

INTERPRETACIÓN DE LO FEMENINO MEDIANTE PROCESOS CREATIVOS DE FORMAS CERÁMICAS EN ATMÓSFERAS REDUCTORAS



Valencia, Septiembre de 2015



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS

Tipología IV

Trabajo final de máster presentado por:
José Manuel Simón Cortés

Dirigido por la Dra. Carmen Marcos Martínez

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

FACULTAT DE BELLES ARTS

Trabajo final de máster

**Interpretación de lo femenino mediante procesos creativos de
formas cerámicas en atmósferas reductoras.**

TIPOLOGÍA IV

Presentado por José Manuel Simón Cortés

Dirigido por la Dra. Carmen Marcos Martínez

Valencia, Septiembre de 2015



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



*A mi familia y amigos, y en especial a mi hermana, que ha sabido
llevar la palabra superación a las cotas más altas.*

Gracias de corazón

RESUMEN

El presente trabajo de investigación está dividido en una parte teórica-conceptual y una parte práctico-creativa. En la parte teórica del trabajo se hace una reflexión en cuanto a la desnudez femenina, el desnudo en el tiempo y cómo se complementa con el material cerámico de manera abstracta.

Una vez definidos los conceptos a abordar en el trabajo, se iniciará la parte práctica, donde se han querido explorar las diferentes posibilidades que puede ofrecer la técnica del Rakú, tanto en formas como acabados, aportando gran valor estético, formal y conceptual.

Las obras creadas parten de premisas como lo femenino, la desnudez y más concretamente el pecho. Todas ellas se han realizado mediante torno de alfarero utilizando diferentes pastas cerámicas como soporte, cada una de ellas con colores y texturas propias, dando como resultado diversos acabados condicionados por las técnicas empleadas.

Palabras clave: Rakú, pecho, desnudo, femenino, cerámica.

RESUM

El present treball d'investigació està dividit en una part teòrica- conceptual i una part practico creativa. En la part teòrica del treball es fa una reflexió quant a la nuesa femenina, el nu en el temps i com es complementa amb el material ceràmic de manera abstracta.

Una vegada definits els conceptes a abordar en el treball, s'iniciarà la part pràctica, on s'han volgut explorar les diferents possibilitats que pot oferir la tècnica del Rakú, tant en formes com acabats, aportant gran valor estètic, formal i conceptual.

Les obres creades parteixen de premisses com el femení, la nuesa i més concretament el pit. Totes elles s'han realitzat mitjançant el torn de terrisser utilitzant diferents pastes ceràmiques com a suport, cada una d'elles amb colors i textures pròpies, donant com resultat diversos acabats condicionats per les tècniques empleades.

Paraules clau: Rakú, pit, nu, femení, ceràmica.

ABSTRACT

This research is divided into a theoretical-conceptual part and a practical-creative part. In the theoretical part of work it is done reflection on concepts such as to female nudity, naked in time and how is complemented by the ceramic material is abstractly.

Once defined the concepts addressed in the work, the practical part will be held, where they have wanted to explore the different possibilities that can offer the technique of Raku, either in forms as on finishes, providing great value aesthetic, formal and conceptual.

The works created are based on assumptions as female, nudity and more specifically the chest. All of them have been made by potter's wheel using different ceramic pastes for support, each with their own colors and textures, resulting in various finishes conditioned by the techniques used.

Keywords: Raku, breast, nude, female, ceramics.

INDICE

1. INTRODUCCIÓN

Objetivos	Pág. 16
Metodología de trabajo	Pág. 17

2. INVESTIGACIÓN TEÓRICA

2.1. La mujer en el tiempo, la mujer en el arte.	Pág. 20
2.2. El desnudo.	Pág. 24
2.3. La luz y la sombra.	Pág. 25
2.4. Transformación del género a la forma.	Pág. 28
2.5. Entre el desnudo y la arcilla.	Pág. 31
2.6. La técnica cerámica del <i>Rakú</i> .	Pág. 37
2.6.1. Origen del <i>Rakú</i> . Filosofía y técnica.	Pág. 37
2.6.2. <i>Chojiro</i> y su entorno tradicionalista y ornamental	Pág. 38
2.6.3. Características estéticas y ornamentales.	Pág. 41
2.6.4. Materiales empleados, definición, técnica y proceso	Pág. 42
2.6.4.1. Pasta cerámica, particularidades.	Pág. 42
2.6.4.2. Proceso de trabajo y secado.	Pág. 46
2.6.4.3. Los barnices, materias primas y formulación	Pág. 46
2.6.4.4. Aplicación de los barnices.	Pág. 48
2.6.4.5. Formulas de barnices empleados en <i>Rakú</i> .	Pág. 49
2.6.4.6. Hornos y posterior cocción	Pág. 51

3. INVESTIGACIÓN PRÁCTICA

3.1. Variaciones de la técnica del <i>Rakú</i>.	Pág. 56
3.1.1. Características de la terrasilata.	Pág. 56

3.1.2. Cocción mediante Rakú en microondas.	Pág. 58
3.1.3. Pit fired. Cocción en hoyo.	Pág. 59
3.1.4. Naked Rakú. (Rakú desnudo).	Pág. 60

4. PRÁCTICA ARTÍSTICA. DESARROLLO DEL PROYECTO PERSONAL

4.1. Referentes Artísticos. Pág. 64

4.1.1. Bernard Leach.	Pág. 64
4.1.2. Arcadi Blasco.	Pág. 68
4.1.3. Noritoshi Hirakawa.	Pág. 72

4.2. Propuestas preliminares. Pág. 75

4.2.1. Maquetas.	Pág. 75
4.2.2. Bocetos.	Pág. 77
4.2.3. Obras.	Pág. 81
4.2.3.1. Piedra. <i>Táctil y visual</i>	Pág. 81
4.2.3.2. Metal y madera. <i>La huella impresa</i>	Pág. 82
4.2.3.3. Bronce. <i>El nexó</i>	Pág. 86
4.2.3.4. Cerámica, encáustica y óleo. <i>Preámbulo</i>	Pág. 88

4.3. Realización de las diferentes series. Descripción técnica y procesos.

4.3.1. Terrasilata.	Pág. 93
4.3.2. Rakú en microondas.	Pág. 95
4.3.3. Pit fired.	Pág. 97
4.3.4. Rakú desnudo.	Pág. 100
4.3.5. Rakú tradicional	Pág. 105

5. RESULTADO ARTÍSTICO

5.1. Serie I: <i>Al desnudo.</i>	Pág. 114
5.2. Serie II: <i>Matices.</i>	Pág. 119
5.3. Serie III: <i>Identidad Propia.</i>	Pág. 122
5.4. Serie IV: <i>En yuxtaposición.</i>	Pág. 126
5.5. Serie V: <i>Movimiento aleatorio.</i>	Pág. 130
5.6. Serie VII: <i>La huella.</i>	Pág. 133

6. CONCLUSIONES.	Pág. 137
-------------------------	-----------------

7. BIBLIOGRAFÍA.	Pág. 141
-------------------------	-----------------

“La arcilla me permite volver a empezar, nada es definitivo; se convierte en juego, se funde conmigo, se deja tocar y amasar. Se plantea una comunión vigorosa y mágica. Su olor, su color, su humedad; todo me lleva hacia adentro, me sitúa en la línea cero, básica y esencial.”

Evarist Navarro

1. INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo Final de Máster se enmarca en el Máster en Producción Artística que se oferta dentro de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos en la Universidad Politécnica de Valencia, perteneciendo a la tipología 4: *Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica*.

Este proyecto de investigación de carácter teórico-práctico ha surgido de las ideas aportadas en las diferentes asignaturas del Máster, que han permitido avanzar hacia ideas totalmente diferentes a las iniciales, pero despertando una creatividad constante.

Este trabajo es una continuidad en la labor que se lleva realizando durante años en el ámbito cerámico, y que se ha desarrollado hacia un perfeccionamiento tanto en formas como en métodos de acabado. La profundización más concretamente en la técnica denominada Rakú, ha permitido gestar unos conocimientos previos con un aporte de nuevas técnicas de ejecución. Las obras efectuadas por otros artistas con esta técnica han abierto curiosidades hacia nuevas formas de crear, producir, y sobre todo de mejorar los acabados. No es sólo la técnica realizada con un cuidado admirable por el arte japonés, sino es mucho más, es la dulzura en las piezas, es el exotismo oriental puesto al servicio de lo que muchos han denominado arte menor.

La técnica del Rakú, ha ido evolucionando después de los años setenta y ochenta, incorporando nuevas técnicas que se han fusionado a la perfección adquiriendo los conceptos y la base de manera perfecta, sin perder por ello la esencia propia. A través de diferentes lecturas y un aprendizaje en diversos talleres se ha realizado un importante refuerzo a nivel teórico-práctico en este trabajo.

Hoy en día, no existe ceramista que no sea seducido por este arte, realizando demostraciones de maneras creativas, populares o festivas,

sometiendo al fuego la estética de la textura y los reflejos provocados por tan radiante acabado. La técnica del *rakú* produce una cerámica japonesa que significa satisfacción, alegría, liberación conjunta de técnicas mecánicas, químicas y artísticas creando una comunión entre aquellas personas que practican, crean y producen bajo el fuego de esta técnica.

El significado de la palabra *Rakú* en japonés es el de goce, placer interior, satisfacción, alegría, y liberación¹, y con tan bella definición era la técnica perfecta para anexarla a las obras realizadas como interpretación de *lo femenino*. Las formas, la textura visual o táctil, el contorno, el juego entre ellas, la colocación en el entorno, ya sea provocado o aleatorio, el tamaño, serán premisas que intentarán crear un paralelismo entre lo femenino y el acabado aplicado al material utilizado.

Así como creo que cada persona o cada atributo femenino son únicos, irrepetibles y con una esencia particular, cada pieza creada para este trabajo es única en forma, tamaño, acabado y por consiguiente, especial en sus defectos, características y detalles. Esto es posible gracias a la intervención del azar que permite la técnica del *Rakú*, donde la simple colocación de la pieza dentro del horno, la aplicación del barniz en mayor o menor cantidad y diferente intensidad entre otros parámetros, dará lugar a una obra irrepetible y llena de encanto y belleza.

Todas estas obras estarán impregnadas de un valor estético, formal, conceptual, justificando la igualdad o la diferencia, con alguno de los atributos femeninos, empleados únicamente a modo de interpretación, siendo importante que cada pieza o la unión de varias, de pie a un discurso racional como obras en solitario o formando un conjunto o una serie, piezas en contraposición o creando un diálogo entre ellas.

Una vez que se han definido los conceptos básicos de este trabajo en apoyo literario y de investigación, se visualizan soluciones plásticas de diferentes artistas que puedan aportar un desarrollo positivo en nuestro trabajo.

¹ CARUSO, Nino. Cerámica viva. Editorial Omega. Barcelona 1986. Pág. 291

El hecho de dejar fuera de este trabajo a muchos artistas plásticos que reflexionan sobre el tema a nivel escrito o plástico, es simplemente el haber apoyado esta labor creativa con aquellos que se ceñían más concretamente a los planteamientos que desde un principio iniciaron este trabajo.

Por último, hemos pretendido desarrollar una propuesta propia germinada a partir de la reflexión ante todo lo investigado, realizando un proyecto multidisciplinar en cuestión de técnica y medios, con el fin de enriquecer las posibilidades que proporciona esta técnica. El desarrollo formal que engloba los procesos de trabajo han ampliado los contenidos conceptuales así como las series y su interpretación artística, reseñando los soportes, las técnicas empleadas y la posible ubicación dentro del espacio-contexto.

Se ha concluido este trabajo con el apartado de conclusiones obtenidas desde la revisión última del trabajo efectuado y la relación de la bibliografía consultada.

Los objetivos con los que hemos planteado esta investigación y que comprenden la teoría y la práctica son:

- Crear un proyecto teórico-práctico, estableciendo un equilibrio y generando un trabajo dinámico entre ambos campos,
- Elaborar una revisión de la experiencia personal que se ha dado con anterioridad a este proyecto y que pueda aportar a nuestra visión actual nuevas perspectivas de enfoque artístico.
- Ahondar en los términos femenino, desnudez y Rakú, en su evolución, acercando y relacionando ambos conceptos.
- Llevar a cabo una creación práctico-artística para que el espectador, únicamente a través de la obra realizada, tenga los medios suficientes para entender el contenido de la investigación.
- Integrar en todo momento la labor realizada, creando un nexo entre las diferentes fases de investigación.

Metodología de investigación

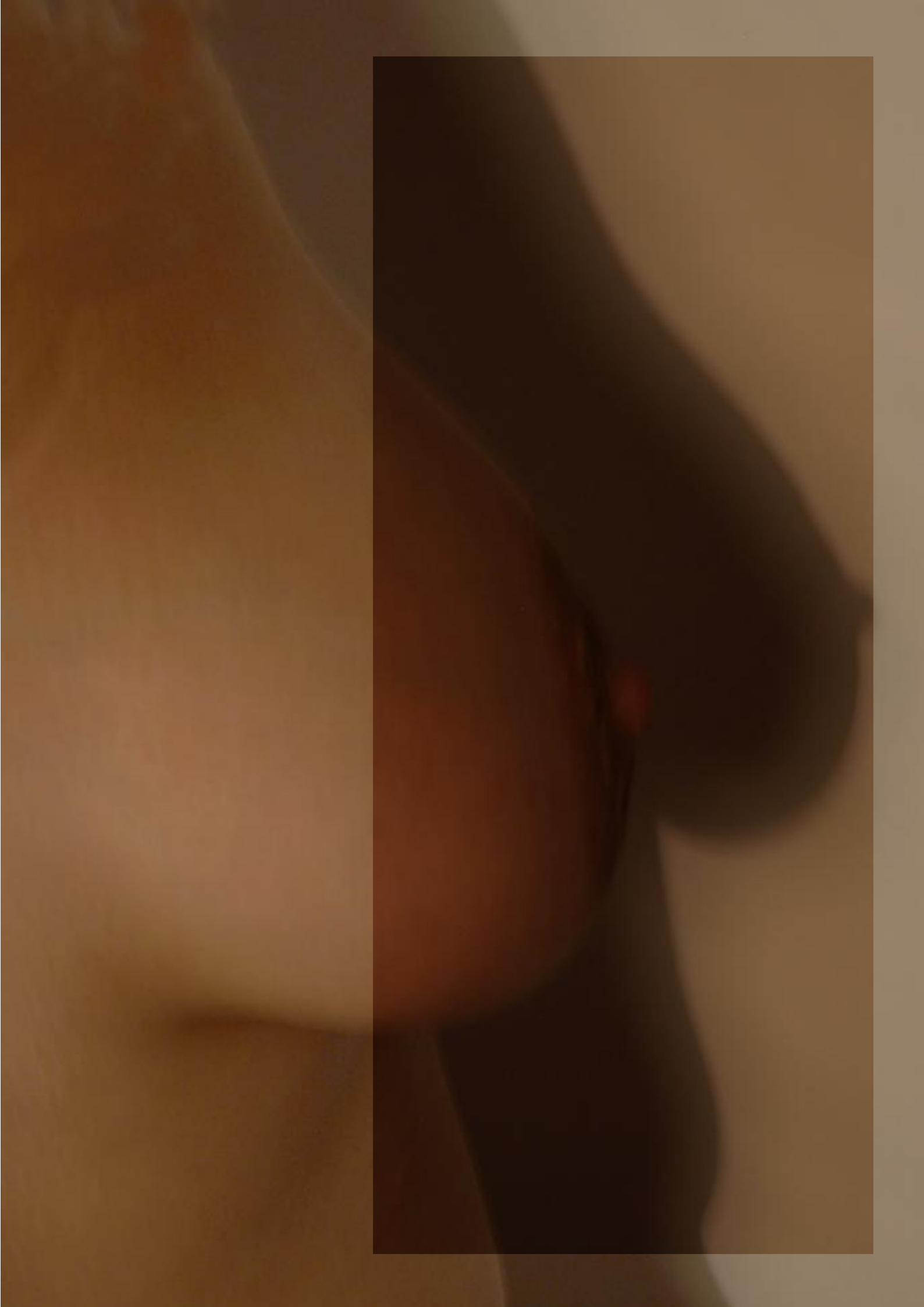
Para conseguir la optimización de los recursos tanto físicos como temporales que nos ayudaran a concluir un buen proyecto, se hizo necesario ceñirnos a una metodología, con la cual pudiéramos encontrar respuestas a los objetivos planteados.

La idea de este proyecto de plasmar el pecho femenino dentro de un contexto cerámico surgió con las diferentes asignaturas realizadas en el Máster de Producción Artística, siendo una buena idea anexas las formas que se estaban haciendo hasta ese momento con los materiales que ofrecían las diversas asignaturas.

La selección de la tipología fue fundamental para el desarrollo de esta investigación, marcando las directrices que se llevarían a cabo. Debido a la complejidad y dificultad técnica de las obras de este proyecto la elección fue sencilla, aunque la base del estudio conceptual era así mismo importante.

Este proyecto debía enlazar perfectamente la idea con la que se iniciaba este trabajo y las diferentes asignaturas que ofertaban el Máster en Producción Artística, siendo en su mayoría de carácter práctico. De este modo, se puede ver el reflejo de asignaturas como *Talla en madera y piedra*, *Procesos constructivos en madera y metal*, *Técnicas Avanzadas de Fundición Artística*, entre otras, siendo parte fundamental para el desarrollo de este trabajo.

Como desenlace del trabajo pretendemos desarrollar una propuesta creativa plástica propia, surgida de la reflexión sobre el tema investigado, creando un proyecto interdisciplinar que abarque todas las técnicas estudiadas, así como las posibilidades que proporcionan las variantes creativas creando un vínculo entre ellas aportando información, resultados y conclusiones al tema de esta investigación.



2. INVESTIGACIÓN TEÓRICA

2. INVESTIGACIÓN TEÓRICA

2.1. La mujer en el tiempo, la mujer en el arte

Intentar escribir sobre el protagonismo de la mujer en el arte a través del tiempo es sin lugar a duda un llamamiento a dejar muchas obras sin ser mencionadas. La mujer ha desempeñado un papel importante tanto en la sociedad como en los diferentes ámbitos culturales y sociológicos que han desembocado en una forma de plasmar y ser protagonistas en muchísimas obras desde diferentes temáticas.

La parte esencial en este trabajo, es el lugar que ocupa dentro del erotismo plástico, ya sea desde una ligera insinuación, hasta el acto más inmediato que se haya podido crear.

Durante siglos, los condicionantes que han envuelto a la sociedad, han hecho que sean partícipes directos o indirectos del arte que en cada momento y en cada lugar se llevaba a cabo.

La fascinación del cuerpo de la mujer ha ejercido en el hombre y en la sociedad gran atracción. Siempre se impuso el cuerpo, el volumen, el hecho de poder tocar y abrazar, siendo el cuerpo el que ocupa el espacio y las tres dimensiones. La imagen de la mujer fue siempre realidad física y por consiguiente una obra, siendo venerada y encarnando la atracción, la parte oscura, lo inmediato y la idea de que el símbolo siempre fue unido al cuerpo femenino.

La Venus de Laussel represento el deseo por sobrevivir, exaltando su anatomía, sintiéndose símbolo de fecundidad, y siendo antesala de las diversas diosas que fueron creadas con arcilla y autores del más puro primitivismo. El agua y la arcilla es la esencia material de la obra, siendo el inicio de la escultura y de la mujer en el arte. Su eterna desnudez y su invariable capacidad de redefinirse, ha sido la continua desnudez física de la mujer un paso a los símbolos de lo natural. No oculta la feminidad, transmitiendo un

mensaje explícito o implícito teniendo como denominador común la fertilidad, la moral y la simbología.



Imagen 1. Venus de Laussel

Si debemos de comenzar por una obra donde la sensualidad y el toque erótico es parte principal de la obra, es con el *Nacimiento de Venus* de Botticelli. Una mujer con una larguísima cabellera que cae por la espalda formando un pudoroso e insinuante bucle “el aparente pudor como el camino más seguido hacia la insinuación”. Esta obra representa el esfuerzo por conseguir un equilibrio entre la belleza física y la belleza espiritual, entre la idea y la sensación.

En la segunda mitad del siglo XIX las tipologías sobre la imagen femenina aparecen por una parte en la sociedad siendo representación aceptada dentro de los gustos académicos, y por otro lado, la representación femenina provocadora con temas directos. Esta imagen sacada de la realidad poética asentada hasta el momento, eliminando la ilusión y el engaño.

París y Londres colgaban en sus exposiciones cuadros de dibujos con superficies brillantes que hablaban de temas mitológicos, exóticos o de género ideal llevados al arte por célebres pintores, desarrollando cada obra con maestría y perfección, siendo agradable de admirar el perfeccionamiento formal de sus temas.

El tema de la Venus era el más representado dentro de la iconografía femenina, siendo figura impuesta por la época. Sobre la mitad del siglo comenzaron a colarse dentro de la sociedad un sentido de lo real, surgiendo el realismo frente al excesivo romanticismo. Courbet fue el primero en poner en entredicho la iconografía representada hasta el momento, siendo continuada esta labor por los impresionistas con Manet a la cabeza.

Estos pintores consiguieron sustraer la parte que embellece la imaginación, diciendo un no al arte sublime y un sí a la pintura que hace ser merecedor de un hecho cualquiera en la vida cotidiana.

Este arte fue rechazado por la burguesía, molestándoles la temática que era reflejada, más que la propia pintura.

Los condicionantes económicos originaron nuevas pautas de comportamiento, confundiendo a la clase trabajadora como peligrosa. La mujer dentro de este ámbito como inmigrante se ve obligada a dedicarse a la industria textil, el servicio doméstico y la prostitución, siendo esta última el recurso ante condiciones pésimas en el sector laboral. Las zonas parisinas se fueron ampliando y aumentando, usurpando los centros de la vida social, formando parte del entorno.

Gustave Courbet, Daumier y Manet entre otros plasmaron en sus obras temas hasta antes impensables. En 1857 se presentó *Señoritas al borde del Sena*, con lo que provocó reacciones y controversia, pues había creado una atmósfera de torpeza sensual de las mujeres casi desnudas que dormían junto al río, siendo contempladas por el público como de procedencia y oficio muy específico.



Imagen 2. Manet, 1857, *Le Déjeuner sur l'Herbe*

Esta obra sugiere un vivir la vida ajena a las turbulencias de la época, siendo un momento de felicidad que emana de los placeres del mundo. Una pintura terrenal en la que el hombre se desentiende de los improbables paraísos para afirmar el goce inmediato.

La mujer en primer plano sin vestimenta alguna mira fijamente al espectador, seria y de manera profunda. Esta obra recrea una atmósfera previa al intercambio erótico, entre el tiempo de espera y la incertidumbre de la propia posesión.

2.2. El desnudo

“Estar desnudo es estar sin disfraces.

*Exhibirse desnudo es convertir en un disfraz la superficie de la propia piel, los
cabellos del propio cuerpo.*

*El desnudo está condenado a no alcanzar nunca la desnudez. El desnudo es
una forma de ir vestido”.*

John Berger

Es importante viajar a través del desnudo para poder llegar a la parte íntima, al pecho, a su forma. Si descubrimos una mínima parte del significado del desnudo y como es tratado, podremos ir de lo general a lo particular, del cuerpo al pecho.

La desnudez es un sistema especialmente significativo que muestra de manera concreta cómo la corporeidad se manifiesta a la perfección y cómo se hace más tangible y evidente ante nuestra conciencia. Se debería de diferenciar claramente dos formas de apreciarlo, que son el simple hecho de estar desnudo o ser de alguna manera una representación del desnudo.

¿Cuál sería la diferencia entre estos conceptos? Se distingue entre el desnudo corporal y el desnudo artístico. La desnudez corporal es aquella en la que nos encontramos desvestidos, despojados de las prendas, siendo la más habitual entre las personas. El desnudo artístico, no comportando en su utilización más culta ningún matiz incómodo, es la imagen que proyecta un cuerpo equilibrado, feliz, con confianza, y no como un cuerpo indefenso.

Kenneth Clark² desarrolla estos conceptos, que más tarde son discutidos, en diferentes conferencias sobre el desnudo artístico. En ellas afirma que no es lo mismo *estar desnudo* que *ser un desnudo*. Esta dicotomía

² KENNETH, Clark. *El desnudo: un estudio de la forma ideal*. Editorial Alianza Forma. Madrid, 1981.

puede ser bastante compleja y por consiguiente tener connotaciones sociales e ideológicas que van mucho más allá de la visión puramente artística.

2.3. La luz y la sombra

El paralelismo que podemos encontrar entre el arte oriental y la luz, crean reminiscencias con la luz que proyectan las cerámicas. Amantes del brillo profundo, el brillo superficial y unas connotaciones con el brillo alterado el cual para los orientales evoca los “efectos del tiempo”, pátinas que se han depositado sobre la materia, dando un carácter propio y único. Las piezas así como lo cotidiano, se recubren de partículas que permanecen por siempre o por cortos periodos de tiempo creando una película característica de manera formal.

Los japoneses ponen cualquier superficie en contacto con sus manos, provocando un desgaste o un “lustre de la mano”, y así preservan esa pátina de “suciedad” que otorga a los objetos un valor particular.

¿Podríamos decir que el arte japonés huye de lo brillante y el blanco uniforme? No hay duda de que los japoneses interpretan todos aquellos detalles cotidianos en una consonancia entre el objeto y el contexto. Los tonos oscuros y suaves proyectan una luz incierta que realza la belleza del lugar. Cuando los artesanos realizaban los objetos con laca y los resaltaban con oro molido, tenían en la mente una habitación tenebrosa y el efecto de la luz sobre los objetos al incidir sobre las zonas cóncavas brillantes. Cualquier pieza realizada con efectos de oro molido no estaba hecha para ser vista en un sitio iluminado, sino para ser adivinada. El objeto en penumbra va revelando cada detalle.

De igual modo que damos un valor principal a la luz y el reflejo, ¿no deberían de tenerlo los colores? Los japoneses pueden colocar dulces de frutas glaseadas en una fuente, y aunque esté situada en un lugar donde no se aprecien los colores, al probar estas pastas se podrá sentir en la lengua una pequeña parte de la oscuridad de la sala, transformada en masa azucarada.

La cultura japonesa concede gran importancia a la sombra que proyectan o reciben los objetos: los platos preparados en la cocina oriental no se sirven en lugares demasiados iluminados y en utensilios blancos pues pierden parte de su atractivo.

El *Miso*, el *Shoyo* o el *Tofu* entre otros manjares, no quedan realizados si se sirven en un entorno iluminado, todos ellos ganan vistos en la sombra, en una armonía perfecta. Cuando se destapa el recipiente y el vapor se escapa, cada grano de arroz destella, brillando y dando lugar a sombras reflejadas que armonizan perfectamente.

Por consiguiente las piezas realizadas en Rakú no deben de ser piezas perfectamente blancas, pulidas e inmaculadas, sino que deben de apropiarse del humo del serrín, adquiriendo una pátina propia, unos acabados únicos y una gama de matices. Cada una de ellas debe comportarse ya sea sola o dentro de un contexto, como creación única. Los lustres y los acabados brillantes deben de ser apreciados en un contexto sin grandes despilfarros de luz, dejando que sea la propia obra quien cree una sombra propia o reflejada.

Los japoneses más antiguos vivían en lugares oscuros, pero decoraban y cubrían todo con oro, dándole a éste un valor práctico, pues la virtud que desempeña el pape pintado o el oro como reflector, hacía de este material no un lujo sino la contribución a la luz.

La importancia de la sombra se puede apreciar en todo aquello que podemos encontrar en el mundo oriental. Las construcciones arquitectónicas con formas que proyectan sombras en las fachadas, en los interiores de las casas, los teatros, y de igual manera en las personas. Los orientales saben sacar de la penumbra el lado más bello, haciendo nacer sombras en lugares que en sí mismos son insignificantes.

Tanizaki³ escribe que lo bello no es una sustancia en sí, sino que es un dibujo de las diferentes sombras, claros y oscuros producidos por la interrelación de varias sustancias.

Las piezas al salir del horno crean matices de claros y oscuros, de sombras y luces, que asemejan a las zonas blancas y negras del Ying y del Yang y la filosofía zen, el equilibrio de todo lo contemplado y de todo lo creado.

La importancia del brillo, la luz y las sombras, se enlaza con los diferentes apartados tratados con anterioridad, donde lo femenino y la desnudez del cuerpo deben formar un discurso en cuanto a matices y formas. La obra realizada en este trabajo crea paralelismos con las partes femeninas, el pecho, las piezas pulidas y las sombras que proyectan.



Imagen 3 y 4. Fotografía de un pecho y una pieza de reflejo metálico

³ TANIZAKI, Junichiro. *El elogio de la sombra*. Ediciones Siruela. Madrid, 1993.

2.4. Transformación del género a la forma

Como ceramista y artista plástico, me ha gustado desde siempre crear una forma y explotarla en todas sus facetas, formas, tamaños, colores, texturas y provocar impresiones.

Las piezas creadas por medio del torno ya sea eléctrico o manual, me permiten trabajar formas redondas y huecas que asemejan a un atributo de la mujer, formas que de manera explícita pueden parecerse a pechos, una interpretación y una metáfora dentro de un contexto plástico, creando, interpretando, expresando lo que siento en cada momento, permitiendo que cada pieza desde su fundamento sea única, irrepetible y con una huella propia, al haber sido creada en un momento y en unos parámetros emocionales concretos.

Las piezas que realizo son mimadas desde el inicio, se ven crecer, se ven madurar y se sienten propias cada una de ellas, creando entre todas ellas un eslabón artístico.

Cualquier planteamiento, artístico que desencadena obra propia, se realiza desde el máximo respeto, abarcando de lo general a lo particular, estudiando elementos del desnudo femenino, la sexualidad pero no el sexo, y ciñéndose de manera muy particular a los senos, donde esa similitud plasmada como metáfora me permite abarcar más posibilidades en la parte creativa.

*“La representación del cuerpo femenino, dentro de las formas y marcos del gran arte, es de manera general una metáfora del valor y la significación del arte. Simboliza la transformación de la materia base de la naturaleza en las formas elevadas de la cultura y el espíritu. El desnudo femenino puede, pues ser entendido como un medio de contener feminidad y la sexualidad femenina”.*⁴

⁴ NEAD, Lynda, *El desnudo femenino: Arte, obscenidad y sexualidad*. Editorial Tecnos. Madrid, 1998. Pág. 13.

Salir de las pautas y las reglas establecidas donde tanto hombres como mujeres se sienten impuestos, al ser medidos, juzgados, pesados y por consiguiente sufren un cambio por voluntad propia de aquellas partes que no consideran dentro de los cánones de la “belleza” establecidos. Por lo tanto se define de manera individual el cuerpo femenino además de expresar normas definidas para aquellos que ven o aquellos que miran.

Al hablar del desnudo y la sexualidad de manera separada hablamos de un reflejo de la racionalidad del pensamiento. La identidad sexual es contrastada con las demandas de la sociedad que se han impuesto y las cuales provocan un proceso constructivo de manera constante, siendo esta interpretación final la que no nos hace actuar como hombres o mujeres, pues estamos constantemente intentando adaptarnos. La edificación del género absorbida en la estructura ideológica de la cultura actual, no es un bagaje adquirido, sino más bien un proceso que se va alimentando de medios como el cine, la publicidad, o en el caso de la mujer en el propio feminismo. El género no sólo adquiere las pautas tradicionales asumidas, sino también desde la propia crítica y exceso hacia uno mismo.⁵

Esta insistencia en la sexualidad y los cambios producidos por el cuerpo, de manera natural, o bien de manera provocada y consciente, deja entrever un discurso en la parte plástica de este trabajo, donde la forma adquiere infinidad de matices, cambios producidos de manera inconsciente, dejándose llevar por la técnica, en la que el grado de incertidumbre es evidente y la sorpresa acompaña hasta el final del proceso.

Las representaciones culturales y sociales han dado forma definiendo las configuraciones del cuerpo. Con la mirada puesta en años precedentes, era casi obligación tener un cuerpo perfecto, debía ser firme, compacto y saludable, llegando a nuestros días a convertirse en un objeto político para los movimientos feministas entre otros.

⁵ Véase los cambios producidos por Eleanor Antin como transformación de su propio cuerpo sometiéndolo a los cánones impositivo. *Carving: A Traditional Sculpture..* 1972. 144 fotos. Colección Art Institute of Chicago

Es por esto que el poder se ha constituido con la producción del conocimiento del cuerpo, autorregulándose mediante el control que ejerce la persona sobre el yo, es uno quién decide los cambios a realizar, dónde y cómo debe ser ese cambio.

Las configuraciones sociales del cuerpo transforman la propia visión del cuerpo, viéndose éste como imagen según un conjunto, siendo la mujer juez y verdugo, pudiéndose observar esto de manera particular en los casos de anorexia nerviosa. Esta enfermedad no puede apreciarse como una perversión, sino como una confusión de las percepciones psíquicas, como una confusión de la forma y sus límites. Esta distorsión perceptiva es interpretada como un exceso de materia depositada en la superficie del cuerpo, y lo que se desea es eliminar ese sobrante, y revelar el yo esencial volviendo a las fronteras iniciales.

La mujer al observarse en el espejo se experimenta a sí misma como una imagen o representación, viendo su identidad circunscrita por la cantidad de imágenes que definen la feminidad, siendo en ese momento cuando se pone en práctica la autorregulación, luchando contra los límites del cuerpo establecido en la imagen occidental, siendo la materia del cuerpo femenino contenida dentro de los convencionalismos y condiciones.

Un claro ejemplo de ruptura con las conductas establecidas y los estereotipos es Ana Mendieta, artista que utiliza su cuerpo como recurso creativo. En su trabajo, el cuerpo se encuentra atado a las conductas histórico-sociales y psíquico-antropológicas, explorando dichos estereotipos en la cultura cultural, sexual y racial enarbolada por el mundo occidental, tanto en su época juvenil como adulta, y colocándolos en tela de juicio.

En su obra *Sin Título (improntas de vidrio sobre cuerpo)* de 1972, se desnuda y deforma con la ayuda de un vidrio que ella misma coloca sobre su cuerpo. Este vidrio resulta aquí como el cuerpo social mismo, limitando y deformando, proporcionando *forma* a lo que somos.

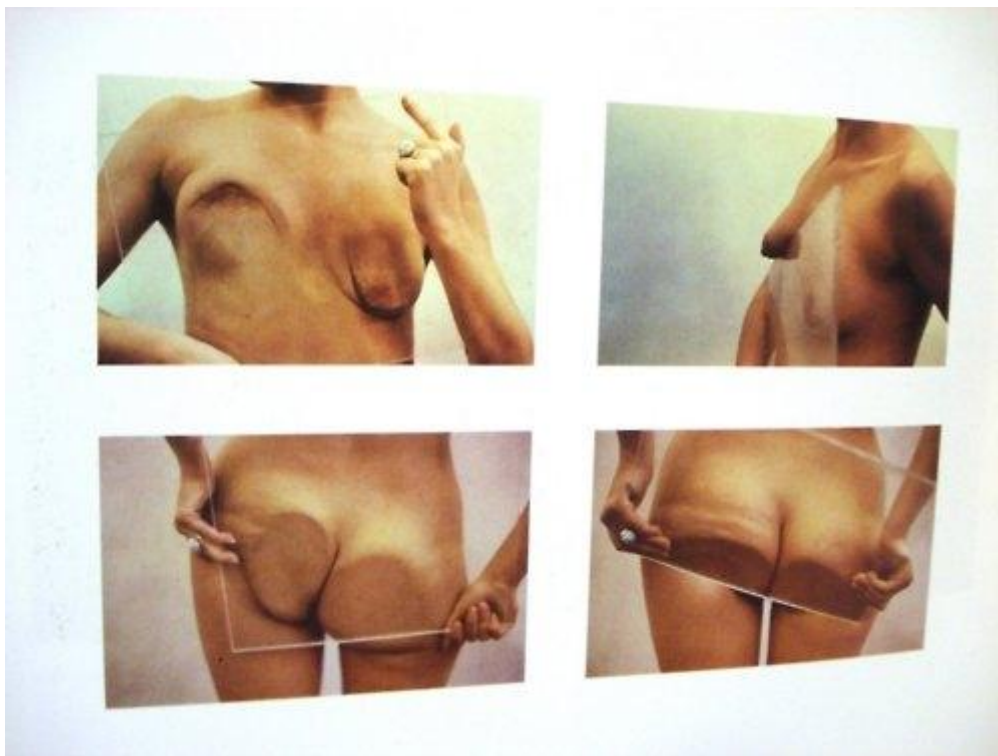


Imagen 5. Ana Mendieta. Sin Título (*improntas de vidrio sobre cuerpo*) 1972

El carácter transgresor de esta creación es realizado por la transparencia del vidrio que deja ver en todo momento la parte oprimida, manifestando así un reclamo a lo femenino frente a las reglas establecidas socialmente. Estas imágenes muestran la resistencia de lo femenino ante la imposición de los códigos sociales, observándose en la fuerza ejercida por el cristal contra el propio cuerpo.

2.5. Entre el desnudo y la arcilla

Son infinidad de artistas los que han querido tener entre la temática de sus obras la mujer como referente plástico. No ha sido solo tema único de creación, pero si un tema importante, y por consiguiente trabajado.

Podrían abarcarse muchos artistas de todos los ámbitos, de muchas nacionalidades o bien de artistas que han plasmado el tema femenino con materiales diversos, pero es en este trabajo donde se han seleccionado algunos de ellos que de alguna forma han sabido plasmar la figura femenina

desde un punto de vista plástico, estructural, formal y con una belleza que solo el espectador es capaz de ver.

La figura desnuda femenina a través de la arcilla ha sido un juego y un placer recurrente como vehículo de transmisión. Añadir, quitar, modelar y dar volumen al cuerpo femenino es sin lugar a dudas una sensación que solo aquellos que pueden y saben hacerlo disfrutan al máximo.

Cuando una mujer es copiada en barro, se puede ir apreciando una riqueza expresiva, que solo con la técnica del medio puede convertir el arte en un hermoso juego, se debe convertir la obra en un fin.

El conocimiento teórico nunca es comparable a la experiencia intransferible de palpar la materia misma. La figura humana debe adquirir en el arte todo su realismo, si bien este realismo debe responder a una naturaleza más poética que anatómica.

La obra escultórica es fiel a la ley de la representación, aunque respetando la belleza de sus formas, el arte sensorial, el placer estético que compone un torso idealizado y desnudo.

Movimiento, matices, suavidad naturalista, expresividad, ayudan para que el arte sea resuelto con certeza.

Como ejemplo tenemos la obra de Octavio Vicent que recrea la pureza del desnudo y expone la belleza al servicio de la idea del cuerpo humano. La representación y el sentido plástico firme en las formas humanas copiadas de esculturas clásicas.

Es este artista el que ha sabido dotar de realidad la obra trabajada, torsos desnudos, firmes pechos y curvas insinuadas ante la mujer clásica más pura. Son rostros y cuerpos de mujer eternizados en la obra, poniendo el más puro sentimiento y transformando elementos indiferentes en formas llenas de vida.

La obra escultórica nace dentro de este artista, y no importa donde ha partido la idea, pues puede haberse generado en la lectura de un texto o por la visión de una obra, pero lo que importa es la impresión que recibe el artista. Es en ese momento cuando se comienza a gestar el proyecto que busca la esencia de la figura femenina arrebatándosela a la materia.

La sensualidad explícita en las obras al servicio del artista y su técnica, que busca los rasgos que imprimen a los desnudos, a la belleza de un rostro de mujer con largos cabellos henchidos al viento o ajustados a la nuca. Las figuras femeninas que de manera despreocupada cubren partes de su cuerpo al salir del mar, dejan vislumbrar ante la imaginación pequeñas gotas de agua sobre el cuerpo. Mostrándonos la delicadeza de sus formas, vientres planos y pechos perfectos, conservando su justa medida, ni grandes ni pequeños.



Imagen 6. Octavio Vicent, *Female nude*

La escultura femenina ha tenido siempre un lenguaje al que hay que servir, respetar y aunque los condicionamientos sociales cambien, se debe ser un servidor de la naturaleza, copiándola y potenciándola, nunca afeándola pues es en sí misma el alma y con ello un misterio, siendo el artista el propio profeta.

El artista como testigo de su tiempo debe expresar la parte femenina como pura realidad, dialogando con el pasado y trabajando el volumen con compenetración del espacio que rodea la forma.

Otro ejemplo claro es la obra de González Beltrán, que lucha entre pequeñas revoluciones y un contexto directo con la obra del pasado. Su temática desde la perspectiva plástica dota de movimiento armónico, sencillo y teórico haciendo hincapié en armónicas pasiones formales.



Imagen 7. González Beltrán, *Mujer embarazada*

Su naturalismo busca expresiones de normas clásicas, inmutables y tradicionalistas, creando de lo linealmente bello en el espacio que debe de ocupar.

La suavidad en sus líneas, las formas cortantes delimitan el contorno dando la impresión de un torso perfecto. Es en la materia donde se aúnan la belleza con la idea y donde los pechos trabajados generan un ritmo vivo en piezas inmóviles.



Símbolo del Rakú

2.6. La técnica cerámica del *Rakú*

2.6.1. Origen del *Rakú*. Filosofía y técnica

La palabra *Rakú* significa placer interior, satisfacción, regocijarse del día, alegría, vivir en armonía con las cosas y con los hombres. El budismo y el arte Zen, desplegaron en Japón a partir del siglo XIII, un florecer sobre este tipo de cerámica como significado principal de ver las cosas, la vida basándose en el silencio vital de las concepciones profundas de la nada y el vacío.

El budismo se suele decir que es meditación, y aquel que lo cultiva experimenta la iluminación interior que le permitirá ver, verse, sentir la vida y el espacio como partes de sí. Es manifestación de lo efímero y a su vez lo eternamente cambiante. El *rakú* crea un nexo hacia los elementos de la naturaleza, el agua, el fuego, la tierra, el aire, siendo una negación del individualismo, con una concepción de lo imprevisible y lo continuo cósmico, siendo entonces un arte no occidental, siendo una huella de lo que ya estaba antes, carente de racionalismo, sin exigencias ni imposiciones hechas al material ni la forma.

El zen y el *rakú* crean una perfecta unión, pues las premisas son las actividades manuales, la meditación como posibles vehículos de iluminación espiritual, rechazando el estudio de lo escrito.

El té desde sus inicios, se venía usando en los monasterios por medio de los monjes budistas para ayudarse a mantenerse despiertos en las largas noches de meditación.⁶ Más tarde el uso de esta bebida se extendió entre las clases nobles, los militares y los comerciantes. La ceremonia del té era un hecho muy importante que envolvía costumbres y pensamientos filosóficos.

La cerámica japonesa y sobretodo el *rakú* representa un momento en concreto y de gran importancia en aquellos países donde el té es parte fundamental. La oferta de un cuenco con bebida perfumada que puede ser

⁶ Cuando la ceremonia del té era solamente bebida para los monjes budistas y nobles, los boles del té así como los demás utensilios eran importados de China o Corea.

incluso medicinal, asume las características de una ceremonia, con una serie de formalidades y sofisticados detalles a la búsqueda de añadir una armoniosa belleza creando una atmósfera de paz y tranquilidad espiritual entre los huéspedes y los dueños de los hogares.

Estas costumbres se verán reflejadas en la arquitectura, la caligrafía, los jardines, en cómo preparar las comidas y la confección de los utensilios en la ceremonia del té. Estar envueltos de bellísimos objetos es una conducta de los japoneses de antaño como los actuales. Madera bambú, fibras vegetales, laca, metal o cerámica protagonizaron la creación de objetos funcionales y estéticos idóneos para dicha ceremonia.

La fabricación de estas piezas y su filosofía arraigó en Japón a partir del siglo XVI mediante familias de ceramistas que la cultivaron. Es tradicional y consiste en una loza suave y frágil, libremente modelada, de baja temperatura y vidriada con plomo. El primer ceramista que la popularizó fue Chojiro, el origen de su familia era de Corea, emigrantes de Corea a Japón, donde se instalaron en Kyoto en 1525, arraigándose y siendo fundadora de la “dinastía de Rakú” en Japón.

El primer dato sobre la cerámica rakú aparece en el “Kogei Shirgo” en 1577 y el uso de un bol de té de rakú negro es nombrado en el diario del té en 1579. Actualmente se da como fecha primera la que aparece en el “Tsuda Sokei Chayu Nikki” es decir, el diario para la ceremonia del té, el cual tenía escrito que un bol de borde irregular fue utilizado por *Sen no Rikyū* el 9 de diciembre del octavo año de Tensho en 1586.

2.6.2. Chojiro y su entorno tradicionalista y ornamental

Es importante que al tratar de manera extensa el tema del Rakú, se cite como parte importante de esta técnica al fundador y precursor de este tipo de arte. Son diferentes vertientes las que podemos encontrar de manera escrita

sobre quién fue la persona que inició y contribuyó con su labor a una difusión extensa de la cerámica japonesa.

Si bien Chojiro fue el maestro de la cerámica rakú, otros autores no lo mencionan sino que dan a este tipo de arte diferentes vertientes que se anexan a posteriori en la fabricación de este tipo de obras.⁷ Los maestros ceramistas se transmitían oralmente de padre a hijo el arte de fabricar este tipo de arte manteniendo en secreto la fabricación, la elaboración de los esmaltes, de la arcilla y de la cocción.

La cerámica rakú toma el nombre de la primera familia que toma la concesión feudal para producir este tipo de piezas, si bien es Chojiro el promotor potencial de este arte que empieza por aprender todas las reglas que se van volviendo más sofisticadas y complejas.

Chojiro I (1516-1592) captó la atención del maestro de ceremonias del té Rikyü que le ayudó a introducirse en la Corte de Oda Nobunaga (1534-82) y en la de Toyotomi Hideyoshi en 1577 con la premisa de realizar boles de té verde.⁸ La protección de Rikyü fue importante para el desarrollo histórico del rakú.

Todas las piezas se fabricaban con el beneplácito de Rikyü, siendo quien estudió una serie de factores que influenciarían en la manera de realizar los boles, con estilo sencillo y natural, el "*Wabi*"⁹, en contraposición con los excesos de la época, siendo su realización un hilo conductor de la filosofía Zen.

El color y la forma debían tener un equilibrio por si mismos siendo tan importantes unos como otros:

⁷ CARUSO, Nino. Cerámica viva. Editorial Omega. Barcelona 1986. Pág. 6

⁸ Chojiro fue alfarero de la Corte y sus piezas no fueron vendidas ni vistas fuera de los círculos oficiales aristocráticos.

⁹ El Wabi durante el periodo medieval representaría el ideal estético de la pobreza cultivada, siendo más importante lo imperfecto, lo sencillo e irregular ante lo refinado y perfecto.

“La forma mostrará líneas que den la sensación de firmeza, los bordes o aristas deben resultar placenteros al roce de los labios, la temperatura del té debe ser transmitida a través del bol a la mano, la textura del bol dará la impresión de una superficie tallada. Reunidos todos estos factores en una pieza, harán de ella un buen bol de Rakú para beber té”.¹⁰

Esta filosofía y el ideal Wabi no se limitaron a la ceremonia del té, sino que se extendió a la concepción japonesa del mundo, influenciando la arquitectura, la caligrafía, el arte de disponer las flores, la preparación en la comida, los jardines tan perfectamente orientados, la pintura y la poesía.



Imagen 8. Cuenco realizado mediante la técnica de Rakú. Japón

Chojiro trabajó en sus inicios como alfarero, y ya en la Corte realizó cochuras de tejas y elementos arquitectónicos, aplicando posteriormente esta

¹⁰ MATSUYA, Kaiki. *Notas para la Ceremonia del té. Weatherhill, Tankoska, Tokyo, 1975*

tecnología a los boles. Utilizó la misma arcilla de las tejas, que es rica en arena silíceo y por consecuencia refractaria. Un día comenzó a extraer los boles del horno estando incandescentes, extrayendo las piezas con unas tenazas de metal y dejándolas enfriar a la intemperie, dando lugar al nacimiento del rakú.

La obra de Chojiro fue continuada por sus sucesores hasta la 14 generación que en la actualidad aún viven. La cerámica o loza de rakú fueron esencialmente un producto familiar, en contraposición de la cerámica japonesa tradicional cocida en hornos comunales de altas temperaturas.

2.6.3. Características estéticas y ornamentales

Las piezas realizadas en rakú se efectúan enteramente a mano, no utilizando en ningún momento el torno, siendo éstas de manera asimétrica en forma y con las paredes más bien gruesas. La mayoría de estos boles de té, manifiestan la atracción por unas superficies irregulares, con colores vibrantes, y sus formas modestas y rústica belleza.

De igual manera, estos boles o cuencos varían según la estación del año, siendo los estivales más planos y abiertos a fin de dispersar el calor y dan la sensación de ser más refrescantes. Los invernales son más altos y cerrados para contener el calor, teniendo un vidriado de plomo que suele ser negro, oscuro, tono salmón, amarillo o blanco.

Para realizar este tipo de cerámica, el soporte arcilloso tiene que ser refractario con la finalidad de soportar los cambios bruscos de temperatura a la cual se exponen las piezas al ser extraídas del horno al rojo vivo y ser enfriadas de inmediato.

En Japón podemos encontrar dos tipos de Rakú tradicional, el rojo y el negro. El *negro*, adquiere matices desde el negro oscuro hasta tonos de marrón. Este color se obtenía recubriendo el bizcocho con un esmalte elaborado con rocas ricas en hierro, magnesio y sílice del lecho del río Kamo de Kyoto, que eran mezcladas y pulverizadas con un porcentaje de óxido de plomo, aplicándose varias veces sobre el bol para ganar grosor y oscuridad, y

cocido una segunda vez a unos 1100°C. En el justo momento que la capa vítrea llega al punto de fusión, es extraída del horno aún incandescente y dejado enfriar al aire.

El *rojo*, suele ser de un suave salmón, teniendo a veces motas verdes o toques en blanco. Se obtenía mezclando los boles en estado crudo con una arcilla rica en hierro y carbonato de plomo blanco en polvo en una segunda capa. Sucesivamente va recubierto con una capa vítrea a base de plomo cocido entre 800-850°C. Los primeros rojos tuvieron unos vidriados muy delgados y de poco grosor, sin brillo, secos y negros en superficie, que simulaban loza sin vidriar.¹¹

Posteriormente aparecieron unos vidriados de color blanco opaco denominado Koro y otro de color amarillo, atribuidos a Danyu (1599-1656) siendo el III maestro del Rakú y el mayor de todos llamado Nonko, que cocía a más alta temperatura que sus predecesores, y que usaba un vidriado transparente con habilidad para producir los efectos deseados.

2.6.4. Materiales empleados, definición, técnica y proceso

2.6.4.1. Pasta cerámica, particularidades

Cada arcilla tiene unas propiedades que le hacen ser útil para un determinado proceso. Estas propiedades a veces no se encuentran en un solo barro y debe ser modificado mezclando materiales que otorguen a esa arcilla las características idóneas buscadas.

La arcilla empleada en la técnica de rakú se formula teniendo en cuenta ciertas premisas como son su deformación, la reducción, la plasticidad, el color, la textura y su porosidad.¹² Así mismo, esta técnica condiciona que la pasta empleada soporte y resista los cambios de temperatura y choque térmico que sufren los objetos durante la cocción y posterior extracción. Esta pasta debe

¹¹ Revista Trimestral del Arte y Ciencia de la Cerámica Nº 6. Madrid, 1980. Pág. 45.

¹² Véase la tesis doctoral de SIMÓN CORTÉS, José Manuel. Caracterización físico-química de las alteraciones de los paneles devocionales y vía crucis del siglo XVIII en la Comunidad Valenciana. Valencia. 2012. Pág. 147.

contener una elevada cantidad de chamota¹³ y estar compuesta de dos materiales, uno plástico y otro *antiplástico*.

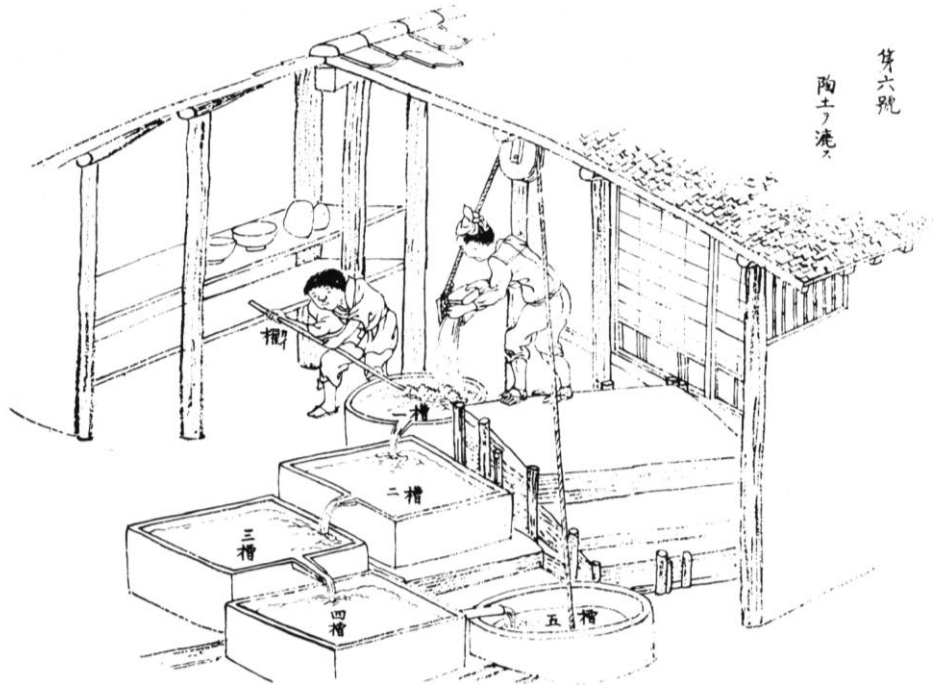


Imagen 10. Koji Fujioka, Japón. La arcilla con agua va pasando por una serie de contenedores donde las partes más gruesas se precipitan al fondo por sedimentación. En el último recipiente se recoge la parte de la arcilla pura.

¹³ La chamota es un material cerámico generalmente de barro, que se ha sometido a alta temperatura antes de su uso. Se le añade al barro con el fin de disminuir la deformación e incrementar la resistencia al choque térmico. MATTISON, Steve. *Guía completa del ceramista. Herramientas, materiales y técnicas*. Editorial Blume. Barcelona, 2004. Pág. 217.



Imagen 11. Koji Fujioka, Japón. La arcilla pura se trabaja para asegurar una plasticidad idónea.

Los plásticos proporcionan la maleabilidad y el color de la pasta una vez bizcochada o cocida. Las materias primas que facilitan esa plasticidad son los barros rojos, bentonitas, *ball clays* y arcilla de Alcañiz.

Los *antiplásticos*, son decisivos en la reducción, la deformación y el choque térmico. Las cantidades de estos materiales agregadas al material plástico favorecen la porosidad, acortan la contracción en la fase de secado y reducen el punto de fusión. Entre los más usados están la chamota, la arena silíceo, la perlita, el espodumeno, el talco, la alúmina, el feldespato, la vermiculita, la wollastonita, la mullita, el serrín, y algunas arcillas refractarias con un alto grado en sílice y alúmina.

La proporción de material plástico en una pasta para Rakú oscila entre el 60 y el 70% y el material antiplástico entre 30 y 40% sobrepasando algunas pastas esa cantidad.

Todos los materiales que componen una arcilla para la realización de piezas para rakú deben ser pesados y medidos en seco y posteriormente amasados.

Fórmulas para pasta cerámica. 850-900°C

TOM KERRIGAN		KENT VAVREK	
Arcilla refractaria	66	Arcilla refractaria	50
Ball Clay	15	Mullita	15
Petalita	10	Wollastonita	10
Chamota fina	5	Talco	10
Wollastonita	4	Chamota	10
		Ball Clay	5

HARRIET BRISSON		RICK BERMAN	
Arcilla refractaria	50	Arcilla refractaria	60
Caolin	15	Ball Clay	30
Ball Clay	15	Chamota	10
Chamota fina	15		
Talco	5		

2.6.4.2. Proceso de trabajo y secado

Cuando se realizan las piezas en Rakú, cualquier técnica es posible, pudiéndose realizar a mano, en alfarería por placas, etc., pudiendo texturizar la superficie y realizar el acabado deseado, pues el tipo de barro empleado soporta la manipulación, así como la admisión de cierta cantidad de agua.

Lo mejor sería que las piezas estuvieran fabricadas en una sola pieza, soportando mejor el choque térmico. Si las piezas realizadas fueran la unión de varias o ensambladas, no debería realizarse la reducción, es mejor dejar que la pieza enfríe dentro del horno. En cualquier caso, el secado debe ser lento y gradual, evitando secados demasiado rápidos, que provoquen el agrietamiento de las uniones o que las diferentes piezas se vicien curvándose o fracturándose.

En el proceso de secado, esta arcilla sufre una contracción de un diez por ciento de su volumen, según sea la composición de la pasta. El barro encoge en tres fases, la primera cuando se seca, la segunda cuando se bizcocha o se somete a una primera cocción y la tercera cuando se cuece a su máxima temperatura, siendo la mayor reducción la que se produce en la fase del bizcochado.

2.6.4.3. Los barnices, materias primas y formulación

Los barnices cerámicos son vidriados formulados que permiten adherirse a la superficie de la pasta y fundirse a la temperatura deseada creando una película alrededor de la arcilla formando un cuerpo vítreo perfecto.

Los tres componentes principales son la sílice como elemento vitrificador, el fundente que permite que se funda el barniz, y la alúmina que aporta estabilidad. Los demás materiales que se emplean son una mezcla de minerales, óxidos y compuestos químicos.¹⁴

¹⁴ PRODESCO S.L. *Principales materias primas de uso cerámico*. Manises, 1987. Págs. 1-20.

Las recetas que se podían encontrar sobre barnices para Rakú al principio eran muy escasas, existiendo dos grupos desde un inicio, los rojos y los negros. Hoy en día tenemos un gran abanico de formulaciones con resultados increíbles y fascinantes.

El barniz empleado en la técnica de Rakú debe de tener su punto de fusión más bajo que el de la propia arcilla, permitiendo crear una capa fundida lisa sobre una forma sólida. Existen diferentes premisas que se tiene que tener en cuenta al formular un barniz sea cual sea su composición. Las cualidades deben ser un bajo punto de fusión, crear una superficie lisa y brillante, que tenga tendencia a cuartearse y craquelarse en el proceso del choque térmico, ser porosa, colores intensos y permitir la adición de colorante. Muchos de estos condicionantes son importantes, pues permitirán que en el proceso de cocción en atmósfera reductora el hollín penetre creando el acabado deseado. Estos barnices pueden ser modificados añadiendo opacificantes, y así matearlos o texturizarlos.



Imagen 12. Antes de su uso el barniz debe ser pasado por un tamiz fino. Esmaltado de una tetera y de un cuenco por el método de inmersión

2.6.4.4. Aplicación de los barnices

Los esmaltes para Rakú se deben de aplicar un poco espesos, si bien este punto de fluidez permite unos resultados y unos efectos determinados y variados.

La aplicación de los barnices sobre la pieza bizcochada se puede realizar por diferentes métodos ya sea por inmersión, pincel, salpicaduras, por rociado, a pistola, a pincel o dejando partes sin esmaltar para poder apreciar la arcilla natural con las diversas tonalidades que produce la cocción en oxidación y reducción. Así mismo, esta técnica permite aplicar engobes antes de cocer por primera vez las piezas, mezclar óxidos colorantes a los esmaltes, o pintar

bajo o sobre cubierta. Se aconseja mezclar un poco de goma arábica al esmalte para evitar que se pueda exfoliar la capa en el momento de ser introducido en el horno. Si bien esta técnica tiene una base legendaria y estudiada, no podemos olvidar en parte su carácter experimental, y así el ensayo dará lugar a sorpresas en el resultado una vez se ha realizado la reducción de la misma. Hay que tener en cuenta que cabe la posibilidad de que el resultado del esmalte empleado o del color aplicado no sea como aquel que esperamos. El Rakú puede variar los resultados una vez se ha reducido, confiando en la improvisación y la maestría al operar en la extracción de las piezas.

Los materiales empleados en la formulación del esmalte, deben pesarse en seco y mezclarse con agua junto con la goma arábica, y posteriormente tamizarlos con un cedazo fino. A veces si el esmalte tiende a depositarse en el fondo se le puede añadir unas gotas de vinagre para mantenerlo en suspensión.¹⁵

2.6.4.5. Formulas de barnices empleados en Rakú

Los esmaltes empleados en Rakú suelen tener propiedades fundentes que permitan alcanzar las temperaturas deseadas creando una capa uniforme sobre la pieza.

Las formulas empleadas pueden tener una base e ir introduciendo modificaciones para la elaboración de los barnices. Existen hoy en día infinidad de fórmulas que permiten seleccionar uno u otro en función del acabado deseado. Es por este motivo que señalare aquí solo algunos de ellos

¹⁵ En la terrasilata para evitar la decantación de los materiales se le añade hexametafosfato sódico como desfloculante.

pudiéndose consultar la bibliografía¹⁶ aportada para ver los recetarios de fórmulas.

Opaco transparente hasta los 700°C, claro brillante hasta los 900°C	
Frita sódica	43 gramos
Borosilicato	27 gramos
Carbonato de litio	10 gramos
Caolín	6 gramos
Sílice	14 gramos

Semitransparente 750- 820°C	
Frita sódica	56 gramos
Carbonato de bario	20 gramos
Carbonato de litio	14 gramos
Caolín	5 gramos
Sílice	5 gramos

Estos barnices son bastantes transparentes, así que si los quisiéramos blancos y opacos basta añadir entre un 8 y un 12 de zirconio o bien de un 6 a un 12% de óxido de estaño.

Estas bases de vidriado para Rakú, pueden ser coloreadas con óxidos hasta un 10% para obtener los colores deseados, sin que llegue a producirse

¹⁶ CABALLERO JIMÉNEZ, Luis Manuel. *El Rakú sus orígenes, métodos y procedimientos*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 1991. PP. 83-88.

un efecto metálico, aunque este tono es característico en reducción provocando que los colores se vuelvan metalizados. Para obtener un brillo dorado sobre los esmaltes se les puede añadir del 1 al 3% de Nitrato de plata.

Es importante para la coloración de los barnices y conocer la reacción de estos en cocción oxidante o reductora, que la proporción de óxido empleado sea la correcta, pues por ejemplo el óxido de cobre dará verde en oxidación y rojo rubí en reducción añadiendo un 2% a la base.

Se pueden utilizar todo tipo de colorantes solos o combinados entre sí, como puedan ser el uranio, el selenio, el cerio o el cadmio para obtener tonalidades y coloraciones. El resultado de su interacción es variado según el tipo de atmósfera, el barniz elegido y la cantidad de óxido empleado.

2.6.4.6. Hornos y posterior cocción

Para obtener este tipo de cerámica, se necesita un horno capaz de alcanzar y mantener rápidamente temperaturas de más de 1000°C para que los barnices se fundan de un modo en concreto.

En Occidente el combustible empleado es el propano cambiando las prácticas de la antigua técnica japonesa, donde se empleaba la leña y el carbón. Los hornos pueden ser de pequeño, mediano y gran tamaño, siendo los primeros los más empleados por su gran manejabilidad, así mismo, la configuración del horno estará determinada por el combustible que se use, siendo necesario una cámara de combustión y quemadores.

Para este Trabajo Final de Máster, se ha realizado un horno específico que ayudara en las diferentes cocciones ya sean oxidantes para la fase primera de bizcochado o cocción de la terrasilata, y las diferentes cocciones donde las piezas deben de extraerse al rojo vivo y reducir posteriormente.

El horno debe soportar el ser abierto a altas temperaturas así que el interior está recubierto de ladrillo refractario de alta densidad, fibra y cemento refractario. Consta de un mechero de 25.000 kilocalorías y un sensor para ver la temperatura en todo momento.



Imagen 13. Tapa del horno



Imagen 14. Revestimiento con ladrillo



Imagen 15. Detalle ladrillo



Imagen 16. Colocación fibra refractaria



Imagen 17. Vista general del horno



3. VARIACIONES DE LA TÉCNICA

3. VARIACIONES DE LA TÉCNICA

3.1. Variaciones de la técnica del Rakú

3.1.1. Características de la terrasilata

Superficie marrón rojiza algo brillante, que se encuentra preferentemente en la cerámica romana, la Terra Sigillata tuvo su origen en la 2ª mitad del s. I a. C. Su nombre proviene del *sello* o *sigillum*, que estampaban los alfareros en el fondo de los recipientes, era una forma de que cada alfarero pudiera identificar su producción, debido a que se cocían en hornos comunales.

La Sigillata es una suspensión de arcilla muy fina, cuando se aplica sobre la superficie de una pieza, ésta adquiere una calidad lisa y semi-brillante, lustrosa, mayor cuanto menor sea el tamaño de las partículas de los materiales utilizados.

Una característica muy importante de la sigillata es que al ser aplicada en una capa muy fina y estar constituida por una granulometría de muy pequeño tamaño, respeta mucho la textura de la base sobre la que la aplicamos. Así mismo no debemos olvidar que no es un vidriado y no impermeabiliza de la misma forma la superficie. Si pulimos la superficie antes de aplicar la sigillata podemos conseguir brillos más intensos.

Composición:

Su aspecto es el de un engobe muy fluido, su densidad debe encontrarse entre 1100 y 1140 gr. por 1000 ml.

Su naturaleza es semi-vítrea y sinteriza sin llegar a vitrificar. En estudios realizados de restos de piezas de sigillata romana, se aprecia un exceso de hierro y potasio en comparación con la pasta y una fuerte disminución de Ca (calcio), particularmente enriquecida en illita, con un contenido alto en aluminio, potasio y hierro.

La granulometría de los engobes se sitúa entre 0,66 y 2,64 μm (micrómetro o micra, equivalente a una millonésima parte de un metro).

Ejemplo de un estudio del contenido en óxidos: SiO₂: 59,4%, Al₂O₃:20,0%, TiO₂:0,82%, Fe₂O₃:8,28%,K₂O:0,64%, Na₂O:0,14%, CaO:0,29%, MgO:0,64%, PPC:5,97%.

En estudios realizados se han detectado espesores de la capa extremadamente pequeños, del orden de los 20 µm.

Se podría decir que cada sigillata obtenida obedece a una temperatura de cocción concreta, el orden de comprobación podría fijarse de 950° C a 1080° C.

Procedimiento:

La preparación del engobe se realiza de la siguiente manera: En primer lugar se dispersa la arcilla en polvo en agua con los agentes defloculantes previamente ensayados, que pueden ser carbonato y silicato sódico o también en forma de hexametáfosfato sódico, aquí tenemos dos ejemplos ya probados con éxito en ciertas arcillas:

(1)	
Arcilla en polvo	1000 g.
Agua	2.300 ml.
Silicato sódico	35 ml.

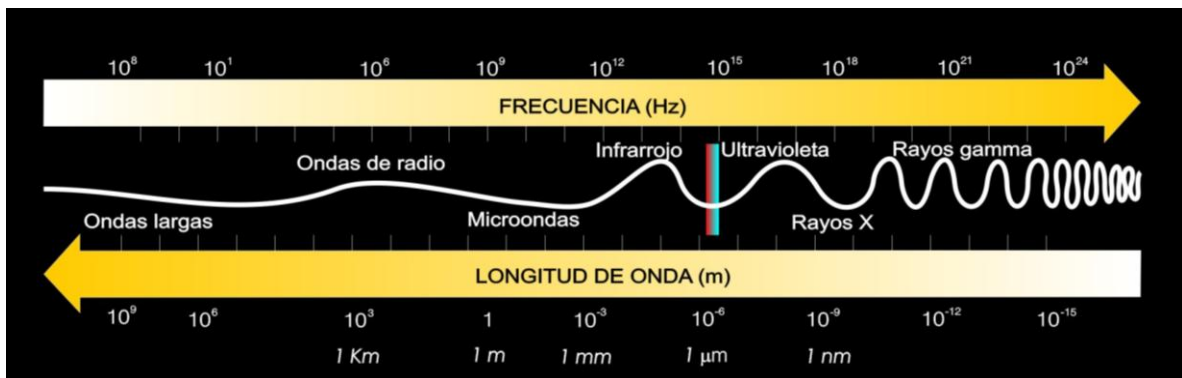
(2)	
Arcilla en polvo	800 g.
Agua	4.000 ml.
Hexametáfosfato sódico	4 g.

3.1.2. Cocción mediante Rakú en microondas.

La aplicación de nuevas tecnologías a la fabricación de obra posibilita un gran abanico de posibilidades sin perder en muchos casos la esencia de las piezas realizadas. La utilización de hornos de pequeño formato confeccionados con fibra y rigidizante o con ladrillo refractario de baja densidad permite elaborar piezas de pequeño formato o a nivel de muestra.

Los hornos se colocan dentro del microondas y se aplica temperatura pudiendo elevar a los 850° C en tan solo 8 minutos.

- Radiaciones de longitud pequeña (de 0,1 mm a 1m) y frecuencia elevada (c. 300 MHz - 300 GHz).
- Actúan calentando las partículas polares (agua).
 - Ceden a éstas su energía, haciéndolas vibrar y produciendo un aumento de temperatura del objeto.
- Materiales conductores, dieléctricos y semiconductores.
- Tipos de polarización: lineal, circular.



3.1.3. Pit fired. Cocción en hoyo

El pozo de fuego es una técnica primitiva de cocción y acabado de la arcilla todavía practicada por algunas personas en África y en gran parte de América Latina.

Los orígenes se pueden rastrear en el Neolítico y sin duda fue un momento ritual dentro del clan: la transformación de la arcilla en contacto con el fuego. Los trabajos hechos podían ser más duraderos al mezclar la tierra con el agua, ser ayudados del viento y ser transformados mediante calor en barro cocido. El artista o Chaman era figura clave dentro de la cultura que mantenía un diálogo constante con la vida humana y el entorno, sometiendo a esta alquimia las formas representativas.

Los objetos se realizan primero a mano utilizando arcilla refractaria particularmente adecuada para resistir cambios de temperatura extremos; se cocinan de hecho una primera vez en hornos especiales para cerámica y luego se coloca en un agujero (pit) cavado en el suelo, que descansa sobre una capa de aserrín y cubierta de madera a la que se le da fuego.

El hoyo se hace más profundo que la altura de las piezas. Esto es importante, porque así se evita el riesgo de que un golpe de aire frío las rompa. Se prende fuego con algunas maderas dentro de éste, y las piezas se van templando colocándolas alrededor de la boca del hoyo. Hay que ir girando para que se temple todo por igual, alcanzando una temperatura considerable al cabo de una hora.

Se deja bajar el fuego de manera que queden sólo brasas, se aparta a los lados y se colocan las piezas en el centro del pozo. Se colocan ladrillos como base para que no estén de entrada en contacto con tanto calor. En este momento se tapa el hoyo con una chapa durante un buen rato (1/2 hora o más), para que el calor termine de templar las piezas. Después se puede comenzar de nuevo con el fuego alrededor de las piezas, incrementándolo poco a poco.

Al Añadir elementos orgánicos en contacto con las piezas, conseguimos dar una velocidad de quemado distinta con respecto al combustible general, lo que produce una cierta “reducción local”, con el maravilloso efecto del azar. Todo elemento orgánico deja sus marcas, por ejemplo, las cáscaras de plátano pueden producir verdes por el contenido en potasio.

El uso de óxidos y sales, consiste en añadir las sales encima de las piezas, más leña, y que arda todo. Un añadido de sal mejora los resultados del carbonato de cobre.

Saturación por inmersión en sales. Este método consiste en una inmersión de la pieza bizcochada, en una disolución de sales solubles.

Superposición de materiales. En esta variación se suele envolver las piezas entre capas de periódicos, hojas de aluminio o hilos de cobre.

3.1.4. Naked Rakú. (Rakú desnudo)

El Rakú desnudo (conocido también como rakú un, naked rakú o cáscara de huevo), es una técnica en la que se extrae la pieza del horno al rojo vivo y se le somete a una reducción intensa pero en un periodo corto de tiempo, suficiente para que el efecto del humo deje sus huellas en la superficie de la pieza. Se le puede considerar una técnica mixta, ya que comparte algunas características de las quemas primitivas, el ahumado y en cierto modo, algo del rakú.

La arcilla que se emplea en la realización de las piezas, debe ser bastante refractaria para que soporte el choque térmico al que se le somete. Así mismo, se podría probar con arcillas con un muy bajo coeficiente de expansión térmica, lo que significa que cuando dilate con el calor igualmente contraerá al enfriarse bruscamente, aguantando el cambio sin llegar a romperse.

La arcilla deberá ser fina y fácil para poder ser manipulada, ya sea torneando o modelando, creando superficies características del rakú desnudo.

Pasta para el soporte: PVAI

Pasta para el recubrimiento: PRAI

Receta del engobe:

Caolín	50%
Sílice	50%
Agua	1,200 ml.
Densidad	160 /170 gramos

Receta del Vidriado:

CQ3 Frita alcalina	54 gramos
PR-1000	16 gramos
Feldespató potásico	6 gramos
Carbonato cálcico	16 gramos
Cuarzo	4 gramos
Goma	120 ml.
Densidad	114/117 gramos



4. PRÁCTICA ARTÍSTICA. DESARROLLO DEL PROYECTO PERSONAL

4. PRÁCTICA ARTÍSTICA. DESARROLLO DEL PROYECTO PERSONAL

Las obras creadas para el Trabajo Final de Máster se han realizado exclusivamente a torno, aunque las directrices que marcan la fabricación de la técnica de rakú hable de cerámica efectuada en su totalidad a mano. De dicha técnica hemos cogido lo que son materiales y procesos de cocción en atmósfera reductora, pero toda la fase de producción se ha ejecutado en torno, siendo éste el nexo entre este trabajo y las piezas que se han venido realizando hasta el momento, obra redonda y hueca.

Antes de comenzar con la obra se realizaron maquetas que a posteriori se han ido modificando condicionados por el material y su fragilidad. Aún así, han sido de gran ayuda para ver formas y combinación de diferentes elementos una vez realizadas.

4.1. Referentes Artísticos.

4.1.1. Bernard Leach.

Nació en Hong-Kong (1887-1979) de familia británica, empezó como pintor y aguafuertista en Inglaterra, y es en 1909 cuando marcha a Japón, donde estudia el arte de la cerámica con Ogata Kenza VI. En 1920 volvió a Inglaterra donde fundó la lojería Leach en St. Ives con su discípulo japonés Shoji Hamada.¹⁷

¹⁷ FLEMING, John; HONOUR, Hugt. *Diccionario de las artes decorativas*. Alianza Editorial. Madrid, 1987. Pág. 467.



Imagen 18. Shoji Hamada

Esta técnica se ha difundido gracias al libro “*A Potters Book*” escrito en 1940, donde Leach describe los métodos tradicionales, las recetas, los diferentes planos para fabricar rakú, siguiendo las bases aprendidas en Japón.

En su estancia en Japón, asistió como invitado a hacer cerámica en casa de un amigo con treinta artistas entre los que se encontraban pintores, escritores, escultores y actores. Con pinceles y colores fueron invitados a pintar cualquier cosa sobre cuencos cocidos. Después del esmaltado y la decoración las piezas fueron introducidas con unas pinzas en un horno portátil encendido con carbón cuyo color interior tenía un rojo anaranjado. Después de extraer las piezas sin romperse, a los diez minutos se podían coger los objetos,

sostenerlos en las manos, admirar los efectos conseguidos con esta técnica de cocción. Pasó nueve años entre China y Japón para profundizar su vocación, recopilando ideas y métodos para poderlos probar en el test final, la cocción.

Es en ese momento cuando se inicia una línea de comunicación entre el público de Occidente y los procesos de manufactura y creación de la familia Rakú. Leach está considerado como el patriarca de la cerámica moderna en el mundo de lengua inglesa y el causante de la introducción del concepto japonés del ceramista como artista y no como artesano. El carácter dominante de su obra es la viva huella que pueda existir entre lo aprendido en Oriente y Occidente. En Japón el ceramista es considerado un artista, su obra tiene un valor personal y no se hace distinción entre las Bellas Artes y las artes decorativas.

Alrededor de los años 60, algunos ceramistas, profundizaron sobre la base creada por Bernard Leach. Entre ellos se encontraba Paul Solner, que realizó en una ocasión una demostración de la técnica de cocción en Rakú, con el efecto de extraer las piezas al rojo vivo y meterlos en agua fría o dejarlos enfriar al aire a la manera de los ceramistas japoneses. Sin embargo cociendo en atmósfera oxidante, acepta la sugerencia de extraer una pieza y arrojar una pieza sobre hierbas y hojas para producir reducción, mirando como el humo producía singularidades sobre los esmaltes. Este resultado de manera accidental ocasiona un método de hacer Rakú en Occidente, y crea la reducción después de la cocción, creando y modificando las cualidades de las piezas después de la cocción.

A partir de ese momento se difunden las enseñanzas de Solner por las Universidades americanas, poniendo cierto interés y cuidado en la experimentación sobre nuevos hornos, cocciones más rápidas y mezclas de arcillas y acabados en decoración con una amplia gama de óxidos metálicos. Esta innovación encontrada deja de lado las verdaderas raíces, técnica y filosofía de la antigüedad, pero da al Rakú una evolución que puede ser cambiante de un día para otro.



Imagen 19. Hamada junto, Bernard Leach, Soetsu y Marguerite Wildenhain en Negro Mountain College.

Esta técnica es hoy en día universal y difundida entre los ceramistas. Fue descubierta y potenciada a nivel occidental por Bernard Leach y mejorada por Paul Solner, pero han sido muchos los que han participado para que se tenga a esta técnica como obligatoria para todo ceramista. Entre algunos cabe citar a Warren Gilberson, que construirá el primer nexo con el Rakú norteamericano; John Mason, escultor de grandes dimensiones que trabaja esmaltes de baja rojos y amarillo; Ruth Duckworth, gran muralista; Helbert Lauders, experto en cristalizaciones, rojos de cobre; Hui Ka Wwong, que trabaja con esmaltes de baja; Wayne Higby, que elabora piezas con pasta egipcia incrustada realizando efectos únicos; Antonio Prieto con gran calidad

pictórica en sus piezas; Nino Caruso, escultor y muralista, entusiasta y divulgador de esta técnica; y Arcadi Blasco, con una amplia experiencia en espacios arquitectónicos planos.

4.1.2. Arcadi Blasco.

Arcadi Blasco Pastor, nace en Mutxamel en 1928. De larga y fecunda trayectoria, su obra se caracteriza por una continua investigación sobre las posibilidades que ofrecen los diferentes materiales, en especial el barro y la cerámica en la creación artística.

Es un pintor que en la segunda mitad de la década de los 50 encuentra en la cerámica el material idóneo para la expresión plástica. Se forma como pintor en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, donde comienza estudios a los 19 años, concluyéndolos en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia en 1953. Se traslada a Italia donde en Roma durante dos años empezará a tomar contacto con la cerámica, viéndose influenciado por la obra de Nino Caruso y Carlo Zauli.

Al regresar a España se interesa por la cerámica artesanal y trabaja de alfarero en Cuenca con Pedro Mercedes. Es en 1955 cuando se instala en su primer taller en una nave del arquitecto Luis Feduchi, compartiendo taller con José Luis Sánchez, Jaqueline Canivet y Carmen Perujo, realizando vidrieras, mosaicos y murales cerámicos destinados a ornamentar las iglesias que se construyeron por encargo del Instituto de Colonización de los Pueblos de España. Este lugar amplio de trabajo se convirtió en un lugar de encuentro de artistas de la joven vanguardia madrileña.

Una característica destacable en su trayectoria como ceramista es la participación directa entre 1945 y 1974 en el renacer del arte contemporáneo¹⁸.

¹⁸ GONZÁLEZ BORRÁS, Carmen. *The Work by Arcadi Blasco (1955-1986)*, Instituto Juan Gil Albert. Alicante 1996, Pág. 109.

Desde sus inicios Arcadi Blasco ha logrado unir en un maridaje la tradición con la vanguardia. Su diversa obra evoca la tradición local con la mediterránea donde el sol, el agua, el aire y la tierra son elementos resaltados que se funden con el entorno.

Después de una primera aproximación directa al mundo cerámico, que consistía en emplear superficie de repintes como soporte, se siente atraído por las cualidades y expresividad de esta materia, dando lugar a sus *Cuadros Cerámicos*, donde realiza pinturas cerámicas inmersas en el informalismo de carácter abstracto y gestual con placas de diferentes composiciones, tamaños y grosores. Los esmaltes de colores son aplicados con la técnica de “*dripping*” que el autor utiliza para dejar constancia del gesto en su obra pictórica, consiguiendo al mismo tiempo determinadas calidades cromáticas y contrastes matéricos, siendo ésta la última vez que utilizará totalmente esmaltes coloreados, fuerte cromatismo y superficies brillantes.

En toda la obra posterior las arcillas tendrán diferentes tonalidades, engobes, vidriados y tonos terrosos que serán sometidos a cocciones reductoras, siendo los materiales los protagonistas de su obra. En este tipo de labor específica es donde se gestarán *Objetos idea* (1969), *Propuestas ornamentales* (1969-1974), *Arquitecturas y Muros para defenderse del miedo* (1970-86), *Ruinas arqueológicas* (1984-86), *Ruedas de Molino para comulgar* (1985) y *Homenajes* (1992-95).



Imagen 20. Serie Muros para defenderse del miedo. Arcadi Blasco

Los años 50 se convierten en algo nuevo para Arcadi, donde busca nuevas posibilidades en la arcilla cocida, sin recubrimientos de vidriados donde realizar sus investigaciones pictóricas, dando lugar a la cerámica de final de los años 60 en relieves y esculturas de compromiso social y crítica política. El contacto con alfareros contribuyó a enriquecer el vocabulario plástico y la solución a procedimientos varios.

Su obra se basaba en la fuerza expresiva de la arcilla común cocida, y la ayuda de los alfareros le permitió enriquecerse y formarse como ceramista, teniendo en la alfarería un puntal crucial en el aprendizaje de su obra.

Por lo que se refiere a la presencia de un espacio interior real o sugerido, sus obras pertenecientes a la serie *Arquitecturas para defenderse del miedo* pueden llegar a estar más cerca del cántaro o la tinaja que de la escultura. Estas formas vienen dadas por la necesidad de cumplir una función precisa y la depuración de la morfología de estos objetos en esculturas y relieves, la transformación de la realidad y la comunicación con el exterior.

La materia cerámica para este tipo de expresión plástica tiene los condicionantes de tamaño para posteriormente ser cocidas si éstas tuviesen que ser de una sola pieza. Arcadi ha sabido aprovechar la fracturación de sus obras en una característica formal indisoluble de su producción, aproximándose casi a la construcción arquitectónica, permitiéndole realizar obras de grandes dimensiones sin perder en ningún momento la característica de su producción, bien físicamente, bien por líneas, relieves y rosarios.

En 1985 regresa a su pueblo de nacimiento después de haberse formado como ceramista en diferentes alfarerías de Cáceres, Zamora, Madrid, etc...Y se instala en su taller en una casa de campo de la partida de Bonalba, donde activa la cultura alicantina a través de sus iniciativas relacionadas con la cerámica, y salvando la falta de espacio, tiempo y financiación, consiguiendo que sus obras de gran formato se conviertan en hitos de referencia urbana y elementos en espacios públicos. Entre grandes obras a nivel público, se podría citar *Homenaje a la Dama de Elche* (1987), *Monumento al Pescador* en Campello (1989), *Monumento al marinero* en Altea (1993), entre otras.

Este artista ha desempeñado un papel cívico, crítico y comprometido en la defensa de la cultura por medio de su participación en diferentes instituciones, nacionales e internacionales, así como su activa participación en el Patronato del Museo de la Aseguradora, que conserva el legado que Eusebio Sempere hizo a la ciudad de Alicante, y la Comisión Cívica para la Recuperación de la Memoria Histórica de Alicante.

4.1.3. Noritoshi Hirakawa.

Sobre este artista japonés no existen grandes textos escritos, pero su obra habla por sí misma.

Nacido en Japón en 1960, reside en la ciudad de Nueva York desde 1993. Hirakawa es un artista contemporáneo de renombre internacional después de estudiar Sociología Aplicada.

Este artista ha creado infinidad de fotografía, cine, danza, instalaciones y performance. Su obra se ha expuesto más de 300 veces en museos, galerías y centros de arte en todo el mundo, incluyendo bienales de renombre como Venecia, Aperto, Estambul, París o la Bial del Museum fur Kunst y colaboraciones importantes con grandes artistas.

Hirakawa crea una actividad humana en la cultura en la que nos movemos día a día, proponiendo ampliar en sus obras la capacidad de la percepción humana para promover la cultura. Dentro de este marco, está empujando los límites de la percepción, la alteración de visitas estéticas pensando en el futuro.

Sus obras han sido descritas como eróticas e íntimas y desafían los puntos de vista mayoritarios sobre la sexualidad y la suposición de que el deseo masculino es inherentemente explotador y opresivo para con las mujeres.



Imagen 21. Noritoshi Hirakawa

El artista cree que la actividad humana conforma la cultura en la que vivimos y se propone extender los límites de la percepción con el fin de ampliar la cultura como tal. En particular, identifica la cámara como *“una muy buena excusa para conectar los deseos de los hombres y los de las mujeres”*.¹⁹

¹⁹ <http://www.culturainquieta.com/es/erotic/item/7114-las-imagenes-eroticas-e-intimas-de-noritoshi-hirakawa-desnudos.html>



Imagen 22. Noritoshi Hirakawa. A flower and the root, 1993

A lo largo de su carrera Hirakawa ha hecho frente a los conceptos dominantes de la sexualidad, interesado entre el puente que pueda existir entre la vida exterior y nuestro yo, combatiendo las expresiones del deseo heterosexual masculina.

Sus obras examinan lo que hacemos a puerta cerrada y cómo sería si estas acciones se realizaran en público. Ya sea a través de la fotografía, el cine o las instalaciones, este artista propone un cambio social por medio de sus obras, abordando tabúes culturales, como sexualidad o suicidio, y ampliando las limitaciones impuestas a la percepción por las convenciones sociales y culturales.

4.2. Propuestas preliminares.

Este trabajo se afianza en un desarrollo teórico-práctico que se lleva desarrollando y perfeccionando desde hace tiempo. La idea inicial contemplaba más la huella del tiempo o la huella táctil y no tanto la forma en sí, pero realizando diferentes ejercicios preliminares se ha llegado a desarrollar un planteamiento creativo que ha desembocado en las piezas definitivas que presentamos. Los trabajos con diferentes materiales ya sean volumétricos o gráficos, llevan impreso el verdadero cambio que han sufrido las ideas iniciales hasta las obras finales, consiguiendo desvelar los orígenes de la propia obra.

Trabajar con el barro, el agua, aportar el aire y aplicar calor, hace de estos cuatro elementos un vínculo ideal con el artista, es en ese momento cuando sentimos la conexión con la experimentación que llevamos a cabo, adquiriendo sensaciones entre el yo y la materia.

La arcilla tiene memoria, podemos trabajar una obra y si no somos cuidadosos ella sola volverá al estado inicial, adquiriendo una imperfección, o una curva o simplemente una grieta mal disimulada, es por este motivo que la reciprocidad que surge entre la obra y el artista no se disocia hasta que ésta está concluida.

Todas estas premisas dieron lugar a trabajos que ayudasen a posteriori a una ejecución mucho más directa, con ideas y conceptos previos, aportando grandes soluciones.

4.2.1. Maquetas.

Las maquetas realizadas son el inicio del proyecto, donde aún no se tenía claro las directrices que se iban a seguir. Desde el principio las formas iban a ir colocadas al revés con diferentes materiales que aportarían un lenguaje de verticalidad, ausencia de espacio, compenetración entre diferentes materias, y otorgando un papel importante a la huella. Es la huella visual y táctil, la que se ha mantenido hasta el trabajo final, siendo importante los

craquelados, las patinas, los colores que dan un lenguaje propio a cada pieza realizada.

La realización de diferentes texturas, han aportado un juego clave en las posteriores piezas llevadas a cabo, es por este motivo, el intercambio entre varias arcillas que permitieran si llegara el caso a aportar materiales diversos al barro pero con un gran carácter plástico y visual.

La elegancia en las formas, combinadas con la sensación de equilibrio ha tenido un papel importante, ya que al referirse a materiales duros y vítreos, la ausencia de varios puntos de unión permitiera crear una impresión irreal.

Los elementos que se encuentran flotando, están pensados para colocar materiales transparentes que ayuden a provocar esa sensación de levitación, en contraposición con elementos pesados con tan solo un punto de apoyo en la superficie.





4.2.2. Bocetos.

Tanto las maquetas como los bocetos previos, han tenido un gran valor en este trabajo, siendo la unión entre el mundo de las ideas y el mundo de la realidad. Son un instrumento a través del cual las ideas toman forma, siendo la traducción directa y pura de las emociones. La realidad de los bocetos es un instrumento de acción como prototipo que produce y provoca una dialéctica que lleva a cabo en dimensiones reales.

Los colores, las texturas, las formas, se han intentado plasmar lo más parecido a los posteriores acabados que las piezas tendrán una vez sean concluidas, no discriminando la técnica, pues todas ellas parten de la premisa de una forma ejecutada mediante alfarería, y será solo la técnica empleada en las fases de acabado donde delimitaran una superficie u otra.

El asentar las piezas sobre la base más plana o colocarlas de manera vertical sobre soportes transparentes, no será tomada en conclusión hasta ver cuáles de ellas a nivel de serie, se adaptan mejor a una disposición.







4.2.3. Obras

Así mismo, el haber cursado diferentes asignaturas dentro del Máster, han permitido realizar diferentes formas y por consiguiente diferentes acabados, condicionados por los materiales empleados.

4.2.3.1. Piedra. *Táctil y visual*

Esta obra ha sido realizada con dos piedras diferentes, un mármol llamado *Emperador claro* de color marrón claro con vetas amarillentas y grano fino, que se extrae de Buñol y que es muy utilizada como piedra ornamental para espacios interiores y exteriores.

Este mármol, ha facilitado que la pieza realizada tuviera un grosor muy pequeño, y por consiguiente la permitir una ligereza y brillo, acorde con los acabados.

La pieza mayor se realizó con una piedra denominada *Caliza dolomita*, que por su gran dureza y versatilidad en su superficie, otorgan a la obra una serie de texturas provocadas por las herramientas, y una serie de tonalidades que son extraídas por la acción de bruñir o no el área exterior.

La caliza dolomita es un importante mineral de rocas sedimentarias y metamórficas, encontrado como mineral principal de las rocas llamadas dolomías y metadolomías, así como mineral importante en limonitas y mármoles donde la calcita es el principal mineral presente. También aparecen depósitos de dolomita en vetas hidrotermales, formando cristales que rellenan cavidades. Se ha encontrado también en serpentinas y rocas similares.



Imagen 23. José Manuel Simón Cortés, *Táctil y visual*, 2015

4.2.3.2. Metal y madera. *La huella impresa*

Esta obra fue realizada con dos maderas diferentes, una madera dura que permitiera ser torneada, y así mismo ofreciera un veteado ideal y otra, una madera de densidad baja que no pesara.

El tablón de madera de *haya*, se escogió expresamente pues la veta que a posteriori ofrecería, estaría dentro del discurso de la huella visual. De igual modo, una vez ejecutada la pieza, ofreciera una superficie satinada y pulida, muy similar a las series realizadas en cerámica.

Esta madera tiene un color que varía de un blanco anaranjado a un rosado claro. Los radios leñosos son visibles en la sección tangencial y están repartidos discontinuamente en cortas líneas fusiformes. Su fibra es recta y el grano fino.

La madera de samba empleada en las piezas superiores tienen la albura y el duramen de un color que varía de un blanco cremoso al blanco amarillento pálido. Los radios leñosos son visibles en la sección tangencial como finas líneas. Su fibra es recta o ligeramente entrelazada y de grano medio. Es por este motivo, la elección de esta madera para el remate de la parte superior de la obra, pues se necesitaba una madera carente de una veta fuerte, y de un peso muy bajo que ayudase a mantener en equilibrio la obra.

Todas estas piezas se ensamblaron con varilla de metacrilato de 8 mm de grosor, creando una sensación de levitación o de ausencia de espacio.



Imagen 24. José Manuel Simón Cortés, La huella impresa, 2015



Imagen 25. José Manuel Simón Cortés, La huella impresa, 2015

4.2.3.3. Bronce. *El nexo*

Después de haber realizado diferentes maquetas con formas cónicas y anexando a priori diferentes complementos que han permitido jugar con el discurso sobre la verticalidad, la textura y la combinación de diversos materiales, se llevo a cabo la forma inicial con la variante de aportar la huella impresa en forma de hojas que diera lugar a una estructura de manera ascendente según el estado piramidal de la familia.

La parte superior se ha realizado con terracota simulando las personas que aún están por llegar, y ensamblando las diferentes piezas con huecos entre ellas sintiendo las pequeñas diferencias que puedan existir entre los diferentes miembros de una familia, donde podemos encontrar discrepancias y no siendo una forma cerrada y compacta.

Las huellas de cada miembro se realizó con la forma más parecida que a simple vista se podía observar, de hojas de árbol, siendo las líneas de las palmas de la mano los nervios de las hojas. El cuerpo de la pieza se realizó en bronce y la parte superior en terracota cocida.



Imagen 26. José Manuel Simón Cortés, *El nexo*, 2015

4.2.3.4. Cerámica, encáustica y óleo. *Preámbulo*

La mejor forma de conocer como quedarían las piezas, era realizando las mismas en terracota cocida pero pintándolas con diferentes técnicas. El óleo y la encáustica ayudaron a dar una superficie de color a las piezas aportando degradados y texturas producidas mediante calor.

La colocación en el espacio era importante en la fase previa, pues no era realizar obras para la posterior búsqueda de un entorno, sino ver si las piezas que se efectuarían a posteriori formarían un nexo perfecto con el propio entorno.



Imagen 27. José Manuel Simón Cortés, Preámbulo, 2015



Imagen 28. José Manuel Simón Cortés, Preámbulo, 2015



Imagen 29. José Manuel Simón Cortés, Preámbulo, 2015

4.3. Realización de las diferentes series. Descripción técnica y procesos.

Toda la obra realizada se ha efectuado por medio del torno eléctrico, rueda de alfarero con revoluciones controladas, estas piezas se han elaborado de diferentes tamaños y formas en barro rojo, barro PRAI de alta temperatura y gres chamotado de chamota impalpable.

El tamaño máximo ha venido condicionado por el diámetro del plato del torno, variando la altura en todos los casos. Aun teniendo pericia con la herramienta, este instrumento ha aportado parte primordial del trabajo, al producir piezas que intentando sean iguales, en algún momento de la creación pierden esa similitud, adquiriendo una huella propia y una curva acentuada en una parte u otra. Estas piezas surgieron con la premisa de ser como interpretación de los pechos, y por este motivo era necesario que cada uno fuera único, con una identidad propia y unas características específicas que solo con el trabajo no realizado con moldes permitiría.



Imagen 30. Realizando piezas en el torno



Imagen 31 y 32. Piezas torneadas



Imagen 33. Piezas torneadas



Imagen 34. Piezas torneadas en barro rojo



Imagen 35. Piezas torneadas en gres

4.3.1. Terrasigilata

Como se ha comentado anteriormente, la terrasigilata se ha preparado moliendo y cribando la pasta seca. Una vez seleccionada ésta con una granulometría idónea, se pesa en proporción al agua y se le añade el defloculante que permitirá que la parte no deseada se vaya al fondo. Esto se debe de hacer y dejar en reposo mínimo 24 horas sin mover. De este modo estamos seguros que se depositará por estratos.

Con la ayuda de un tubo flexible, lo introducimos hasta la mitad del recipiente sin llegar a tocar la parte del fondo, se succiona y se extrae toda la parte líquida solo la parte del centro desechando la parte espesa del fondo con una consistencia pegajosa.

Esta barbotina es idónea para ser aplicada a pincel, siendo en esta fase en la que no podremos manipular las piezas sin guantes, pues la grasa de las manos impediría una adhesión de ésta a la pieza.

Se aplican tantas capas como sean necesarias dando cuerpo a la terrasigilata. Para finalizar se bruñen por medio de lengüetas flexibles viendo que adquieren una pátina brillante y blanca en toda la superficie. Si esta capa es brillante será que el pulido ha sido satisfactorio y por consiguiente en la posterior cocción el resultado será perfecto.



Imagen 35 y 36. Triturado y cribado de la pasta



Imagen 37 y 38. Pesado y añadido del desfloclante



Imagen 36 y 38. Mezclado y extracción de la terrasiyllata



Imagen 41 y 42. Pintado y bruñido de la terrasilata

4.3.2. Rakú en microondas

El aporte del microondas ha permitido que toda la fase de pruebas de recetas sobre barnices se hayan podido realizar de manera satisfactoria, sin la necesidad del excesivo consumo del horno cerámico tradicional.

Los pequeños hornos que se introducen en el microondas alcanzan en aproximadamente 8 minutos los 850°C, siendo inocuo para el electrodoméstico. El proceso es el mismo que cuando se realiza en el horno bidón, es decir la pieza debe estar cocida una vez en fase de bizcochado, ser pintada a pincel o pistola, sacarla cuando ha alcanzado la temperatura e introducirla en serrín tapando posteriormente para que la cocción sea reductora carente de oxígeno. A los 5 minutos se introduce en agua y se frota para ver el resultado.

La única diferencia con el horno cerámico tradicional es que las piezas, si se bizcochan, también se deben de introducir previamente en el horno de casa y ser calentadas a 220°C para que el calor no las haga explotar.



Imagen 43 – 47. Proceso de cocción por medio de microondas

4.3.3. Rakú desnudo

Se han realizado las piezas con una arcilla refractaria con un 20% de chamota blanca fina (PVAI) dejándolas secar hasta el punto denominado en dureza de cuero, la dureza exacta para poder ser manipuladas sin ser demasiado secas. Todas las piezas se bruñeron con herramientas flexibles y plásticos para cerrar el poro y dejar la superficie pulida al máximo. Una vez seca se les aplicó un baño de terrasilata blanca extraída de la pasta PRAI.

Las piezas se cuecen a una temperatura de 900°C, temperatura de maduración idónea para la terrasilata pero intentando que no vitrifique.

Las piezas han sido recubiertas con crin metálico, algas y trapos haciendo pequeños paquetes envolviendo las piezas.

Se han bañado las piezas con reactivos que reaccionan con las sales y el metal produciendo tonalidades diferentes.

REACTIVOS

- Cloruro de hierro III
- Sulfato de hierro
- Sulfato de cobalto
- Sulfato de cobre

Son importantes los controles de seguridad en este proceso, pues los reactivos son totalmente cancerígenos para la persona y el medio ambiente, pudiendo provocar quemaduras.

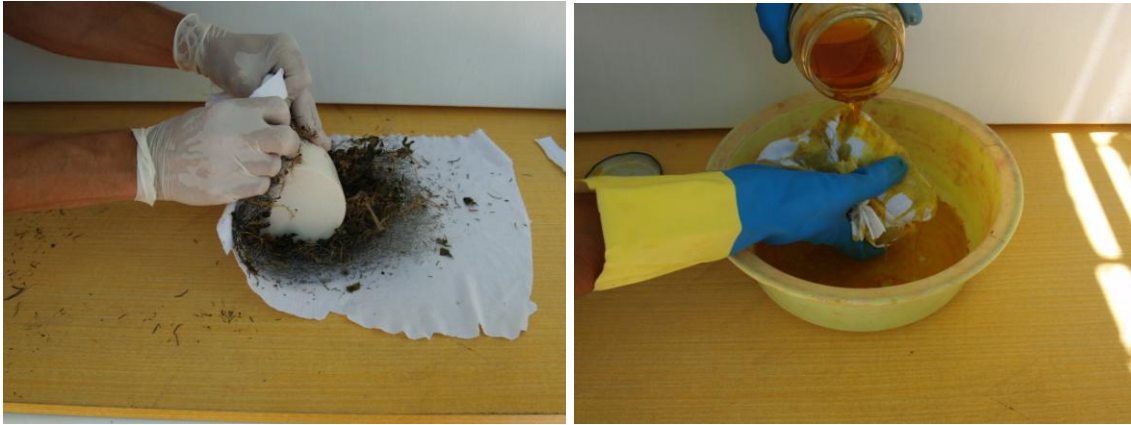


Imagen 48 y 49. Empaquetado y aplicación de los reactivos

Las piezas son introducidas en un horno realizado con ladrillos refractarios y se van recubriendo de serrín amontonando unas encima de otras. Una vez finalizado se prende fuego en la parte superior tapando posteriormente la llama y provocando solo una combustión lenta que dura de dos a tres días.



Imagen 50 y 51. Preparación y posterior cocción



Imagen 52. Resultado final

Las piezas extraídas deben ser limpiadas con agua pero sin materiales abrasivos, y una vez secas se les podrá dar una cera microcristalina transparente para darles brillo.

4.3.4. Rakú desnudo

Se han realizado las piezas con una arcilla refractaria con un 20% de chamota blanca fina (PVAI) dejándolas secar hasta el punto denominado en dureza de cuero, la dureza exacta para poder ser manipuladas sin ser demasiado secas. Todas las piezas se bruñeron con herramientas flexibles y plásticos para cerrar el poro y dejar la superficie pulida al máximo. Una vez seca se les aplicó un baño de terrasilata blanca extraída de la pasta PRAI.

Las piezas se han bizcochado a una temperatura de 900°C, temperatura de maduración idónea para la terrasilata pero intentando que no vitrifique y que el poro sea cerrado, si esto ocurriese, las patinas y el humo no penetraría en ellas.

Se le aplicó un engobe a pistola aplicando capas de 2 a 3 milímetros de grosor. Antes que esta se seque le aplicó una capa del vidriado alcalino-borácico que se reblandece a unos 750°C, con el objeto de impedir que el esmalte se adhiriera a la pieza. Este esmalte es temporal, para que pueda producir el cuarteado al reducirse en el serrín, y no se deje que madure, es sólo para dar cobijo al engobe.

Las piezas una vez secas se cocieron en el horno introduciéndolas cuando éste ha alcanzado 100-200°C, subiendo la temperatura hasta los 780°C en 15 ó 20 minutos. Antes de introducir las siguientes piezas se vuelve a bajar la temperatura hasta el punto inicial.

Cuando las piezas se van extrayendo del horno a 780°C se dejan fuera unos 20 segundos para que el choque térmico permita un craquelado, posteriormente se meterá en serrín de 5 a 7 minutos. Pasado ese tiempo se le va tirando agua por encima para que la cascara caiga y se vayan viendo las líneas negras. Es importante que las piezas antes de ser ahumadas se les permita al serrín prenderse, es decir arder en la superficie de la pieza.



Imagen 53 – 55. Aplicación del engobe y el vidriado



Imagen 56. Ahumado en serrín



Imagen 57. Desnudando la pieza mediante agua



Imagen 58. Pieza desnudada

4.3.5. Rakú tradicional

Las piezas realizadas en esta técnica se han torneado con gres chamotado de la misma manera que todas las piezas para las diferentes técnicas. Este barro permite ser trabajada esta técnica, aguantando perfectamente el choque térmico en la fase de cocción.

El barniz se ha aplicado a pistola con toques a pincel a posteriori, dando una base de coloración uniforme en la base y con diferentes tonalidades fundiéndose entre capas.

Los esmaltes formulados han sido:

- Dos bases blancas de CQ3 craquelé.
- CQ3 + sulfato.
- Aventurina.
- Base 5 + carbonato de cobre.
- Cinco fórmulas comerciales²⁰: R5, R6, R7, R8, RA9.



Imagen 59. Aplicación del barniz a pistola

^{20 20} PRODESCO S.L. Principales materias primas de uso cerámico. Manises,

Todas estas piezas han sido introducidas en el horno empezando la subida de la temperatura de manera gradual hasta los 850°C. Esta subida de temperatura lenta permitirá la fusión de los diferentes materiales y una vitrificación perfecta de los esmaltes.



Imagen 60. Piezas pintadas dentro del horno

Cuando la temperatura del horno ha alcanzado el máximo deseado, es decir, 850°C, las piezas deben de ser retiradas con guantes de protección y unas pinzas de extensión considerable, que favorezca el distanciamiento de la zona de calor. Todas ellas se introducen en serrín y se tapan permitiendo que el serrín prenda pero que luego sólo se encuentren en una atmósfera libre carente de oxígeno. Todas las partes sin barniz adoptarán un tono negro a causa del hollín.

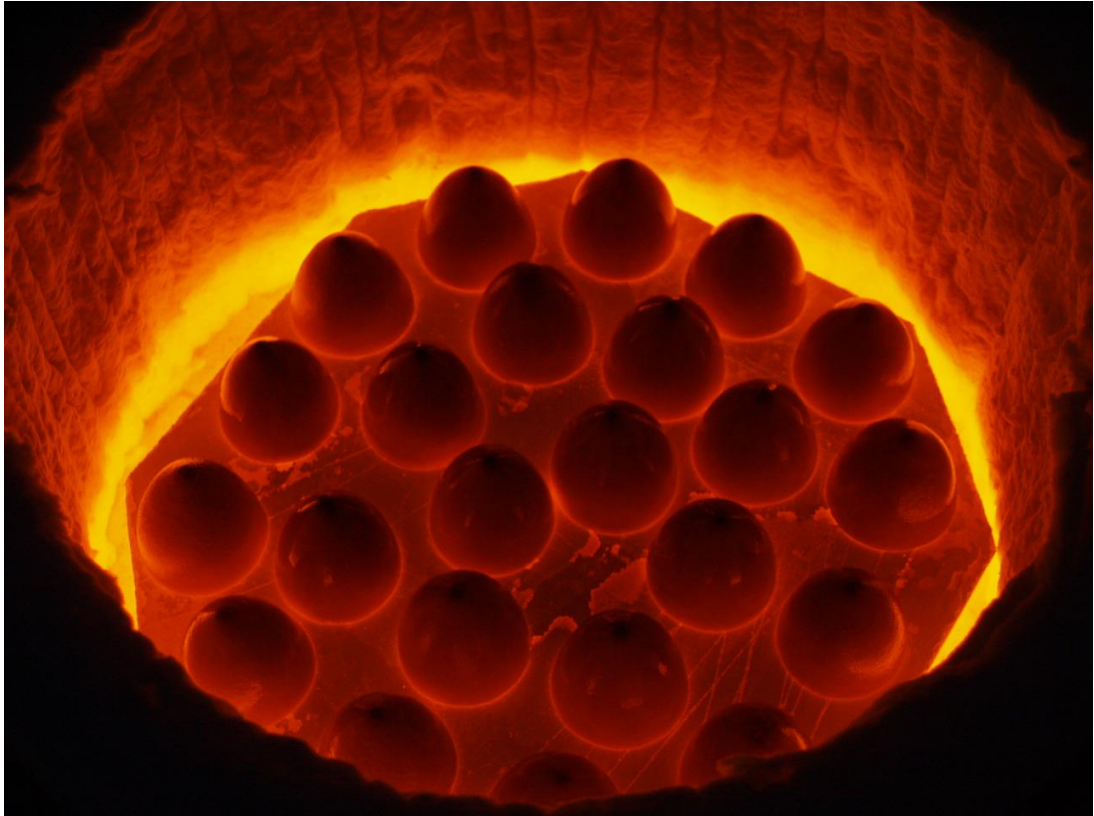


Imagen 61 y 62. Piezas dentro del horno a 850°C



Imagen 63. Ahumado la pieza



Imagen 64. Piezas en proceso de ahumado

Por último, pasados unos minutos las piezas se van extrayendo y sumergiéndolas en agua para parar el proceso y poder ser frotadas hasta eliminar todo los restos de serrín y hollín adheridos a la superficie.



Imagen 65 y 66. Extracción de las piezas



5. RESULTADO ARTÍSTICO

5. Resultado artístico

Esta serie de piezas mantienen una representación del discurso empleado en este trabajo. La desnudez cobra importancia sobre texturas lisas y pulidas, empleando una similitud con la piel, mediante juego de superficies bruñidas interrumpidas solamente por el craquelado absorbido por el negro humo.

Lo que vemos, tocamos y sentimos compaginan en el deseo de expresar emociones jugando con las superficies.

Vestir la obra por medio de capas, insinuando un resultado que alberga lo que no vemos pero que sabemos que está. Las formas tapadas, ocultando y sugiriendo una estructura y un gesto de transformación, adueñándose del espíritu de las cosas, intentando expresar sentimientos y vivencias por medio de la materia.

El fuego se adueña de la última palabra, de lo que se quiere conseguir por medio de la experimentación, partir de la premisa del control que se ejerce, de lo que se está haciendo y esperando ansioso, si la llama viva concede la virtud de depositar la huella en ellos.

Los blancos y negros, los positivos y negativos y los falsos craquelados permiten descubrir unas figuras libres y espontaneo. Dejar la materia desnuda, produce una dialéctica entre la obra y el artista.

Las formas cónicas un pulso entre la materia y el fuego, siendo una labor llevada a cabo por el conocimiento. Los resultados obtenidos son formas sencillas entre la armonía y el equilibrio, composiciones ordenadas o bien aleatorias, piezas con identidad propia que ejercen la peculiaridad, la particularidad y la característica propia de cada una, creando un dialogo entre ellas. No es tanto la forma en sí, no es lo que lo hacen ser únicas entre las

demás, sino el lenguaje que expresan al sentirse cercanas o por el contrario dispersas.

Las series no imitan una realidad, sino que más bien son la interpretación de la forma mediante efectos sutiles que aportan un enigma sin llegar a expresarlo todo, siendo vital e importante que sea el propio espectador quien lleve a cabo un ejercicio de imaginación y que sean las propias piezas quien inviten a ser admiradas.

Las obras están dotadas de forma, color composición pero a la vez de referencias que se desprenden de las mismas piezas, es un pensamiento plástico que moviliza la percepción y crea un puente emotivo entre las obras, el artista y el espectador.

La metáfora hecha obra, la arcilla como materia natural, hacen que sean ellas mismas las que interactúan, abrazándose unas a otras o enfrentándose como metáfora de un cambio irremediable. Son el reflejo, son la apariencia, son la interpretación de una forma cambiante reflejo de unas condiciones y circunstancia.

El movimiento aleatorio y la colocación en diverso ordenes de presentación, muestran un acontecimiento de las piezas en el espacio real, insertándose en torno a la estructura y el entorno. De este modo la idea inicial y el proceso deben de estar reflejados en el resultado final. El discurso, sugerir e imponer a la materia son los factores que determinan las conclusiones y por consiguiente la misma obra en sí.

5.1. Serie I: *Al desnudo*, 2015











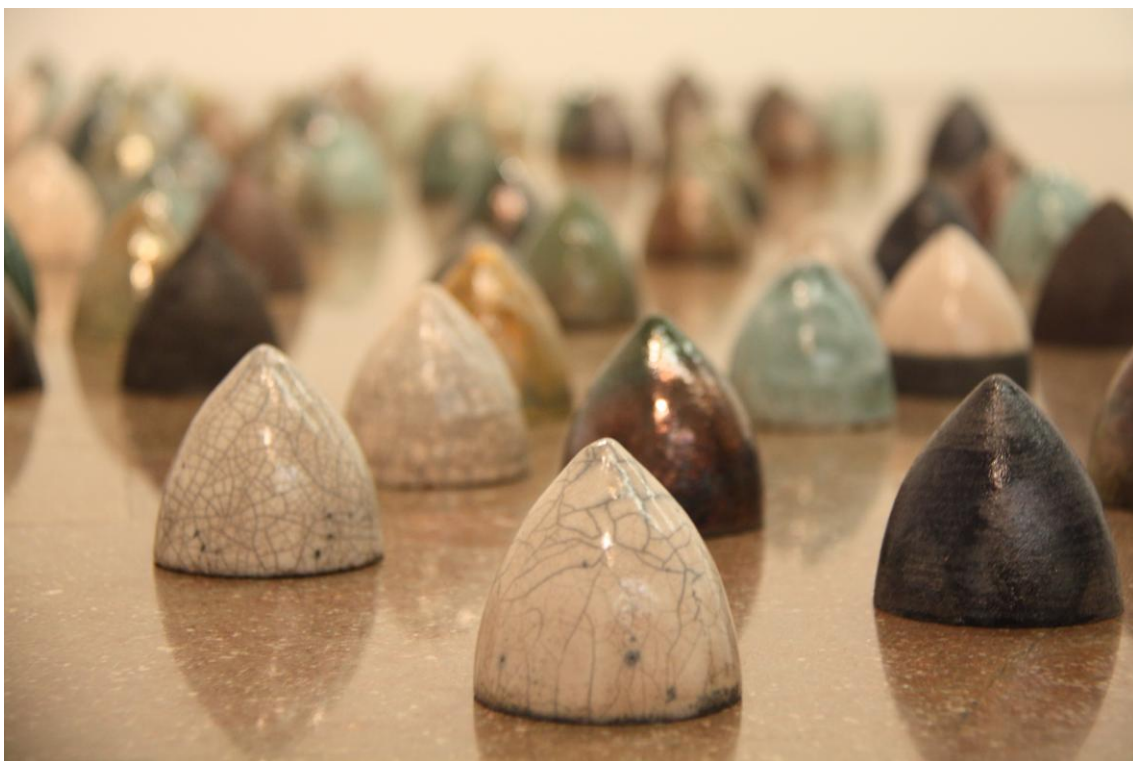
5.2. Serie II: *Matices*, 2015

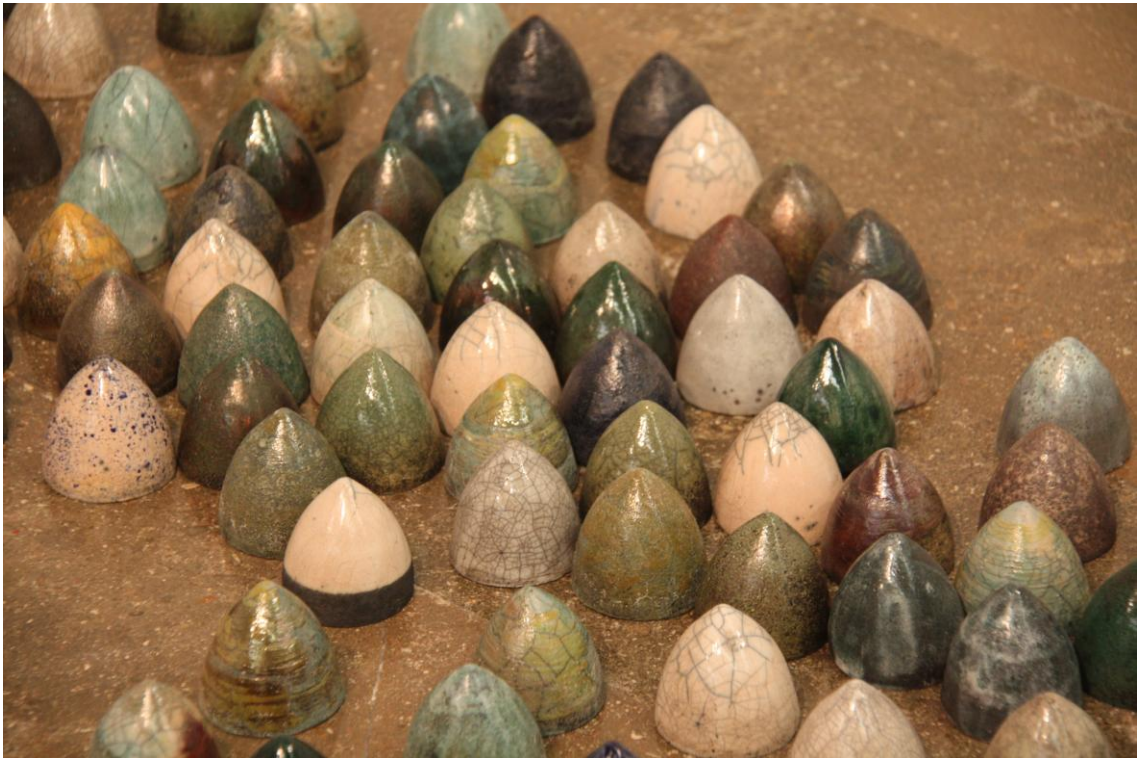






5.3. Serie III: *Identidad Propia*, 2015









5.4. Serie IV: *En yuxtaposición*, 2015 .









5.5. Serie V: *Movimiento aleatorio*, 2015







5.6. Serie VII: *La huella*, 2015







6. CONCLUSIONES

6. CONCLUSIONES

Una vez concluido este proyecto, somos conscientes de la evolución que se ha mostrado en nuestro tema de estudio. Esta investigación ha sido desarrollada y ampliada mediante el trabajo realizado durante años. Mediante este trabajo se ha tenido la ocasión de reflejar la evolución de la técnica, desde los inicios de la investigación hasta el trabajo final.

Este proyecto por medio de la investigación teórica realizada, ha fundado una idea a partir de dos conceptos existentes: el pecho y el Rakú, uniendo así dos nociones dispares creando como vínculo la idea convertida en metáfora. Ambos términos se han usado en manifestaciones artísticas, aunque sus significados nunca han estado ligados entre sí tal y como se plantea en este trabajo, justificando que es posible un vínculo a nivel formal y sensitivo entre estos dos conceptos.

Esta producción artística ha ido creciendo progresivamente a través de la investigación teórica, partiendo que este tipo de cerámica fue creada dentro de un contexto cotidiano rural a nivel utilitario, más concretamente vajillas. Esta técnica en la actualidad se ha extrapolado y ha sido asumida por la cerámica contemporánea siendo un aporte en la estética de la propia pieza, perdiendo el valor funcional otorgado en su origen.

El proceso de creación ha estado unido a la experimentación, jugando un papel muy importante el azar al ser técnicas que dependen de factores como temperatura, atmósfera, materiales empleados y fuego, haciendo imposible anticipar o reproducir de nuevo un resultado. Este factor otorga a los errores la misma importancia que la propia obra final, permitiendo avanzar en las técnicas de elaboración, “acierto - error”.

Se ha ampliado el tema tratado por diferentes artistas desde la parte material hasta la parte formal, profundizando en los antecedentes y cómo se estudia el tema hoy en la actualidad. En la parte técnica se ha estudiado a

artistas como Bernard Leach que fue precursor de la técnica adquirida en oriente, ampliada, revisada y perfeccionada en occidente. Para ver el lado más sensual del concepto, se ha hecho una revisión de la obra de Noritoshi Hirakawa.

Se ha creado una propuesta personal, interpretada mediante diversas disciplinas artísticas. Por una parte, la obra escultórica realizada en diversos materiales, en la que se ha estudiado a nivel formal cómo el pecho sufre cambios, en cuanto a forma, tamaño, estética o por el paso del tiempo. Por otra parte, se ha investigado la gran variedad cromática y la amplitud de texturas posibles que ofrece la técnica, siendo clave en esta investigación. Como recurso complementario se incluye la obra gráfica para poner en contexto y lugar el concepto a partir de líneas y manchas, creando composiciones e ideas que sitúan el proyecto en un escenario concreto.

Los resultados obtenidos creemos que pueden ser el inicio de trabajos futuros, en los que puedan ser estudiados ampliamente todos los aspectos tratados.

128

...
...
...

...
...
...

... ad celos i seculu
...
... **I**nde uiscerib

...
... **Q**uod i hunc m
...
... **S**apientia me ten

... resurrectione. **V**
...
... **S**an

...
...
...
...
...

...
...
...
...
...

...
...
...
...
...

...
...
...
...
...

7. BIBLIOGRAFÍA

7. BIBLIOGRAFÍA

AAVV. *Manual del ceramista. Volumen I. Técnicas del modelado*. Ediciones Daly S.L. Málaga 1998. ISBN 84-89738-51-3

AAVV. *Manual del ceramista. Volumen II. Torno y modelado*. Ediciones Daly S.L. Málaga 1998. ISBN 84-89738-52-1

AAVV. *Manual del ceramista. Volumen III. Técnicas de decoración*. Ediciones Daly S.L. Málaga 1998. ISBN 84-89738-53-X

ARGULLOL, Rafael. *Una educación sensorial. Historia personal del desnudo femenino en la pintura*. Casa de América Fondo de Cultura Económica. Madrid, 2002. ISBN 84-375-0527-5

BALLESTER BUIGUES, Irene. *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Ediciones Trea. Asturias, 2012. ISBN 978-84-9704-573-5

BALLOT, M.J. *La céramique Japonaise*. Editions Albert Morancé. París, 1925. R150168252

BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Tusquets editores. Barcelona 2000. ISBN 84-8310-547-9

BILBO, Jack. *Famous Nudes by Famous Artists*. The modern art Gallery LTD. Londres, 1946.

BORNAY, Erika. *Arte se escribe con M de mujer*. Sd-edicions. Barcelona, 2009. ISBN 978-84-92607-22-8

CABALLERO JIMÉNEZ, Luis Manuel. *El Raku sus orígenes, métodos y procedimientos*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 1991. ISBN 100732565

CARUSO, Nino. *Ceramica Raku. Manuale pratico di un'antica tecnica giapponese rinnovata e reinventata in occidente*. Editore Ubrico Hoepli Milano. Milano. Italy 1982 ISBN 88-203-1324-3

CONNELL, Jo. *Técnicas de decoración en superficies cerámicas*. Editorial Acanto S.A. Barcelona, 2003. ISBN 84-95376-36-9

COOPER, Emmanuel. *Manual de barnices cerámicos*. Ediciones Omega S.A. Barcelona 1991. ISBN 84-282-0677-5

COOPER, Emmanuel. *Recetas de barnices para ceramistas*. Ediciones Omega S.A. Barcelona, 1988. ISBN 84-282-0856-5

CRUEGER, Anneliese/ CRUEGER, Wolf/ ITO, Saeko. *Modern Japanese Ceramics. Pathways*. Londres, 2007. ISBN-13: 978-1600591198

DIDI HUBERMAN, Georges. *L'empreinte*. Éditions du Centre Georges Pompidou. París, 1997. ISBN 10-2858509034

FERNANDEZ CHITI, Jorge. *El libro del ceramista. Curso de cerámica en un solo tomo*. Ediciones Condorhuasi . Argentina 1994. ISBN 950-43-6678.3

FERNANDEZ CHITI, Jorge. *Hornos cerámicos. A gas-leña-carbón-gas oíl*. Ediciones Condorhuasi. Argentina, 1992. ISBN 950-43-66775

FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*. Siglo veintiuno editores. México, 1986. ISBN 84-323-0594-4

GIDDENS, Anthony. *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Ediciones Cátedra. Madrid, 2008. ISBN 978-84-376-1324-6

GONZÁLEZ BORRÁS, Carme. *Arcadi Blasco. Consideraciones acerca de la cerámica en la obra de arte*. Institució Alfons el Magnánim. Valencia, 2001. ISBN 84-7822-341-X

HALD, Peter. *Técnica de la cerámica*. Ediciones Omega S.A. Barcelona, 1973. ISBN 84-282-0365-2

HAMILTON, David. *Gres y porcelana*. Ediciones CEAC. Barcelona, 1985. ISBN 84-329-8551-1

JULLIEN, François. *De la esencia o del desnudo*. Alpha, Bet & Gimmel. Barcelona, 2000. ISBN 84-933332-4-7

KENNETH, Clark. *El desnudo: un estudio de la forma ideal*. Editorial Alianza Forma. Madrid, 1981.

LOZANO CHIARLONES, Elisa. *La huella de Duchamp. El molde como obra definitiva*. Actas del I Congreso Internacional. Lisboa, 2010. ISBN 978-989-8300-06-5

MATIA, París, BLANCH, Elena, DE LA CUADRA, Consuelo, DE ARRIBA, Pablo, DE LAS CASAS, José, GUTIÉRREZ, José Luis. *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*. Editorial AKAL S.A. Madrid, 2006. ISBN 84-460-1804-7

MATTHES, Wolf E. *Vidriados cerámicos. Fundamentos, propiedades, recetas, métodos*. Ediciones Omega S.A. Barcelona, 1990. ISBN 84-282-0817-4

MATTISON, Steve. *Guía completa del ceramista. Herramientas, materiales y técnicas*. Editorial Blume. Barcelona, 2004. ISBN 84-8076-512-7

MAYER, Ralph. *Materiales y técnicas del arte*. Ediciones Hermann Blume. Madrid, 1993. ISBN 84-87756-17-4

MENDIETA, Ana. *Arte hoy*. Editorial Nerea. Guipúzcoa, 2002. ISBN 84-89569-71-1

NEAD, Lynda. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Editorial Tecnos. Madrid, 1998. ISBN 84-309-3118-X

NOCHLIN, Linda. *Andy Warhol Nudes*. Edited by John Cheim, Robert Miller Gallery New York, 1995. ISBN 0-87951-647-X

PANISELLO, Joan. *Ceràmiques, raku. 14 anys de ra-ku*. Catálogo Centre del Comerç de Tortosa. Tarragona 1995.

PEDRÓS ESTEBAN, Armand. *Glossari escultòric. Termes relacionats amb el treball de la ceràmica, el ferro i la pedra*. Edicions Documenta balear. Mallorca, 2008. ISBN 978-84-96841-24-6

PÉREZ MARIN, Eva. *Estudio técnico y conservativo del retablo barroco valenciano aplicado al desarrollo de nuevos sistemas de desinsectación de la madera: radiación con microondas*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 2005. ISBN 100732565

ROTHENBERG, Polly. *Manual de cerámica artística*. Ediciones Omega S.A. Barcelona, 1988. ISBN 84-282-0459-4

SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara. Madrid, 2003. ISBN 84-204-6670-0

TANIZAKI, Junichiro. *El elogio de la sombra*. Ediciones Siruela. Madrid, 1993. ISBN 84-7844-258-8

TUSQUETS BLANCA, Óscar. *Contra la desnudez*. Editorial Anagrama. Barcelona, 2007. ISBN 978-84-339-6263-8

TSUDZUMI, Tsuneyoshi. *El arte japonés. Bajo los auspicios del instituto japonés de Berlín*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1932.

KOYAMA, Fujio. *La céramique Japonaise. Tradition et continuité*. Ofice du livre Fribourg. Suisse, 1973.

WARSHAW, Josie. *La gran enciclopedia de la cerámica. Equipo, técnicas y proyectos*. Ediciones Hymosa. Barcelona, 1999. ISBN 84-7183-685-8

WOODY, Elsbeth S. *Cerámica a mano*. Ediciones Ceac S.A. Barcelona, 1986. ISBN 84-329-8507-4

PETERSON, Susan. *Trabajar el barro*. Editorial BLUME. Barcelona, 2003. ISBN 84-8076-479-1

CHAVARRIA, Joaquim. *Aula de cerámica. Esmaltes*. Ediciones Parramón. Barcelona, 2000. ISBN 84-342-1764-3

CHAVARRIA, Joaquim. *Aula de cerámica. Modelado*. Ediciones Parramón. Barcelona, 2000. ISBN 84-342-2200-0

Catálogos.

Catálogo exposición *Cerámica fin de siglo*. Atarazanas. Valencia 1999-2000 ISBN 84- 482-2322-5 Consorci de Museus de la Comunitat Valecniana. Ajuntament de Valencia. Área de Cultura.

Catálogo exposición Ramón de Soto, arquitecturas del silencio. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Brasil 1999- 2000 ISBN 84-482-1803-5 Consorci de Museus de la Comunitat Valecniana. Ajuntament de Valencia. Área de Cultura.

Catálogo Arcadio Blasco, itinerario de un compromiso con la cerámica. Sala Luzán. Zaragoza 2001 ISBN 84-95306-90-5

<http://av.celarg.org.ve/Eventos/AquadecoloniaSesion3.htm>

