del espacio, simulando un montaje autorreferencial en el que en realidad, la obra reside en la ausencia de la misma. De esta forma reflexionaremos acerca de aquello que hay tras una exposición, lo que es arte y no lo es. Así, a lo largo de esta memoria nos moveremos entre la incógnita de discernir aspectos como: ¿Qué es lo que realmente se expone? ¿A qué nos referimos por pieza en una galería, feria o museo?

2. TRABAJOS PREVIOS

Para contextualizar y situar conceptualmente el siguiente proyecto, es conveniente hacer una revisión de los trabajos desarrollados durante los últimos años de producción en la Facultad de Bellas Artes de Málaga.

Nuestro interés por el uso de la cerámica como medio de expresión artística surge en la asignatura Estrategias en torno al Espacio II (impartida por la profesora Blanca Montalvo). Cuando trabajamos por primera vez este medio, dejándonos seducir por sus cualidades formales, tales como la maleabilidad, que permite alcanzar resultados que no se lograrían con otro tipo de material: narrativas mediante la espacialidad. La cerámica, así como la escultura es tridimensional, ocupa espacio y nos permite hacer un estudio del mismo. Además, toman protagonismo los tipos de esmalte, cocciones y barro que dan lugar a una gran variedad de resultados que se ajustan a nuestras inquietudes e intereses.



Fig. 1. Cristina Lara, *Gum Wall*, 2021. Instalación cerámica



Fig. 2 *Gum Wall* de Seattle

Así pues, llegamos a realizar *Gum Wall* (fig. 1), una serie de piezas que emulaban chicles pegados en la pared. Estos, hacían alusión al Gum Wall de Seattle (fig. 2), un afamado callejón caracterizado por sus paredes de ladrillo, repletas de chicles que los visitantes pegan en su paso por el lugar. Tratando de personificar dichas piezas mediante ojos —cuestión a la que haremos referencia más adelante en la memoria— pretendemos generar una personificación del objeto cotidiano trasladando al plano artístico el cuestionamiento del contexto original del mismo, lo que conlleva una comunicación entre piezas, espacio y espectador.

Esta pieza supuso el punto de partida que guiaría toda la producción posterior. Con la obsesión de entender por qué se llevó a cabo, realizamos un análisis que nos permitiese comprender qué era lo que encontrábamos sugerente en los aspectos visuales y formales de la cerámica, a la par de sus distintas posibilidades abiertas a la experimentación y mejora.

De esta forma, descubrimos que los aspectos formales que encontramos atractivos son el brillo, color y materialidad de cada una de ellas. Ahondando en el tema, reparamos en que la forma con la que se generaban pliegues con el barro era la que nos permitía crear cierta corporeidad acompañada por los ojos de estas esculturas de pequeño formato, generando presencia y carácter de personaje.

Por ende, continuamos materializando nuestras preferencias repitiendo la serie de *Gum Wall* con algunas modificaciones (fig. 3). Con variaciones de color, tipología de esmalte y formato, continuamos investigando el aspecto de la corporeidad en las piezas cerámicas, tratando de crear vínculos entre las obras y una comunicación menos tosca que la obtenida con las piezas anteriores. El objetivo era conseguir una personificación del objeto que cuestionase la naturaleza del mismo.



Fig. 3. Cristina Lara, *Gum Wall V*, 2022. Instalación cerámica

Tras asumir que esa manera de proceder no era el camino a seguir, por su tremenda literalidad, decidimos seguir el camino de la fotografía instantánea intervenida a modo de boceto escultórico.

El proyecto *Unseen Characters* (2022) (fig. 4) consistió en hacer un recorrido por la universidad en busca de objetos potencialmente personificables que nos sirvieran para su posterior intervención pictórica. Así pues, la imagen resultante mostraba la personificación del objeto inútil, incomprendido, e irrelevante; ahora convertido en el protagonista de la sala.



Fig. 4. Cristina Lara, *Unseen Characters*, 2022. Fotografía instantánea intervenida

En este punto de la memoria, es importante indicar los paralelismos entre la investigación teórico plástica que llevamos a cabo en la asignatura de Producción y Difusión de Proyectos Artísticos (impartida por Carlos Miranda, Blanca Montalvo y Rosa Rodríguez), pues este TFG supone una continuación y mejora en aspectos formales de los resultados obtenidos en la asignatura. Así, encontramos conveniente indicar que la fundamentación de este precedente —titulado de la misma forma que este TFG— será explicada en el siguiente punto, *Proceso de investigación teórico plástica*.

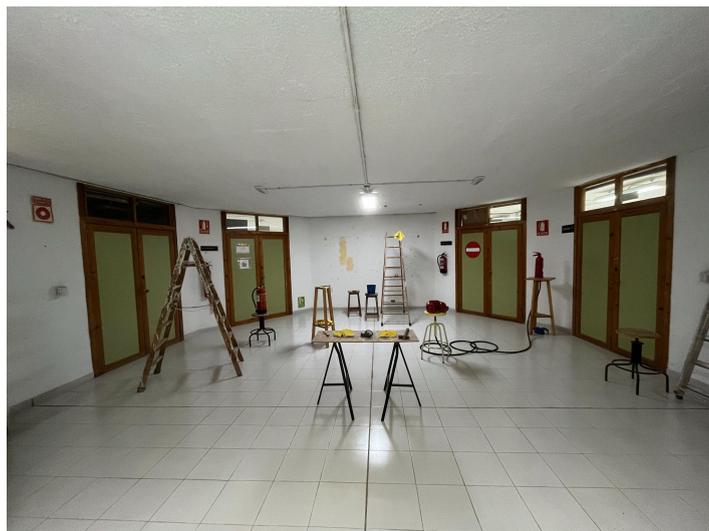


Fig. 4. Cristina Lara, *Sin Exhibir (Producción y Difusión de Proyectos Artísticos)*, 2022.

Instalación cerámica

3. PROCESO DE INVESTIGACIÓN TEÓRICO PLÁSTICA

En 2015, una empleada de la limpieza del Museo Bolzano de Milán barrió por error la instalación artística *¿Dónde vamos a bailar esta noche?* (fig. 5) del dúo de artistas Eleonora Chiari y Sara Goldschmied.² La obra consistía en la escenificación de una fiesta finalizada, con botellas de champán derramadas por el suelo, desperdicios y confeti de una noche de verbena —factor que condicionó que la limpiadora confundiese las piezas con basura y se deshiciese de ellas—.



Fig. 5. Sara Goldschmied y Eleonora Chiari.

¿Dónde vamos a bailar esta noche?. Museo Bolzano de Milán. (2015)

Decidimos tomar esta anécdota como punto de partida porque refleja de una manera clara uno de los mayores focos de interés a la hora de abordar este proyecto. ¿Qué consideramos arte? ¿Qué es lo que vemos, apreciamos y valoramos cuando acudimos a una exhibición? Con esta premisa, presentamos en este Trabajo Fin de Grado *Sin exhibir*.

² Véase en: *Una limpiadora tira a la basura una obra de arte vanguardista en Italia*, 2015. <https://www.elmundo.es/cultura/2015/10/30/56332e1ce2704e477b8b4600.html> (última consulta: 07/05/2022)

Ya que para este proyecto ha sido fundamental la investigación teórica, acompañada en todo momento por la experimentación plástica, creemos conveniente unir este proceso en un único apartado.

En esta sección encontraremos investigaciones tanto teóricas como plásticas sobre el montaje y las cuestiones institutivas, siendo el apropiacionismo, y la cerámica el hilo conductor. – ¿Qué es obra y qué no?—.

3.1 Sobre la institución del arte. Montaje, toys y corporeidad

Un factor fundamental y condicionante en el desarrollo de este proyecto fue trabajar en una empresa de montaje de exposiciones, posibilitando entender desde dentro el proceso de montaje y diseño de una exposición. Tuvimos el enorme privilegio de trabajar con profesionales del sector que nos permitieron observar y comprender qué es aquello que se desarrolla en segundo plano a la exposición —más allá, por supuesto, de la del artista y el trabajo del comisario—.

Aunque fueron muchas las actividades que nos llamaron la atención durante estos meses, unas de las más significativas a nivel personal y laboral fue la del propio montaje de obra e inventariado de arte. Una de las tareas desarrolladas que más nos influyó, fue ejecutar el registro de una colección de toys. Los *art toy* (*fig. 6*) Son juguetes de diseño, artículos coleccionables creados por los propios artistas, diseñadores o pequeños colectivos, siendo estos de producción propia, generalmente en lanzamientos de ediciones muy limitadas. Los artistas que deciden complementar su trabajo con toys —que se focalizan en el coleccionismo— elaboran sus figuras en materiales como plástico, vinilo, madera, metal, látex, felpa o resina³.

3 SCHMIDT, Gregory (2017). *¿Es un juguete? ¿Es arte? Todos están de acuerdo en que es un objeto de colección*. The New York Times. (consulta: julio 2022). ISSN 0362-4331.



Fig. 6. KAWS, 4 Foot Dissected companion (Black), 2009

En primera instancia y tomando como referencia los toys, que llevan formando parte de mi imaginario personal desde una temprana edad, decidimos analizar de manera más crítica esa fascinación no sólo hacia los toys, sino hacia el coleccionismo de arte.

Ya que nos dimos cuenta que el apego que tenemos hacia esas piezas de colección reside en la influencia que hemos absorbido desde mi entorno a estas figuras a lo largo de los años. Es así como empezamos a desarrollar una serie de planteamientos que giraban en torno a estas prácticas que nos resultan de interés.

El afán del *art toy* deviene también de su intrínseca aptitud de personificación, ya que el propio medio artístico supone la humanización o caracterización del objeto con cualidades de las personas. El toy es también un exponencial objeto de coleccionismo, pues está destinado al consumo, de manera en la que aunque un individuo no se pueda permitir adquirir un lienzo de su artista favorito, siempre tendrá acceso a una edición del mismo.

Su familiaridad, brillo, aspecto plástico junto a color y formato son los caracteres formales que nos interesan a la hora de realizar nuestras piezas cerámicas —también presentes en estos artículos de colección, que descontextualizan elementos preexistentes mediante su personificación— que encontraremos más tarde en la maleabilidad de su representación.

En el grabado *No utilizar en caso de incendio* podemos observar como se empieza a mostrar de una manera consciente el interés en plasmar las cuestiones formales sobre papel (fig. 7)



Fig. 7. Cristina Lara, *No utilizar en caso de incendio* - 2021. Grabado

Por otra parte, a raíz de la lectura *La liebre con ojos de ámbar*, de Edmund de Waal, examinamos las razones tras el apego del humano al objeto. En esta lectura observamos que el autor — también ceramista—, hereda una serie de *netsuke*, una colección de miniaturas, de broches con el que antiguamente en Japón, los hombres guardaban en el *sagemono* —una pequeña bolsa— al cinturón del kimono. Estas piezas acompañaron a su familia durante años acompañando el recorrido de su historia familiar con los *netsuke* (fig. 8) —escultura en miniatura—.

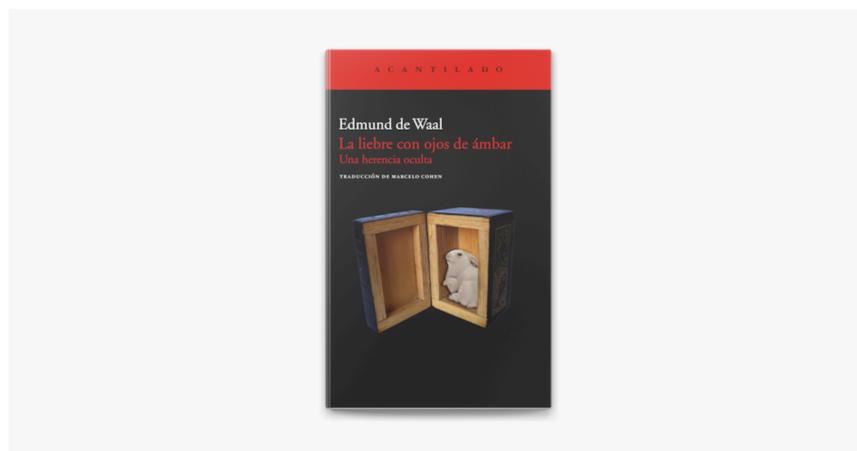


Fig. 8. Edmund de Waal, *La liebre con los ojos de ámbar. Una herencia oculta.*, 2010.

Portada con Netsuke

Encontramos un libro muy bien documentado que permite al lector comprender la belleza del objeto, extraño e inútil, que no tiene función más allá de ubicarlo en una vitrina del hogar. Una vez leída esta obra comprendimos el apego hacia los *toys* y junto a ellos, al objeto escultórico que tratábamos de crear.

Con estos conocimientos adquiridos, nos pusimos manos a la obra y comenzamos a hacer pruebas con barro, con el objetivo de cocer dichas piezas abocetamos las primeras ideas. Una de nuestras primeras experimentaciones fue modelar la figura de un plátano personificado (fig. 8), de manera irónica, pues este plátano sostenía a otro plátano, como si se tratase de La Piedad de Miguel Ángel⁴.



Fig. 8. Proceso de realización de la primera prueba en barro



Fig. 9. Takashi Murakami. Untitled IV from We Are the Squeeze Jocular Clan, 2018. Litografía

Indagamos este tipo de factura para discernir cómo se podían plasmar los valores formales que tanto nos interesan plásticamente. Advertimos que la expresividad del gesto con el barro y la caracterización de los personajes, que como en el trabajo mencionado anteriormente *Gum Wall*, seguíamos teniendo elementos que hacían referencia a artistas como Takashi Murakami (fig. 9) o Kaws.

⁴ *La Piedad del Vaticano* o *Piedad de Miguel Ángel* es la famosa escultura del renacimiento italiano creada por Michelangelo Buonarroti (1499) ,a la edad de 24 años. Recibe este nombre debido a su ubicación en la Basílica de la Cruz, en el Vaticano

Tras varias pruebas en las que experimentamos con el material comprendiendo las cualidades del mismo, concebimos que no nos bastaba con repetir patrones y formas que llamasen la atención de estos *toys*, ya que nuestra obra quedaba vacía de significado y sin propósito aparente. Decidimos basarnos en los elementos que teníamos a nuestro alrededor para crear nuevos personajes.

Fue entonces cuando descubrimos la figura del extintor y decidimos hacer un personaje a partir del mismo (fig. 10) — que, al igual que los *toys*, nos atraen por sus motivos formales como el brillo y color característico—. Partiendo de este objeto que podemos encontrar en múltiples espacios pasando desapercibido, nos dimos cuenta que este aspecto que nos llama poderosamente la atención será un esencial de nuestro trabajo. Guiados por la fetichización hacia este objeto, comenzamos su elaboración.



Fig. 10. Cristina Lara, *Red fire extinguisher* - 2022. Cerámica esmaltada y PVC

De esta forma, indagamos en la peculiaridad de que los extintores estén presentes en todas las exposiciones sin ser entendidos como obra. Este descubrimiento supuso un punto de inflexión en la producción y otro frente abierto hacia la investigación. Por otra parte, tras llegar a estos pensamientos realizamos el trabajo de instantáneas previamente mencionado (fig. 5), ya que el ejercicio versaba sobre el objeto olvidado e incomprensible, así como la personificación del mismo.

La patente necesidad de corporeizar nuestras piezas cerámicas con otras herramientas ajenas a la adhesión de ojos, bocas y manos —elementos presentes en los *toys*— para dar lugar a la creación de objetos con un aparente cuerpo que los diferencia del elemento que replican —extintor, paño, herramienta, etc.— para hacerlos animados, vivos y de carácter irreverente, nos permite dotar de importancia a aquello que no es arte dentro de la exposición.

Esto nos lleva a cuestionarnos, ¿qué importancia tiene aquello que no se expone en una sala de exposiciones? Esta simple pregunta nos remite a la consideración de la misma institución artística, que podría entenderse como el mecanismo y organismo que decide qué es arte y que no en el

panorama actual del mismo. Frecuentemente, la expresión que se utiliza para referenciar ese concepto es el de mundo o mundos del arte, atendiendo a la perspectiva del pensador.

Tras comprender que la personificación del objeto mediante su fusión con características humanas no era suficiente, ya que caía en repeticiones evidentes a los primeros referentes formales del proyecto, dimos paso al nuevo interés hacia el cuestionamiento de la institución artística; debíamos acudir a la resignificación por medio de la apropiación para dar lugar al desarrollo del proyecto.

3.2 La cuestión del apropiacionismo

En este punto y para profundizar la investigación plástica, debemos referirnos y entender el término apropiacionismo. La apropiación es un tema que puede llegar a generar debate, puesto que interfiere en aspectos no sólo técnicos o teóricos, sino que se ve afectado por la cuestión de la moralidad. Para situarnos, podemos dar una descripción o definición general: el apropiacionismo⁵ parte de la **descontextualización** y **reutilización** de materiales preexistentes para generar un nuevo conjunto con significación propia, con el objetivo de crear un discurso nuevo y explorar las diversas posibilidades semánticas de la imagen. Rompiendo y cuestionando los principios básicos del arte moderno, originalidad, autoría e intención.

Podemos entender que el apropiacionismo responde a la multiplicación de la oferta cultural, aunque también, más indirectamente responde a la inclusión dentro del mundo del arte en formas que en un pasado fueron ignoradas o despreciadas. En la aplicación a este proyecto, nosotros creemos que no se trata tanto de elaborar una forma a partir de un material artístico en bruto, sino de trabajar con objetos que ya están circulando en el mercado cultural.

Es por eso, que en nuestro caso entenderemos el apropiacionismo no tanto como la mención a una obra artística sino como la alusión directa a objetos ya existentes con una función establecida, nuestro trabajo será cuestionar estas funciones generando nuevos significados en torno a la pieza ignorada en la sala expositiva. Para ello, investigamos los elementos de los que nos podemos apoderar con el fin de su posterior recontextualización, es decir, seleccionar de qué piezas nos podemos apropiar para referirnos al contexto expositivo.

⁵ BELTRAN ROJAS, Diana Carolina (2019). *Resignificado*. [en línea]. Proyecto fin de carrera. Risaralda. Universidad Tecnológica de Pereira. Risaralda. Disponible en: <https://repositorio.utp.edu.co/server/api/core/bitstreams/090d1e38-f2b7-4b71-a42b-3618307ba27e/content> (Último acceso: 14/05/2022)

Así pues, empezamos a cuestionarnos qué conexiones generar con elementos propios de las salas, llegando a la conclusión de que nos estábamos remitiendo al momento previo a la exposición, ya que todos estos elementos —extintores, cables, herramientas o embalaje— toman el protagonismo cuando una sala se encuentra en el estado de montaje. Así pues, surgen varios interrogantes a observar: ¿Es posible llevar a cabo una exhibición en la que no se exponga nada? ¿Qué hace que el espectador activo de obras de arte advierta lo que está expuesto? ¿Cómo podríamos crear un falso montaje en el que la obra fuese la ausencia de la misma?

3.3 ¿Por qué la cerámica?

A modo de contexto debemos de considerar que en las vanguardias, la cerámica fue una de las actividades iniciales en la que los artistas se involucraron para dejar patente la ruptura en la jerarquía de géneros⁶ —estructura que ordena de manera ascendente o descendente el valor y poder que tienen unos géneros artísticos sobre otros—. No obstante, el trabajo en barro no dejaría de ser sino un experimento o juego, ya que las leyes del mercado imponen que sea la pintura la que tome la función de ser la referencia, objeto del éxito del artista.⁷

Tiene cabida mencionar que uno de los iconos de la vanguardia fue, después de todo, una pieza cerámica industrial, la perfección técnica que causó el revuelo de numerosos artistas en el siglo XX (fig. 11).



Fig.11. Marcel Duchamp, *Fontaine*. (1917)

⁶ HARO, Salvador. (2005) *Pintura y creación en la cerámica de Pablo Picasso*. Málaga: Fundación Pablo Picasso-Museo Casa Natal. 8496055-67-1., p. 57

⁷ MATHEY, François (1992). *Mais ceci est une autre histoire en Terra sculptura, Terra Pictura. Keramiek van de "Klassieke modernen"*. Braque, Chagall, Cocteau, Dufy, Miró, Picasso's-Hetogenbosh, Museum Het Kruithuis.

Partiendo de estas premisas, entendemos cómo los principios de la cerámica fueron el medio ideal para cuestionar la jerarquía entre los géneros, a la vez que una actividad complementaria a la producción pictórica. Si comprendemos la cerámica como un medio que permite al artista escapar de la tradición, consideramos interesante la manera en la que esta disciplina se mimetiza con el discurso del cuestionamiento hacia el rendimiento de la institución artística, cuestionando la legitimidad en certificar qué es y no es arte.

3.3 Desarrollo plástico

Una de las peculiaridades del proceso cerámico consiste en la conversión en materia definitiva de las obras después de haber adquirido su forma, a diferencia de otros procesos artísticos en los que se elabora su forma siempre desde la materia prima ⁸.

Formalmente, a lo largo del desarrollo de las piezas hemos ido probando diferentes técnicas que generan diversos resultados. Desde una visión enfocada al aprendizaje del proceso y corrección de las adversidades que el medio generase, encadenamos recursos hasta llegar a los que más nos interesasen.

Tomando como antecedente la asignatura de Producción y Difusión de Proyectos Artísticos, llevamos a cabo la primera toma de contacto con los hornos. Dedicamos un periodo considerable a la experimentación y comprensión de las peculiaridades de los esmaltes. Como prueba, evidentemente fallida, procedimos a las primeras mono-cocciones. Estas metodologías consisten en hornear la pieza solamente una vez, de manera en la que, a diferencia de como ocurre en una cocción normal, la pieza se cuece y esmalta de una sola vez en el horno⁹.

Por otra parte, aprendimos que la manera usual de cocer una pieza con barro de baja temperatura es modelar el trabajo en pasta blanca, dejar que seque adecuadamente y, una vez esté la pieza bien seca, hornear a 980°. El barro se cuece en el horno pasando de unos 25° a 980 ° y, más tarde, bajando la curva a 20° de nuevo. La pieza se extrae del horno para su posterior esmaltado, haciendo una mezcla del vidriado de baja temperatura y agua, obteniendo una amalgama densa que se aplica sobre la obra, repitiendo el mismo proceso de cocción en el horno de cerámica.

⁸ DIAZ PARDÓ, Isaac (1986), *Tradición y futuro de la cerámica en Panorama de la cerámica española contemporánea*, Madrid, Ministerio de Cultura. Museo de Arte Contemporáneo.

⁹.ARANGO ESCOBAR, Gilberto (2022). *La cerámica o el medio cerámico*. Colombia: Universidad Nacional de Colombia.

Este no fue el procedimiento que seguimos en un comienzo, sino que investigamos la posibilidad de generar mono-cocciones con vinagre. Con estas, haciendo mezclas de esmalte en polvo y vinagre, se generaba una superficie borbotante que hacía que el esmalte crease capas de burbujas en el barro, generando pequeñas burbujas que rompían la homogeneidad en la aplicación del color. Tras observar los resultados obtenidos, consideramos oportuno desechar esta técnica.

Más tarde, en búsqueda del resultado similar al plástico en los elementos a replicar, dedicamos un periodo de tiempo durante la asignatura mencionada anteriormente, a indagar la posibilidad de concluir las esculturas con pintura acrílica en lugar de con esmalte. A pesar de que el resultado fue favorable, consideramos relevante examinar a fondo la aplicación de esmaltes cerámicos (fig. 12).



Fig.12. Proceso de aplicación de esmalte cerámico

Como hemos mencionado previamente, con los elementos “no expositivos” nos sumergimos en la última fase experimental del proceso. Diversificamos la manera de producir con el objetivo de generar piezas más complejas que las anteriores, como marañas de cables y láminas de papel de burbuja arrugado. En una primera instancia, la mayoría de las piezas se modelaban con láminas, churros y apretón a modo de ensamblaje de la pasta, es decir, partiendo de planchas de barro para generar estructuras y más tarde, concluyendo con pequeñas piezas de barro blanco húmedo y barbotina.

Tras hacer las primeras esculturas emulando enredos de cables, razonamos que era más lógico hacer uso de la extrusionadora de pared que modelar el barro con el solo uso de mis manos. La extrusión consiste en extraer o empujar el barro mediante el troquel, determinante en las características formales de las piezas¹⁰. Por lo cual, el resultado del uso de esta técnica tenía la forma de la plantilla utilizada para generar el troquel (fig. 13). Esta herramienta fue utilizada para crear simulaciones de marañas de cables enredados (fig. 14).



Fig.13. Proceso de extrusión



Fig. 14. Desarrollo de una de las piezas

¹⁰ VIVAS, Antonio, (1978) La extrusión de la cerámica. *Técnicas de la cerámica*. Keramos., p 75

Para el papel de burbujas, sin embargo, generamos un molde de escayola de grandes dimensiones que recogía el negativo del plástico. Sobre esa estructura y presionando con pequeños pellizcos de barro, registramos el entramado del negativo. La razón tras la dimensión de la matriz fue la necesidad de trabajar por secciones, dejando secar durante 24 horas la sección empleada (fig. 15). Una vez secas y cocidas las piezas, pasaron a su respectivo esmaltado transparente (fig. 16).



Fig. 15. Molde de escayola y primeros positivados en barro



Fig. 16. Pieza esmaltada antes de su cocción

Por último, es de vital importancia señalar el uso de la linocerámica en el desarrollo de las señales de salida de emergencia y extintor de la sala. La decisión de incorporar esta técnica picassiana —que combinan las cualidades de impresión del linóleo a la cerámica— al proyecto no nace de la búsqueda sino del estudio derivado de un encuentro fortuito, y es que en las últimas fases del desarrollo del mismo, se nos plantea la posibilidad de unir el grabado y la cerámica, dos lenguajes que guardan una estrecha relación. Se dice que fue el mismo Picasso el que indicó paralelismos entre ambas disciplinas, indicando que el horneado de una pieza cerámica es el equivalente al estampado del papel en el tórculo de grabado.

Tras la inquietud suscitada por la conjugación de los dos lenguajes en el proyecto, grabado y cerámica, llegamos a la recreación de la linocerámica picassiana. El artista realizó a partir de linograbados preexistentes —aunque algunos fueron concebidos únicamente para este fin (placas de 1968 y 1969)— varias placas rectangulares con impresiones en arcilla roja pintada con engobes.

Entender el procedimiento seguido por el artista, que implica hacer un molde de escayola de la plancha de linograbado que más tarde estamparíamos sobre las láminas de arcilla, provocó la necesidad de adaptar las señales de la sala a este nuevo registro cerámico (fig. 17).



Fig. 17. Pieza de linocerámica esmaltada antes de su cocción

3.5. Referentes

En este apartado, citaremos por orden de aparición cronológico en el desarrollo del proyecto los referentes formales y conceptuales tenidos en cuenta a lo largo del desarrollo de la instalación, así como su repercusión en las obras que conforman *Sin Exhibir*.

El artista sueco Joakim Ojanen (1985) crea todo un universo con diversos personajes cariñosamente sombríos¹¹. Mediante la cerámica esmaltada o pintada al óleo, consigue una peculiar belleza que en una primera instancia tratábamos replicar en nuestro proyecto.



Fig. 18. Joakim Ojanen, *Sin título*. Cerámica esmaltada (2022)

La obra de Nacho Criado (1943) *Ya no hay presas fáciles, sólo cazadores furtivos* (1994) (fig. 19) destaca especialmente por su sutil y elegante crítica a la institución del arte. Formalmente, su obra analiza el comportamiento del material y la evolución física del objeto artístico, sus aspectos procesuales y espaciales. Disponiendo piezas de barro en la pared de la sala, presiona sus manos –cerradas formando el símbolo de pistola– sobre las piezas rectangulares de arcilla roja sin secar ni cocer, para estampar su silueta; acción que activa la alegoría de institución artística como cazador y artista como presa. Nos interesa el interés del artista por la metáfora en el entorno de la exposición.

¹¹ OJANEN, Joakim. *Självbild*. 2014.

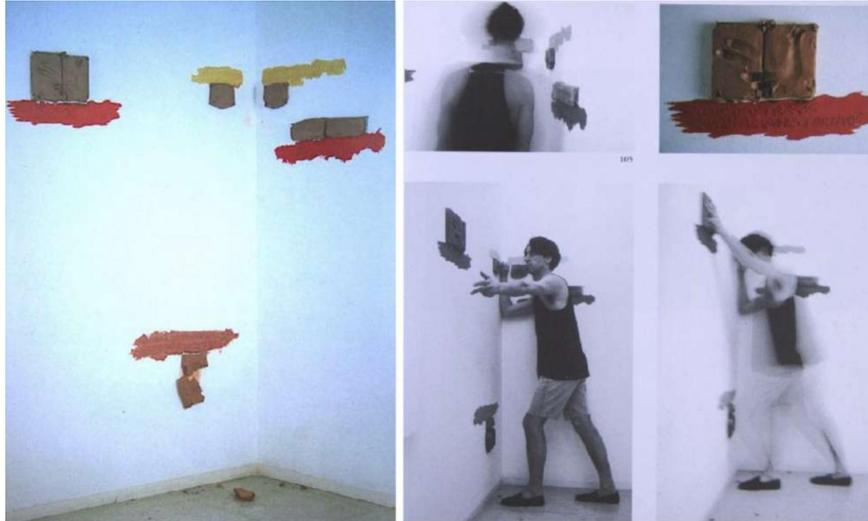


Fig. 19. Nacho Criado , *Ya no hay presas fáciles, sólo cazadores furtivos*, (1994)

Las obras de Rose Eken (1976) podrían concebirse como el inventario de sus materiales para la práctica escultórica contemporánea¹². No obstante, su obra es de cerámica. La artista produce un imaginario de los objetos que conforman su cotidianidad modelados en barro. Su obra se halla entre la tensión de los objetos producidos en serie y la vida cotidiana en la ciudad. La escultura de la autora está elaborada combinando la artesanía con un aspecto amateur.



Fig. 20. Rose Eken, *Remain in Light* (detalle), (2014)

¹² ELDERTON, Louisa; MORRILL, Rebecca; LILLEY, Clare (2017) *Vitamin C: Clay + Ceramic in Contemporary Art*. Phaidon.

Eken modela a sus sujetos en una escala de 1:1 (fig. 20) , tras la cocción de las piezas estas encogen un 10%. La autora hace un estudio del papel que juegan los objetos en las vidas de las personas. De esta artista destacamos el interés por replicar objetos del día a día.

Adriana Varejao (1964) conduce al espectador en la resignificación¹³, abordando el feminismo occidental y poscolonial con el uso de la cerámica tradicional portuguesa y brasileña, criticando de este modo la represión de la mujer desde una manera de hacer tradicional (fig. 21). Es fundamental tener presente a esta autora, pues nos ayuda a entender que la crítica puede nacer de las entrañas del medio.



Fig. 21. Rose Eken, *Green Tilework in Live Flesh*, (2000)

Algo similar acontece con el artista Rogelio López Cuenca (1959) con obras como *The Prodigal Son* (2019), proyecto en el que el autor filtra pequeños *caganer* de Picasso en tiendas de souvenir que la gente compra, haciendo crítica por medio de la perversión del lenguaje y la inclusión del objeto de crítica en su entorno para que este se mimetice (fig. 22)

De igual manera, el uso que el artista hace de la señalética urbana en la ciudad me llevó a indagar en las señales del interior de la sala expositiva. Guiada por la atracción formal hacia estos objetos, me dispuse a traducir el lenguaje del interior al exterior.

¹³ LAPEÑA-GALLEGO, Gloria. (2021) Contrahistoria, geopolítica e interseccionalidad en la construcción de la obra de Adriana Varejão y Joana Vasconcelos. *ARS (São Paulo)*, vol. 19, p. 0227-0272.



Fig. 22. Rogelio López Cuenca, *The prodigal son*, (2019)

Otra artista que tenemos en cuenta para el diseño de exposición en sala es Jessica Stockjolder (1959). Para la autora, el color es la parte principal de su trabajo, llevando a cabo mayoritariamente *site specific* (fig. 23), que toman conciencia de la arquitectura dialogando con el propio espacio, comprendiéndolo mediante los materiales utilizados.



Fig. 22. Jessica Stockholder, *Stuff Matters*, (2019)

4. CRONOGRAMA

2022 Febrero Marzo Abril Mayo Junio

Desarrollo					
Conceptual	_____				
Experimentación	_____				
Producción	_____				
Revisión y valoración del material		_____			
Memoria			_____		
Embalaje				_____	

5. PRESUPUESTO

Barro blanco.....	60€
Escayola.....	20€
Esmaltes	80€
Horno/Cocción.....	500€
Mobiliario y peanas	200€
Velcro	20€
Utensilios de barro.....	20€
Puntas dremel.....	25€
Embalaje reutilizable	150€
Total	1052€

6. CONCLUSIÓN

La realización de este Proyecto Fin de Carrera ha supuesto un antes y un después en mi recorrido académico, siendo de vital importancia para el desarrollo del mismo y suponiendo un punto de partida de mi producción posterior.

Realizar una investigación y fundamentación teórica de las cuestiones que nos ocupaban, me ha hecho redimensionar el propio entendimiento del arte. La realización de esta serie de piezas cerámicas me ha llevado hacia un interesante trabajo de introspección del que he aprendido encarecidamente. Me gustaría hacer referencia a las maravillosas consecuencias que este proyecto y la cerámica ha supuesto en mi desarrollo personal, como persona y artista, y es que no ha sido hasta la elaboración del mismo que he sido capaz de referirme a mí como creadora, pues desde un inicio de la carrera enfoqué mi paso por la universidad de bellas artes como vía que me vía que me acercaría al mundo del arte, con vistas a la gestión pero nunca a la producción. Con este proyecto he conseguido unir ambas disciplinas.

Entender la exposición desde dentro, poner en cuestión cuál es el objeto artístico y el papel del artista, me ha hecho comprender la estrecha relación de todos estos factores entre ellos. Hacer que la cerámica cobre vida ha supuesto afrontar retos y adversidades a la vez que conocía mis puntos fuertes y débiles. Las propiedades del barro en las cocciones me han permitido entender que los tiempos de producción son lentos y pacientes, haciéndome estar orgullosa de los resultados obtenidos y de mi evolución durante los años de carrera.

He de mencionar la importancia que han tenido en el proceso y resultados de *Sin Exhibir* mi tutora Carmen Osuna y mis compañeras de clase. Sin su continuo amparo, nada de esto hubiese sido posible.

Observando los resultados obtenidos y el desenlace del trabajo de investigación, concluyó que es posible cuestionar la naturaleza del arte desde la institución artística.

7. BIBLIOGRAFÍA

- ARANGO ESCOBAR, Alberto (2022). *La cerámica o el medio cerámico*. Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- BELTRÁN DE ROJAS, Diana Carolina (2019). *Resignificado*. Pereira: Universidad de Pereira. Disponible en:
<https://repositorio.utp.edu.co/server/api/core/bitstreams/090d1e38-f2b7-4b71-a42b-3618307ba27e/content>
- CANCLINI, Néstor García. (1997). Culturas híbridas y estrategias comunicacionales. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, vol. 3, no 5, p. 109-128.
- CHACÓN MARTÍNEZ, María del Carmen; GAONA LEÓN, Charly (2019). *Estrategia para la Innovación en el Proceso de Comercialización de Artesanías de Barro del Municipio de Ráquira*. In *Vestigium Ire*. Vol. 14-2 pp. 80 - 140
- CHIMIDT, Gregory (2017). *¿Es un juguete? ¿Es arte? Todos están de acuerdo en que es un objeto de colección*. The New York Times.
- DE WAAL, Edmund. (2012). *La liebre con ojos de ámbar: una herencia oculta*. Acantilado, 2012.
- DIAZ PARDÓ, Isaac (1986), *Tradición y futuro de la cerámica en Panorama de la cerámica española contemporánea*, Madrid, Ministerio de Cultura. Museo de Arte Contemporáneo.
- ELDERTON, Louisa; MORRILL, Rebecca; LILLEY, Clare (2017). *Vitamin C: Clay + Ceramic in Contemporary Art*. Phaidon.
- HARO, Salvador. (2005) *Pintura y creación en la cerámica de Pablo Picasso*. Málaga: Fundación Pablo Picasso-Museo Casa Natal. 8496055-67-1.
- <https://www.artforum.com/print/201201/fluid-dynamics-the-art-of-adriana-varejao-29820>
Consultado en: 10/06/2022
- <https://www.elmundo.es/cultura/2015/10/30/56332e1ce2704e477b8b4600.html> Consultado en : 07/05/2022.
- <https://www.lopezcuencia.com/> Consultado en: 10/06/2022
- <https://www.tendenciasdelarte.com/jessica-stockholder-enero-2012/> Consultado en : 07/05/2022.
- LAPEÑA-GALLEGO, Gloria. (2021) Contrahistoria, geopolítica e interseccionalidad en la construcción de la obra de Adriana Varejão y Joana Vasconcelos. *ARS (São Paulo)*, vol. 19, p. 0227-0272.
- LÓPEZ CUENCA, Rogelio.(2000) *Obras*. Granada: Diputación de Granada.
- MATHEY, François (1992). *Mais ceci est une autre histoire en Terra sculptura, Terra Pictura. Keramiek van de "Klassieke modernen". Braque, Chagall, Cocteau, Dufy, Miró, Picasso* s-Hetogenbosh, Museum Het Kruithuis.

- OJANEN, Joakim. (2014) *Självbild*. Suecia: Konstfack University
- PLA, Adrià Harillo. (2018) Institución artística y pos-verdad. Una relación eficaz. *Revista Estudios*, no 37, p. 211-220.
- VIVAS, Antonio, (1978) La extrusión de la cerámica. *Técnicas de la cerámica*. Keramos.

8. ANEXO

En el siguiente apartado de la memoria se presentan las 45 piezas cerámicas que forman parte del proyecto *Sin Exhibir*.

A continuación, muestro el listado de piezas que componen la instalación:

Papel de burbuja nº1

Papel de burbuja nº2

Papel de burbuja nº3

Cinta métrica nº 1

Cinta métrica nº 2

Cúter nº 2

Destornillador nº 1

Destornillador nº 2

Conjunto de cintas

Rodillo

Papel de burbuja nº4

Maraña de cables negros

Paño amarillo nº1

Paño amarillo nº2

Paño amarillo nº3

Paño amarillo nº4

Paño amarillo nº5

Paño amarillo nº6

Extintor

Maraña de cables blancos nº 1

Maraña de cables blancos nº 2

Maraña de cables blancos nº 3

Maraña de cables blancos nº 4

Cartel de Extintor

Cartel de Exit

Martillo

Conjunto de trozos de papel de burbuja

Cubo azul roto

Cúter nº 2

Brocha



Papel de burbuja n°1

Cerámica esmaltada

12 x 26 x 26 cm



Papel de burbuja n°1

Cerámica esmaltada

12 x 26 x 26 cm



Papel de burbuja n°2

Cerámica esmaltada

27 x 38 x 30 cm



Papel de burbuja n°2

Cerámica esmaltada

27 x 38 x 30 cm



Papel de burbuja n°3

Cerámica esmaltada

20 x 35 x 30 cm



Papel de burbuja n°3

Cerámica esmaltada

20 x 35 x 30 cm



Cinta métrica nº1
Cerámica esmaltada
5 x 2 x 10 cm



Cinta métrica nº1
Cerámica esmaltada
5 x 2 x 10 cm



Cinta métrica n°2
Cerámica esmaltada
5 x 2 x 10 cm



Cúter nº1
Cerámica esmaltada
14 x 5 x 1 cm



Destornillador n°1
Cerámica esmaltada
20 x 5 x 5 cm



Destornillador n°2
Cerámica esmaltada
20 x 5 x 5 cm



Conjunto de cintas
Cerámica esmaltada
12 x 12 x 3 m c/u



Rodillo

Cerámica esmaltada y PVC

25 x 23 x 4 cm



Papel de burbuja n°4

Cerámica esmaltada

25 x 40 x 30 cm



Maraña de cables negros

Cerámica esmaltada

45 x 35 x 30 cm



Paño amarillo nº 1
Cerámica esmaltada
30 x 20 x 10 cm



Paño amarillo nº 2
Cerámica esmaltada
20 x 20 x 10 cm



Paño amarillo n° 3
Cerámica esmaltada
20 x 20 x 10 cm



Paño amarillo n° 4
Cerámica esmaltada
32 x 21 x 7 cm



Paño amarillo nº 5
Cerámica esmaltada
20 x 20 x 5 cm



Paño amarillo nº 6

Cerámica esmaltada

32 x 20 x 4

cm



Extintor

Cerámica esmaltada

55 x 20 x 20 cm



Maraña de cables blancos n° 1

Cerámica esmaltada

30 x 38 x 35 cm



Maraña de cables blancos n° 2

Cerámica esmaltada

40 x 20 x 22 cm



Maraña de cables blancos n° 3

Cerámica esmaltada

26 x 39 x 35 cm



Maraña de cables blancos nº 4

Cerámica esmaltada

25 x 15 x 40 cm



Cartel de extintor
Cerámica esmaltada
22 x 30 x 1.5 cm



Cartel de Exit

Cerámica esmaltada

10 x 30 x 1.5 cm



Martillo

Cerámica esmaltada

28 x 15 x 6 cm



Conjunto de trozos de papel de burbuja

Cerámica esmaltada

Medidas variables

(pieza mayor: 20 x 20 x 3.5 - Pieza menor: 6 x 4 x 1.5 cm)



Cubo azul roto
Cerámica esmaltada
39 x 37 x 38 cm



Cúter n°2

Cerámica esmaltada

15 x 4.5 x 1 cm



Brocha

Cerámica esmaltada

25 x 25 x 2 cm

ANEXO: POSIBLE DISEÑO EXPOSITIVO

En este último apartado de la memoria señalamos un guía para un posible diseño expositivo. Dada la naturaleza del proyecto —que simula el montaje de una sala—, es imposible indicar de forma precisa la manera en la que exponer cada una de las piezas hasta no llegar a la sala definitiva y hacer una intervención en la misma.

No obstante, es necesario indicar la necesidad de la existencia de una mesa justo en medio de la sala, que hace alusión a la mesa de los montadores. Sobre ella, se encontrará la mayor parte de herramientas, y material de embalaje.

Las marañas se situarán alrededor del suelo de la sala.

La señal de extintor de cerámica sustituirá a la real, al igual que la de EXIT.

Al mismo tiempo, convivirán en la sala una escalera, una peana y una caja de cartón reales.

