



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Transformar rupturas desde la obra cerámica

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: García Gynther, Lucía Marie

Tutor/a: Tomás Miralles, Ana de los Dolores

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

TFG

TRANSFORMAR RUPTURAS DESDE LA OBRA CERÁMICA.

Presentado por Lucia Marie Garcia Gynther
Tutora: Ana Tomas Miralles

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2021-2022



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

Resumen

El proyecto consiste en una serie de piezas cerámicas que están rotas o a las que les faltan pedazos. En lugar de categorizar dichas piezas como no válidas o inservibles por sus rotos, la idea es transformarlas rellenando la superficie del hueco donde falta el pedazo o pedazos con retales hechos mediante la técnica del ganchillo.

La idea subyacente en esta serie es la de “reparar” y transformar rupturas y vacíos. Las piezas cambian así para siempre y tal vez nunca vuelvan a su estado original, pero sí se puede transformar ese “desperfecto” en algo que puede llegar a ser más bello e interesante. Este proceder es similar al de la técnica japonesa del *Kintsugi*, que trataré con más detalle en los siguientes capítulos, y con la que, en lugar de intentar disimular o tapar las grietas de la cerámica rota, dichas grietas se destacan utilizando polvo de oro o de plata.

La decisión de tapar los huecos con ganchillo, se debe a la diferencia tan grande entre los materiales. Una vez cocida, la cerámica es dura, rígida, fría, y brillante si lleva esmalte. La lana es suave, blanda, y se puede amoldar. Al juntar estos dos materiales, de características tan diferentes y al mismo tiempo de similares orígenes rústicos y artesanales, se crea un juego visual de texturas agradable, donde ambos se han descontextualizado con el fin de buscar una nueva utilidad juntos.

Palabras clave: cerámica, ruptura, vacío, reconstrucción, reciclar, imperfecto.

Abstract

The project consists of a series of ceramic vessels which are broken or have missing pieces. Instead of categorizing these vessels as invalid or useless due to their flaws, the idea is to transform them by filling in the surface of the gaps where chunks are missing with patches made using the crochet technique.

The idea behind this series is to mend and transform ruptures and gaping voids. Thus, the vessels change forever and may never return to their original state, but that flaw can be transformed into something even more beautiful and interesting. This procedure is similar to the Japanese *Kintsugi* technique, which I will discuss in the following chapters. Instead of trying to hide or cover the cracks in the broken vessel, in *Kintsugi* pieces said cracks are highlighted using gold or silver dust.

The reason for choosing to cover the holes with crochet is because of the stark contrast between the materials. After it is fired, clay becomes hard, rigid, cold, and shiny if a glaze is applied. Wool is soft, smooth, and malleable. By putting together these two materials, with such different characteristics and, at the same time of similar rustic, artisanal origins, a pleasant visual interplay of textures is created, where both materials have been de-contextualized in order to find a new utility together.

Keywords: ceramic, rupture, void, reconstruction, recycle, flaw.

Agradecimientos

A mi familia, por rodearme siempre de arte y por apoyarme con mis proyectos y trayectoria artística. A mis padres también por motivarme a entrar en el mundo de la cerámica.

A mis amigas y personas que están a mi lado, por estar ahí siempre y hacerme quien soy.

Finalmente, a mi profesora de cerámica Rafaela Pareja y a mi tutora Ana Tomás, por su paciencia y ayuda con el proyecto.

Índice

1. INTRODUCCIÓN	pág.6-8
1.1 OBJETIVOS	pág.7
1.2 METODOLOGÍA	pág.7-8
1.2.1. Investigación	
1.2.2. Experimentación	
1.2.3. Producción	
2. MARCO TEÓRICO	pág.9-15
2.1 WABI-SABI	pág.9-10
2.2 HISTORIA DE LA CERÁMICA	pág.11-15
2.2.1. Terracota	
2.2.1.1. Grecia	
2.2.1.2. Roma	
2.2.2. Porcelana y gres	
2.2.3. Alfarería de autor	
2.2.3.1. Lucie Rie	
3. REFERENTES	pág.16-27
3.1 EL ARTE JAPONÉS DEL KITSUGI	pág.16-18
3.1.1 Yeesoookyung	
3.2 GLEN MARTIN TAYLOR	pág.18-19
3.3 BETTUNIKA	pág.19-20
3.4 JESSICA HARRISON	pág.21-23
3.5 KELLY LIMERICK	pág.23-25
3.6 OLEK	pág.25-27
4. DESARROLLO PRÁCTICO	pág.27-34
4.1 CERÁMICA	pág.27-29
4.1.1. Modelado	
4.1.2. Esmaltado	
4.2 GANCHILLO	pág.30-31
4.2.1. Punto de red	
4.2.2. Punto bajo	
4.3 FOTOGRAFÍAS	pág.31
4.4 OBRA FINAL	pág.32-34
5. CONCLUSIÓN	pág.35-36
6. BIBLIOGRAFÍA	pág.37-39
7. ÍNDICE DE IMÁGENES	pág.39-42

1. INTRODUCCIÓN

Este proyecto busca fusionar dos técnicas muy diferentes para obtener un resultado de impacto visual y profundidad conceptual. Mezcla dos disciplinas tradicionales, la cerámica y el ganchillo, para hacer uso de ellas de maneras no convencionales con el fin de crear una serie de piezas contemporáneas.

La cerámica es una técnica que ha estado presente en mi vida desde que era niña. En 2008 empecé a ir a clases que se impartían en una academia cerca de mi casa y que recuerdo haber disfrutado mucho, además de ser una vía de escape para desarrollar mi creatividad. Dibujar siempre me pareció estresante, porque lo que dibujaba nunca resultaba como quería, pero la escultura, la cerámica, me otorgaba –y otorga– una libertad artística sin estrés o desilusión. Aun así, dejé la academia después de uno o dos años, y no volví a tener mucho contacto con la arcilla hasta la universidad, en clase de escultura.

Alrededor de 2016, mi madre empezó a hacer cerámica en unas clases impartidas por la ceramista valenciana Rafaela Pareja. Uno o dos años después, mi padre, a quien también le interesaba la cerámica, decidió apuntarse a las mismas clases. Y en 2020 me apunté yo, reencontrándome con el material que tanto me había hecho disfrutar en mi infancia. A diferencia de mis padres, a mí no me interesa mucho el torno. Decidí desde un principio que quería trabajar únicamente con las manos, construyendo mis piezas paso a paso, controlando todo el proceso y al mismo tiempo dejándome fluir a la hora de trabajar. Las formas que hago se deben al azar, sin bocetos previos ni ideas más allá del deseo de crear.

A principios de 2021 empecé a hacer una serie de jarrones de formas irregulares y orgánicas, pintados con esmaltes muy coloridos. Las piezas transmiten sensaciones de un bienestar casi infantil. La leve inclinación que tienen algunas, las asas grandes e irregulares que tienen otras, y las abolladuras, curvas y posturas que comparten todas, les dan una personalidad casi humana. Esta fue la serie que inspiró el proyecto al cual este trabajo hace referencia.

Por otro lado, la idea de transformar las roturas de los jarrones nace de la emoción humana de sentirse incompleto, emocionalmente herido o imperfecto. Tratar de arreglar aquello que está roto, a veces puede dañar más que sanar, y es por eso por lo que este proyecto no habla de reparar, sino de transformar y de encontrar la belleza en lo aparentemente defectuoso. Las experiencias humanas, ya sean nocivas o benignas, nos dejan marca, como las grietas en la cerámica endurecida. Pero en lugar de percibir ese dolor, o esa grieta, como algo que nos hace indignos, o de intentar encubrirlas, podemos intentar aceptar ese dolor, y transformarlo en algo positivo. En cierto modo, y salvando las distancias, estos dos enfoques hacia “la herida” me recuerdan un poco la distinción entre la noción freudiana de “superar” el trauma (dejarlo atrás) y el concepto lacaniano del “atravesar” el trauma (convivir con él sin que este siga produciendo dolor).

1.1. OBJETIVOS

Para la realización de este proyecto, se plantean los siguientes objetivos:

- Plantear y desarrollar un proyecto creativo de manera autónoma, partiendo de una investigación previa.
- Crear una serie de piezas cerámicas únicas y originales, del mayor formato posible teniendo en consideración el espacio del horno, y que dichas piezas tengan correlación unas con otras a pesar de tener formas y colores diferentes.
- Aplicar los conocimientos aprendidos a lo largo de mi trayectoria académica tanto en el Grado de Bellas Artes como en el Centro Social del Grao, donde he recibido clases de cerámica.
- Experimentar con los materiales elegidos (cerámica y ganchillo), creando formas orgánicas y originales, y en consecuencia aprender nuevas técnicas y mejorar las ya conocidas.
- Conferir una cualidad artística a objetos tradicionalmente considerados utilitarios, y desvincularlos completamente de esta idea al quitarles su funcionalidad.
- Encontrar y analizar referentes artísticos contemporáneos que hayan servido de inspiración en ciertos aspectos del proyecto planteado, dando importancia tanto al trabajo de mujeres artistas como de hombres.
- Transmitir el concepto de transformar aquello que está roto o es defectuoso en algo nuevo e incluso más bello de lo que era antes.

1.2. METODOLOGÍA

Para llevar a cabo este proyecto, ha habido tres pasos fundamentales: una investigación previa o búsqueda de información; la conceptualización y experimentación de la parte práctica, y finalmente, la producción.

1.2.1. Investigación

Al principio, lo único que tenía claro es que quería hacer un trabajo fusionando dos o más disciplinas con las que trabajo bien y que me gustan. Una estaba clara desde el principio, la cerámica. Elegir una técnica que se pudiese adaptar bien a ella fue lo que más me costó, por lo que el primer paso fue hacer una lluvia de ideas, analizando los diferentes aspectos que quería que tuviese mi obra para así decidir cómo llevarla a cabo.

Finalmente decidí que quería hacer una serie de piezas rotas, debido a un interés personal por la imperfección, el dolor, y la belleza que se puede encontrar en ambos conceptos. No tuve que pensar demasiado en el material con el que

quería cubrir las roturas de la cerámica, pues hacerlo con ganchillo fue una decisión casi inmediata, aunque no conocía la técnica.

Ya con una idea clara de lo que quería hacer, comenzó el proceso de búsqueda de información. Empecé por los referentes, algunos que ya conocía y otros que encontré gracias a este proyecto, y que me han servido de gran influencia, tanto por sus obras como sus filosofías. La investigación continuó con la lectura de varios libros, para profundizar en los aspectos técnicos e históricos de la cerámica, y también en el concepto de imperfección.

Tras haber recogido toda la información necesaria y haber concretado las características que quería que tuviesen las piezas, empezó el proceso de idear las mismas.

1.2.2. Experimentación

Como he mencionado previamente, mi método de trabajo no se ha centrado en la elaboración de bocetos para su posterior realización. Mi trabajo se basa en la experimentación con materiales, texturas, formas, colores y diseños.

La decisión de elaborar únicamente jarrones en este proyecto se podría considerar como una evolución de mi trabajo cerámico anterior a esta serie, y que podría servir como ejemplo de toda la experimentación que se ha llevado a cabo para encontrar las formas de vasijas, la combinación de colores y distintos patrones que han dado fruto en esta serie.

Fig.1: pieza de Rakú realizada por mí, 2021.

Fig.2: Colección de jarrones realizados por mí, 2021. Varias dimensiones.



Por otro lado, tuve que aprender a hacer ganchillo de manera autodidacta, lo que al principio fue un proceso lento, pero en cuanto le pillé el truco practiqué hasta considerar que manejaba bien al menos los dos tipos de punto básicos utilizados en este proyecto: el punto de red y el punto bajo.

1.2.3. Producción

Todo el proceso de producción de la parte cerámica se llevó a cabo en el taller del Centro social del Grao, bajo la supervisión de la ceramista Rafaela Pareja. Una vez terminadas las piezas, el ganchillo lo hice en casa, calculando cuidadosamente cada punto para que coincidiese con las roturas creadas en las vasijas.

2. MARCO TEÓRICO

2.1 EL WABI-SABI

Al abordar en este proyecto la idea de una belleza incompleta, rota o transformada, se podría establecer una relación con el *wabi-sabi*.

El *wabi-sabi* es un término japonés que proviene de las ideas relacionadas con la simplicidad, la naturaleza y la aceptación de los seres tal como son que se hallan en el taoísmo y en el budismo zen. Se puede considerar una estética y también una manera de vivir y de pensar. El *wabi-sabi* está relacionado con la belleza de las cosas imperfectas, de lo modesto y humilde.

Fueron los monjes y sacerdotes que practicaban el zen quienes tuvieron el primer contacto con esta corriente. El *zen* es una escuela budista de origen indio que se introdujo en Japón alrededor del siglo XII. En ella se enfatiza la práctica de la meditación sentada (el propio nombre lo indica, ya que *zen* significa meditación). No se basa en escrituras, doctrinas o rituales, sino que busca “percibir la verdadera naturaleza” a través de la experiencia personal y sólo se puede transmitir de pensamiento a pensamiento, de maestro a discípulo, no través de palabras escritas o habladas. Es un budismo minimalista, que se integra en la vida diaria y enfocado a la naturalidad de las cosas y de la vida.

Originalmente, los términos “wabi” y “sabi” tenían connotaciones negativas. *Sabi* se refería a lo frío o marchito, y *wabi*, al estado de ánimo melancólico o deprimido. Cuando la pobreza y el aislamiento voluntarios del ermitaño se llegaron a considerar acciones que favorecían el acercamiento espiritual y la apreciación de la belleza de la vida cotidiana, el *wabi-sabi* adquirió valores positivos. La simplicidad ganó un nuevo significado de una belleza pura. El *wabi-sabi*, al igual que el zen, también contiene un cierto conocimiento parcial o indefinible, es decir, tampoco se aprende lo que es el *wabi-sabi* en términos intelectuales, sino que es una “emoción”, difícil de expresar.

En cuanto a cualidades materiales, el *wabi-sabi* comparte características con el arte primitivo: objetos rústicos, simples, con superficies rugosas y hechos a partir de materiales naturales que son vulnerables a los efectos naturales del tiempo y el trato, por ejemplo, con la aparición de grietas o rozaduras. Los objetos no son convencionales; tienen formas irregulares, y son modestos, sin refinar. En un museo, pues, perderían toda su esencia. “La belleza del *wabi-sabi* es, en cierto sentido, aceptar lo que se considera feo. El *wabi-sabi* sugiere que la belleza es un acontecimiento dinámico que se produce entre uno mismo y algo más. La belleza puede aparecer espontáneamente en cualquier momento en que se den las circunstancias, el contexto o el punto de vista apropiados. La belleza es, pues, un estado de alteración de la conciencia, un momento extraordinario de poesía y gracia.”¹



Fig.3: Miwa kyūsetsu. *White dream*, 1991. 10x15x15 cm



Fig.4: Jersey (detalle) de *Comme des garçons*, temporada 1982-1983. Fotografía de Peter Lindbergh.

¹ KOREN, LEONARD (1994): *Wabi-sabi para artistas, diseñadores, poetas y filósofos*. (pág.51)

La cerámica es una disciplina que puede reflejar claramente algunas de las cualidades *wabi-sabi*, y que está estrechamente vinculada a él, ya que fue en las ceremonias del té en Japón donde el *wabi-sabi* alcanzó su expresión más amplia. En 1488, Murata Jukō (1423-1502), monje zen de Nara, decidió redefinir la manera en que se tomaba el té. En esa época, la élite utilizaba el té como un pasatiempo prestigioso y elegante. Para oponerse a esta moda, Jukō utilizaba cerámica sin esmaltar y desgastada de producción local siempre que podía. Este fue el comienzo del *wabi-sabi* en la estética del té. Sin embargo, el gran maestro del té Sen no Rikyū (1522-1591), llevó el *wabi-sabi* a su cúspide, situando la artesanía tosca hecha por indígenas anónimos coreanos y japoneses al mismo nivel artístico, o más alto, que los perfectos y prestigiosos tesoros chinos.

Fig.5: Cuenco de té de raku rojo, "Muichibutsu".
Siglo XVI. 8,6 × 11,2 cm.



En cuanto a los valores espirituales y mentales del *wabi-sabi*, vuelve a tener importancia la observación de la naturaleza: todas las cosas se transforman y acaban desvaneciéndose en el olvido, además de ser imperfectas e incompletas. Todo está en un estado constante de transformación, al igual que nosotros, que somos también imperfectos. El *wabi-sabi* nos ayuda a aceptar nuestro destino inevitable, y a apreciar la fugacidad de la vida. Nos invita a observar nuestra mortalidad. “[las imágenes wabi-sabi] evocan una soledad existencial y una delicada tristeza. También provocan un alivio agrídulce, ya que sabemos que toda existencia comparte el mismo destino”² Al igual que una vasija cerámica se agrieta o se rompe, también lo hacemos nosotros.

La poesía se utiliza a menudo para comunicar el estado de ánimo del *wabi-sabi*. El mismo Rikyū utilizaba este poema de Fujiwara no Teika (1162-1241) para describirlo:

*“Alrededor, ninguna planta en flor
Ningún destello de las hojas de arce,
Únicamente una solitaria choza de pescador
En la orilla a media luz
De este principio de otoño”³*

² KOREN, LEONARD, *ibid.*, (pág.54)

³ KOREN, LEONARD, *ibid.*, (pág.55, A partir de la traducción de Toshihiko y Toyo Izutsu)



Fig.6: La Venus de Dolní Věstonice datada entre el 29000 y 25000 a. C. y conservada en el Museo de Moravia en Brno.

2.2 LA HISTORIA DE LA CERÁMICA

Desde la prehistoria el ser humano ha utilizado la tierra y el barro para otros fines antes de que se empezaran a fabricar recipientes cerámicos. Por ejemplo, se usaron como pigmentos en las pinturas rupestres y para crear pequeñas figuras asociadas con ritos de fertilidad y de creencias religiosas, como las Venus paleolíticas, unas estatuillas antropomórficas de mujer con los órganos sexuales muy exagerados que se cree que fueron utilizadas en antiguos ritos de fertilidad. Con una antigüedad de 29.000 años, La *Venus de Dolni Vestonice*, encontrada en la ciudad Checa de Dolni, es posiblemente una de las piezas de cerámica más antiguas conocidas.

Pero no es hasta el neolítico, con el proceso de sedentarización de las poblaciones humanas, cuando empieza a aparecer la cerámica por la necesidad de almacenar los cereales y cultivos procedentes de la agricultura. Al principio el hombre y la mujer prehistóricos moldeaban a mano sus vasijas mediante la técnica del pellizco o creando rollos de arcilla. Una vez moldeadas, se dejaban las vasijas al sol en los países cálidos, o cerca de la hoguera en zonas más frías. Más adelante descubrieron que con la acción del fuego adquirirían una dureza que conocemos como más propia de la cerámica. Aun así, esta cerámica era muy frágil y porosa, ya que se cocía a muy baja temperatura (alrededor de los 600°C) y carecía de esmaltes que impermeabilizasen material.

2.2.1. Terracota

Hablando ya solamente de recipientes cerámicos, la pieza de mayor antigüedad conocida a día de hoy, es un fragmento de una vasija que fue encontrado en el yacimiento de la Cueva de Xianren, en el norte de China, cuya datación revela una antigüedad de 20.000 años, fecha especialmente sorprendente considerando que las siguientes pruebas que se conocen fueron hechas 12.000 años después, en África y en Mesopotamia (3000 a.C.).

Al principio, la cerámica se hacía con arcillas locales, creando productos de terracota (del italiano *terra cotta*, tierra cocida), ya que estas arcillas que generalmente se depositan en lechos fluviales o lacustres están presentes en todo el mundo, y no se conocía otra cosa. Aunque todas las culturas compartían este material básico de composición diversa, la producción de cada lugar varía mucho, tanto en la técnica como en la tipología y la decoración.



Fig.7: Áncora griega: 530 a.C. terracota 56,5 x 34 x 25,5cm. - Attica, Grecia - artista griego

2.2.1.1. Grecia

En Grecia la cerámica adquirió un gran desarrollo artístico. Los ceramistas griegos creaban vasijas con formas perfectas, y sobre ellas pintaban diseños de gran belleza, muy característicos y reconocibles.

Cada pieza cerámica tenía una función determinada, cada una con un aspecto y nombre para distinguir de que tipo era. El *áncora*, por ejemplo, servía para conservar bebidas; el *kantaros*, *rhyton* y *kylix* entre otros, servían para beber; el

lékytos para usos funerarios, y el *lekythos* para almacenar perfumes, aceites y otros cosméticos. Los motivos que se pintaban en sus superficies narraban historias de dioses, leyendas heroicas, batallas, escenas funerarias, carreras, o mostraban escenas relacionadas con la función que desempeñaban.

Hacia el siglo IV a.C la cerámica perdió popularidad en Grecia, y los artistas prefirieron medios más grandes y lisos como la pintura mural, para poder pintar escenas más detalladas y extensas. Así, acabó desapareciendo la práctica alfarera tradicional griega como forma de arte.

2.2.1.2. Roma

La cerámica en Roma es un ejemplo claro de las primeras producciones a gran escala, ya que establecieron centros cerámicos en infinidad de localizaciones, y sabían realizar moldes, con los que producían grandes cantidades de vasijas. También realizaban piezas a torno, y algunas cerámicas se decoraban con una ornamentación en relieve de ramas, medallones, figuras humanas, animales, formas lineales, etc.

El principal avance de esta época, fue la fabricación de la *terra sigillata*, expresión latina que significa tierra sellada, que procede del hecho de que cuando empezaron a hallarse este tipo de piezas en yacimientos arqueológicos, se observó que portaban un sello o marca para identificar el taller del que procedían, ya que se cocían en enormes hornos comunitarios. Se trata de un tipo de engobe caracterizado por su color rojo anaranjado, que cristaliza con la cocción y que fue de gran importancia, ya que su cristalización hace que la arcilla sea impermeable. Esto mejoró notablemente las características sanitarias de las piezas, las cuales al no ser porosas impiden la retención de humedad con el uso y previenen que alberguen bacterias y hongos. También hacía que las piezas fuesen más resistentes y duraderas.

2.2.2. Porcelana y gres

Las pastas cerámicas vitrificadas de cocción a altas temperaturas se originaron en China, Tailandia y Corea en el periodo Shang (siglos X al III a.C). En estas regiones se descubrieron yacimientos de minerales adecuados para la producción de gres y porcelana, como el caolín, mineral cuyo nombre proviene de la montaña china Gaoling, ubicada a unos 50km de la ciudad de Jingdezhen, conocida como la cuna de la porcelana. “El interés en la producción de la porcelana o un gres refinado radicaba no tanto el deseo de obtener un cuerpo translúcido como en la busca estética de un material frío y duro como el jade.”⁴

Con las rutas comerciales creadas a finales de la Edad Media, la porcelana llegó a Europa desde China, transportada junto a la seda en la denominada “ruta de



Fig.8: Copa de *terra sigillata*, siglo I d.C. 13,8cm, decorada con la escena de la muerte de Hipólito y producida en el centro alfarero de *Arretium*.



Fig.9: Jarrón de porcelana blanca y azul, decorada con un dragón. Del periodo *Xuande* (1426-1435) de la dinastía Ming.

⁴ HAMILTON, DAVID (1982): *Gres y porcelana*. (Pág. 8)

la seda". El refinamiento de la porcelana blanca y azul que se producía en Jingdezhen, en un principio para el Imperio Otomano, creó una gran fascinación en los países europeos y en Oriente Próximo, donde se produjeron muchos intentos de imitación de estas piezas. Al no tener suficientes conocimientos sobre la elaboración de la porcelana, se comenzaron a utilizar arcillas blancas de baja temperatura, como la loza, la fayenza o la mayólica, para imitar el blanco característico de la porcelana. "Hacia finales del siglo XVII eran raros los reinos o principados europeos que careciesen de un alquimista que tratase de transformar el plomo en oro y de descubrir un material que permitiese producir porcelana."⁵

Finalmente, el descubrimiento de la fabricación de porcelana verdadera en Europa, se le atribuye al químico alemán J.F. Böttger, quien encontró un yacimiento de caolín, con el que pudo producir una porcelana de cocción a alta temperatura alrededor del 1708, y a partir de ahí toda Europa comenzó a producir porcelana de manera gradual.

2.2.3. Alfarería de autor

En el siglo XVIII comenzaron a surgir las máquinas, amenazando el trabajo de los artesanos, ya que estas podían producir más cantidad de objetos y sin descansos, acortando notablemente el tiempo de producción. Sin embargo, con la aparición de las máquinas, también surgió una nueva apreciación del trabajo y del producto manual frente al industrial. Se comenzó a valorar de manera positiva la diversidad, individualidad, originalidad e imperfección del trabajo artesanal imposible de lograr con una máquina, pues estas aspiran a la perfección y la máxima utilidad, mientras que el artesano es libre de experimentar, de crear nuevas formas, equivocarse y trabajar libremente.

A finales del siglo XIX y principios del XX, aparecieron en Europa los movimientos de las artes decorativas con el Arts and Crafts, el Modernismo, el *Art nouveau*, Das Stijl, etc. Estas corrientes de renovación artística buscaban crear un arte nuevo y libre, que rompiese con las reglas academicistas y nacieron por un deseo de progreso y ruptura con el pasado y sus ideas. Con esta nueva manera de visualizar y entender el arte, basada en gran medida en el trabajo y estética de los británicos Augustus Pugin (arquitecto) William Morris (diseñador) y John Ruskin (escritor), se buscaba un arte accesible a toda la población, donde incluso objetos de uso cotidiano eran atribuidos con valor estético. El modernismo intentó poner al mismo nivel las artes mayores con las menores, dando importancia, no solo a la pintura, escultura y arquitectura, sino a todas las disciplinas, incluyendo la cerámica, la joyería y el mobiliario entre otras. En cuanto a la cerámica, las fábricas empiezan a crear productos de menor calidad, lo cual hizo que tomase fuerza la figura del ceramista independiente. Además,



Fig.10: Lucie Rie, *Flared Rim Bottle*, 1986.
Gres; Esmalte de cráter gris y rosa suave, 24,13cm de alto. Vendido por \$ 12,300.

⁵ DAVID HAMILTON, *ibid.*, (Pág. 8)

de que empezó a haber una mayor disponibilidad de materiales cerámicos gracias a la industrialización, y la publicación de manuales y libros sobre la cerámica y sus técnicas. Fue en este contexto en el que se desarrolló lo que podríamos denominar la “alfarería de autor”. Figuras pioneras como Bernard Leach o Lucie Rie volvieron la mirada hacia las prácticas cerámicas orientales, descubriendo un mundo de formas y de técnicas que abrieron las puertas a una nueva consideración de la cerámica como práctica de creación, que con el tiempo llevaría a que la cerámica adquiriese su carta de naturaleza como un arte plástica contemporánea. En España estas figuras de transición entre artesanía y arte contemporáneo estuvieron representadas por creadores como Llorens i Artigas o Alfons Blat.

2.2.3.1. Lucie Rie

Un buen ejemplo de artista cerámica pionera de principios del siglo XX es la austriaca Lucie Rie (1902-1995). Aunque realizaba cerámica tradicional, sus obras tenían una gran expresividad debido a los barnices y diferentes cubiertas que utilizaba y elaboraba la propia artista. Ya en su época de estudiante, Rie empezó a desarrollar un gran interés y entendimiento científico por los barnices, y más tarde comenzó a experimentar mucho con ellos, creando cubiertas con texturas gruesas y diseños detallados, en general muy innovadores para la época.

“A veces añadía un ingrediente que explotaba y burbujeaba de modo que parecía lava volcánica. Además, aplicaba estos barnices de maneras muy originales. De vez en cuando añadía deliberadamente una banda decorativa alrededor del borde de una vasija de tal manera que goteara deliciosamente por los lados.”⁶

Fig.11: Lucie Rie, *Footed Bowl*, 1980.
11.4 x 14.3 x 14.3 cm.

Fig.12: Lucie Rie, *Oval low bowl*,
1978.
4.8 x 14.9 x 14.9 cm.

Fig.13: Lucie Rie, *Small Squeezed
Pot*, 1960.



⁶ Attenborough, David (2017): sobre Lucie Rie, traducido del original en inglés: “Sometimes she added an ingredient that exploded and bubbled so that it looked like volcanic lava. What is more, she applied these glazes in all kinds of original ways. Occasionally she deliberately added a decorative band around the lip of a pot in such a way that it would dribble deliciously down the sides.” (<https://www.sothebys.com/en/articles/sir-david-attenborough-remembers-dame-lucie-rie>)

Las formas de cerámica tradicional que creaba se veían invadidas por la expresividad de la artista, transformando completamente el concepto de lo tradicional. Utilizaba además materiales no convencionales en sus barnices, como la ceniza volcánica, y esculpía formas no utilitarias, por lo tanto, también jugaba con la idea de convertir vasijas u otras piezas conocidas previamente por su utilidad en objetos no utilizables.

“Lucie hacía vasijas y nada más. Sus vasijas son recipientes, altos o bajos, abstractos y que se justifican a sí mismos. [...] en la única declaración escrita por Lucie sobre sí misma y su trabajo, escribió en 1950: *Cada trabajo nuevo es un nuevo comienzo. De hecho, nunca dejaré de ser una alumna.*”⁷

⁷ BIRKS, TONY (1999): *Lucie Rie*. Traducido del original en inglés: Lucie made pots, and nothing else. [...] her pots are vessels, either shallow or tall, abstract and self-justifying. [...] in the only extant declaration written by Lucie about herself and her work, she wrote in 1950, "Every new work is a new beginning. Indeed, I shall never cease to be a pupil". (Pág 79)

3.REFERENTES

3.1 EL ARTE JAPONÉS DEL KINTSUGI

Uno de mis mayores referentes para este trabajo es la técnica japonesa del Kintsugi.

Se trata de la tradición de reparar piezas cerámicas remendando las áreas rotas con laca mezclada con polvo de oro o de plata. No se conocen sus orígenes exactos, pero algunos historiadores la remontan hacia finales del siglo XV.

La filosofía que subyace en esta técnica acoge aquello que está dañado o contiene desperfectos, destacando sus grietas y reparaciones, mostrando así claramente los daños que ha sufrido la pieza a lo largo de su trayectoria. En lugar de descartar los objetos rotos, con la utilización de materiales nobles junto con la historia y memoria que contienen sus grietas, estas piezas se convierten en objetos de más valor.

El Kintsugi no es solo un recurso estético, sino que también representa ideas provenientes de distintas corrientes filosóficas, en especial el wabi-sabi, que como mencionado previamente, es una corriente derivada de los principios del Budismo Zen, centrada también en la aceptación de una belleza incompleta, imperfecta y transitoria. Este enfoque se caracteriza por la asimetría, la dureza, la simplicidad y la apreciación de las formas orgánicas de la naturaleza. Al igual que el wabi-sabi, el kintsugi busca apreciar y cuidar las pertenencias, y remendar los artículos queridos en lugar de reemplazarlos con algo nuevo que no necesariamente provocará alegría.

En la actualidad no hay muchos maestros del Kintsugi, ya que se trata de una técnica que requiere mucha práctica. Takehito Kobayashi es uno de estos maestros. En una conferencia de 2020, explica:

“Si bien hay quienes dicen que cualquier cosa puede mejorarse con Kintsugi, esto no es así. Si el objeto en sí no contiene ninguna fuerza o carácter, el mismo no tiene nada que decir. Yo considero que sólo mejoran aquellos objetos verdaderamente bellos y dignos de ser preservados, sobre los cuales se ha aplicado la técnica Kintsugi, luego de haber comprendido su propia belleza y haber descubierto la forma adecuada de arreglarlos. [...] No todo objeto puede mejorarse”.⁸



Fig.14: pieza de cerámica reparada con la técnica kintsugi

Fig.15: plato de cerámica reparado con la técnica kintsugi (detalle).

⁸ Putruele, Martina: Artículo de *Infobae* sobre el Kintsugi y Takehito Kobayashi. (2020) (<https://www.infobae.com/tendencias/2020/09/05/kintsugi-la-tecnica-japonesa-que-transforma-objetos-rotos-en-obras-de-arte/>)

Hoy en día, el Kintsugi se ha redescubierto, e incluso se venden kits con los que se puede romper una pieza cerámica a propósito para remendarla con polvo de oro. También existen artistas contemporáneos que se inspiran en esta técnica o su filosofía y la aplican en su obra, como Víctor Solomon, que reparó con oro las grietas de una desgastada cancha de baloncesto.



Fig.16: Víctor Solomon: *Kintsugi Court*, 2020.

3.1.1. Yeesoookyung

Yeesoookyung es una artista surcoreana que vive y trabaja en Seúl. Es conocida por sus esculturas y diseños cerámicos, y sobre todo por sus piezas inspiradas en el *Kintsugi*, como su serie *translated series*, donde recoge piezas de porcelana rotas y las une cuidadosamente como si de un puzzle se tratase. La artista tuvo la idea para esta serie en 2002, cuando fue a visitar el taller del maestro ceramista Lim Hang Taek. Cuando una pieza le salía con algún fallo, la destrozaba con un martillo. Yeesoookyung se sintió inmediatamente atraída al observar estas piezas que descartaba iluminadas bajo el sol. El conjunto de las piezas rotas y agrietadas brillando al sol fue lo que la inspiró.

“En algunos aspectos creo que el polvo es el inicio de la cerámica, el polvo. La arcilla se mezcla con agua y se le da forma, después el aire seca la humedad para crear densidad y dureza cuyas propiedades se transforman luego con el calor intenso. Al mirar las cerámicas per se, como un jarrón terminado que nace del polvo, es un objeto que lleva capas de estrés inmenso. Entonces, la fractura de la porcelana de alguna manera es una liberación de un estrés enorme.”⁹

⁹ Transcrito de un video subido a YouTube por koreanartistproject el 24 de agosto de 2012. Video originalmente en coreano, con subtítulos en inglés. Traducida al castellano desde el inglés: “in some aspects, i think that dust is the beginnings of ceramics, dust. Clay is mixed with water and formed into a shape, whereupon air dries out the moisture to create density and hardness which properties are then transformed by intense heat. When looking at ceramics per se, as a finished vase born out of dust, it is an object that carries layers of immense stress. So, the fracturing of porcelain in some way is a release from enormous stress.” (https://www.youtube.com/watch?v=9ghSg0YIRMk&ab_channel=koreanartistproject)



Fig.17: Yeesoookyung: *translated vase*, 2013. 220x110x100cm

Fragmentos de cerámica, epoxy, pan de oro de 24 quilates

Para crear estas obras, Yeesoookyung utiliza resina de epoxy para juntar los fragmentos, y luego las cubre con pan de oro de 24 quilates, para hacer que las grietas y las juntas entre cada pieza destaquen más y cobren protagonismo. Estas obras se podrían llamar monstruos de *Kintsugi*, por la obvia inspiración en la técnica japonesa que se lleva al extremo. Además, la artista les da a sus obras una gran carga poética, al relacionar las grietas con las dificultades a las que se enfrentan todos los individuos en la vida, y el oro que las cubre podría simbolizar la belleza y madurez que conlleva el superar estas dificultades y sufrimientos.

3.2 GLEN MARTIN TAYLOR

Nacido en Ohio (EEUU), el artista Glen Martin Taylor también se inspira en el *Kintsugi* para crear piezas únicas en las que destaca aún más las imperfecciones de la cerámica.

En vez de utilizar los materiales nobles que caracterizan el arte japonés, Glen opta por “reparar” las piezas con objetos cotidianos, a menudo afilados y ásperos, como alambre de espino, cadenas, ramas, pinchos, hilo, clavos, botones y otros elementos metálicos. Esta simbiosis de elementos crea un balance perfecto entre piezas cerámicas delicadas y refinadas, y objetos toscos y sucios, dando un aspecto postapocalíptico a las obras. Él mismo dice que los materiales que utiliza están relacionados con su pasado, elementos que provocan emociones en su interior.

El artista utiliza piezas de porcelana que habían sido de su abuela, las rompe, y acto seguido las reconstruye creando composiciones amenazadoras y dulces al mismo tiempo. Los objetos no son realmente reparados, como lo son en el *kintsugi*. Han perdido su funcionalidad, pero se han transformado en obras realmente expresivas, llenas de impacto emocional.

En una entrevista de 2021 con *Fourline Design*, Glen cuenta:

“Mi proceso es terapia artística, de heridas de la niñez, de heridas de la adultez. Siempre estoy rumiando, creando en mi cabeza/corazón. [...] Es el dilema de ser humano. Es difícil. Quiero compartir mi lucha con ese dilema, la búsqueda de la cordura y la plenitud, y cuando conecto con alguien, tal vez hacer que se sienta bien durante un tiempo, eso me ayuda.”¹⁰

También explica que la primera emoción que lo conduce a crear una obra de arte es la ira o la frustración que siente “por ser una persona en este absurdo planeta”. Termina la entrevista diciendo que, para él, el arte consiste en exponer nuestras almas desnudas.

¹⁰ sacado de una entrevista con *Fourline Design*, publicada el 30 de abril de 2021 por Milena Spasojevic. Traducido del original en inglés: “My process, it’s art therapy, from childhood wounds, from adulthood wounds I’m always baking, creating in my head/heart. [...] It’s the dilemma of being a human being. It’s hard. I want to share my struggle with that dilemma, the search for sanity and wholeness, and when I connect with someone, maybe make them feel good for a while, it helps me.” (<https://fourline.design/blogs/before-after/a-narrative-of-myself-glen-martin-taylor>)

La vida, al igual que las piezas de Glen, no siempre es bella. Tiene sus grietas y sus bordes afilados. Hay que aceptar que las rosas tienen espinas, y eso mismo es lo que transmite el artista en sus piezas bellas e “imperfectas”, y lo que más me inspira de su obra.



Fig.18: Glen Martin Taylor: *grandpa's gift*, 2021.



Fig.19: Glen Martin Taylor: *plate of chains*, 2020.



Fig.20: Glen Martin Taylor: *divided with twigs*, 2019.

3.3 BETTUNIKA

Bettunika es una marca creada por la artista danesa Betina Jørgensen, quien crea piezas únicas de cerámica con acabados imperfectos en el moldeado, y esmaltes vibrantes y coloridos.

Nacida en 1967, Betina es madre, abuela y directora de colegio. La cerámica era solamente un *hobby*, hasta que su hija decidió hacerle una página en la red social Instagram para mostrar sus trabajos al resto del mundo. Llevaba ya unos 30 años creando piezas cerámicas que regalaba a sus familiares, pero durante el confinamiento causado por la pandemia global del coronavirus, su interés por la práctica despuntó, y fue entonces cuando ella y su hija crearon la marca Bettunika, que ha tenido muchísimo éxito desde entonces.

La artista es conocida sobre todo por sus tazas, jarrones y platos, que moldea completamente a mano creando formas imperfectas y orgánicas sobre las que deja su huella. Nada en sus obras es demasiado preciso ni cuidadoso, y por eso no hay dos piezas iguales de Bettunika. Moldea formas poco convencionales, como tazas con asas muy largas, o jarrones llenos de agujeros, que luego pinta a mano con todo tipo de colores. Suele decorar sus piezas con patrones a rayas, o cuadrados, o con dibujos de corazones, flores, frutas, etc., que le dan un aspecto casi infantil a su obra.

Betina dice necesitar la cerámica para mostrar su verdadero yo, vertiendo pasión y amor en cada pieza que crea:

“Todo está hecho a mano de forma intuitiva y las ideas surgen unas de otras”, explica en una entrevista para Vogue España. “Mi trabajo es único, divertido y ‘torcido’ y espero que en cada pieza se vea reflejado el hecho de que trato cada una de mis creaciones con mucho amor”.¹¹

Fig.21: Betina Jørgensen: varias piezas, 2021. Imagen publicada en Instagram.



Las formas orgánicas que crea Bettunika a través del moldeado han servido de inspiración para mi obra personal. Me llama la atención el aspecto artesanal en el arte, que se note que lo ha hecho un artista y no una fábrica. Las incisiones sobre el barro, por donde pasan los dedos, la no simetría... son todos aspectos que me gusta dejar en mis piezas, reivindicando de nuevo la belleza de la no-perfección.

¹¹ Entrevista con Vogue España publicada el 8 de septiembre de 2020 por Sandra Cañedo. (<https://www.vogue.es/living/articulos/bettunika-ceramica-danesa-instagram>)

3.4 JESSICA HARRISON

Jessica Harrison es una escultora escocesa que trabaja sobre todo con el cuerpo y la percepción que existe del mismo. Tiene un par de series artísticas en las que me voy a centrar, donde a partir de figuras de porcelana clásicas que encuentra y más tarde modifica, crea obras macabras y poéticas, llenas de un gran contraste entre lo refinado y lo grotesco.

Las figuras de porcelana representan una feminidad clásica y romántica. Muestran poses delicadas y rostros perfectos, aludiendo a la noción mujer ideal que posa, bella, decorativa y sin esfuerzo aparente. Harrison encuentra estas figuras esmaltadas e interviene sobre ellas. Utilizando taladros, cinceles y martillos, erosiona y rompe estratégicamente ciertas zonas para transformarlas. En su serie *Broken*, realizada en 2014, reemplaza estas zonas con órganos y huesos que ella misma esculpe: corazones anatómicos, intestinos, cráneos... que ahora quedan crudamente expuestos ante el espectador. Las mujeres de porcelana parecen querer decir algo, con su rostro siempre sereno, pero mostrando —literalmente— sus adentros, buscando entre sus entrañas para revelar sus más íntimas verdades, y como consecuencia, causándose daño a ellas mismas. Sonriendo ante el público, pero sufriendo un gran dolor, igual que ha tenido que hacerlo la mujer a lo largo de la historia.

“[...] Tomo la pose que están exhibiendo y trabajo con esa pose, para que no estén siendo sometidas a este destripamiento, o decapitación; en realidad ellas mismas están participando, [...], se están arrancando sus propias cabezas, son ellas las que se están exponiendo ante nosotros, en verdad. En gran medida están iniciando su propia destrucción”.¹² “[las figuras modificadas] tienen más sentido así. Inicialmente son tan ridículas estas mujeres, anatómicamente imposibles, perfectas, más blancas que el blanco. Así son mucho más humanas y realistas.”¹³

El espectador reconoce enseguida las figuras de porcelana, icónicas piezas que décadas atrás eran muy populares en la decoración de los hogares, y un símbolo de pertenencia a las clases altas. Un público más joven las podría reconocer por verlas, por ejemplo, en casas de familiares de más avanzada edad. Harrison



Fig.22: Jessica Harrison: *Roberta*, 2014. Cerámica encontrada, resina epoxi, pintura de esmalte, barniz acrílico. 15.5 x 13.5 x 21cm.

Fig.23: Jessica Harrison: *Rita*, 2014. Cerámica encontrada, resina epoxi, pintura de esmalte, barniz acrílico. 17 x 17.5 x 18cm.

¹²Entrevista con Jessica Harrison publicada en *The Skinny* el 29 de julio de 2014 por Rosamund West. Traducido del original en inglés: “[...] I take the pose that they’re exhibiting and I work with that pose, so they’re not being subjected to this disembowelment, or decapitation; they’re actually participating, [...], they’re pulling off their own heads, they are the ones that are exposing themselves to us, really. They’re very much initiating their own demise.” (<https://www.theskinny.co.uk/art/interviews/jessica-harrison-feminist-figurines>)

¹³Transcrito de un video subido a YouTube por *Jupiter Artland* el 26 de julio de 2019. Frase original en inglés: “They make much more sense this way. They’re so ridiculous beforehand, these women, anatomically impossible, perfect, whiter than white. To me, they’re much more human and realistic this way.”

(https://www.youtube.com/watch?v=5QzF2pZCC8A&ab_channel=JupiterArtland)

juega con la familiaridad que producen estas piezas para ganarse la confianza de los espectadores, ya que se trata de algo que estos conocen, y una vez miran las figuras más de cerca ven las alteraciones sangrientas, que contrastan con las figuras y los dulces recuerdos que las mismas pueden evocar.

La artista dice que no busca perturbar o escandalizar con esta serie, sino que quiere cuestionar la visión tradicional del cuerpo, los estereotipos y la percepción de la belleza y de la perfección. Defiende que cuando se trabaja con el cuerpo, algo cambia en la mirada del espectador. Se vuelve más sensible, como si de su propio cuerpo se tratase, y como si ese corazón que se está sacando la figura de una mujer joven y bella, con un elegante vestido victoriano, se convirtiese en el corazón del público, sostenido en una mano perfecta de porcelana.

Jessica Harrison tiene otra serie donde también utiliza las mismas figuras de porcelana, llamada *Painted ladies* (Mujeres pintadas). En esta serie, en vez de mutilar las mujeres, pinta tatuajes sobre su piel blanca y fina, creando de nuevo un contraste visual. Los diseños que pinta, son además del estilo *old school* de tatuajes, que en sus inicios se relacionaba con soldados y marineros, ya que eran ellos quienes llevaban estos tatuajes tradicionales.

Fig.24: Jessica Harrison: *Painted Lady 22*, 2015. Cerámica encontrada, pintura de esmalte. 15.5 x 15 x 22.5cm

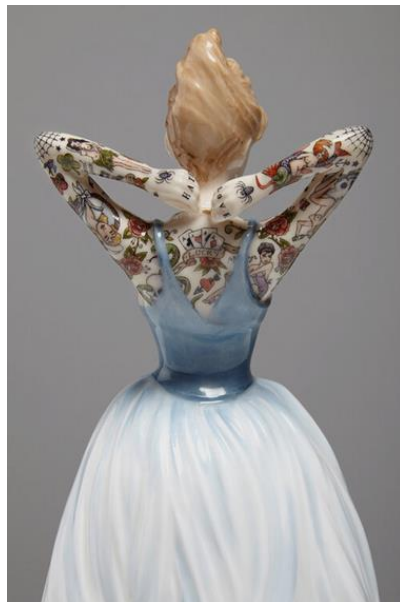
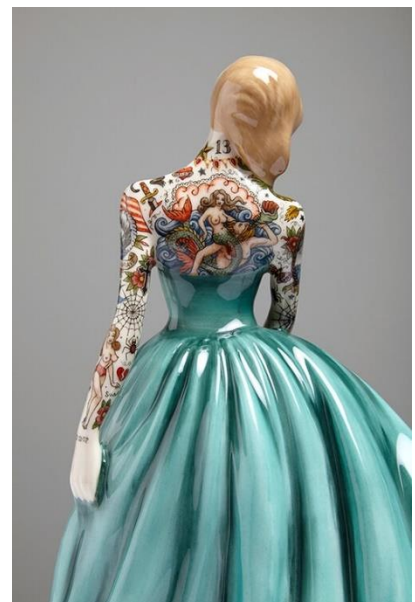


Fig.25: Jessica Harrison: *Painted Lady 14*, 2015. Cerámica encontrada, pintura de esmalte. 16 x 14.5 x 21.5cm



Barcos, serpientes, mujeres desnudas, águilas y rosas son algunos de los diseños más conocidos dentro de este estilo, poco “femenino” en el sentido tradicional de la palabra.



Fig.26: Kelly Limerick sujetando una de sus creaciones. Fotografiada por Amos Yong.



Fig.27: Kelly Limerick: *Aegir*, 2019. Hilo: lana, algodón orgánico, mezcla de alpaca, hilo washi, lino, yute. 100mmW x 160mmH

La descontextualización de lo clásico a través de lo insólito —como pueden ser las mujeres mutiladas, o los tatuajes tradicionalmente “masculinos” pintados sobre mujeres elegantes—, es lo que me interesa de Harrison, y lo que aplico en mi obra, al contrastar materiales, y transformar la practicidad de las piezas cerámicas.

3.5 KELLY LIMERICK

Kelly Limerick (nacida en 1991) es una artista textil de Singapur que se especializa en el uso del ganchillo y el punto, y que ha estado tejiendo desde los 7 años. Sus obras únicas y modernas desafían la noción de que dichas técnicas textiles sean “artesanía para abuelas”.

La artista suele trabajar sin hacer bocetos previos, con la intención de fijarse más en las texturas, detalles y formas que crea con la lana. Su trabajo consiste en todo tipo de propuestas, desde esculturas, hasta instalaciones o tapices. Ha tenido mucho éxito en los últimos años, y ha conseguido colaboraciones con grandes empresas como Disney (Pixar) en 2019, Gucci en 2021 o Mini Cooper en 2020.

En 2013 Kelly inició una serie llamada *Creatures* (Criaturas), que consiste en esculturas de personajes que ella misma creaba, cada uno con nombre propio e incluso con una descripción de su personalidad e inquietudes. Estas criaturas nacieron del interés que tenía la artista por el *kimo-kawaii*, tendencia japonesa que mezcla lo “mono” con lo grotesco. El mismo año, creó la marca HANANA para vender sus creaciones, pero se dio cuenta de que ese no era el camino que quería seguir, ni la trayectoria artística que le llenaba: “En aquel entonces, estaba haciendo bolsas y fundas para auriculares. Cuando sigues intentando hacer lo que la gente espera de ti, es cuando no das el cien por cien de ti mismo.”¹⁴

Desde 2017, Kelly ha trabajado en varios proyectos, tanto instalaciones como series de esculturas. Su obra más reciente juega con la destrucción y la deconstrucción de un material que es aditivo por naturaleza. En su serie *Landskapes* (Paisajes), busca explorar formas abstractas con el ganchillo. La serie incluye piezas inspiradas en el movimiento del mar, los accidentes geológicos o el fondo marino. Sin embargo, lo que me resulta más interesante de *Landskapes*, es una pequeña colección dentro de esta serie, llamada *Tamashii* (Espíritu), donde la artista busca capturar la esencia de un objeto encontrado, roto en muchas ocasiones, con la creencia de que todo objeto alberga un alma, filosofía parecida a las del Kintsugi.

¹⁴ Transcrito de un video subido a YouTube por *CNA insider* en 2018. Del original en inglés: “Then, I was doing pouches and headphone cases. You'll keep trying to do what people expect of you and that is when you don't give one hundred percent of yourself.” (https://www.youtube.com/watch?v=qIEPf2SnsvY&ab_channel=CNAInsider)

En su pieza *Awajishima*, se puede ver una taza de cerámica rota reposando sobre el tronco de un árbol. Desde el interior de la taza está saliendo “su alma”, representada mediante ganchillo de colores apagados. En el tronco, se ve la representación de plantas trepando hacia la taza, metiéndose en sus grietas, y convirtiéndose en parte del objeto.

Fig.28: Kelly Limerick: *Awajishima*, 2020. Jarra de cerámica (encontrada), tocón de madera, seda japonesa, washi de seda india, ramio, lino puro, algodón tailandés, seda de Bután. 190mmH x 360mm

Fig.29: Kelly Limerick: *A Valley, A Ravine, A Powdered Hillside*, 2019. Hilo de nailon y malla de alambre. 800mmW x 900mmH



“¿Qué sucede con los objetos rotos que pierden su funcionalidad, pero que nos evocan ciertos sentimientos? Al encontrar una afinidad con los objetos atrapados en el limbo de lo «inútil» pero que son «demasiado queridos para tirarlos», les doy una segunda vida al imaginar el espíritu que vive dentro de ellos escapando desde dentro; arrastrándose sobre la estructura como la naturaleza salvaje envolvería algo abandonado con el tiempo.”¹⁵

Lo último que quiero mostrar de esta artista es otra serie llamada *Time is a commodity* (El tiempo es una mercancía) realizada en 2021. Consiste en una serie de jarrones hechos a ganchillo que buscan imitar la cerámica, ya que se pueden apreciar esquinas, líneas duras y formas simétricas poco habituales en el ganchillo, que constituye una técnica más suave y blanda. Una vez completados estos jarrones, la artista los derritió con un soplete, deformando las formas perfectas que había creado y quitándoles su funcionalidad. “Este

¹⁵ Escrito por la artista Kelly Limerick sobre su serie *Tamashii* en 2020. Traducido del original en inglés: “What happens to broken objects that lose their functionality, even though they evoke certain sentiments in us? Finding an affinity with objects stuck in the limbo of 'useless' yet 'too precious to throw', I give them a second life by imagining the spirit that lives within them escaping from within; creeping out over the structure as wild nature would envelope a derelict over time.” (<http://www.kllylmerck.com/awajishima>)



Fig.30: Kelly Limerick: *time is a commodity: yellow*, 2021. Hilo de nailon de ganchillo. 23,5 cm x 13 cm x 13 cm

trabajo es una observación del viaje emocional de buscar la "perfección", incluso sabiendo que será destruida deliberadamente."¹⁶

La obra de Kelly me parece de gran inspiración para mi trabajo, sobre todo la idea del "alma" de los objetos que he comentado previamente. Kelly personifica los objetos, diciendo que tienen almas rebeldes, o sutiles, según su aspecto o cómo se rompieron. Cada grieta que tienen añade a su personalidad y les confiere una historia que se puede leer en su superficie.

3.6 OLEK

Agata Oleksiak (1978), conocida como Olek, es una artista polaca que vive y trabaja en Brooklyn (Nueva York). Su trabajo incluye instalaciones, performance, esculturas, ropa y obras de todo tipo. Es conocida especialmente por cubrir objetos y personas con ganchillo. Incluso ha cubierto edificios enteros utilizando esta técnica.

El arte que crea Olek explora, de acuerdo con sus ideales, la igualdad sexual, el feminismo, las causas humanitarias, la libertad de expresión y las injusticias en general. Al igual que Kelly Limerick, parte de una técnica de tradición antigua o pasada de moda, y la utiliza para expresarse de una manera única y desafiante. Sus tejidos, llenos de críticas políticas y sociales, rompen las barreras entre arte público, moda y artesanía, y llaman la atención sobre varios problemas que hay alrededor del mundo para mostrar su solidaridad hacia colectivos oprimidos. Su objetivo consiste en crear un diálogo en torno a de los temas que trata, y en concienciar al público.

"Apoyo los derechos de todas las personas. La libertad de ser quienes queramos ser, quienes realmente somos, amar a quien elijamos y casarnos con quien amemos."¹⁷

Olek a menudo utiliza el estampado de camuflaje en sus obras, aunque, lejos de los colores verdes y marrones típicos, la artista crea diseños chillones y coloridos, utilizando todo tipo de mezclas cromáticas: azul y naranja, rosa y morado, amarillo y negro... Este estampado lo utiliza también para crear trajes o, como dice la artista, "pieles", hechas de ganchillo, que cubren figuras humanas de pies a cabeza. Olek pretende quitarles la identidad, ya que con los trajes parecen simples siluetas, carentes de raza, edad o sexo, seres camuflados,

¹⁶ Escrito por la artista Kelly Limerick sobre su serie llamada *time is a commodity* en 2021. Traducido del original en inglés: "This work is an observation of the emotional journey of pursuing 'perfection' even while knowing it is going to be deliberately destroyed." (<https://www.kllylmerck.com/time-is-a-commodity>)

¹⁷ De una entrevista con Olek publicado en *impakter* por Ameera Khorakiwala en 2016. Traducido del original en inglés: "I support all people's rights. The freedom to be whoever we want to be, who we truly are, to love whomever we choose and marry whomever we love." (<https://impakter.com/olek/>)

una nueva especie: “Cuando alguien se enfunda la piel de ganchillo [...]se transforma en ciudadano del mundo de Olek, donde estos identificadores no importan y todos son libres.”¹⁸

Fig.31: Olek con su “ejército de ganchillo” dentro de la instalación Mark Dean VECA, VirginiaMOCA, 2016.



La filosofía artística de la artista es que la vida y el arte son inseparables. Defiende que las obras de arte son el autorretrato del artista que las crea, y que ella misma es como una esponja que absorbe ideas, teorías y experiencias que luego plasma en sus obras. También vincula mucho su arte con el amor romántico, explicando que la pasión creativa, para ella, es como enamorarse. En varias entrevistas revela que todo aquello que entra en su vida acaba siendo una de sus piezas de arte, o la base en la que se inspira, sobre todo, las personas, incluyendo las diferentes parejas que ha tenido. Su trabajo es un reflejo de todo lo que le hace ser ella misma, lo que le hace ser Olek. Sus recuerdos, emociones, puntos de vista y percepciones se hallan en cada hilo que engancha. “Las relaciones son complejas y varían mucho con cada situación. Son recorridos evolutivos de crecimiento y transformación. El tiempo pasa, se superan grandes distancias y el tejido que compone a los individuos se agrega y se deshace simultáneamente.”¹⁹

¹⁸ De una entrevista con Olek publicado en *impakter* por Ameera Khorakiwala en 2016. Traducido del original en inglés: “Once a person enters the crocheted skin, [...] they are transformed into citizens of Olek’s world, where these identifiers don’t matter and everyone is free.” (<https://impakter.com/olek/>)

¹⁹ Sacado de un artículo publicado por culture.pl en 2011. Traducido del original en inglés: “Relationships are complex and greatly vary situation to situation. They are developmental journeys of growth, and transformation. Time passes, great distances are surpassed and the fabric which individuals are composed of compiles and unravels simultaneously.” (<https://culture.pl/en/artist/olek>)

La pasión de Olek por el ganchillo, que le lleva a tejer casas enteras e incluso llenar habitaciones, es lo que más me inspira de su obra. También esa necesidad de comunicar y de reivindicar, a nivel político, social o individual. Expresar inquietudes, pensamientos y amores mediante la aguja, me parece un acto muy poderoso que me gustaría poder aplicar también en mi obra.

Fig.32: Olek: *“Love Is an Experience of Infinity”*, 2018. Técnica mixta

Fig.33: Olek: *“Give Hope A Chance to Float Up”*, 2018. Técnica mixta



4. DESARROLLO PRÁCTICO

Una vez planteada la parte teórica, se procederá a explicar la parte práctica del trabajo. Para ello, se dividirá el proceso en dos partes: primero, la cerámica, y a continuación, el ganchillo, ya que constituyen dos técnicas muy diferentes con explicaciones y procedimientos distintos.

4.1. CERÁMICA

Todas las piezas de este proyecto han sido realizadas en el Centro Social del Grau en Valencia, donde imparte clases la ceramista Rafaela Pareja a las que he asistido desde 2020. Las piezas han sido creadas utilizando Gres blanco comprado en Vicente Díez, empresa fabricante de pastas y minerales cerámicos de Manises. Este gres, se cuece a una temperatura de 1280° C, y ha de ser bizcochada a 860° C antes de darle las capas de esmalte.

4.1.1. Modelado

Para la realización de los jarrones, decidí utilizar la técnica de modelado mediante planchas, ya que con ella se pueden crear formas de una gran organicidad en las que se pueden dejar fácilmente las huellas por donde pasan los dedos a la hora de moldear. En primer lugar, se ha de amasar la arcilla, para eliminar cualquier burbuja de aire o irregularidad que pueda tener. A continuación, se allana el gres con un rodillo sobre una superficie plana, utilizando guías de madera o metal para que la plancha tenga un espesor uniforme. Una vez terminada, se puede proceder a cortar las planchas del grosor que se quiera. Personalmente, lo primero que hago es recortar la base de la

pieza, utilizando algo redondo como guía (normalmente un bote de esmalte o de engobe, según el diámetro deseado), y después ya corto las planchas. Para pegar las planchas sobre la base, se necesita barbotina, que se hace mezclando agua con virutas secas de la misma arcilla con la que se está modelando. Con alguna herramienta punzante, se raspan los bordes de las superficies que van a tener contacto, se les añade barbotina, se juntan, y con un palillo de modelar u otro utensilio se unen bien las dos planchas (se “cosen”) hasta que no se ve la línea de contacto. Se superponen planchas sucesivamente hasta llegar a la altura y forma deseada.



Fig.34: Fotografía del proceso. Se puede ver la plancha de gres recién hecha.



Fig.35: Fotografía del proceso, Se puede ver un jarrón recién empezado encima de la torneta.

Si hace falta añadir asas, o cualquier otro complemento, este se modela y, al igual que con las planchas, se raspan los puntos de unión, se añade barbotina y se unen. Una vez terminada, se deja secar sobre una superficie plana, con una bolsa por encima que tenga un agujero en la parte de arriba, o donde esté la apertura de la vasija. En caso de necesitar algunos retoques adicionales, se debe dejar con una bolsa cerrada por completo, para que la pieza no pierda humedad.

La mayoría de las piezas que hago, incluyendo muchas de las incluidas en este proyecto, las creo sobre la marcha, es decir, no tengo un plan previo de la forma que van a tener, si va a ser alta y esbelta, o redonda y panzuda, si tendrá asas o espinas, o cualquier otro elemento. Me gusta dejarme llevar, y ver dónde acaban las cosas que empiezo. Así siento que salen piezas más originales, y más mías.

Cuando la pieza pierde humedad y está en dureza de cuero, se puede lijar para eliminar texturas no deseadas. También es un buen momento para firmar la base de la pieza si se quiere. En el caso particular de esta serie de piezas, se tenían que romper de alguna manera. Quería que las partes rotas fuesen lo más naturales posibles, pero era demasiado arriesgado romperlas una vez cocidas,



Fig.36: Fotografía del proceso de esmaltado.

Fig.37: Fotografía del proceso de esmaltado.



por lo que decidí romperlas antes de ser bizcochadas. Utilizando una puncheta, marqué la zona que tenía que ser recortada, y posteriormente, raspando, o con la ayuda

de un martillo, quité la parte descartada de la pieza. Después, con una broca fina, hice agujeros alrededor de la zona rota para más tarde poder hilar el ganchillo por ellos. En este punto ya podían ser bizcochadas a una temperatura de 860°C.

4.1.2. Esmaltado

Existe una enorme variedad de esmaltes, que pueden ser, opacos, brillantes, translucidos, mates, irisados, etc., pero, se pueden distinguir principalmente por su temperatura de cocción, si son de alta o de baja temperatura, y por su formato, en polvo o en suspensión (líquido). Los esmaltes de alta temperatura, funden entre 1200 y 1300°C, y los de baja, entre 950 y 1050°C.

Los esmaltes generalmente están compuestos por: un fundente cerámico, que es el elemento que hace fundir al barniz, como el potasio, calcio y el sodio; un formador de vidrio, típicamente la sílice, material que tiene un punto de fusión muy alto (1700°C) y por ello se le suele añadir un fundente como el feldespato para rebajar su temperatura de fusión. Para los esmaltes de baja temperatura se utiliza el óxido de plomo y compuestos alcalinos; un endurecedor, como la alúmina, y los colorantes, como el óxido de hierro y el carbonato de cobre o de cobalto.

También existen esmaltes comerciales, prefabricados. Tienen una gama muy amplia de colores y acabados, y dan resultados más seguros que cuando uno mismo fabrica los barnices.

Cada pieza de este proyecto tiene un esmaltado y diseño distinto, pero para todas se ha seguido el mismo procedimiento: una vez bizcochados, los jarrones son rellenados con un esmalte transparente. Después, con esmaltes de la empresa Prodesco, de baja temperatura, (ya que el gres empleado se puede cocer a baja temperatura) se pinta el exterior. Los esmaltes que por los que se ha optado en este proyecto son esmaltes prefabricados, líquidos y de baja temperatura de cocción. El esmaltado no solo tiene función decorativa, es importante que las vasijas tengan algún tipo de protección, especialmente si se van a utilizar con comida o bebida, ya que el barniz cristaliza, con lo que se sella la porosidad de la cerámica, y esta se vuelve impermeable a los líquidos y a otros agentes externos.

Una vez aplicado el esmalte, se vuelve a cocer la pieza a una temperatura de 1280°C.

4.2. GANCHILLO

La segunda parte de la práctica es la realización de los parches de ganchillo y su posterior unión a las piezas cerámicas.

Decidí que quería utilizar el ganchillo en este proyecto incluso antes de saber hacerlo, debido a la cantidad de técnicas de tejido que se pueden conseguir con él, y por la característica puramente artesanal que tiene y que no se puede imitar fácilmente con máquinas.

El primer paso realmente fue aprender a hacer ganchillo, primero con la ayuda de una amiga, y después mediante tutoriales y patrones encontrados en internet. En este proyecto solamente me he servido de dos tipos de técnica: el punto de red, y el punto bajo.

4.2.1. Punto de red

El punto de red es una técnica muy utilizada en el ganchillo y asequible para principiantes. Proporciona un aspecto suelto y ligero ya que cada punto está separado, como una rejilla.

Quería utilizar esta técnica en algunos de los jarrones para que se viese a través de la lana, apreciando así el espacio vacío dejado por las roturas en la cerámica, o su interior otros casos.

4.2.2. Punto bajo

El punto bajo es la primera técnica que aprendí, después del encadenado básico. Se caracteriza por ser un punto bastante cerrado, es decir, no deja espacios entre un punto y otro, y por ello se utiliza a menudo para hacer prendas de vestir.

Las piezas cerámicas que decidí remendar con punto bajo son las que necesitaban más estructura que las demás. Les faltaban trozos más grandes, o complementos como asas o los pinchos en el caso del jarrón rojo.

Primero hice los parches de ganchillo para, una vez completados, añadirlos a los jarrones. Fue un proceso de prueba y error, ya que dichos retales tenían que encajar casi perfectamente en los huecos. Esto resultó ser complicado, al tener que pensar en el volumen de la cerámica que quería imitar en el ganchillo, además de las formas muy irregulares de las zonas rotas.

Utilicé lanas de tipos, texturas y grosores distintos para cada jarrón, y traté de buscar colores similares a los de los esmaltes, para que de lejos no se pudiese notar tanto la diferencia de materiales.



Fig.38: punto de red

Fig.39: punto bajo



Finalmente, una vez terminado el ganchillo, uní los retales a las piezas gracias a los agujeros que les había hecho previamente, atándolo con trozos de hilo de colores distintos.

4.3. FOTOGRAFÍAS

Para documentar la obra final quería hacer fotos de alta calidad para que se pudiese apreciar todo el trabajo y esfuerzo que ha llevado este proyecto.

Acabé creando un espacio en mi casa donde poder tomar las fotos, utilizando cartulinas color crema para el suelo y fondo, un foco de luz blanca, y una cámara réflex de la marca Canon.

Fig.40: Espacio creado en mi casa para realizar las fotos de las piezas finales.



Una vez realizadas las fotografías, las edité en Photoshop para ajustar los tonos de color y para recortar el fondo de las imágenes, creando archivos PNG, con la finalidad de que toda la atención del espectador vaya directamente a las piezas, sin distracciones de las sombras o texturas del fondo.

A continuación, se mostrarán las piezas con una breve descripción de cada una.

4.4. OBRA FINAL.



Fig.41: Lucia Garcia Gynther, *ruptura azul*. 29cm de alto. Cerámica y ganchillo.

En esta pieza falta un trozo estrecho de cerámica en uno de los costados. Se ha utilizado una lana fina de color azul claro y un gancho de 2mm para tejer el ganchillo que cubre el espacio roto y para hacer el asa que faltaba utilizando punto bajo.

Fig.42: Lucia Garcia Gynther, *ruptura con púas*. 33cm de alto. Cerámica y ganchillo.

En esta pieza falta un trozo de cerámica en la parte superior de un tamaño considerable. Se ha utilizado lana fina de color rojo y un gancho de 3,50mm para tejer el ganchillo que cubre el espacio roto y una púa, utilizando punto bajo.





Fig.43: Lucia Garcia Gynther, *ruptura a cuadros*. 31cm de alto. Cerámica y ganchillo.

Esta pieza tiene la ruptura más pequeña de todas, pero está localizada en el centro de la misma. Se ha utilizado un hilo de bordar amarillo, fino y con un acabado satinado, y un gancho de 2mm para tejer el ganchillo que cubre el agujero, utilizando punto de red.



Fig.44: Lucia Garcia Gynther, *ruptura verde*. 28,5cm de alto. Cerámica y ganchillo.

La única pieza con más de una zona rota. Se ha utilizado hilo egipcio n.5 de color verde y un gancho de 2mm para tejer el ganchillo que cubre las dos rupturas del jarrón, utilizando punto bajo.



Fig.45: Lucía García Gynther, *ruptura a rayas*. 26,5cm de alto. Cerámica y ganchillo.

La pieza más pequeña de la serie. Le falta un "brazo", que se ha cubierto con ganchillo de punto de red hecho con hilo verde y rosa de grosor medio, y un gancho de 3mm.

5. CONCLUSIÓN

Para finalizar este proyecto y a modo de conclusión, se procederá a hacer una evaluación y reflexión del mismo, teniendo en cuenta los objetivos marcados al principio y, las dificultades o limitaciones que se han podido encontrar durante el proceso.

En el marco teórico se han tratado dos temas principales, por un lado, la corriente estética y filosófica wabi-sabi, donde se ha desarrollado el concepto de aceptar y encontrar la belleza en aquello que se considera feo o defectuoso, y, por otro lado, se ha resumido la historia de la cerámica desde tiempos primitivos hasta su inclusión en el mundo del arte con la aparición de la alfarería de autor. Ambos temas han sido muy importantes para el entendimiento del proyecto y también para un desarrollo y enriquecimiento artístico a nivel personal.

A través del interés en los temas de la cerámica y del ganchillo no convencionales, se han encontrado referentes de gran interés tanto para este proyecto como para proyectos futuros, sobre los cuales se han resumido brevemente sus vidas y obras, y también se ha explicado el motivo por el que cada referente ha sido una fuente de inspiración para el proyecto.

En el desarrollo de la parte práctica, se ha logrado una serie de objetivos. Se ha conseguido crear una serie de piezas completamente originales y únicas, experimentando con los materiales, creando formas nuevas e interesantes, y haciendo algo que personalmente nunca había hecho: romper mis propias piezas, proceso que ha resultado tanto triste, por romper un objeto que ha costado mucho tiempo de hacer y con el que se ha creado un vínculo, y liberador, por entender que las cosas se pueden dejar ir. También se ha logrado el objetivo de dar una cualidad artística a una serie de jarrones, tradicionalmente considerados como piezas funcionales, al desvincularlas de su utilidad y tradición.

Ha habido algunas limitaciones, sobre todo en el apartado práctico, debido a la falta de tiempo físico para terminar las piezas, ya que la cerámica no es un material que se puede hacer con prisas. Es necesaria la pérdida progresiva del agua que contiene la arcilla para su correcto secado. Las piezas se tienen que cubrir con plástico una vez moldeadas, aunque ya se hayan terminado, para que no se deshidraten de golpe y evitar así que se sequen de manera irregular causando daños en las piezas. Todo tiene su tiempo y su procedimiento, y si no se sigue, aumentan las probabilidades de que la cerámica se pueda estropear. Por ello, las piezas de este proyecto se han realizado con calma, dejando que sequen bien, bizcochándolas y dando varias capas de esmalte, prefiriendo crear pocas piezas de calidad a muchas deficientes.

Finalizo diciendo que esta serie no terminará con la presentación de este proyecto, sino que tengo la intención de seguir trabajando y mejorando esta línea de investigación, la cual me atrae a nivel conceptual y estético. Con este trabajo me despido de estos cuatro años de carrera, donde he aprendido muchísimo y me he desarrollado como persona y como artista gracias al profesorado, a mis compañeros y sobre todo gracias a mis amigos. Dicho esto, aunque sea el final de mi etapa universitaria, me gustaría continuar estudiando para ampliar mis conocimientos y seguir creciendo profesional y personalmente, además de continuar trabajando con el concepto de *transformar rupturas desde la obra cerámica*.



Fig.46: todas las piezas juntas.

6. BIBLIOGRAFÍA

LIBROS:

- Birks, Tony (1994): *Lucie Rie*, Ed. Marston House, Somerset.
- Chavarría, Joaquim (2009): *La cerámica. La técnica y el arte de la cerámica explicados con rigor y claridad*, Parramón Ediciones, Barcelona.
- Hamilton, David (1992): *Gres y porcelana*, Ediciones CEAC, Barcelona.
- Pearsall, Ronald (1997): *A connoisseur's guide to antique pottery and porcelain*, Ed. Tiger Books International, Londres.
- Koren, Leonard (1997): *Wabi-sabi para artistas, diseñadores, poetas y filósofos*, Sd.edicions, Barcelona.

TESIS y TRABAJOS DE FINAL DE GRADO:

- Gaitán Cánovas, Laura (2018-2019): *Colección de joyería contemporánea en cerámica*, Trabajo final de grado, Universidad Politécnica de Valencia.
- Leyún, Mayte (2017): *Estudio de los usos de la cerámica en las practicas artísticas contemporáneas*, Tesis, Universidad del País Vasco.
- Marín Forés, Lucía (2018-2019): *Diseño de una vajilla sostenible*, Trabajo final de grado, Universidad Politécnica de Valencia.
- Márquez, Clara (2020-2021): *Polisemia. Propuesta de proyecto para una colección de bisutería artesanal*, Trabajo final de grado, Universidad Politécnica de Valencia.
- Monelló, Irene (2015-2016): *Cerámica, formas utilitarias reconvertidas en arte expandido mediante el upcycling: "degustación emplataada"*, Trabajo final de grado, Universidad Politécnica de Valencia.

PÁGINAS ONLINE:

- Attenborough, David (2017): *Sir David Attenborough Remembers Dame Lucie Rie*. Consultado el: 15-05-2022 (<https://www.sothebys.com/en/articles/sir-david-attenborough-remembers-dame-lucie-rie>)
- Cawdron-Stewart, Robin (2021): *The pioneering pottery of Lucie Rie*. Consultado el: 18-06-2022 (<https://www.sothebys.com/en/articles/lucie-rie-pioneer-potter>)
- CeraWiki, *Cerámica romana*. Consultado el: 08-06-2022 (https://ceramica.fandom.com/wiki/Cer%C3%A1mica_romana)
- CeraWiki, *Caolín*. Consultado el: 12-04-2022 (<https://ceramica.fandom.com/wiki/Caol%C3%ADn>)

- Harrison, Jessica, página web de la artista. Consultado el: 15-03-2022 (<https://jessicaharrison.studio/work>)
- Limerick, Kelly, página web de la artista. Consultado el: 20-03-2022 (<http://www.kllylrmck.com/artist>)
- Martin Taylor, Glen, página web del artista. Consultado el: 01-03-2022 (<http://glenmartintaylor.com/>)
- Museu Nacional Arquelògic de Tarragona, *Copa de terra sigillata itálica*. Consultado el: 08-06-2022 (<https://www.mnat.cat/es/obra/25/copa-de-terra-sigillata-italica/>)
- Olio, Graciela (2007): *La cerámica contemporánea, fusión entre arte, artesanía y diseño*. Consultado el: 24-04-2022 (<http://gracielaolio.com.ar/textos%20web/fusion.htm>)
- Public delivery (2022): *Yeesoookyung's ceramic vases: Imperfection & surprising results*. Consultado el: 18-04-2022 ([https://publicdelivery.org/yeesoookyung-translated-vase/#Video Interview with Yeesoookyung](https://publicdelivery.org/yeesoookyung-translated-vase/#Video%20Interview%20with%20Yeesoookyung))
- Spasojevic, Milena (2021): *A narrative of myself – Glen Martin Taylor*. Consultado el: 15-03-2022 (<https://fourline.design/blogs/before-after/a-narrative-of-myself-glen-martin-taylor>)
- Yeesoookyung, página web de la artista. Consultado el: 16-04-2022 (<https://www.yeesoookyung.com/>)

VÍDEOS

- CNA Insider (2018): *Of A Different Yarn: The Crochet Artist | Unusual Suspects | CNA Insider*. Consultado el: 30-03-2022 (https://www.youtube.com/watch?v=glEPf2SnsvY&ab_channel=CNAInsider)
- Jupiter Artland (2020): *Jessica Harrison: Broken*. Consultado el: 20-03-2022 (https://www.youtube.com/watch?v=5QzF2pZCC8A&ab_channel=JupiterArtland)
- Korean artist project (2012): *Yeesoookyung*. Consultado el: 01-05-2022 (https://www.youtube.com/watch?v=9ghSg0YIRMk&ab_channel=koreanartistproject)
- KQED Education (2014) *Olek Covers the World in Crochet | KQED Arts*. Consultado el: 20-03-2022 (https://www.youtube.com/watch?v=hjmbpQ0HJM&ab_channel=KQEDEducation)

- Seattle Art Museum (2016): *Artist Yee Sookyung on "Thousand"*. Consultado el: 01-05-2022 (https://www.youtube.com/watch?v=j8RR-vRWt8Y&ab_channel=SeattleArtMuseum)

- Visit Singapore (2017): *The Originals – Crochet Artist, Kelly Lim*. Consultado el: 30-03-2022 (https://www.youtube.com/watch?v=EVsGLQ3e26M&ab_channel=VisitSingapore)

7. ÍNDICE DE IMÁGENES

-Fig.1: Pieza de Rakú realizada por mí, 2021. Pág.8

-Fig.2: Colección de jarrones realizados por mí, 2021. Pág.8

-Fig.3: Miwa kyūsetsu. *White dream*, 1991. 10x15x15 cm Pág.9

(<https://www.mirviss.com/artworks/miwa-kyusetsu-xiii-kazuhiko2>)

-Fig.4: Jersey (detalle) de *Comme des garçons*, temporada 1982-1983. Fotografía de Peter Lindbergh. Pág.9

(https://www.kunsthil.nl/media/filer_public/c1/68/c168eeda-2fd6-4975-b981-240cd97840a8/art_forum_may_issue_lindbergh.pdf)

-Fig.5: Cuenco de té de raku rojo, "Muichibutsu". Siglo XVI. Pág.10

(<https://www.infoceramica.com/2017/04/exposicion-el-universo-en-un-cuenco-de-te-la-herencia-artistica-de-la-familia-raku/>)

-Fig.6: La Venus de Dolní Věstonice datada entre el 29000 y 25000 a. C. conservada en el Museo de Moravia en Brno. Pág.11

(<http://kokita-eri-historiadelarte.blogspot.com/2018/10/venus-de-dolni-vestonice.html>)

-Fig.7: Ánfora griega: 530 aC. terracota 56,5 x 34 x 25,5cm. Attica, Grecia artista griego Pág.11

(<http://tanatosgraecae.blogspot.com/2015/10/caidos-en-combate.html>)

- Fig.8: Copa de *terra sigillata*, siglo I d.C. 13,8cm, decorada con la escena de la muerte de Hipólito y producida en el centro alfarero de *Arretium*. Pág.12

(<https://www.mnat.cat/es/obra/25/copa-de-terra-sigillata-italica/>)

- Fig.9: Jarrón de porcelana blanca y azul, decorada con un dragón. Del periodo *Xuande* (1426-1435) de la dinastía Ming. Pág.12

(<https://www.metmuseum.org/es/art/collection/search/39666>)

- Fig.10: Lucie Rie, *Flared Rim Bottle*, 1986. Gres; Esmalte de cráter gris y rosa suave, 24,13cm de alto. Vendido por \$ 12,300. Pág.13

- Fig.11: Lucie Rie, *Footed Bowl*, 1980. 11.4 x 14.3 x 14.3 cm. Pág.14

- Fig.12: Lucie Rie, *Oval low bowl*, 1978. 4.8 x 14.9 x 14.9 cm. Pág.14

- Fig.13: Lucie Rie, *Small Squeezed Pot*, 1960. Pág.14

(Todas las obras de Lucie Rie encontradas en:

<https://www.mutualart.com/Artist/Lucie-Rie/3B87E896E948C038/Artworks>)

- Fig.14: pieza de cerámica reparada con la técnica kintsugi Pág.16

(<https://caladahastalosversos.com/2020/11/29/kintsugi/>)

- Fig.15: plato de cerámica reparado con la técnica kintsugi (detalle). Pág.16

(<https://culturainquieta.com/es/arte/escultura/item/7840-el-arte-del-kintsugi-o-la-belleza-de-las-cicatrices.html>)

- Fig.16: Victor Solomon: *Kintsugi Court*, 2020. Pág.17

(<https://www.dezeen.com/2020/08/18/victor-solomon-kintsugi-court-basketball/#>)

- Fig.17: Yeesoogyung: *translated vase*, 2013. 220x110x100cm. Fragmentos de cerámica, epoxi, pan de oro de 24 quilates. Pág.18

(<https://www.yeesoogyung.com/translated-vase->)

- Fig.18: Glen Martin Taylor: *grandpa's gift*, 2021. Pág.19

- Fig.19: Glen Martin Taylor: *plate of chains*, 2020. Pág.19

- Fig.20: Glen Martin Taylor: *divided with twigs*, 2019. Pág.19

(Todas las obras de Glen Martin Taylor encontradas en:

<http://glenmartintaylor.com/>)

- Fig.21: Betina Jørgensen: varias piezas, 2021. Pág.20

(<https://www.instagram.com/bettunika/?hl=en>)

- Fig.22: Jessica Harrison: *Roberta*, 2014. Cerámica encontrada, resina epoxi, pintura de esmalte, barniz acrílico. 15.5 x 13.5 x 21cm. Pág.21

- Fig.23: Jessica Harrison: *Rita*, 2014. Cerámica encontrada,

resina epoxi, pintura de esmalte, barniz acrílico. 17 x 17.5 x 18cm. Pág.21

- Fig.24: Jessica Harrison: *Painted Lady 22*, 2015. Cerámica encontrada, pintura de esmalte. 15.5 x 15 x 22.5cm. Pág.22

- Fig.25: Jessica Harrison: *Painted Lady 14*, 2015. Cerámica encontrada, pintura de esmalte. 16 x 14.5 x 21.5cm Pág.22

(Todas las obras de Jessica Harrison encontradas en:

<https://jessicaharrison.studio/work>)

- Fig.26: Kelly Limerick sujetando una de sus creaciones. Fotografiada por Amos Yong. Pág.23

- Fig.27: Kelly Limerick: *Aegir*, 2019. Hilo: lana, algodón orgánico, mezcla de alpaca, hilo washi, lino, yute. 100mmW x 160mmH Pág.23

-Fig.28: Kelly Limerick: *Awajishima*, 2020. Jarra de cerámica (encontrada), tocón de madera, seda japonesa, washi de seda india, ramio, lino puro, algodón tailandés, seda de Bután. 190mmH x 360mm. Pág.24

-Fig.29: Kelly Limerick: *A Valley, A Ravine, A Powdered Hillside*, 2019. Hilo de nailon y malla de alambre. 800mmW x 900mmH Pág.24

-Fig.30: Kelly Limerick: *time is a commodity: yellow*, 2021. Hilo de nailon de ganchillo. 23,5 cm x 13 cm x 13 cm Pág.25

(Todas las obras de Kelly Limerick encontradas en:

<http://www.kllylmerck.com/artist>)

-Fig.31: Olek con su "ejército de ganchillo" dentro de la instalación Mark Dean VECA, VirginiaMOCA, 2016. Pág.26

(<https://hufmagazine.com/olek-olek/>)

-Fig.32: Olek: *"Love Is an Experience of Infinity"*, 2018. Técnica mixta Pág.27

-Fig.33: Olek: *"Give Hope A Chance to Float Up"*, 2018. Técnica mixta Pág.27

(ambas obras encontradas en <https://www.artsy.net/search?term=olek>)

-Fig.34: Fotografía del proceso. Se puede ver la plancha de gres recién hecha. Pág.28

-Fig.35: Fotografía del proceso, Se puede ver un jarrón recién empezado encima de la torneta. Pág.28

-Fig.36: Fotografía del proceso de esmaltado. Pág.29

- Fig.37: Fotografía del proceso de esmaltado. Pág.29
- Fig.38: punto de red Pág.30
- Fig.39: punto bajo Pág.30
- Fig.40: Espacio creado en mi casa para realizar las fotos de las piezas finales. Pág.31
- Fig.41: Lucia Garcia Gynther, *ruptura azul*. 29cm de alto. Cerámica y ganchillo. Pág.32
- Fig.42: Lucia Garcia Gynther, *ruptura con púas*. 33cm de alto. Cerámica y ganchillo. Pág.32
- Fig.43: Lucia Garcia Gynther, *ruptura a cuadros*. 31cm de alto. Cerámica y ganchillo. Pág.33
- Fig.44: Lucia Garcia Gynther, *ruptura verde*. 28,5cm de alto. Cerámica y ganchillo. Pág.33
- Fig.45: Lucia Garcia Gynther, *ruptura a rayas*. 26,5cm de alto. Cerámica y ganchillo. Pág.34
- Fig.46: Todas las piezas juntas. Pág.36