

**UNIVERSIDAD DE CIENCIAS  
Y ARTES DE CHIAPAS**

**FACULTAD DE ARTES**

**LICENCIATURA EN ARTES  
VISUALES**

**ELABORACIÓN DE TÉSIS PROFESIONAL**

**LAS HUELLAS DEL VÍNCULO  
HUMANO-OBJETO.  
INSTALACIÓN CERÁMICA**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN ARTES  
VISUALES**

**PRESENTAN**

**BRENDA JANETH ORANTES LÓPEZ  
ESTEFANI SÁNCHEZ HERNÁNDEZ**

**ASESOR**

**MTRO. RAMIRO DE JESÚS JIMÉNEZ CHACÓN**





**UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS**  
**SECRETARÍA GENERAL**  
**DIRECCIÓN DE SERVICIOS ESCOLARES**  
**DEPARTAMENTO DE CERTIFICACIÓN ESCOLAR**  
**AUTORIZACIÓN DE IMPRESIÓN**

Lugar: Tuxtla Gutiérrez, Chiapas  
Fecha: 10 de marzo del 2022

C. Brenda Janeth Orantes López

Pasante del Programa Educativo de: Artes Visuales

Realizado el análisis y revisión correspondiente a su trabajo recepcional denominado:

**Las huellas del vínculo humano – objeto. Instalación cerámica**

En la modalidad de: Tesis

Nos permitimos hacer de su conocimiento que esta Comisión Revisora considera que dicho documento reúne los requisitos y méritos necesarios para que proceda a la impresión correspondiente, y de esta manera se encuentre en condiciones de proceder con el trámite que le permita sustentar su Examen Profesional.

ATENTAMENTE

Revisores

Lic. Francisco Bersaín Sánchez Morales

Lic. Ezechiel Hascoet Tual

Lic. Ramiro de Jesús Jiménez Chacón

Firmas:

c. c. p. Expediente



**UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS**  
SECRETARÍA GENERAL  
DIRECCIÓN DE SERVICIOS ESCOLARES  
DEPARTAMENTO DE CERTIFICACIÓN ESCOLAR  
AUTORIZACIÓN DE IMPRESIÓN

Lugar: Tuxtla Gutiérrez, Chiapas  
Fecha: 10 de marzo del 2022

C. Estefani Sánchez Hernández

Pasante del Programa Educativo de: Artes Visuales

Realizado el análisis y revisión correspondiente a su trabajo recepcional denominado:

**Las huellas del vinculo humano – objeto. Instalación cerámica**

En la modalidad de: Tesis

Nos permitimos hacer de su conocimiento que esta Comisión Revisora considera que dicho documento reúne los requisitos y méritos necesarios para que proceda a la impresión correspondiente, y de esta manera se encuentre en condiciones de proceder con el trámite que le permita sustentar su Examen Profesional.

ATENTAMENTE

**Revisores**

Lic. Francisco Bersaín Sánchez Morales

Lic. Ezechiel Hascoet Tual

Lic. Ramiro de Jesús Jiménez Chacón

**Firmas:**

c. c. p. Expediente

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	3
JUSTIFICACIÓN .....	5
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	6
PREGUNTAS CENTRALES .....	7
OBJETIVO GENERAL .....	7
OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	7
REFERENTES VISUALES.....	8
EDGAR ORLAINETA .....	8
DAMIÁN ORTEGA .....	11
SHLOMIT BAUMAN .....	13
RONIT BARANGA.....	15
CAO HUI.....	18
CHRISTIAN BOLTANSKI.....	20
CAPÍTULO 1. Fundamentos de la investigación-creación: Partiendo del origen y el contexto del objeto y la cerámica.....	23
<b>1.1 El objeto .....</b>	<b>23</b>
<b>1.1.1 El objeto como signo.....</b>	<b>27</b>
<b>1.2 La cerámica.....</b>	<b>28</b>
<b>1.2.1 Historia de la cerámica.....</b>	<b>29</b>
CAPÍTULO 2.- Análisis del vínculo que formamos con los objetos y su importancia en la cerámica artística contemporánea.....	34
<b>2.1 Significados que atribuimos a los objetos.....</b>	<b>34</b>
<b>2.2 El daño que genera la producción de objetos.....</b>	<b>38</b>
<b>2.3 La instalación en el arte .....</b>	<b>41</b>
.....	45
.....	45
CAPÍTULO 3. Términos cerámicos y procesos creativos.....	46
<b>3.1 Términos .....</b>	<b>46</b>
<b>3.1.1 Rakú.....</b>	<b>46</b>
<b>3.1.2 Yeso.....</b>	<b>47</b>
<b>3.1.3 Moldes .....</b>	<b>50</b>



<b>3.2 Objetos Personales .....</b>	<b>2</b>
<b>3.2 Objetos Personales .....</b>	<b>52</b>
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA .....	59
ELABORACIÓN DE MOLDES.....	60
BOCETOS.....	82
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA .....	84
PRESENTACIÓN VIRTUAL DE LA PIEZA .....	141
PRESENTACIÓN PRESENCIAL DE LA PIEZA.....	142
CONCLUSIONES GENERALES .....	161
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	162
REFERENCIA DE IMÁGENES .....	167

## INTRODUCCIÓN

“...muchas cosas me lo dijeron todo. No solo me tocaron o las tocó mi mano, sino que acompañaron de tal modo mi existencia que conmigo existieron y fueron para mí tan existentes que vivieron conmigo media vida y morirán conmigo media muerte.”

Fragmento de oda a las cosas de Pablo Neruda.

Si hay algo que te acompaña desde que naces a parte de la presencia humana es la materia inerte, comienzas a conocer al mundo que te rodea a través del tacto y la interacción con los objetos que están a tu disposición, esta práctica no termina a lo largo de tu existencia sino que se adapta e incluso aún después de tu deceso, los seres cercanos a ti pueden conservar tu recuerdo en aquello que te perteneció.

El presente documento surge de la necesidad de investigar más a fondo cómo nos relacionamos con los objetos cotidianos de nuestro entorno, de ser conscientes de su presencia en el espacio y descubrir los significados que les investimos, con el fin de comprender dichas inquietudes a mayor profundidad, tanto de forma general al ser parte de una sociedad, como también de manera personal, para lograr llevar estos hallazgos y reflexiones a una disciplina artística como lo es la cerámica.

Para ello fue necesario partir del origen y significado del objeto y la cerámica, así como también su evolución en conjunto con la humanidad, para proseguir con las vertientes de autores como Jean Baudrillard y Steven Connor que determinan al objeto como contenedores en los que depositamos un sinnúmero de conceptos, en los cuales radica su importancia y le adjudica un alma a la materia inanimada que solo el sujeto es capaz de concebir, asimismo proponen que el objeto sirve para personificar al sujeto dentro de un espacio, por lo que es oportuno que la propuesta artística para este proyecto sea una instalación, por su capacidad de apoderarse de un espacio.

Por otra parte, también se plantea los aspectos negativos de la fabricación de objetos en masa, debido al consumismo desmedido que produce la obsolescencia programada, generada por una economía lineal capitalista y cómo esta problemática descendería con una economía circular. Debido a esto se suscita que el material de la obra generada a partir de esta investigación no participe en la forma de fabricación en la que se produce una alta contaminación, por lo que considerando este aspecto es pertinente el uso del barro de baja cocción.

Por último se expone una exploración personal de los objetos con los que formamos un vínculo y las razones por la que estos se formaron con el fin de utilizarlos dentro de la instalación artística, de la cual se redacta a detalle el proceso de elaboración de las piezas individuales, divididas en dos etapas debido a que la mitad de la producción fue elaborada en la universidad Autónoma de Querétaro debido a una movilidad estudiantil y la otra mitad en la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Asimismo se adjuntó el proceso de la instalación como también las fotografías de la obra terminada y expuesta en el centro comercial Ámbar fashion Mall de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

## JUSTIFICACIÓN

A pesar de la época consumista en la que vivimos, donde las cosas son cada vez más desechables y es común conseguir artículos nuevos en el mercado, existe un contraste en aquellos individuos que atesoran objetos que para el resto puede parecer insignificantes. Por ejemplo, un llavero, un pedazo de papel, un listón, una bisagra o una armella, ¿acaso son relevantes?, pero esa es la cuestión, ¿Por qué se puede formar un apego hacia estos objetos?

Al igual que Jean Baudrillard (1968) nos preguntamos ¿Qué relaciones entablamos con los objetos independientemente de su función?; ya que la connotación cambia y empiezan a tener otro sentido, es decir, sucede una metamorfosis con el significado de éstos, en el cual pasan de ser inertes a cobrar vida. Es precisamente esta transformación la que se pretende comprender.

La manera óptima de abordar dichas inquietudes, es partiendo de la generalidad de una sociedad multiusuario interactuando con objetos para posteriormente llegar a la particularidad de dicha interacción en la que se analice la memoria de los objetos, es decir, la unión que se genera por la historia que hay detrás de estos. Una vez hecha esta investigación se pretende realizar una representación en la que se plasmen estas conclusiones, a través de piezas cerámicas elaboradas con barro, ya que se desea explorar tanto a la cerámica como al objeto en una perspectiva distinta a su utilidad, puesto que al hablar de la cerámica se suele confundir con un oficio en el que se producen elementos de uso y con un fin decorativo.

## **PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

Como seres humanos estamos en constante interacción con objetos que forman parte de nuestra cotidianidad, a los cuales acudimos principalmente por su utilidad, sin embargo, puede darse el caso de poseer alguno que contiene otro valor, ya que al verlo nos provoca sentimientos y recuerdos con los que dicho objeto se convierte en la imagen de una experiencia, positiva o negativa que ha dejado una huella en nosotros.

Derivado de esta idea surgen interrogantes sobre las razones personales por las que formamos vínculos con los objetos, y cuáles son los significados que les atribuimos, por lo que se busca responder dichas inquietudes a través de este proyecto, además de invitar al espectador a explorar las relaciones personales que genera con sus propios objetos.

Es por ello que se desea retomar experiencias particulares y representarlas en el campo de la cerámica, debido a que desafortunadamente esta rama artística es más conocida por ser creadora de objetos utilitarios, por lo que con este proyecto se busca contribuir a el reconocimiento de la cerámica cómo disciplina artística al hacerla participe como medio de expresión en el arte contemporáneo a través de una instalación elaborada en un espacio determinado, cuyos elementos dentro de esta no formen parte de la producción de objetos altamente contaminante.



## **PREGUNTAS CENTRALES**

1. ¿Cómo se relaciona el ser humano con los objetos?
2. ¿Qué connotaciones otorgamos a los objetos independientemente de su función?
3. ¿Cómo se relaciona la instalación artística con los objetos cotidianos?

## **OBJETIVO GENERAL**

- Comprender el vínculo que existe en la relación humano-objeto en nuestra vida cotidiana por medio de una instalación para promover a la cerámica como medio de expresión artística.

## **OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

1. Analizar la relación que tenemos con objetos personales para hacer una selección de cinco objetos.
2. Materializar el vínculo que formamos con los objetos usando como soporte platos de barro quemados con la técnica de Rakú.
3. Realizar una instalación artística conformada de quince platos para exponerlo en un espacio determinado, con el fin de contribuir al reconocimiento de la cerámica artística.

## REFERENTES VISUALES

### EDGAR ORLAINETA

Nació en 1972 en Ciudad de México, estudió en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, obtuvo grado de maestría en Artes Visuales con Especialidad en Escultura en el Pratt Institute, Nueva York, forma parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte desde 2008, y ha expuesto en lugares como el Museo de Arte Moderno de Ciudad de México, Nueva York y Moscú, el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, FEMSA y el Museo Amparo en Puebla.

A través de esculturas e instalaciones aborda temas como el valor económico y simbólico de los objetos cotidianos, el diseño de los mismos, así como también el impacto social y ecológico de los objetos industriales producidos en masa.

En su exposición *We Do Not Work Alone* (No trabajamos solos) en Proxycoco Gallery, Nueva York propone a partir de objetos inspirados en la artesanía de mediados del siglo XX, que el espectador sea consciente de los objetos dentro de un espacio y lo interprete en base a sus experiencias particulares.

Ha participado en Clásicos Mexicanos, galería centrada en fabricar mobiliario con diseño mexicano basado del siglo XX, debido a que la industrialización de esa época fue muy escasa en nuestro país. En el 2019 Edgar Orlaineta elaboró un proyecto para Clásicos Mexicanos llamado *Autoluminiscente y luminiscente*, el cual ejecutó junto con Andrea Villalón. En la cual partieron de la colección COFRAN del arquitecto Armando Franco para elaborar una serie de objetos de la vida doméstica modificando su funcionalidad.



Figura 1 *We do not work alone*, expuesta en Nueva York (2018) por E. Orlaineta

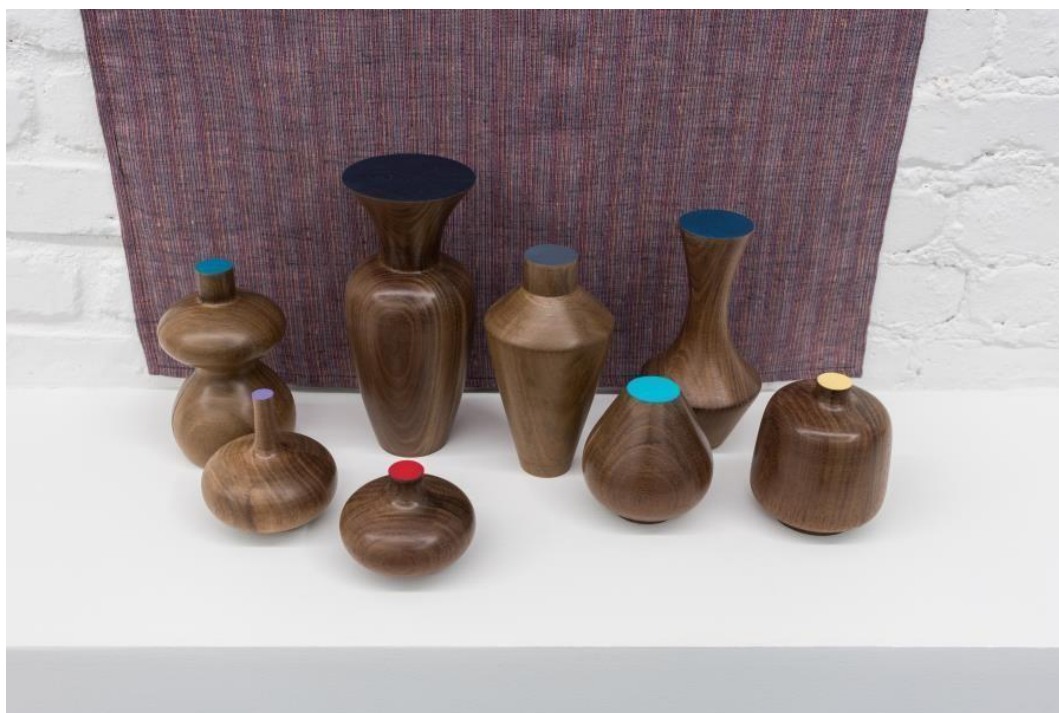


Figura 2 Fracción de la obra *We do not work* de E. Orlaineta expuesta en Nueva York



Figura 3 *La historia, ella misma y yo* de E. Orlaineta expuesta en Ciudad de México (2013)



Figura 4 *Autoluminiscente y luminiscente* de E. Orlaineta (2019)

## DAMIÁN ORTEGA

Es un artista mexicano nacido en 1967 que inició su carrera como caricaturista de periódico, sin embargo, su trayectoria en las Artes Visuales se encausó tras haber colaborado con Gabriel Orozco y formar parte del Taller de los Viernes en Tlalpan. Asimismo, trabajó como coeditor de la revista Casper Magazine y editor del proyecto Alias, que se encarga de publicar artículos sobre el arte contemporáneo.

Su obra se ha expuesto en lugares como en Pirelli Hangar Bicocca de Milán, el Museo Jumex de Ciudad México, el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, la Tate Modern de Londres y la Kunsthalle de Basel entre otros, de igual manera su trabajo ha sido parte de la 50ª Bienal de Venecia en 2003 y la 27ª Bienal de São Paulo en 2006.

Damián Ortega crea esculturas, instalaciones, videos y performance en las que altera y transforma objetos cotidianos como parte de un discurso económico, social y político, en obras como, *Materia y espíritu* (2004), *Piel* (2007) o *Pirámide invertida* (2009-2010) explora la arquitectura, lo simbólico y la gravedad física ya que el movimiento la estática y la suspensión de elementos se repite constantemente en sus trabajos.

Una de sus obras más conocidas es *Cosmic Thing* (2002) en la cual deconstruye un Volkswagen Beetle al montarlo pieza por pieza, suspendidas en el aire con cables, que da como resultado un objeto fragmentado que ofrece una nueva forma de ver uno de los autos más producidos en México pero que fue producido por primera vez en la Alemania nazi.





Figura 5 Exposición: *El cohete y el abismo* (2016)



Figura 6 Exposición: *El cohete y el abismo* (2016)



Figura 8 Exposición: *Casino* (2015)

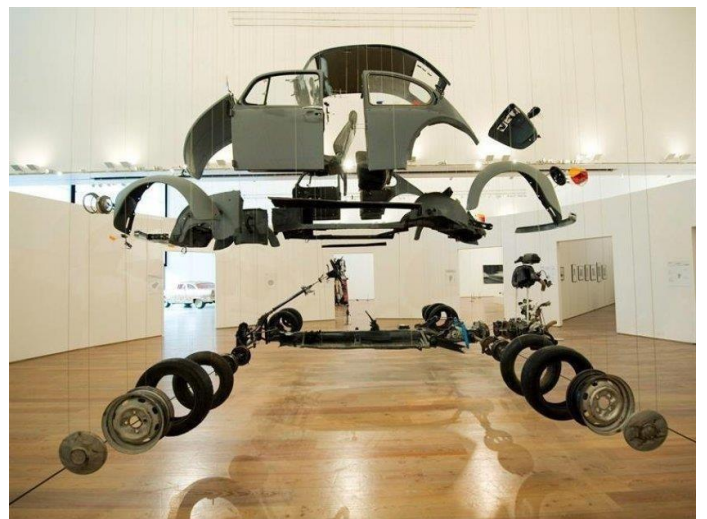


Figura 7 *Cosmic Thing* (2002)

## SHLOMIT BAUMAN

Es una artista israelí nacida en Kibbutz Amir en 1962, es profesora de diseño cerámico en HIT (Instituto Tecnológico de Holon), asimismo es la curadora principal del Centro de Cerámica Contemporánea Benyamini en Tel-Aviv. Realizó un doctorado en diseño industrial y cuenta con 6 premios académicos y artísticos, como el Premio de Diseño de Ministerio de Cultura y Deporte.

Su trabajo en el arte se basa en el campo del diseño de cerámica con los que aborda temas culturales, tecnológicos y tradicionales de su país. En el proyecto “Se acabó” propone un discurso sobre la extinción de los recursos naturales, en los que utiliza un tipo de barro local, porcelana y materiales para elaboración de moldes que se agotaron en Israel debido a las fábricas industriales, por lo cual realiza una protesta a través de su obra.

En el 2018 expuso una instalación titulada idioma de Rim, en la cual utilizó barro local para hacer tridimensionales los bordes rizados que se suelen encontrar esmaltados en la cerámica tradicional palestina, con lo que representa la guerra constante entre israelís y palestinos.

Su obra se ha expuesto en lugares como el Museo de Arte de Israel, Ramat Gan (2007) el Museo de Arte del Negev (2011), la Bienal de Cerámica de Taiwán (2014), la galería Körnerpark en Berlín (2016), y en la primera Bienal Internacional de Cerámica de China Central (2017).



Figura 9 *Rim Language* de S. Bauman



Figura 10 Obra de la serie: *Se acabó* de S. Bauman



Figura 11 Obra de la serie: *Se acabó* de S. Bauman



Figura 12 Obra de la serie: *Se acabó* de S. Bauman



Figura 13 Obra de la serie: *Se acabó* de S. Bauman

## RONIT BARANGA

Nació en 1973 en Tel Aviv, Israel, estudió Arte en la Escuela de Arte de Bet- Berl como su segunda licenciatura, ya que primeramente culminó la carrera de psicología en la universidad de Haifa, además de haber estudiado dos años Historia del Arte en la Universidad de Tel-Aviv.

El haber estudiado psicología influyó en gran medida a su obra, puesto que refleja lo que Sigmund Freud determina como lo siniestro, en la que se plantea una vivencia contradictoria donde lo extraño es conocido y lo conocido es extraño, ya que Freud consideraba que lo siniestro no proviene de algo desconocido sino de algo que nos resulta familiar.

Esto es lo que Ronit, representa al descontextualizar a la figura humana de su concepción natural y combinarlo con objetos comunes, como tazas, teteras o platos para hacerlos parecer siniestros y grotescos, ya que en su obra también plantea la estética y aquello que consideramos bello.

Su obra se ha expuesto en lugares la galería Beinart, Australia. (2018), la Galería Stoerpunkt, Munich, Alemania (2019) el Museo de Arte de Haifa, Haifa, Israel (2019) Y el Modern Eden Gallery, San Francisco, California (2020).





Figura 14 *Tea Party* de R. Baranga (2014)



Figura 15 *I am a Jewel* de R. Baranga (2014)





Figura 16 *Embraced* de R. Baranga (2016)



Figura 17 *Embraced #1* de R. Baranga (2016)

## CAO HUI

Es un artista chino que nació en 1968, estudió en el instituto de Artes de Yunnan y la Academia Central de Bellas Artes de China. Es conocido por sus por sus esculturas hiperrealistas de animales, personas y objetos cotidianos a los que incorpora anatomía humana en la superficie, ya que considera que debemos preguntarnos que hay en el interior de las cosas debido a que lo que hay dentro puede sorprendernos más que lo que hay en la superficie.

*Classic sculptures dissected* es el nombre de la serie en la que representa esculturas clásicas como la Venus de Milo y el David de Miguel Ángel construidas a partir de piezas rebanadas apiladas una sobre otra, al separar una del resto en su interior se puede ver la anatomía correspondiente a esa parte del cuerpo humano a modo de disección. Por esta razón sus obras se han clasificado como arte visceral o arte gore.

La serie más conocida de este artista se llama *Visual Temperature* en la que esculpe objetos cotidianos, un sofá, una maleta, bolsos y zapatos con una piel rosada y viseras expuestas, como parte de una propuesta en la que los objetos tienen sentidos y que en su interior se pueden encontrar cosas inimaginables.

Cao Hui ha ganado premios por Obra Destacada en la VIII Exposición Nacional de Bellas Artes en 1994 y por creatividad artística y literaria de la provincia de Yunnan en el 2000, asimismo su obra se ha expuesto en PIFO, galería de arte, Bejín (2009) en



Figura 18 *Disecionando a la Venus de Milo* de C. Hui

MOCA, Taiwán (2009) Museo de Arte Shenzhen Luohu, China (2012) en Zhong Gallery, Berlín (2013) en el Centro de Arte Moderno y Contemporáneo, Hungría(2013) y Olympia Grand Hall, Londres (2013).



Figura 19 *Sillón*. Serie: Visual temperatura (2008)



Figura 20 *Maleta*. Serie: Visual temperatura (2008)



Figura 21 *Guantes*. Serie: Visual temperatura (2008)



Figura 22 *Camisa*. Serie: Visual temperatura (2008)

## CHRISTIAN BOLTANSKI

Nació en París en 1944, es un artista destacado en diferentes disciplinas como la pintura, la fotografía, el cine y es reconocido principalmente por sus instalaciones, sin embargo, su formación como pintor es fundamental para el resto de sus obras que suelen estar relacionadas con la ausencia, la presencia y los recuerdos.

Christian Boltanski creció en un ambiente judío en el que constantemente escuchaba historias sobre sobrevivientes y aquellos que desafortunadamente perdieron la vida en los campos de concentración, debido la segunda guerra mundial, lo que indudablemente influyó en su obra, porque esta se relaciona con la ausencia humana y la memoria de los objetos, en varias de las instalaciones que ha elaborado utiliza ropa y artículos de gente que se encuentra desaparecida o que ha fallecido, ya que considera que cuando una persona desaparece por alguna razón, mueren junto con ella todas sus pertenencias, así que lo que intenta recuperar es el recuerdo de esta persona, dado que sus pertenencias reflejan el periodo histórico, jerarquía social, nivel económico, y forma de vida.

Dentro de sus exposiciones más reconocidas está, *sombras blancas* de 2018 en Madrid, cuya obra principal está basada en fotografías difusas de niños sonriendo como representación de espíritus perdidos que van desapareciendo. Otra de las piezas expuestas es Monumento *negro*, la cual está compuesta de diferentes estructuras negras que dan alusión de una ciudad o cementerio.

Algunas de las obras que ha hecho son *Regards* (miradas,1993) *Humans* (Humanos, 1994) *Les Registres du Grand Hornu* (Los registros de Grand Hornu,1997) *La vie impossible* (La vida imposible,2002) *Chance* (Suerte, 2011) *Âmes* (Almas,2014), entre muchas otras más.





Figura 23 *Humanos* de C. Boltanski (1994)



Figura 24 *Almas* de C. Boltanski (2014)





Figura 25 Obra de C. Boltanski (2012)

## **CAPÍTULO 1. Fundamentos de la investigación-creación: Partiendo del origen y el contexto del objeto y la cerámica.**

En este capítulo abordaremos los antecedentes de dos conceptos principales: el objeto y la cerámica artística como fundamento básico de esta investigación. Se hablará de cómo el objeto empieza a existir por medio de una necesidad humana, y de la manera en la que el hombre los crea para facilitar su vida dándole un origen únicamente funcional, sin embargo, conforme avanza la humanidad los objetos cambian junto con ella.

Posteriormente se hará mención del objeto como signo y algunas de las diferentes connotaciones que este tiene en el área histórica y social, así mismo se hará un breve recorrido por la historia de la cerámica y sus inicios dentro de las disciplinas artísticas.

### **1.1 El objeto**

Toda civilización al comenzar interactuaba de forma más pura con la naturaleza al no tener un mediador entre ésta, sino solo el contacto con sus manos, sin embargo, su vida seguramente se veía más compleja al no tener herramientas para cazar, cosechar o almacenar agua, así que se crearon objetos de primera necesidad cuya cualidad era la utilidad (Sánchez Valencia, 2001, p.9).

Por ejemplo, en el preclásico mediano y tardío los Mayas elaboraron hachas, chuchillos y lanzas con piedras de obsidiana. (Eggebrecht, Eggebrecht, Seipel, Grube y Krejci, 2001). Así mismo los Olmecas utilizaban flechas, machetes, arcos y puntas con distintas características para ser utilizadas en la cacería y al esculpir piedras. Y es desde este momento en que se empieza la constante interacción con los objetos. (México desconocido, 2010).

Pero ¿Qué es un objeto? En el diccionario etimológico la palabra *obiectus* proviene del sufijo *ob-* que significa en frente, contra, sobre o encima, y el sufijo *iacere*

que quiere decir lanzar o tirar, lo cual en conjunto hace referencia a algo que se tiene de frente y puede ser arrojado sin problema, no obstante, al buscar esta palabra en el diccionario léxico, se define como: “Cosa material inanimada, generalmente de tamaño pequeño o mediano, que puede ser percibida por los sentidos” y aunque esta descripción no es errónea, éste concepto contiene mayor profundidad, pues a pesar de que su origen esté en suplir una necesidad humana, de acuerdo con Sánchez Valencia (2001) al ir cambiando el contexto cultural, la sociedad transforma su manera de pensar y sucede una metamorfosis con el significado de los objetos.

El objeto de uso da cuenta de su devenir histórico con las huellas que se impregnan sobre él, la información que suministra trasciende en la simultaneidad de la forma, una estructura menos lineal que el lenguaje escrito, pero con potencialidades comunicativas similares. (Roldán García, 2015, p.14).

Tomando en cuenta lo anterior, si desde un inicio la humanidad ha creado objetos que le ayudaron a habituarse, entonces éstos siempre han estado presentes y han ido evolucionando junto con nosotros, por lo que gracias a ellos podemos conocer nuestro pasado y no solo eso, sino el nivel económico, social, político o incluso psicológico de una época determinada.

Este es el caso de los Mayas, que gracias a sus vasijas pintadas sabemos que eran parte de un rito funerario, pero también las utilizaban en eventos de elite para servir comida, incluso algunas vasijas eran encargos de gente de alto rango que las intercambiaban a manera de moneda. (Reents-Budet, 1997).

Otro ejemplo de cómo los objetos nos muestran aquellos cambios que han acontecido en diferentes etapas son los que se diseñaron en la escuela de la Bauhaus, que se dedicaba a la arquitectura, diseño, arte y artesanía, la cual fue fundada en 1919

en Alemania, cuando aún enfrentaban los estragos que dejó la primera guerra mundial, es por ello que la escuela buscaba crear objetos pensados únicamente para su utilidad o su función, dejando en otro plano la belleza que pudieran llegar a tener, considerando que éstos debían ser accesibles para la población en general. (Qué es la Bauhaus, 2019).

Más tarde en 1935 este contexto cambia y ahora se busca aunar la belleza con la funcionalidad al utilizar materiales innovadores con los que crearon objetos como el ajedrez de Josef Hartwig en el que las piezas estaban diseñadas según las funciones que desempeñaban en el tablero, y la tetera de forma redondeada hecha con metal de Marianne Brandt (Mil y un objetos de la bauhaus..., 2019).

El último ejemplo de esta comparación a lo largo de la historia, está la transformación que ha tenido la televisión, ya que los modelos creados en 1963 cuando apenas comenzaba a tener color y era un indispensable medio de comunicación, (Perales Benito, 2012) no se equipara a las pantallas plasma que se han elaborado en los últimos años, a las cuales se les añadieron funciones como el HD, el HDMI, 4k para mayor resolución, paquetes con canales de entretenimiento, etc. Y aun así a partir de la generación de los millennials cada vez se ve menos televisión en vivo, porque ahora hay un mayor número de formas de comunicación, por lo que su uso ha variado más a un proyector conectado a una laptop, de acuerdo con Caraher, Lee (2015) porque de esta manera puedes ver cualquier programa o película que desee en cualquier momento, teniendo en cuenta que esto mismo se puede lograr sin la necesidad de un televisor.

De igual manera debemos tomar en cuenta que, al ir transcurriendo los años la humanidad va cambiando, y en conjunto, los diseños de los objetos se ven obligados a adaptarse a la temporalidad.

Donald Norman (1990) nos explica en su libro la psicología de los objetos cotidianos que al crear objetos debemos encontrar un equilibrio entre el uso fácil y un diseño ameno, ya que demasiada complejidad puede llegar a ser casi imposible de comprender y por lo tanto insoportable de usar, claro que depende para que sea destinado el artículo y al público al que va dirigido , ya que los diseños deben ser pensados para el usuario al que va destinado, ya sean niños, jóvenes o adultos y se debe tomar en cuenta, el tamaño, color, textura y el precio, en base al contexto social actual, ya que el significado de un objeto se ve afectado por la sociedad.

El diseño, la creación, se dan en el marco de un proceso dialéctico en que interviene la cultura, los procesos sociales e individuales en un contexto específico, con una génesis particular, con determinadas coordenadas tiempo-espaciales relacionales y un desarrollo histórico propio. (Helena Mateos,2006, p.2)

Es por esto que quien diseña un objeto debe tener en cuenta que en este se manifiesta la sociedad misma tanto de manera colectiva como individual, lo cual condiciona su utilidad bajo un contexto específico, en el que es notable el vínculo recíproco entre el objeto y la sociedad, y como uno está ligado al otro, por ejemplo, la producción masiva de objetos y la facilidad para desecharlos está sujeta a la sociedad consumista junto con la economía capitalista y la globalización.

### 1.1.1 El objeto como signo

Ferdinand de Saussure describe en su texto *Curso de lingüística general* acerca del signo lingüístico a través de un circuito de la palabra entre A y B, del cual se destaca al signo lingüístico a modo de una entidad compuesta por dos partes psíquicas, el significante y el significado, en la que el significante son las imágenes acústicas o el recuerdo auditivo de una palabra, por ejemplo el sonido de las letras r-o-s-a al ser pronunciadas, mientras que el significado es el concepto general que hay detrás de esa palabra, es decir, todas aquellas características que la componen, como, flor bella de color rojo con espinas. (Saussure, 1945).

Saussure advierte que el signo lingüístico es arbitrario ya que está creado por una convención social o cristalización social, en la que la parte física o psíquica no intervienen completamente con el significado, ya que dentro de un mismo grupo social serán asociados los mismos signos a los mismos conceptos.

Si pudiéramos abarcar la suma de las imágenes verbales almacenadas en todos los individuos, entonces topáramos con el lazo social que constituye la lengua. Es un tesoro depositado por la práctica del habla en los sujetos que pertenecen a una misma comunidad, un sistema gramatical virtualmente existente en cada cerebro, o, más exactamente, en los cerebros de un conjunto de individuos, pues la lengua no está completa en ninguno, no existe perfectamente más que en la masa. (Saussure, 1945, p.41)

Tomando en cuenta lo anteriormente expuesto, al significante o-b-j-e-t-o se le puede atribuir múltiples significados de acuerdo con el contexto por el cual sea tratado, entre los cuales están, un producto en el que su valoración se ve determinado

(González, 2016) por lo tecnológico y su avance en esa área, una mercancía donde interviene el valor monetario, o un simple objeto funcional de acuerdo con Sánchez Valencia (2001). Sin embargo, hay que establecer que los objetos están investidos de signos, que transmiten dicha información para interpretar una realidad cultural, cuando interactúan en masa, y a su vez contiene significados individuales o particulares que vuelven a radicar en la sociedad.

## **1.2 La cerámica**

Para hablar de cerámica en primer lugar debemos diferenciarla del término alfarería, ya que es muy común referirse a ella a modo de sinónimo de cerámica, no obstante, la técnica alfarera por definición, “es aquella que se realiza en un área o región concreta mediante métodos autóctonos o tradicionales, utilizando motivos decorativos y tipologías propias de un ámbito cultural restringido y hecha para satisfacer una demanda local.” según lo menciona Patiño Puente (s.f.) y, aunque es verdad que la cerámica tiene sus orígenes en estas prácticas, posteriormente trasciende al punto de ser una disciplina artística.

La palabra cerámica proviene del griego *keramikos* que significa hecho de arcilla, y sus inicios se remontan a la época paleolítica en la que se encontraron figurillas y relieves de animales y seres humanos como en el caso de los Bisontes de la gruta de Tuc d'Audoubert, a diferencia de la época neolítica a la que pertenecen utensilios de cocina y almacenamiento hechos de barro. (Patiño, s.f.), sin embargo, al indagar más sobre la definición de cerámica encontramos que varios diccionarios la describen como una técnica en la que se elaboran objetos de uso común, por ejemplo, vasijas y recipientes, cuya cualidad es utilitaria y decorativa.

Desde un punto de vista artístico no se coinciden con estas definiciones, ya que la cerámica puede ser más que utilitaria y ser vista como un medio de expresión, como lo describe Enric Mestre “El arte de la cerámica es manejar el barro para transformarlo en ideas y en expresión que el artista quiere que tenga su obra. La magia es transformar un material simple, sencillo en algo imperecedero”. Un ejemplo de ello es el trabajo de la ceramista Shlomit Bauman (2014) con su serie llamada “se acabó” a manera de protesta a lo industrial terminando con lo tradicional. Sin embargo, antes de profundizar más en ello abordaremos brevemente los inicios de la cerámica con el uso de la arcilla hasta llegar a la cerámica contemporánea.

### **1.2.1 Historia de la cerámica**

Un punto en común entre las antiguas civilizaciones es el uso del barro o arcilla, tanto en tradiciones orales y escritas se encuentra este material en narraciones sobre la creación del hombre, no solo en la judeocristiana en la que un Dios omnipotente toma polvo de la tierra para formar a un individuo, sino también en Egipto, donde el dios alfarero Jnum crea seres vivos al moldearlos en su torno, hasta que se cansó de hacerlo girar e hizo pedazos el barro para ponerlo dentro de las mujeres para que fueran ellas quienes siguieran con la labor de la creación humana. (Patiño, s.f).

En Mesopotamia los dioses Enki y Marduk amasan barro y lo combinan con su sangre para modelar a los primeros humanos. En la mitología China la diosa Nüwa da forma a los individuos con el fango del río Huang He.

Asimismo, en algunos mitos griegos también se repite la acción de formar y dar vida a través del agua y la arcilla, uno de ellos es el mito sobre la creación de la mujer, en la que Zeus castiga a Prometeo por robarle el fuego y le advierte que le dará algo



que le cause tristeza y dolor no solo a él, sino a las futuras generaciones, así que le da indicaciones a Hefesto para que mezcle agua y tierra para posteriormente incorporar el lenguaje humano y la fuerza para crear a una joven hermosa, de igual manera le pide a Atenea, Afrodita y a Hermes que la doten de características como ser sensual, bella, astuta, ladrona por naturaleza y mentirosa. Cuando los dioses terminan se la dan dentro de un jarro a Epimeteo, hijo de Prometeo, quien no obedece a su padre y recibe el regalo, cosa que provoca todos los males y rompe la armonía en el mundo. (Aimar, 2010)

Estos son solo algunos ejemplos de cómo el barro es utilizado para construir algo nuevo e impregnado de vida, en la que un ser crea una cosa que forma parte de sí mismo y con la que a su vez interactúa constantemente, esta idea la desarrollamos a mayor profundidad en el siguiente capítulo en base a el libro *El sistema de los objetos* de Jean Baudillard.

En cuanto a la historia de la cerámica partimos de la época neolítica en la que según Patiño Puente, se descubre que el barro expuesto al fuego de fogatas se cose y queda lo suficientemente duro para ser usado en el almacenamiento de alimentos, no obstante, fue evolucionando conforme se fue trabajando debido a las necesidades que el mismo material implicaba, como la concentración de calor con la ayuda de huecos bajo tierra para lograr mayores temperaturas de entre 700° y 800°, así como también el uso de técnicas básicas que hasta hoy en día se utilizan, como lo es el modelado a base de churros y la técnica de pellizco o bola.

De acuerdo con Liz Wilhide y Susie Hodge (2018) entre los años 6000 y 2400 a.C. se inventó el torno en Mesopotamia el cual consistía de una rueda o disco de aproximadamente 90 cm diámetro que se giraba manualmente, posteriormente su tamaño y altura fueron modificados por fenicios, griegos y romanos sin embargo, no

fue sino hasta la Edad Media que se conformó por un eje que unía dos discos de distintos tamaños y peso, colocados a los extremos para aprovechar la fuerza centrífuga con mayor eficiencia al hacer girar la rueda de abajo. Paralelo al torno se trabajaba en el perfeccionamiento de los hornos cerámicos al fabricar una mejor estructura que permitiera realizar cocciones a temperaturas aún más elevadas de más de 900°.

De las primeras culturas mediterráneas sobresale la cerámica minoica y la etrusca, la primera se distingue por la decoración pintada sobre jarrones, tazas y cuencos para beber, con formas orgánicas y naturales tanto de plantas como de la vida marítima dado que se ilustran diversos animales con colores, blanco, rojo, azul y negro. En cuanto a los Etruscos encontramos la cerámica de bucchero caracterizada por su color negro (debido a su cocción reductora) mate o bruñido con ornamentos geométricos, así como también la coroplastia, es decir la fabricación de figurillas de terracota principalmente utilizado en las urnas funerarias del periodo orientalizante al periodo arcaico, conocido como la edad de oro debido al auge de esta técnica ya que se implementó en sarcófagos y relieves, sin embargo se refinó en los periodos clásico y helenístico, de los cuales destacan los relieves del Templo de Belvedere de Orvieto y los Caballos alados de Tarquini.



Figura 27 Ánfora de pulpo perteneciente a Micenas

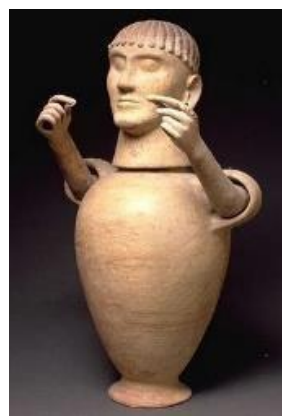


Figura 26 Urna Etrusca



Figura 28 Caballos alados de Tarquinia

Liz Wilhide y Susie Hodge (2018) describen que entre los años 1000 a.C. y 400 d.C. la cultura griega influyó en el avance de la cerámica, en la que se encuentran dos estilos, el de figuras negras reconocida por pintar figuras negras sobre el fondo claro y figuras rojas en la que sobre el fondo negro se pintan figuras blancas, en ambas tránsito de motivos geométricos a representaciones humanas realizando todo tipo de actividades cotidianas y mitologías, plasmadas principalmente sobre jarrones, ánforas y platos pintados con engobes y relieves sin esmaltar.

No obstante, como lo menciona Canillada Huerta (2007) no fue sino hasta el siglo VIII con la invasión de los musulmanes en España, que la cerámica dejó de ser utilizada principalmente para la producción de utensilios y medios de almacenamiento, debido a que utilizaron sus conocimientos de alquimia al realizar vidriados con estaño y esmaltes de tonos verdes, morados y azules, Por lo que se desarrolló la azulejería decorativa, que consta en la producción de azulejos monocromos en colores blanco, morado y turquesa, a los cuales en un principio se le hacían formas geométricas como rectángulos, pentágonos o estrellas, pero más adelante se fueron incorporando temas figurativos. Otro aporte de los musulmanes fue brindar mayor dureza y menos

plasticidad al agregar chamota a la arcilla, lo cual consiste en pulverizar restos de arcilla cocida y mezclarlo con el barro fresco, y lo primordial fueron los sincretismos que se formaron al trabajar con la cerámica y el del azulejo.

De acuerdo con la revista cerámica (2014) Sin duda el islam influyó en la cerámica por el uso de esmaltes el reflejo metálico, los turquesas con cobre, la incorporación del manganeso en la decoración y el uso del estaño muy parecido a la porcelana china, incorporada en la producción de mosaicos con representaciones zoomorfas o antropomorfas, florales, vegetales y ornamentales debido a la prohibición de la idolatría, razón por la que el arte islámico es decorativo y con predominio de los colores planos y vivos y líneas negras.

A mediados del siglo XVI se seguían produciendo algunas piezas de influencia árabe, decoradas del azul, manganeso y naranja, sin embargo en el siglo XVII la cerámica de Alcora y de loza fue reconocida por un vidriado cremoso.

## **CAPÍTULO 2.- Análisis del vínculo que formamos con los objetos y su importancia en la cerámica artística contemporánea**

Después de externar algunos de los diferentes puntos de vista por los cuales puede ser estudiado el objeto, se hablará de la vertiente de autores tales como, Steven Connor y Jean Baudrillard quienes abordan el significado del objeto a través de las emociones que éstos evocan, lo cual conlleva a un análisis personal que posteriormente se reflejará en la obra artística de la presente investigación.

Así mismo se abordará el daño colateral que genera la producción de objetos en masa que son diseñados para dejar de funcionar en determinado tiempo, al igual que el deterioro que ocasiona el consumismo. Por otra parte, se hablará sobre la reafirmación de la cerámica en el arte contemporáneo y cómo se ha ido desligando del concepto utilitario.

### **2.1 Significados que atribuimos a los objetos**

El escritor británico Steven Connor (2012) además de describir a los objetos como algo que se presenta de manera externa y que no forma parte de nosotros, también los denomina, cosas investidas de significados a los que denomina <<objetos mágicos>>.

Una manera de definirlos es decir que dichos objetos están investidos de poderes, asociaciones y significados y que, por tanto, no son sólo cosas dóciles, sino que constituyen signos, muestras, epifanías. Las reflexiones sobre objetos que ofrezco en esta obra sugerirán a menudo que, en efecto, éstos pueden ser vistos como lo que en la Europa de los siglos XV Y XVI se habría denominado «emblemas», alegorías de la vida humana, es decir, homilías de bolsillo sobre el

amor, el tiempo, la esperanza, el error, el anhelo y la muerte. Como tales, además de estar simplemente ahí, disponibles para que los usemos, también nos ponen a trabajar. Y, sin embargo, su poder deriva enteramente de nosotros. (Steven Connor 2012, p.8).

Reflexionando sobre el texto anterior podemos decir que, el sentido de las cosas materiales está ligado a las asociaciones que adherimos a ellos, como también a las emociones que nos evocan, asimismo el hecho de relacionarse de manera cotidiana con objetos predilectos crea un vínculo anímico entre ambos, algo que el autor determina como objetos mágicos por la versatilidad de usos que estos tienen, porque provocan algo en nosotros a pesar de ser una materia inanimada. Uno de los ejemplos que describe este autor son los botones, en cómo están diseñados para hacer uniones pero que también nos incitan a un juego debido a que pueden girarse, ponerse de lado, boca abajo o estar constantemente abriendo y cerrando, pero que su función no termina ahí, puede verse su historia a lo largo de la humanidad como en el siglo XIII cuando la iglesia veía indecente su uso, debido a que se incorporaban en vestidos ajustados de la época. Asimismo, los vemos involucrados en la melancolía de guardar los botones desprendidos de vestimentas que nos gustan, porque no es tanto que la ropa se rompa, sino soltarla o perderla.

Por su parte, Jean Baudrillard (1968) en su libro *El sistema de los objetos* dice que “los objetos tienen como función, en primer lugar, personificar las relaciones humanas, poblar el espacio que comparten y poseer un alma.” Es decir que los objetos colaboran junto con el espacio para construir entornos que reflejan al ser humano y son parte de su cotidianidad, por ejemplo, todos los muebles, artefactos, utensilios, y demás artículos que hay dentro de las habitaciones de un inmueble nos dan la pauta de que estamos en una casa, a la que sus habitantes consiguen denominar como un hogar o con

diferentes significados. Es por esto que se puede decir que los objetos son un medio para personificar y ser contenedores de múltiples connotaciones.

De igual manera Baudrillard hace una comparación entre objeto y sujeto en la que correlaciona a los objetos como contenedores de diversas sustancias, por la carga que se deposita en ellos debido a la interacción constante dentro de la vida humana y la equipara con el cuerpo humano, ya que este vendría a ser también un contenedor de sustancia, en este caso del alma. Por lo que el objeto es un reflejo del sujeto dado que se encuentran constantemente vinculados, no se puede hablar de uno sin ligarlo al otro.

Esto es algo que podemos ver reflejado en distintos medios de arte, en el cine, la música, la literatura, la pintura, la cerámica, entre otros. Por ejemplo, en el video musical de René Pérez Joglar titulado “René” Describe su vida a través de historias que visualmente se reducen a los objetos con los cuales materializa dichas vivencias. El videoclip comienza con planos medios y generales de lugares que habitó, prosigue con su narración donde con la imagen de una mesa pequeña con fotografías, velas, flores, una cerveza, un bate y una pelota de béisbol, representa la muerte de su amigo Christofer. Prosigue a ilustrar la unión familiar con una mesa redonda puesta para comer a pesar de las carencias. Simboliza el pertenecer a una familia puertorriqueña de clase media baja que no tenía tantas pertenencias al poner sus cosas en solo una caja, y por último, a modo de altar nos resume su historia con fotografías, trofeos y objetos atesorables.



Figura 29 Fragmento 1 del videoclip *René* de Residente



Figura 30 Fragmento 2 del videoclip *René* de Residente

Figura 31 Fragmento 3 del videoclip *René* de ResidenteFigura 32 Fragmento 4 del videoclip *René* de Residente

En cuanto a la literatura encontramos a modo de ejemplo, la novela *El museo de la inocencia* de Orhan Pamuk, el cual relata una historia de amor que se desenvuelve en Estambul durante la segunda mitad del siglo XX, los personajes centrales son Kemal, un joven miembro de la sociedad burguesa y Fusun una pariente lejana de la que se enamora a pesar de estar comprometido, y con quien mantiene una relación hasta que la joven desaparece, lo cual provoca en él una obsesión que deriva no solo en coleccionar los objetos que alguna vez le pertenecieron o que Fusun llegó a tener en sus manos, sino que ha demás de esto compraba cosas que le hubiera gustado regalarle si aún estuviera con ella, ya que esta era la manera de sentirla presente.

Lo más interesante es que el autor no dejó esta narración en un libro y ya, sino que la transporta al crear el museo de la inocencia en el cual se exhiben todos estos objetos, ya que el museo está basado en los personajes centrales, y en el se pueden ver periódicos, revistas, fotografías, ropa, artículos de cocina, joyería, juegos de mesa, dinero, etc. repartidos en ochenta y tres vitrinas que representan la misma cantidad de capítulos en la novela, que finalmente son un reflejo de todo lo que se utilizaba en esa época de Estambul.





Figura 34 Obra del *Museo de la inocencia*



Figura 33 Fragmento de obra del *Museo de la inocencia*

## 2.2 El daño que genera la producción de objetos

Para Roland Barthes (1964), el objeto es un mediador entre el hombre y sus acciones, que tiene un lenguaje con diferentes connotaciones, la estética y la tecnológica, además están impregnados con los estereotipos de una cultura, en la que el objeto cambia a un sentido de consumo.

Ahora bien, al hablar de consumismo no únicamente se trata de la satisfacción material sino también de factores sociales, al igual que el prestigio que se obtiene al poseer ciertas cosas, lo cual hace que su significado cambie. Asimismo, podemos relacionarlo con nuestras emociones, pues no solo consumimos objetos sino a todo lo que nos rodea, incluyendo personas, según comentan Adriana Gil Juárez y Joel Feliu i Samuel-Lajeunesse:

No sólo consumimos objetos, sino que volvemos objeto todo aquello que consumimos: a nosotros mismos y a todos los otros con quienes nos relacionamos. La subjetividad creada en y por el consumo constituye consumidores al mismo tiempo que construye al resto del mundo en objetos de consumo. Juárez,A., Lajeunesse,J.(2010).

Sin embargo, antes de abordar esta idea con mayor profundidad es necesario mencionar el origen del consumismo debido a la obsolescencia programada, ya que este es el motor de la sociedad consumista. Dicho término hace referencia a la creación de productos con un periodo de tiempo de utilidad previamente calculado por el fabricante, con el fin de que a su término el consumidor deba comprar un nuevo producto.

Según Cosima Dannoritzer (2013) hasta 1925 los artículos que se creaban en el mundo eran diseñados bajo la idea de darles el mayor tiempo de vida posible y la mejor calidad, no obstante el primer producto en el que se empleó la obsolescencia programada fue el foco, ya que en 1924 se formó el cartel Phoebus para controlar la producción de focos, al cual pertenecían empresarios de diferentes partes del mundo quienes acordaron modificar la duración del foco de 2500 horas a 1000 horas, y a quien no cumpliera con este estándar se le asignaría una multa.

A pesar de que Phoebus fue demandado en 1942 por comercializar productos de menor duración, no regresaron a fabricarlos como antes, sino que fue un parte aguas al dar inicio a la reducción de vida de otros artículos.

Con la revolución industrial llegó la producción en masa y la sociedad de consumo, debido a que si en el mercado siempre se lanzaban nuevos productos en mayor cantidad y menor precio, no solo se generaría empleos para seguir produciendo más cosas, sino que las ventas beneficiarían al capital.

Esto generó tres tipos de obsolescencia, la obsolescencia de calidad, que ocurre cuando el artefacto falla o deja de funcionar en el tiempo en que se ha programado, se desgasta o se rompe en poco tiempo, la obsolescencia de función, que es cuando se cambia el artículo por las mejoras que tiene el nuevo modelo, como en el caso de los celulares, y la obsolescencia por moda, en esta el diseño y el máquetin juegan un papel

importante puesto que se reemplaza el producto por otro más novedoso y llamativo a pesar de que el que ya se posee aun funcione.

En un principio se orillaba al público a volverse consumidor al provocar que sus artículos ya no funcionaran o se rompieran en poco tiempo, pero esto fue aumentando hasta el punto de generar la idea consciente o inconsciente de conseguir algo un poco más nuevo antes de lo necesario porque es fácil desecharlo y conseguir uno mejor, lo cual ocasiona un crecimiento desmedido de consumo y un daño ambiental excesivo.

Mucho de los materiales que se utilizan en la elaboración de diferentes tipos de artículos requieren de una gran cantidad de años para degradarse, como el plástico y el metal, además de los químicos que contaminan en la producción de algunos artículos como la ropa, ya que según la ONU la industria de la moda es la segunda más contaminante del mundo.

### 2.3 La instalación en el arte

Josu Larragaña (2016) describe a la instalación como uno de los conceptos que irrumpieron en el arte y complicaron sus clasificaciones tradicionales debido a su capacidad de integración al abordar el espacio sin que se limite, por lo que se le ha considerado como un género que adjunta diversas artes, tales como, la arquitectura, la escultura y la pintura con el fin de invadir un espacio mayor. No obstante, su significado ha tenido diversas interpretaciones.

La palabra inglesa *installation* puede traducirse al castellano de dos formas distintas. Por un lado, como instalación (lo más usual), y por otro como investidura, tal como se utiliza el termino invertir en sentido oficial, es decir, como una forma de conferir dignidad o importancia a algo o a alguien. (Josu Larragaña, 2016, p.31)

Es debido a esta segunda interpretación (de invertir) por lo que es pertinente contribuir a la labor de dar relevancia a la cerámica como disciplina artística a través de la instalación, y no únicamente a la cerámica, sino también a los objetos que se seleccionaron previamente a la producción artística y al barro de baja cocción que se suele identificar para la fabricación artesanal, decorativa y utilitaria.

“Un material trae en si una historia, una memoria y en esa evocación radica el porqué de su selección. En el arte contemporáneo la ampliación del uso de materiales, trae aparejada la posibilidad de ampliación del concepto de escultura.” (Florencia Botindari, 2014, p.14)



Figura 35 *Pieta – Love* en la Asociación de museos de Arte Coreano

En la revista *Tate Etc* (2005) explica que la instalación es un género de arte contemporáneo que comenzó a tomar un fuerte impulso a partir de la década de 1960. Su característica es que toma su propio espacio para componer su obra, ya sea piso, luces, paredes, etc. Por lo que a veces la obra está abierta para que el espectador pueda interactuar con ella, el propósito de esto es el de crear una experiencia en este ambiente determinado.

Al principio las instalaciones eran temporales, ya que era parte de un movimiento en el que la idea del arte es que no era un objeto coleccionable, sin embargo, hoy en día muchas veces las instalaciones se vuelven permanentes e incluso son vendidas, como obras coleccionables.

Mari Godoy (2017) En su presentación de blog nos explica que la intervención artística plantea señalamientos específicos en los entornos, y su intención es remarcarde manera significativa un espacio o una situación, ya que por medio de estos señalamientos buscan despertar la conciencia y mirada del público expectante.



Figura 36 *Cabeza del Rey Pakal* (2017)



La principal diferencia entre instalación artística e intervención artística es que la instalación tiene designado un espacio en un lugar específico de exposición y que a menudo la obra puede ser transitable por el espectador, actualmente puede ser incluso vendida como lección y a una intervención es la que modifica alguna o varias de las propiedades de un espacio, estas intervenciones son por su propia naturaleza arte efímero, no destinado a perdurar, sino a desmontarse pasado un breve tiempo, y sus restos materiales no tienen la condición de obras de arte, sino de material de desecho a menos que su creador decida cambiar esto. Aparte que en su mayoría estas intervenciones están destinadas a espacios públicos o con entorno a la naturaleza del lugar. Sanchez, A. (2003).



Figura 37 *Materia oscura fría: una vista en despiece* de C. Parker

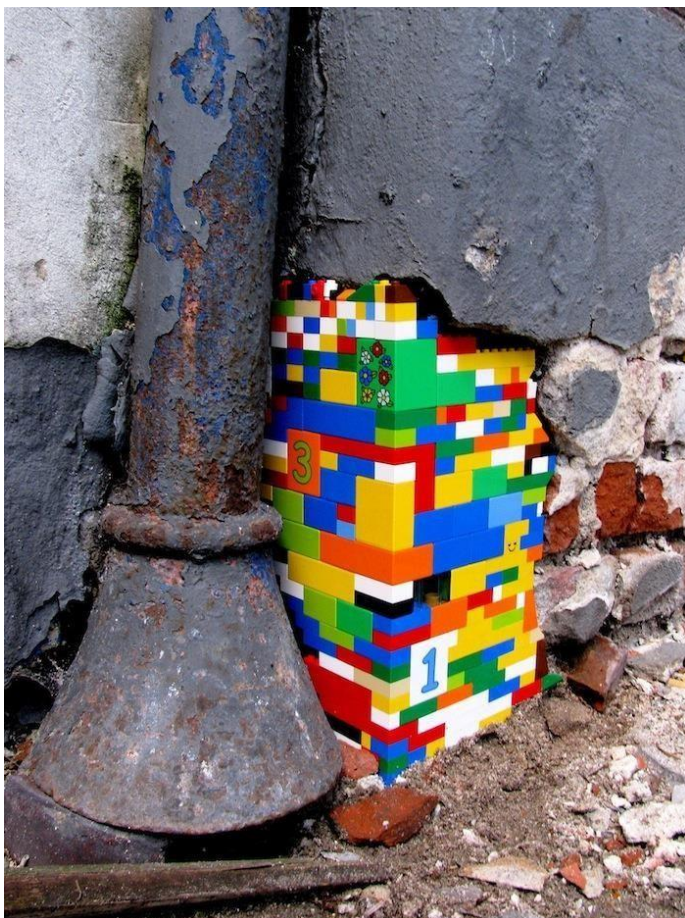


Figura 38 Dispatchwork de J. Vormann

### **CAPÍTULO 3. Términos cerámicos y procesos creativos**

En el siguiente capítulo se explicará a profundidad las técnicas que se utilizaron en el proceso de la elaboración de la propuesta artística, basándose en la experiencia de la movilidad estudiantil realizada en la Universidad Autónoma de Querétaro y el taller terminal de producción Cerámica y tridimensionalidad de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, que en conjunto se hará una comparación entre el barro y las distintas formas de trabajo. Además, se narrará el proceso que se llevó a cabo para la elección de los objetos a representar en la obra artística.

#### **3.1 Términos**

##### **3.1.1 Rakú**

Según Guillermo Fatás y Gonzalo M. Borrás (2012) La terminación Rakú denomina tanto a la técnica como a un tipo de alfarería tradicional esencialmente japonesa, aparecida durante el periodo Momoyama (1572-1615) y desarrollada por el alfarero Chojiro para el maestro de la ceremonia del té Sen Rikyu.

En el blog artmanez (2020) se narra la historia del Rakú que comienza con Chojiro quien fue primer miembro de la familia Rakú, él era un fabricante de tejas que fue contratado por Sen Rikyu que era un maestro de la ceremonia del té y este empieza a pedirle a Chojiro que fabricara los primeros boles de té para las ceremonias que realizan en la corte, cuyos trabajos eran exclusivos para la élite japonesa, pues nunca salían de los círculos oficiales de la aristocracia. Luego de que esto pasara la tradición se volvió únicamente para la familia Rakú, puesto que generación tras generación han trabajado esta técnica hasta la actualidad.

En este mismo blog se explica la llegada de esta técnica desde Oriente a occidente cuando el inglés Bernardo Leach, conoció esta práctica en la fiesta de un jardín de Japón, lo que lo llevó a escribir un libro donde explica cómo se realiza el Rakú. Sin embargo, el pionero en llevar esta técnica a Estados Unidos fue Warren Gilberson, quien fue el que estudió la técnica en 1939 y en 1941 realizó una exposición de doscientos cincuenta piezas en Chicago.

Sin embargo, el que revolucionó la técnica respecto a su concepción original fue Paul Soldner, que únicamente utilizando como apoyo el libro de Leach se aventuró a hacer una cocción de raku y durante el proceso se le ocurrió introducir una de las piezas recién sacadas del horno en unas hojas, con este acto enfría la pieza en atmósfera reductora al contrario de cómo se realiza en la técnica tradicional japonesa en el que la atmósfera siempre es oxidante. A esta forma de realizar rakú se le llama rakú americano y abrió un abanico de posibilidades en cuanto a variedad de vidriados y efectos que se pueden conseguir con la técnica.

Este hecho ha propiciado una evolución constante de la técnica hasta la actualidad, con la que cada vez se realizan piezas de un mayor tamaño necesitando para ello mejoras técnicas en hornos y en la composición de las pastas cerámicas. (Artmanez, 2020).

### 3.1.2Yeso

Cuando se habla sobre la historia del yeso, podemos llegar a entender que es un material utilizado desde hace mucho años, pero Franco Refino (2015) en su tesis explica a mayor detalle como el hombre ha utilizado este materias desde su empleo en la decoración de las cerámicas incisas, su uso en la Cultura de los suelos de yeso de Jericó entre los años 6.968-6918 a.C.9, pasando por la cultura cretense, la egipcia, la griega y la romana, todas tienen en común el uso del yeso; uno de los ejemplos que el menciona sobre estas civilizaciones son las yeserías árabes o barrocas del siglo XVIII, que dotan de riqueza y vistosidad la pobreza de un material como el ladrillo. Su apareamiento en la escultura sobresale en Egipto y a ellos se les atribuye el invento del vaciado en yeso que tiempo después fue desarrollado por griegos y romanos. También hace mención de como en otras civilizaciones tiene diversas funciones, por ejemplo en construcciones e incluso en Egipto era usado en la pintura como base debido a yacimientos cercanos con yeso rojo que aprovechaban para estas funciones.

Franco Refino (2015) menciona que hay una gran diferencia entre la definición del término yeso, ya que a la materia prima como al producto resultante lo llaman con este concepto, pero explica que ambas terminaciones son muy distintas tanto física como químicamente. Pues el yeso es un material elaborado cuya materia prima es una roca sedimentaria química llamada aljez o piedra de yeso, procedente de fenómenos de evaporación de cuencas salinas (Evaporitas). Esta roca es sulfato de calcio dihidratado y está compuesta por el mineral yeso, acompañado frecuentemente con impurezas de arcilla, arena, otras sales como carbonatos y cloruros, y otros sulfatos (especialmente anhidrita) Por el contrario, al producto manufacturado se le denomina yeso cocido o industrial, se trata de sulfato de calcio semihidratado.

### 3.1.2.1 El aljez o piedra de yeso:

Se trata de una roca sedimentaria de estructura cristalina constituida por sulfato de calcio con dos moléculas de agua de cristalización ( $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ ), que normalmente se denomina sulfato de calcio dihidratado. En la naturaleza podemos encontrarlo bajo distintas formas, como el alabastro, la selenita, el yeso sedoso o la rosa del desierto.



Figura 39 Aljez Mineral

Características del yeso dihidratado:

- Masa molecular = 172,18

Contenido de agua = 20.93%

Contenido de sal = 79,07%

Contenido de  $\text{SO}_3$  = 46,50%

Contenido de  $\text{CaO}$  = 32,57%

- Peso específico= 22,70  $\text{N}/\text{dm}^3$  a 22,83  $\text{N}/\text{dm}^3$ .

- Dureza= 1,5 a 2 de la escala de Mohs (muy blando).

- Soluble en agua= 2,23g/litro, a 20°C y 2,57 g/litro a 50°C.

- Soluble en ácido clorhídrico caliente.

- Insoluble en alcohol etílico.

- Color: Blanco, variable en caso de impurezas.

- Mezclado habitualmente con anhidrita ( $\text{CaSO}_4$ )



Su pureza dependerá de la cantidad de sulfato de calcio deshidratado que contenga.

La norma española UNE 102.001 ha establecido los siguientes parámetros:

Clase

I extra – 95%

I 90%

II 80%

III 70%

IV 60%

### 3.1.3 Moldes

Históricamente, al trabajar con moldes y hablar de reproducción en masa, el tesista Franco Refino (2015) habla sobre cómo surge en la historia la necesidad de reproducción por medio de un menester en el uso de objetos cotidianos en la prehistoria, vinculado a la cerámica, o al uso marcial, como hachas y puntas de flechas. Para llegar a desarrollar los moldes empezaron siendo negativos tallados en piedra, específicamente en arenisca; poco a poco fueron involucrando otros materiales al ir trabajando con moldes que dejarán huella o negativos de un objeto previamente fabricado sobre piedra, hueso, madera o arcilla, ya que los llevaba a conocer más sobre distintos soportes y tomar de ellos lo que mejor se les facilitara.



Figura 40 Molde prehistórico fabricado en caliza destinado a la fundición

Franco Refino (2015) menciona que en la civilización egipcia se desarrolló el uso del vaciado, ya que de este periodo se conservan los restos de vaciados en yeso más antiguos de la historia, datados en el 1370 a.C. que son correspondientes a mascarillas luctuosas sacadas del natural.

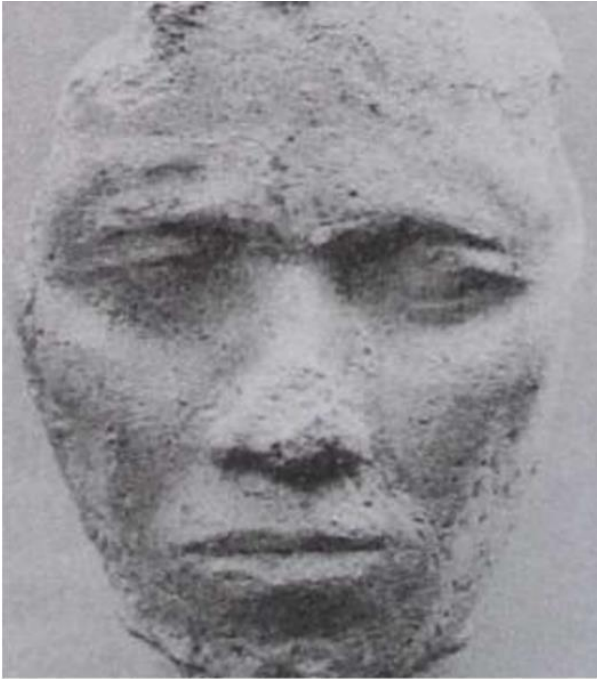


Figura 42 Máscara funeraria de Amenofis III, año 1370 a.C.



Figura 41 Vaciado del natural. R.A.B.A.S.F. Madrid

### 3.1 Objetos Personales

En los capítulos anteriores partimos de las distintas connotaciones que adquiere un objeto, por su participación en un sistema económico, por su función, diseño, impacto ambiental, histórico y social en masa. Asimismo, planteamos el vínculo que formamos con estos al ser almacenadores de memorias y emociones.

“El objeto personal es portador de mensaje, activador de memoria, más allá de su funcionalidad y aspectos formales. Remite a su dueño, su época, su uso, su cuidado e incluso relaciones afectivas y sentimentales”. (González, 2016, p.60)

Al reflexionar sobre los objetos que poseemos, podemos ser capaces de ver que estos revelan parte de quienes somos y quienes fuimos, de nuestros intereses, gustos, de aquello a que le damos importancia y del tiempo que ha transcurrido, ya que todos juntos forman un mapa iconográfico de nosotros mismos.

Por lo que en este capítulo se realizó una exploración de objetos personales que almacenamos y con los creamos un vínculo como parte de un análisis personal. Dentro de los cuales podemos encontrar artículos de colección como monedas, libros, audífonos, celulares, etc. Pero también otros más significativos como cartas, obsequios o recuerdos de viaje, artículos guardados desde la infancia o por varios años como juguetes, collares, y peluches, así como también objetos indispensables de uso común, por lo que fue necesario dividirlos por categorías.

Al final de esta autoexploración se realizó una selección de 5 objetos, si bien no todos están dentro de esta recopilación, se consideró pertinente representarlo dentro de las quince pizzas que conforman la obra artística.

## Objetos de colección



Figura 48 Monedas de México, Guatemala y Estados Unidos



Stick

Figura 47 Biblias de diferentes traducciones



Figura 46 Gorras



Figura 45 Auriculares y audífonos



Figura 44 Celulares



Figura 43 Stickers

## Objetos particulares

Dentro de estas latas y caja se encuentran objetos guardados específicamente para recordar a seres queridos, ya sea por cartas o fragmentos de cosas que se utilizaron en algunos momentos compartidos con estas personas, como un ticket de compra, la entrada de un concierto, la envoltura de un regalo, etc.

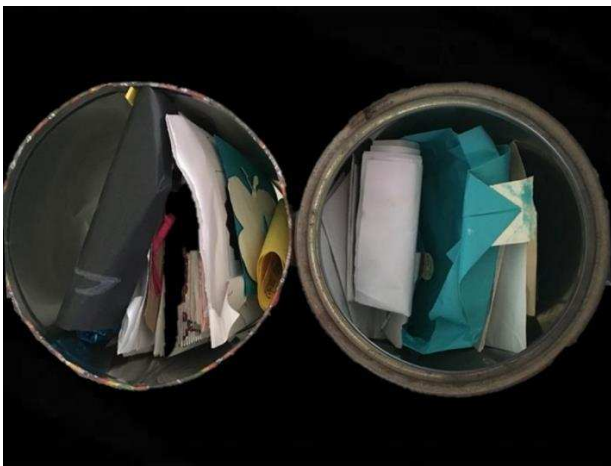


Figura 50 Cartas dentro de latas



Figura 49 Objetos variados guardados en caja



Figura 51 Cajas con cartas, notas y demás elementos de papel

## Objetos atesorados



Figura 52 Juguete, armónica, llave, plumilla, sellos, reproductor de música y cámara digital..



Figura 53 Collar de clave sol



Figura 55 Peluches



Figura 54 Paleta de bombón, caja, moneda, anillo y corazón de alambre

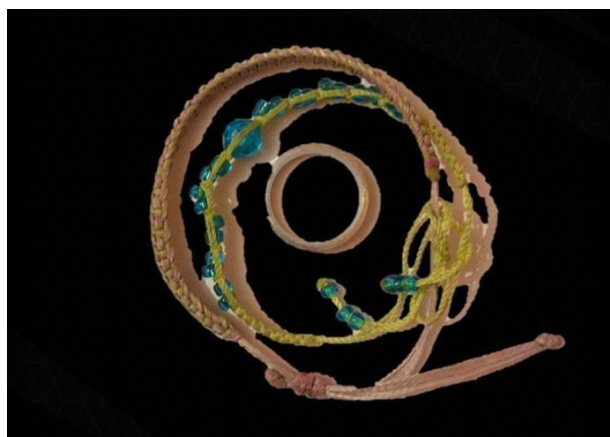


Figura 56 Pulseras y anillo



## Objetos que te identifican visualmente

Son aquellos objetos cuyo uso habitual genera una asociación con tu imagen a tal grado que es posible identificarte a través de estos.



Figura 57 Mochila, gorra, pulseras, cadenas, llaves, audífonos y playeras.



Figura 58 Mochila, lentes y audífonos  
Mochila, lentes y audífonos

## Objetos indispensables



Figura 59 Medicamentos, candado, tornillo y bisagra



Los objetos que se seleccionaron son, una bisagra, una armella, un cierre, un alambre y un papel, debido al vínculo significativo que se ha formado, la razón por la que se han escogido los primeros tres está relacionado a la estabilidad que estos aportan en momentos de inseguridad, no solo como una especie de amuleto con el que siempre cargas para calmar la ansiedad, sino que también forman parte de un sistema de ubicación. Para comprender esto más afondo es necesario explicar brevemente que es la dislexia y como afecta a un individuo.

La dislexia es un trastorno del aprendizaje que se caracteriza por dificultades en la decodificación de las palabras; tanto por una dificultad en la relación grafema-fonema, como en los fallos a nivel de la secuenciación de la estructura de las palabras (López-Tejeda., 2012).

A pesar de que la definición no es errónea cada persona con dislexia sufre distintas alteraciones en mayor o menor medida, por consiguiente esta deficiencia es mucho más compleja, ya que afecta de diversas maneras y no únicamente a la lectura o el habla, debido a que también es posible que se vea alterada la coordinación motora, lo cual dificulta la realización de tareas simples como atarse las agujetas porque no se es capaz de coordinar bien los movimientos, así mismo puede afectar la visión periférica al hacerla prácticamente nula, como también complicar el sentido de la ubicación, la memoria, noción del espacio y tiempo (Tipos de dislexia,2018)

Ahora bien debido a que la dislexia afecta a la memoria y el sentido de ubicación resulta muy sencillo perderse a pesar de estar en una zona que conoces o de ir a un lugar que frecuentas con regularidad, por lo que resulta abrumador cuando esto sucede y se necesita de dos cosas, en primer lugar calmarse y controlar la ansiedad que se genera, esto es posible gracias a la intervención de los objetos, ya que al contar con ellos dentro de una mochila solo con mover el cierre para abrir el compartimento en el que se

encuentran guardados llaves, tornillos y armellas o bien saber que estos están ahí, la alteración comienza a disminuir. En segundo lugar, forman parte de un método de ubicación al seguirlos como señales en un rastro, por ejemplo al salir de la escuela a la siguiente locación el camino es marcado por un par de grandes bisagras blancas desgastadas en un restaurante, seguido de cadenas colgantes, detalles en la alcantarilla, el soporte de metal en la esquina de un portón, una llave de paso de agua amarilla, los tornillos de la tapa desacomodada en el poste de luz, entre otros objetos que deslumbran hasta llegar al destino.

La elección de los otros dos objetos a representar son, la hoja de papel y el alambre; para ser más específicos con hojas de papel se hace referencia a cartas y tickets de compras, ya que los escritos de las cartas contienen momentos que difícilmente se repetirán, pero volver a leerlos ayuda revivir momentos del pasado, asimismo es impresionante la versatilidad del papel e ilimitado el contenido que se le puede llegar otorga, como también las emociones que logran evocar las letras, colores o trazos hechos sobre este soporte. De igual manera la importancia de los tickets, radica en que en su mayoría conservan las fechas y los productos que se adquirieron, lo cual ayuda a recordar lo sucedido en una fecha importante al materializar el recuerdo en papel.

Por último, el alambre hace referencia a piezas realizadas con este material debido a su maleabilidad y que fueron elaboradas por una persona en especial. Como sabemos el alambre es un material bastante flexible y puede ser sorprendente el extenuante uso que se le puede dar, y es por ello que estos objetos han servido como inspiración para la realización de la propuesta artística.

## PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Primeramente se indagó sobre el origen de los conceptos objeto y cerámica, el objeto como signo, sus diversas connotaciones, así como referentes dentro del arte que han resignificado al objeto a través de distintas disciplinas, con el fin de reinterpretar dicha información y juntarlas con experiencias particulares, por lo que se realizó una selección de cinco objetos con los cuales formamos un vínculo, los cuales fueron descritos anteriormente para iniciar con la producción de la instalación cerámica conformada por un máximo quince platos deconstruidos que formen una sola obra, en las cuales se utilizó la técnica de placa, modelado y estampado para dejar plasmada la huella de estos objetos.

Cabe mencionar que dicha producción fue desempeñada en dos partes ya que se comenzó en la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, y se continuó en la Universidad Autónoma de Querétaro debido a una movilidad académica, la cual permitió una comparación entre dos tipos de barro rojo de baja cocción, el primero procedente del municipio de Cintalapa, Chiapas, y el segundo de Dolores Hidalgo, Guanajuato, por lo que se puede decir que el barro de Guanajuato presenta mayor dificultad para utilizarlo en la técnica de rakú. Además, se presenta una distinción entre los procedimientos de trabajo y las condiciones climáticas en la elaboración de los platos de barro.

Por último, al contar con las piezas y la estructura de metal rectangular hecha a base de varillas terminada, se elaboró la instalación artística en la que se suspendieron en el aire dichos platos junto con otros elementos como bisagras y armellas. Esta obra fue presentada en video y fotografías a través de la red social Facebook debido a los inconvenientes ocasionados por el covid-19, sin embargo fue expuesta posteriormente en el centro comercial Ámbar fashion Mall de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

## ELABORACIÓN DE MOLDES

Para poder realizar el fin acometido de elaboración de platos intervenidos como piezas representativas del vínculo que los humanos tenemos con los objetos, optamos por trabajar de ante mano con la producción de moldes.

Molde de plato:

Realizamos tres moldes de diferentes medidas utilizando como matriz un plato, uno de los moldes se hizo con yeso cerámico mientras que el otro fue elaborado con yeso de construcción (supremo) realizando el encofrado con MDF para el primero y para el segundo un encofrado de vidrio.

### **Molde de yeso cerámico con encofrado de MDF:**

Materiales:

-1 plato

-3 Kg de plastilina

-7 ½ kg de yeso cerámico

-5 ½ L de agua

-5 piezas de MDF de 30x40 cm.

-1 Cinta adhesiva

-1 colador pequeño

-1 esponja

-1 pincel

-2 cubetas pequeñas o trastes hondos de plástico

-Vaselina

-1 estique cerámico

Procedimiento:



1.- El plato tiene un diámetro de 21 cm, y decidimos que el molde fuera de 30 x 40 x 5 cm.

Figura 60 Preparación de plato para molde



Figura 61 Aro de plastilina para fijar el plato al MDF



Figura 62 Plato fijado a la superficie

2.-Utilizamos plastilina para pegar el plato al MDF dejando una altura de aproximadamente medio centímetro entre el plato y el MDF.



Figura 63 Encofrado sellado por dentro vaciado, en este punto utilizamos la esponja y el pincel para dispersar una capa fina de vaselina usada como desmoldante en el plato sin que queden excesos o grumos.

3.-Realizamos el encofrado con tablas de MDF a las que se les pegaron cinta adhesiva para que fuera más fácil de despegar el yeso, como también marcar el nivel del



Figura 64 Encofrado sellado por fuera

4.-Asimismo empleamos plastilina para sellar los bordes, que de igual manera se sirve para elaborar los diques que soportan la presión de la mezcla al hacer el vaciado y evitar fugas de la misma.



Figura 65 Cerniendo el yeso

5.- Ya que tenemos terminado el encofrado, procedemos a preparar el yeso cerámico, con un colador el yeso se cernió antes de utilizarlo. Para este molde se utilizaron 7 ½ kilos de yeso + 5 ½ litros de agua.



Figura 66 Molde listo

6.- Se preparó el yeso con agua, cuando comienza ligeramente a espesar, se vierte dentro del encofrado hasta cubrir el plato por completo, y esperamos hasta que fragüe y se sienta firme para poder retirar el encofrado y el plato cuidadosamente.



**Molde de yeso de construcción (supremo) con encofrado de vidrio:**

Materiales:

-1 plato

-3 Kg de plastilina

-10 kg de yeso supremo

-6 L de agua

-5 retazos de vidrio de ventana

-1 colador pequeño

-1 esponja

-1 pincel

-2 cubetas pequeñas o trastes hondos de plástico

-Vaselina

-1 estique cerámico

Procedimiento:



Figura 67 Encofrado con paredes de vidrio



Figura 68 Encofrado sellado por fuera

1.- El plato tiene un diámetro de 25 cm, y decidimos que el molde fuera de 40 x 50 x 8 cm. Se empezó con el encofrado de vidrio, asegurándolo con plastilina, con esta misma se pegó el plato para que se pueda manejar con facilidad a la hora de insertarlo al yeso.



Figura 69 Contenedor con agua



Figura 70 Preparación del yeso

2.- En un traste hondo se agregan los 6 litros agua y los 10 kilos de yeso Supremo.



Figura 72 Mezcla del agua y yeso



Figura 71 Deshaciendo grumos del yeso

3.- Se mezcló bien hasta deshacer los grumos.



Figura 73 Preparación del plato

4.- Antes de agregar la mezcla al encofrado, se preparó el plato con plastilina en la parte superior, ya que con este se sostendrá para que no se hunda en la mezcla y con una esponja se pone vaselina en todos los lugares que el yeso

vaya a tocar. Procedemos a agregar el líquido en el encofrado y cuando este espeso justo antes del fraguado, se sostiene el plato en la parte superior sin dejar que este se hunda.



Figura 74 Se quitó el encofrado

5.- Ya que haya fraguado el yeso, procedemos a retirar el cristal y luego el plato con cuidado para no dañar el molde. Una vez seco se puede iniciar trabajar con el barro.

#### **Molde de yeso de construcción (supremo) con encofrado de MDF:**

Materiales:

-1 plato

-3 Kg de plastilina

-6 ½ kg de yeso supremo

-4 L de agua

-5 piezas de MDF de 30x40 cm.

-1 Cinta adhesiva

-1 colador pequeño

-1 esponja

-1 pincel



-2 cubetas pequeñas o trastes hondos de plástico

-Vaselina

-1 estique cerámico

Procedimiento:



Figura 75 Plato fijo con platina

1.- Decidimos que el molde fuera de 30 x 30 x 5 cm. Para que el yeso absorba suficiente agua al trabajar con el barro. Utilizamos plastilina para pegar el plato al MDF dejando una altura de aproximadamente medio centímetro.



Figura 76 Vaciado de yeso



Figura 77 Molde de yeso listo

2.-Realizamos el encofrado con MDF, se sellaron los bordes con plastilina para evitar cualquier filtración de la mezcla, seguido de esto el yeso se cernió antes de combinarlo con agua y se prosiguió a hacer el vaciado de yeso en el encofrado. Para este molde se utilizaron 6 ½ kilos de yeso+ 4 litros de agua.

## **Molde de cara**

Este molde fue el más complejo de todos los que se realizaron en este proyecto, pero el resultado fue bastante satisfactorio. Se hicieron seis intentos para que pudiera lograr obtenerlo. Primeramente se realizó la matriz con yeso (como se muestra en la imagen 83) y alginato dental, cubriendo con este producto el rostro del cual se sacaría como se muestra a continuación.

### **Materiales:**

-1kg de Alginato

-vendas de yeso

-recipientes de plástico

-batidora

-Popotes



**Procedimiento:**

1.- se realizó una mezcla de alginato y agua, dos partes de agua por una de alginato para ponerlo sobre el rostro para registrar todos los de talles, previamente se preparó el rostro limpiándolo y poniendo vaselina en las cejas, y popotes en la nariz para poder respirar



Figura 79 Alginato dental



Figura 78 Preparando el rostros antes de aplicar el alginato



Figura 80 aplicando la mezcla



Figura 81 Contra molde hecho de vendas de yeso



Figura 82 contra molde listo para sacar la matriz



Figura 83 Matriz de yeso.

2.- Encima de la mezcla de alginato ya fraguado, se colocaron vendas de yeso a modo de contra molde para que no se rompiera con facilidad, ni se deformara. Luego procedemos a retirar cuidadosamente del rostro y se rellena con una mezcla de yeso para obtener la matriz a la cual se le realizará el molde.





Figura 85 Rostro dividido a la mitad



Figura 84 Pared de plastilina con llaves

3.- Para hacer el molde de la cara pegamos la matriz a una base de MDF con 2 cm. de altura y se le armó una pared de plastilina en la mitad para hacer el molde en dos partes. Encoframos con MDF y sellamos plastilina, aplicamos desmoldante, en lugar de utilizar jabón y gasolina usamos vaselina.



Figura 87 Diques para sostener la mitad de la cara



Figura 86 Vaciado de la primer mitad

4.- Este molde se hizo de 27 x 12 x 11 cm. y se requirieron 3.25 kilos de yeso cerámico + 2.45 litros de agua, para cada parte del molde. El yeso fue previamente cernido y una vez preparado se vertió, sin embargo, en un inicio nos hizo falta yeso así

que le hicimos unas marcas y para que pegara bien con la otra parte que preparamos del yeso para completarla.



Figura 89 Se retiró la plastilina



Figura 88 Segunda mitad del molde

5.- Repetimos el proceso del vaciado para el siguiente lado, aplicando vaselina a la matriz para evitar que ambas partes se pegaran.



Figura 90 Resultado del molde

6.- Retiramos con cuidado cada lado, liberando la matriz.

## Molde de pie



Figura 91 Matriz del pie

1.- Para el molde del pie hicimos uno de 3 caras, pero por el tiempo y el diseño de nuestras piezas optamos por sacarle molde únicamente a la planta, que es la más detallada.



Figura 93 colocando plastilina



Figura 92 paredes de plastilina listas

2.- Formamos una base de plastilina junto con un dique alrededor del pie de 5 cm. de alto y se engrasó con vaselina.





Figura 94 Vaciado de yeso



Figura 95 Molde del pie listo

3.- Las medidas de este molde fueron de 25 x 12 x 4 cm. Y se utilizaron 1.350 kilos de yeso cerámico y .900 litros de agua.

### Molde de los dedos



Figura 96 Preparación de alginato

- Decidimos hacer moldes de los dedos de la mano, pero como no teníamos la matriz, utilizamos alginato para hacer una mano de yeso. En un bote de litro Mesclamos 500 g. de alginato con 700 mililitros de agua, se colocó la mano dentro de la mescla y esperamos alrededor de 15 minutos



Figura 98 Alginato listo para el vaciado

- Una vez seco preparamos  $\frac{1}{4}$  de yeso y  $\frac{1}{4}$  de litro de agua y la vertimos dentro del alginato.



Figura 97 Matriz de yeso de la mano

-Después de una hora sacamos la mano deshaciendo el alginato con las manos.

•





Figura 99 Colocación de los dedos para sacar el molde



Figura 101 Paredes de plastilina



Figura 100 Vaciado de yeso

- Con la matriz lista rompimos todos los dedos y los pegamos a una base de plastilina, a la que también se le hizo un dique de 3 centímetros. Se le agregó vaselina como desmoldante y se vació el yeso. Para este molde se utilizó 1/2 kilo de yeso + 500 litros de agua. Este molde es de 17 x 9 x 3 cm.

- **Molde de Herramientas**



Figura 102 Colocación de armellas, bisagras y cierre.

- Este último molde fue pensado más como un apoyo en el modelado que haremos dentro de los platos.

- En una base de plastilina colocamos bisagras y armellas de diferentes tamaños y un cierre, también se le construyó un dique de 2 centímetros de altura y se le colocó vaselina para evitar la adición al yeso.



Figura 103 Vaciado del molde.

- Se requirió de  $\frac{1}{4}$  de yeso + 200 mililitros, se le colocó vaselina como desmoldante y se vertió el yeso.



Figura 104 Resultado final del molde.

- Este molde es de 12 x 11 x 1 cm.

## Preparación del barro



Figura 105 Barro de Guanajuato dentro de la palangana

dejarlo pudrir por una semana

Nota:

-Se puede amasar primero con los pies.

-Colar el barro ayuda a que este más limpio y fácil de manejar, aunque sea más tardado por secar el barro en la escayola, colarlo facilita el proceso de amasado.

1. Para comenzar, se llenó una cubeta con el barro rojo de Guanajuato dentro de la palangana.

2. Se coló para sacar toda impureza.

3. Pará secarlo fue colocado sobre escayolas

4. Una vez seco y recolectado, se amasó

5. Finalmente barro fue puesto dentro de bolsas para



## El espacio de trabajo



Figura 106 Espacio adaptado para trabajar.

- Debido a la contingencia tuvimos que adaptar un espacio para poder trabajar las piezas de nuestro proyecto de titulación.

- Utilizamos las bases de nuestras camas para

poder tener una mesa de trabajo, además de la barra y un mueble para poner nuestras cosas.

- Pegamos bolsas de plástico a la madera de la “mesa” para no manchar, en un principio trabajamos con todo lo que tuviera que ver con yeso y después reemplazamos las bolsas para trabajar con el barro.



Figura 107 Mesa de trabajo con espacio de amasado

- De un lado adherimos un pedazo de tela a la mesa para poder trabajar el barro y del otro lado ir colocando los moldes que usáramos al momento, como también las piezas que fuéramos terminando.

# BOCETOS

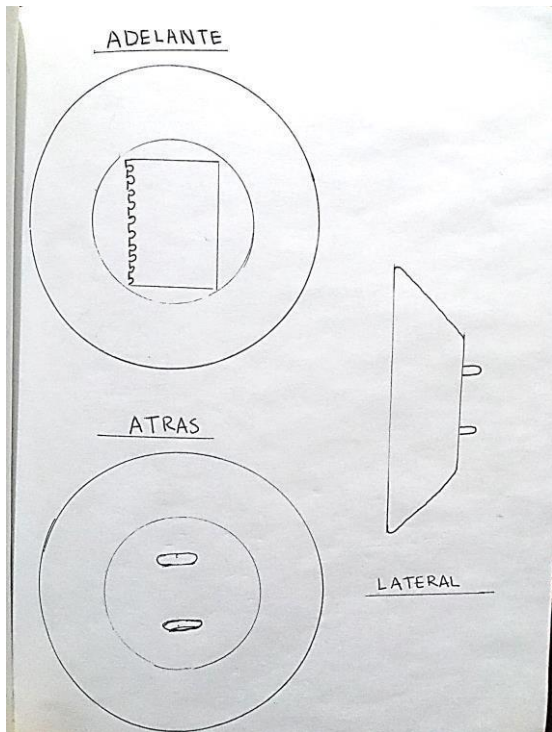


Figura 108 Boceto 1.

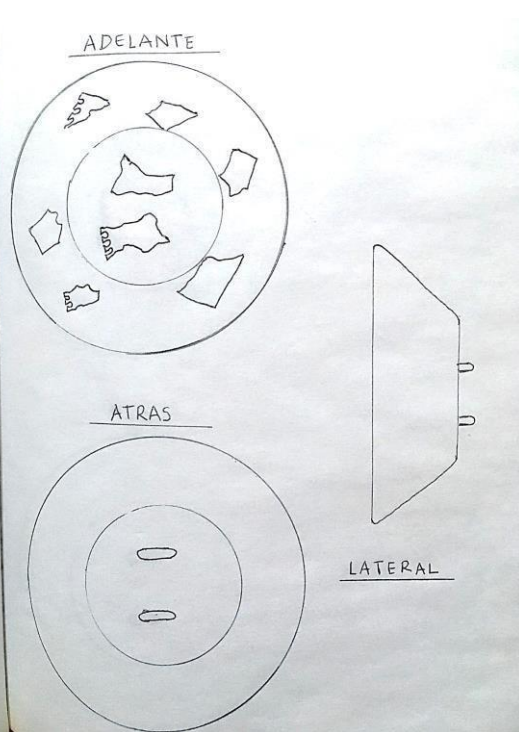


Figura 109 Boceto 2.

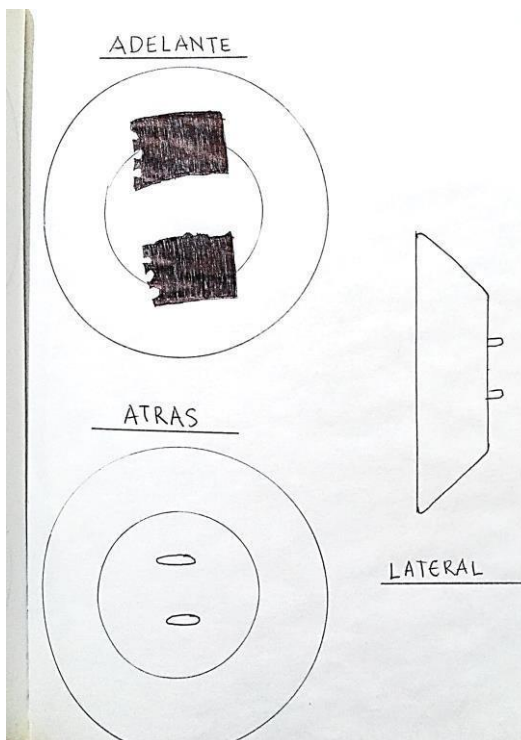


Figura 111 Boceto 3.

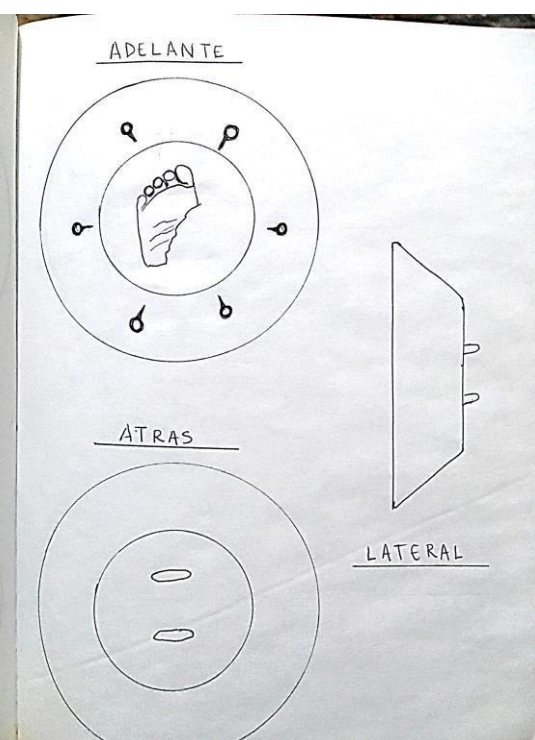


Figura 110 Boceto 4.

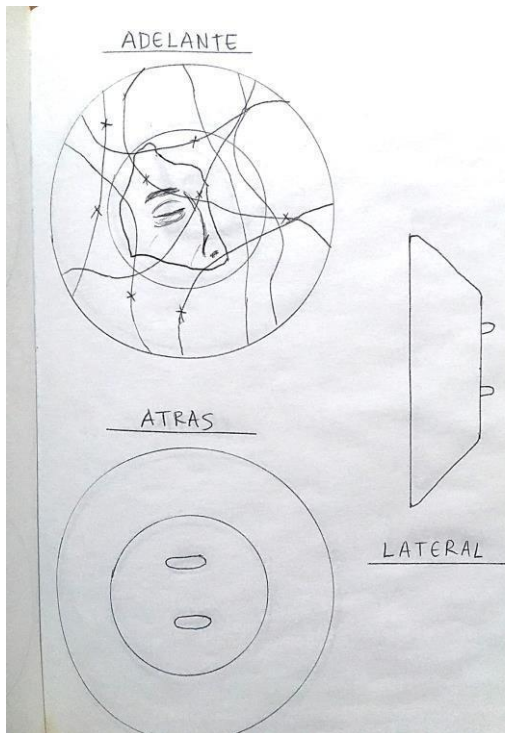


Figura 112 Boceto 5.

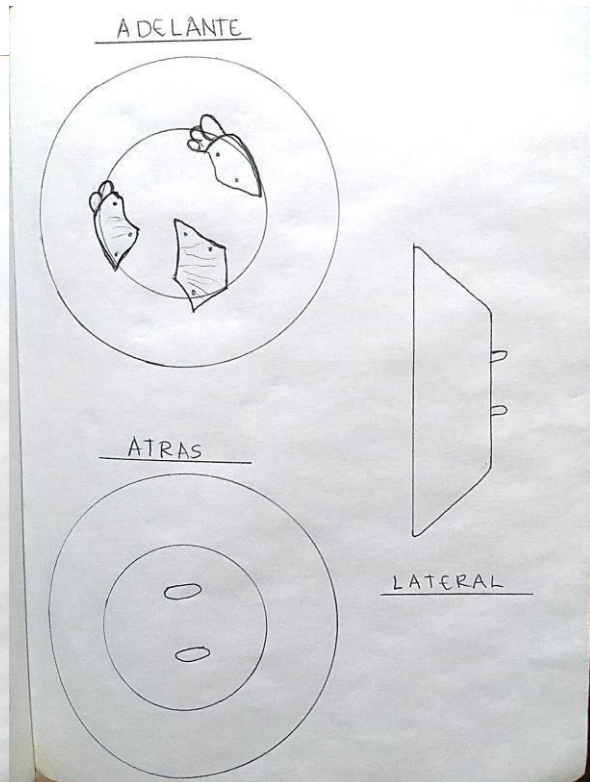


Figura 113 Boceto 6.

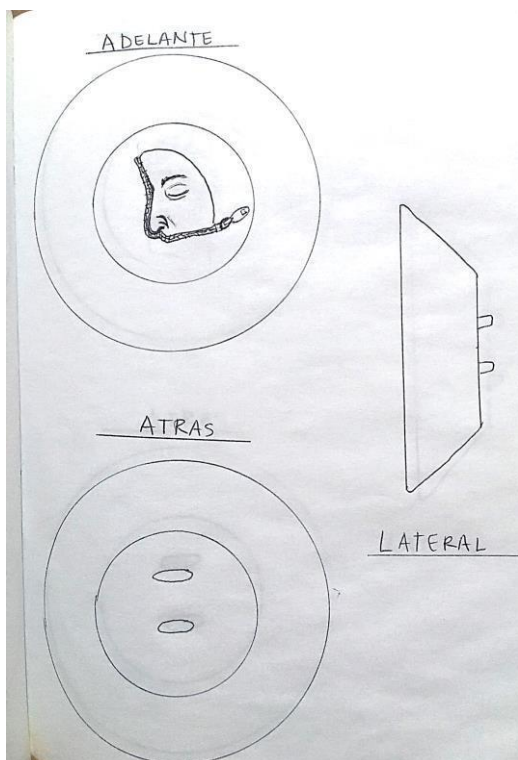


Figura 114 Boceto 7.

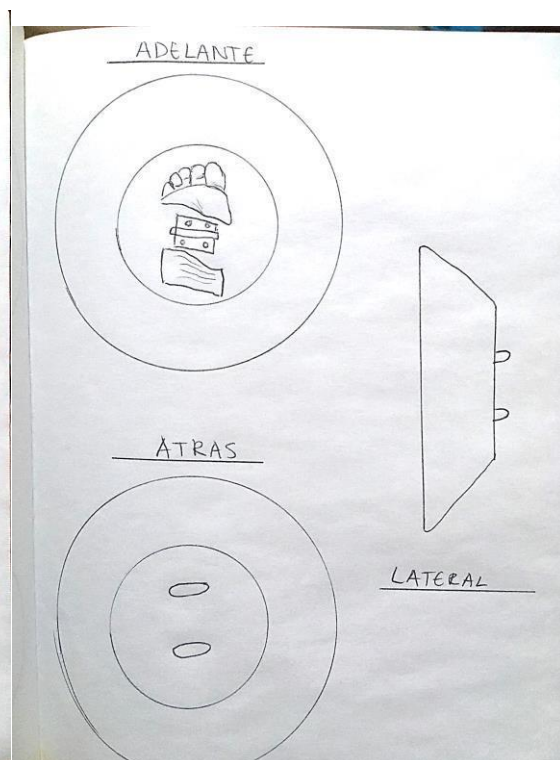


Figura 115 Boceto 8.



## PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Para usar el barro en polvo tuvimos que cernirlo dentro de una palangana, después se dejó un hueco en el centro por el que fuimos agregando agua para poder hacer pequeñas bolas de barro, las dejamos dentro de una bolsa para que se pudriera por una semana para poder empezar a trabajarlo.

### 1er. Plato



Figura 116 Placa de barro.



Figura 117 Formación del plato

- Con el barro preparado, proseguimos a amasarlo y hacer una placa lo suficientemente amplia y gruesa para poder repujarla en el molde
- Se cortan los excesos y se alisa el plato para modelar o estampar dentro de él.

Nota:

-Sin postes para nivelar es difícil controlar el grosor de la placa





Figura 119 Hoja de papel de barro.

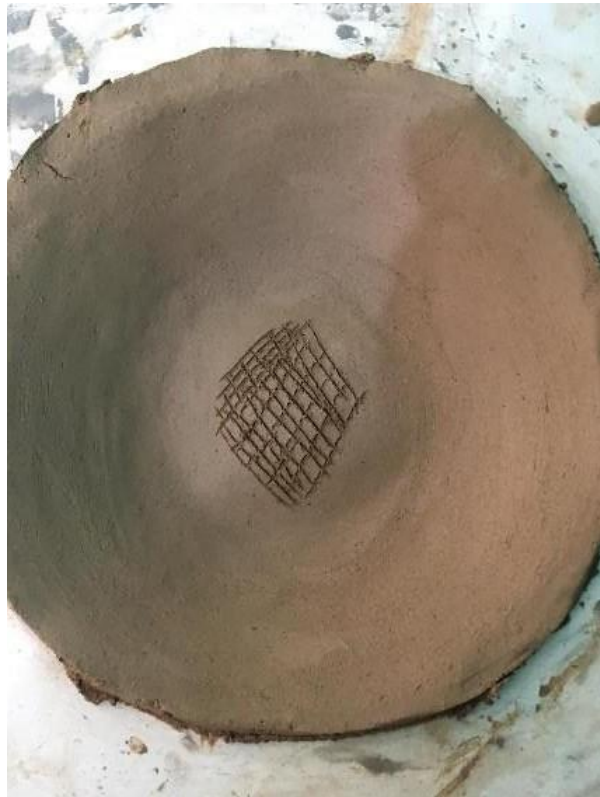


Figura 118 Cortes para pegar con barbotina la hoja de papel.

- Para esta pieza se modeló una hoja de papel similar a una hoja de cuaderno arrancada, por lo que se tuvo que hacer una placa más pequeña y cortar un cuadrado de 9.5 x 7 cm.
- También se le hizo unos cortes al costado para simular que fue arrancada
- Posteriormente se le hicieron marcas tanto a la parte trasera de la hoja como al plato para pegar con barbotina el modelado.

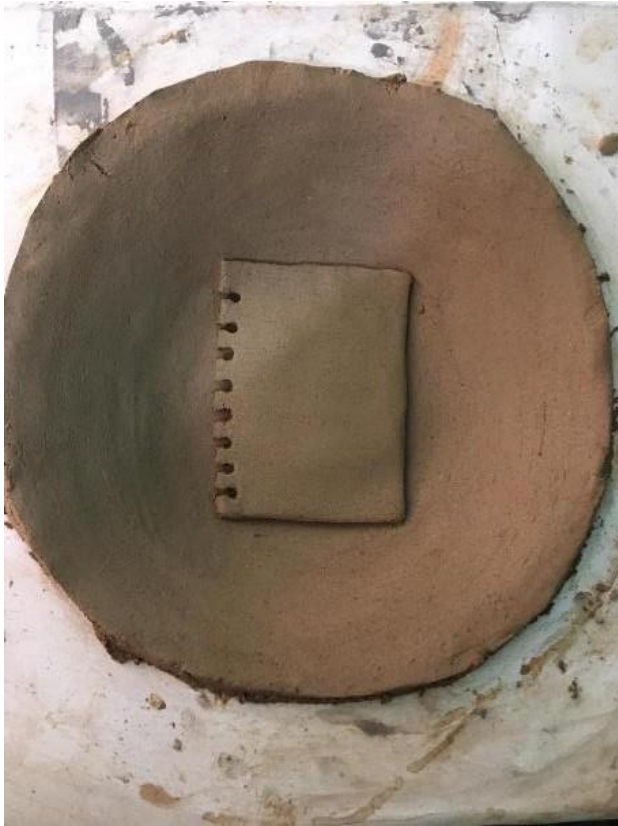


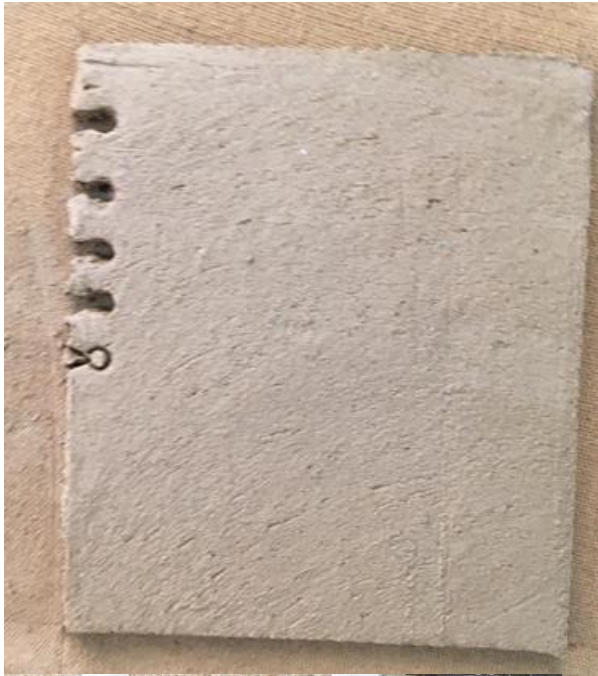
Figura 120 Hoja de barro pegada.



Figura 121 Agarraderas del plato.

- Cuando el molde está lo suficientemente firme, se puede sacar del plato para que se corten las rebabas y se alise la parte de atrás, al igual que rebajar las orillas para que no queden tan gruesas y se alisan las orillas.
- Mientras tanto se hacen unos churros en forma de arco para que se peguen detrás del plato, para que este se pueda colgar.

## 2do. Plato



- Para el segundo plato, una vez que se repujò la placa en el molde y se alisó el plato, se modeló otra hoja un poco más grande, de 11 x 8 cm.



- Con ayuda de una hoja rota como guía, se cortó en pedazos de distintos tamaños para que fueran pegados dentro del plato, haciendo marcas en la superficie y agregando barbotina.

Figura 122 cortes dela hoja de barro.





Figura 123 pedazos de barro pegados.

- Se cortaron los excesos y en cuanto estuvo más seco se quitaron rebabas, se alisó al igual que se rebajaron las orillas y se pegaron las orejas en la parte de atrás.



Figura 124 Parte trasera del plato.

Nota:

- -Hacer la placa de barro fue complicado porque se agrietaba constantemente y se rompía, estábamos trabajando a 28° con 23% de humedad y viento.

### 3er. Plato



Figura 125 Hoja partida en dos pegadas al plato.

- Para el tercer plato, una vez que se repujó la placa en el molde y se alisó el plato, se modeló otra hoja de 12.5 x 7.5cm.
- Se partió a la mitad para pegarlas en el centro del plato, haciendo marcas en la superficie y agregando barbotina.



Figura 126 Pegando las agarraderas.

- Se cortaron los excesos y en cuanto estuvo más seco se quitaron rebabas, se alisó al igual que se rebajaron las orillas y se pegaron las orejas en la parte de atrás.

Nota:

- -El barro estaba muy húmedo por lo que al principio costó trabajarlo, pero ayudó a romper la hoja por la mitad con las manos muy fácilmente

#### 4to. Plato



Figura 127 barro repujado en el molde del pie.

- Para el cuarto plato, se hicieron dos placas de diferente grosor, una para el plato y otra para el molde del pie.



Figura 128 Pie de barro.

- Se alisó el plato mientras el pie estaba lo suficientemente firme para sacarlo del molde y poder córtalo.



Figura 129 pie pegado con barbotina.

- Se preparó la barbotina y se pegó únicamente un pedazo del pie al plato y se estamparon bisagras a su alrededor.



Figura 130 Huellas de armellas.

- Se cortaron los excesos y en cuanto estuvo más seco se quitaron rebabas, se alisó al igual que se rebajaron las orillas y se pegaron las orejas en la parte de atrás.



## 5to. Plato



Figura 131 Marcas parra pegar ambas partes.

- Para el quinto plato, se hicieron dos placas de diferente grosor, una para el plato y otra para la mitad del molde de la cara.



Figura 132 cara pegada al plato de barro.

- Se alisó el plato mientras la cara estaba lo suficientemente firme para sacarla del molde y poder cortar la parte de arriba de media cara.



Figura 133

- Se preparó la barbotina y se pegó el pedazo de cara al plato y se le hicieron líneas que atraviesan todo el plato como simulación del rastro de un alambre.



Figura 134 Marcas simulando alambre.

- Se cortaron los excesos y en cuanto estuvo más seco se quitaron rebabas, se alisó al igual que se rebajaron las orillas y se pegaron las orejas en la parte de atrás.

## 6to. Plato



Figura 135 Molde del pie.

- Para el sexto plato, se hicieron dos placas de diferente grosor, una para el plato y el molde del pie.



Figura 136 Huecos en el barro para agregar alambre posteriormente

- Se alisó el plato y se cortaron los excesos, una vez listo el pie, se cortó en tres partes.





Figura 137 Parte trasera.

- Se preparó la barbotina y se pegaron los pedazos del pie en el plato y se le hicieron unos agujeros para después de las quemas se le agreguen alambres al rededor



Figura 138 Plato liso y listo para dejar secando.

- En cuanto estuvo más seco se quitaron rebabas, se alisó por detrás al igual que se rebajaron las orillas y se pegaron las orejas.

### 7mo. Plato



Figura 139 Molde de la cara.

- Para el séptimo plato, se hicieron tres placas de diferente grosor, una para el plato, el molde de la cara y el del cierre. Se alisó el plato y se cortaron los excesos



Figura 140 Resultado del molde de la cara.

- Cuando estuvo lista la cara, se humedeció y se cortaron algunas partes según para que entrara bien en el plato.



Figura 141 Cara lisa pegada al plato.

- Se preparó la barbotina y se pegaron los pedazos de la cara al plato, alrededor de la cara se le estampó una cremallera y al final de esta se pegó el cierre. Se alisaron algunas partes de la cara.



Figura 142 Marcas y modelado de cierre.

- En cuanto estuvo más seco se quitaron rebabas, se alisó por detrás al igual que se rebajaron las orillas y se pegaron las orejas.



### 8vo. Plato



Figura 143 Plato alisado listo para trabajar.

- Para el octavo plato, se hicieron dos placas para el molde del plato y el pie. Se alisó el plato y se cortaron los excesos.

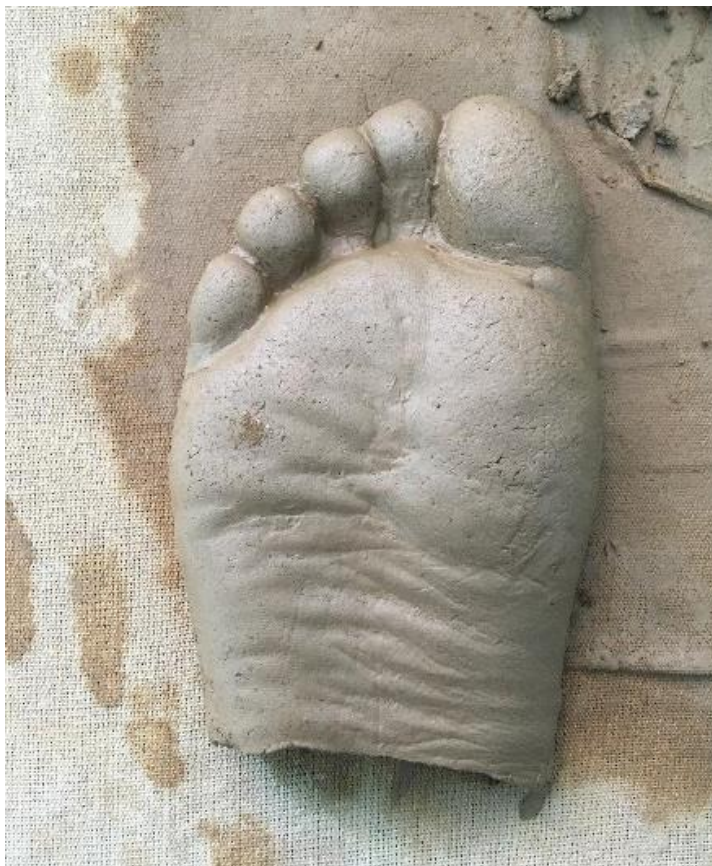


Figura 144 Pie de barro cortado a la mitad.

- Nuevamente el pie fue cortado por la mitad y se pegó al plato con barbotina.





Figura 145 Partes de pie pegado con huella de bisagra en el centro.

- Se dejó un espacio entre los dos pedazos del pie para estampar una bisagra en medio de estos. Se alisaron algunas partes burdas del plato-



Figura 146 Plato sin rebabas listo para dejar secar.

- En cuanto estuvo más seco se quitaron rebabas, se alisó por detrás al igual que se rebajaron las orillas y se pegaron las orejas.

## La quema

Se procedió a dejar secando todas las piezas, para posteriormente realizar la quema de baja en un horno de gas a una temperatura de 800 grados. Se colocaron debidamente para que después de la quema se dejara enfriar dentro del horno. A continuación, se limpiaron y prepararon para el embalaje, dejándolas listas para enviar.



Figura 147 Platos terminados de esculpir.



Figura 148 Platos completamente secos, listos para la quema.



Figura 149 Colocación de los platos en el horno para la quema en Querétaro.



Figura 150 Para el sancocho se pueden encimar las piezas, sin embargo por la cantidad de platos se acomodaron de esta manera.





Figura 151 Primera quema: piezas sancochadas



Figura 152 Embalaje de las piezas para el envío a Tuxtla Gutiérrez

Platos elaborados en la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, con una previa quema, preparándose con esmalte blanco de titanio para la quema final con la técnica del Rakú.



Figura 153 Platos esmaltados para la quema.



Bocetos: Platos elaborados en la Unicach

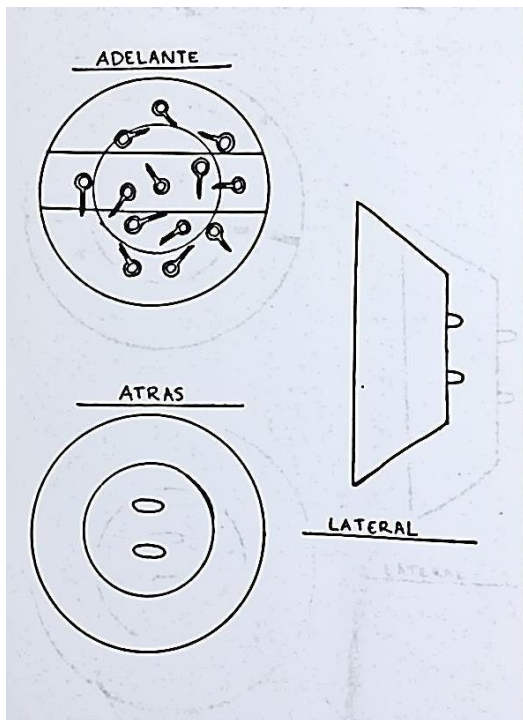


Figura 154 Boceto 9.

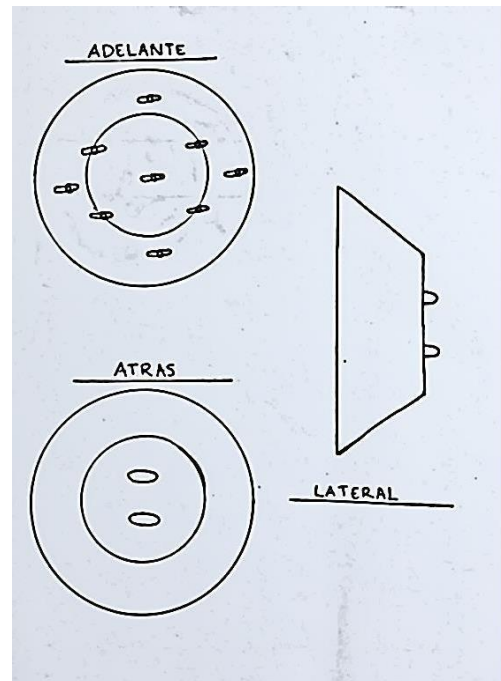


Figura 155 Boceto 10.

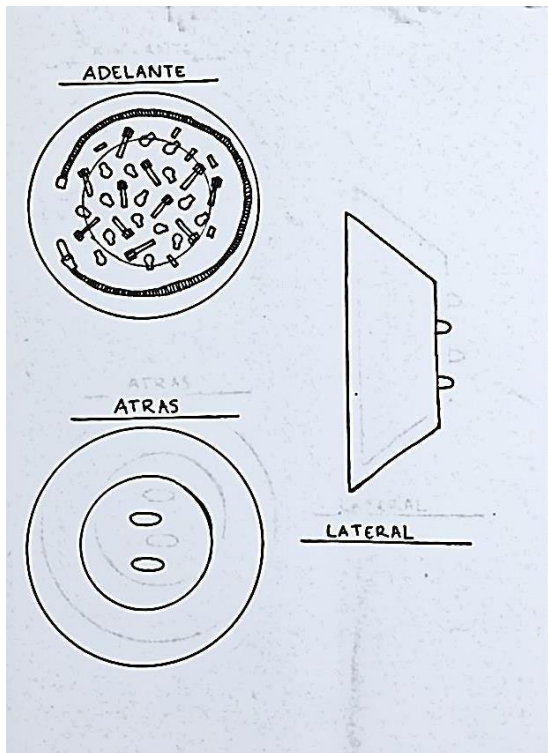


Figura 156 Boceto 11.

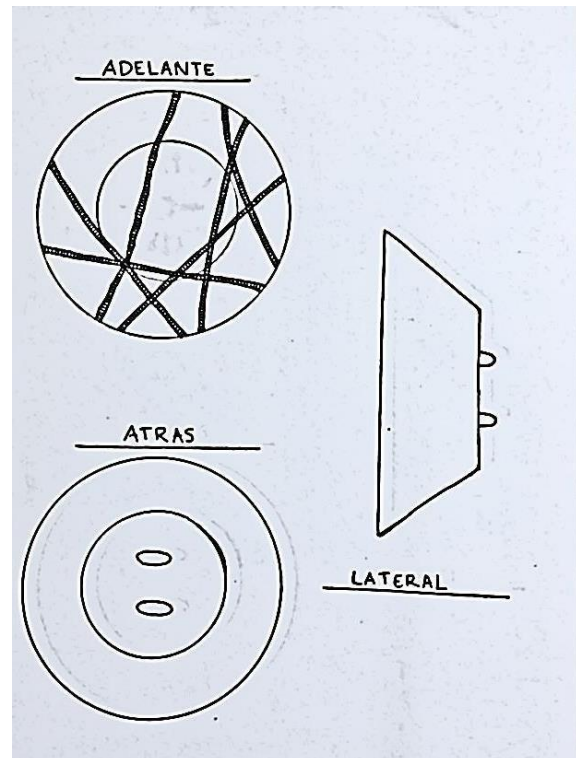


Figura 157 Boceto 12.



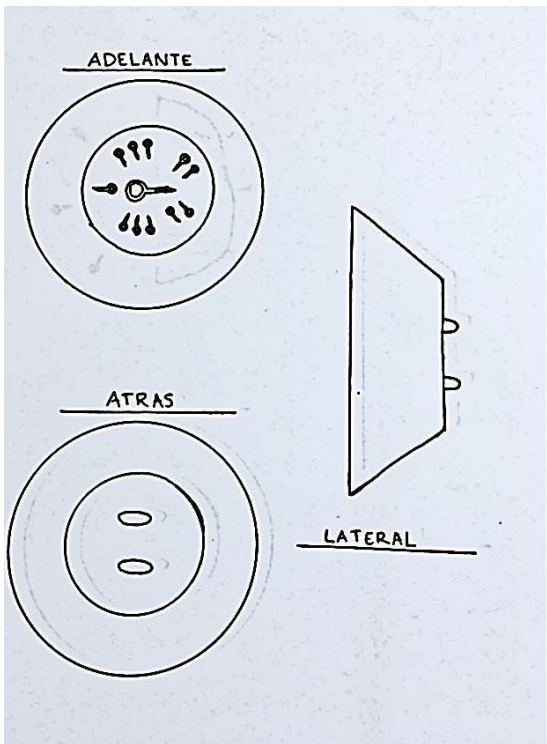


Figura 159 Boceto 13.

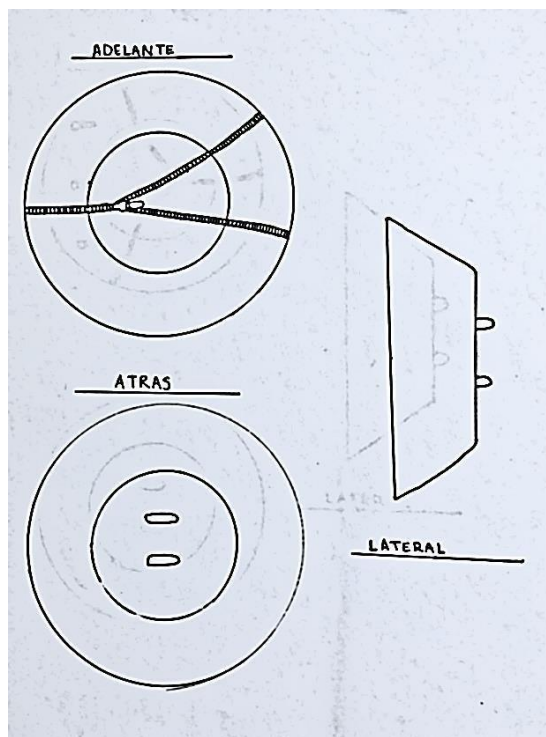


Figura 158 Boceto 14.

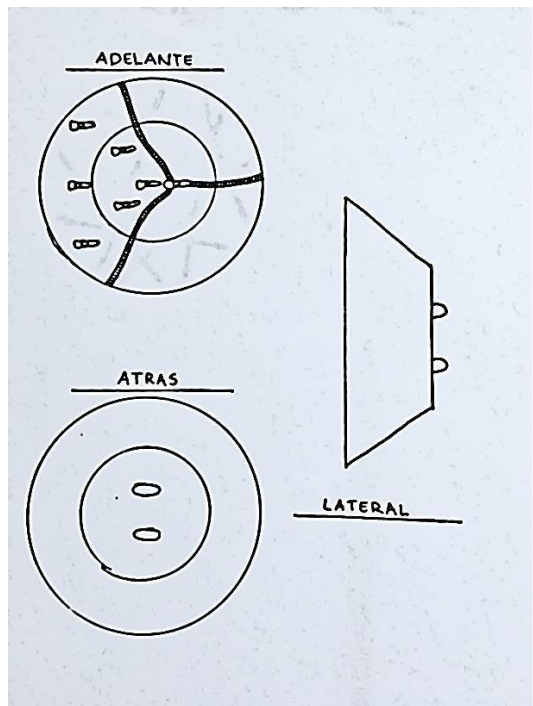


Figura 161 Boceto 15.

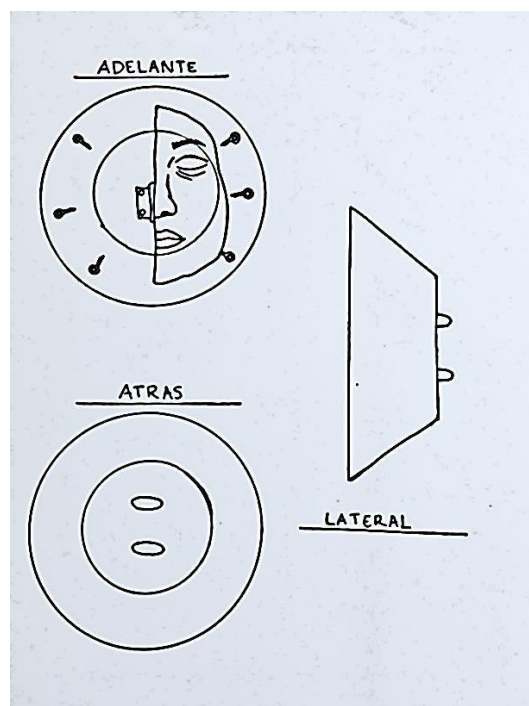


Figura 160 Boceto 16.

Platos elaborados en la Unicach



Figura 167 Plato 1.



Figura 166 Plato 2.



Figura 165 Plato 3.



Figura 164 Plato 4.



Figura 163 Plato 5.



Figura 162 Plato 6.



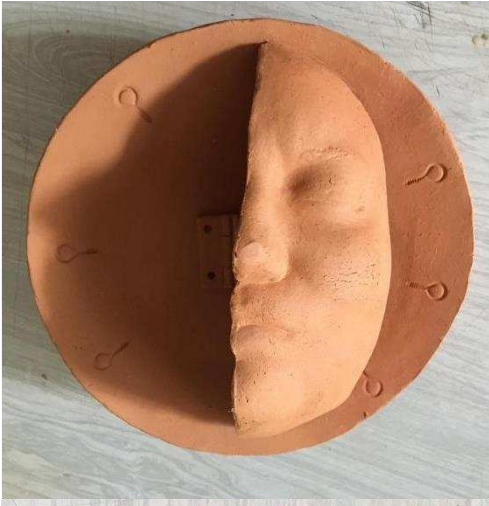


Figura 168 Plato 7.



Figura 169 Plato 8.



Figura 170 Plato 9.

Procedente, se realizaron unas pruebas en Photoshop para tener un boceto de cómo se esmaltarían las piezas.



Figura 172 Prueba 1.



Figura 171 Prueba 2.

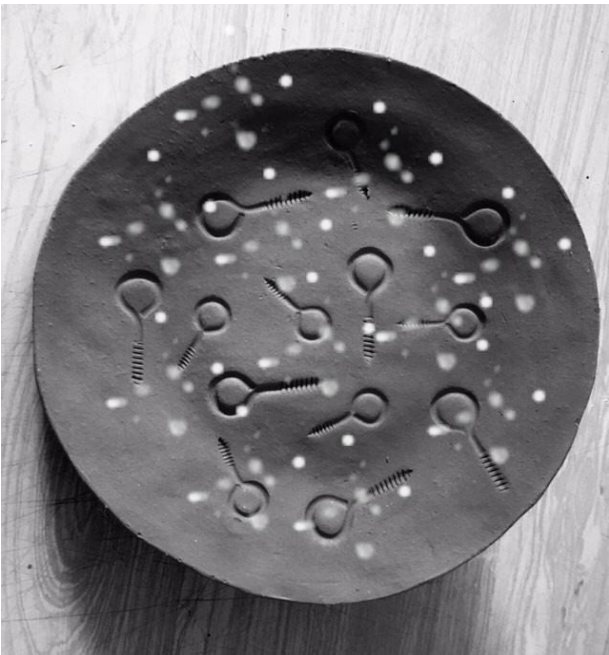


Figura 173 Prueba 3.

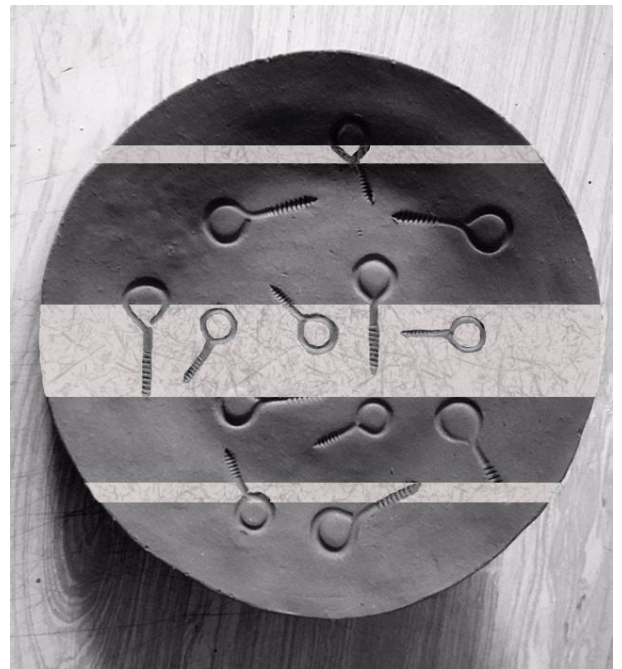


Figura 174 Prueba 4.





Figura 176 Prueba 5.



Figura 175 Prueba 6.



Figura 178 Prueba 7.



Figura 177 Prueba 8.

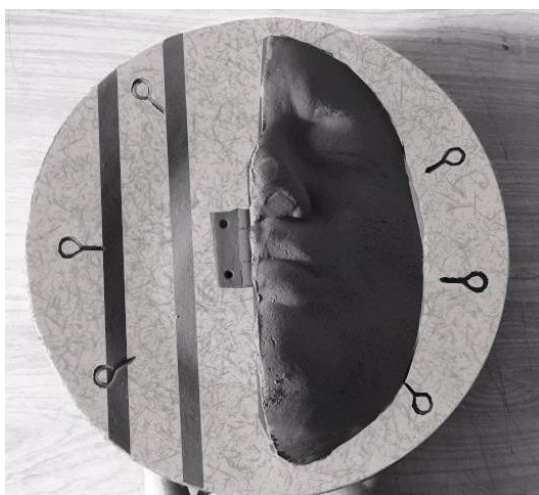


Figura 179 Prueba 9.

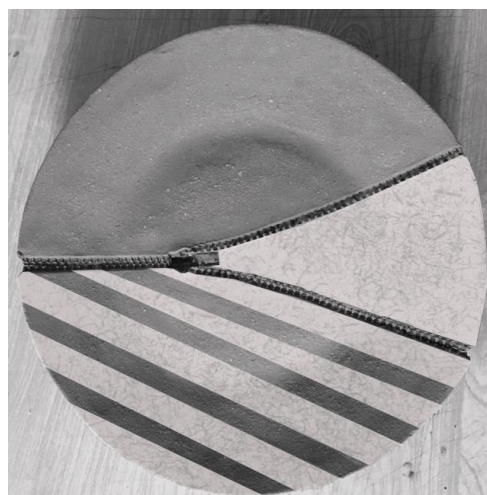


Figura 180 Prueba 10.



Para comenzar a esmaltar las piezas procedimos a preparar con cinta masking cada pieza que lo requería.



Figura 181 Platos con cinta para esmaltar

Los platos quedaron listos para esmaltar, y se preparó la mezcla del Esmalte; para la mezcla del blanco de Rakù se requiere Pf200, sílice, Ox. Titanio, Caolin Epk.

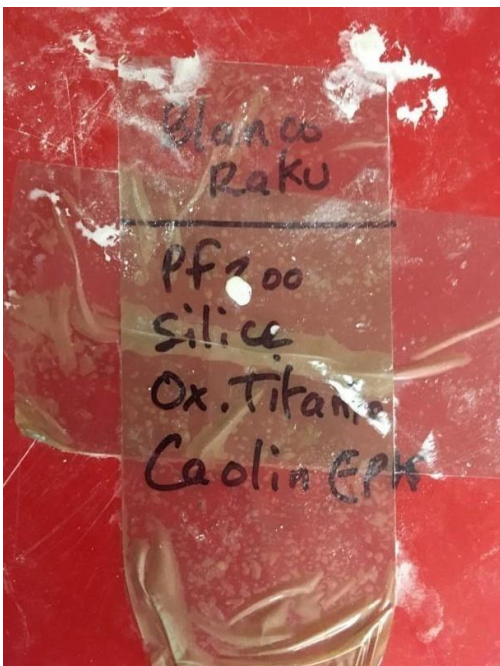


Figura 183 Elemento para el rakù blanco.



Figura 182 Esmalte preparado.

Se comenzó a esmaltar las piezas que entrarían a la quema en Raku, las cuales se fueron esmaltando una por una.



Figura 184 Esmaltado de platos para la quema.

Resultado de las pizzas esmaltadas:



Figura 185 Piza 1.



Figura 186 Pieza 2





Figura 190 Pieza 3.



Figura 189 Pieza 4.



Figura 188 Pieza 5.



Figura 187 Pieza 6.



Figura 191 Pieza 8.



Figura 192 Pieza 9.



Figura 193 Piza 10.



Figura 194 Pieza 11.



Figura 195 Pieza 12.



Para dar comienzo a la quema en rakù, se tuvo que solicitar un permiso a los administrativos de la facultad de artes en la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas para el ingreso al taller dado que por motivos de la pandemia del Covid-19, todo se encontraba cerrado, y se dificultó trabajar con mayor agilidad, obteniendo el permiso para las fechas 15, 16 y 21 de octubre del 2020, se da comienzo con la limpieza del área, ya que habían muchos materiales naturales que en conjuntos del horno se podría ocasionar un incendio, así que por medidas de seguridad se puso en orden el lugar.

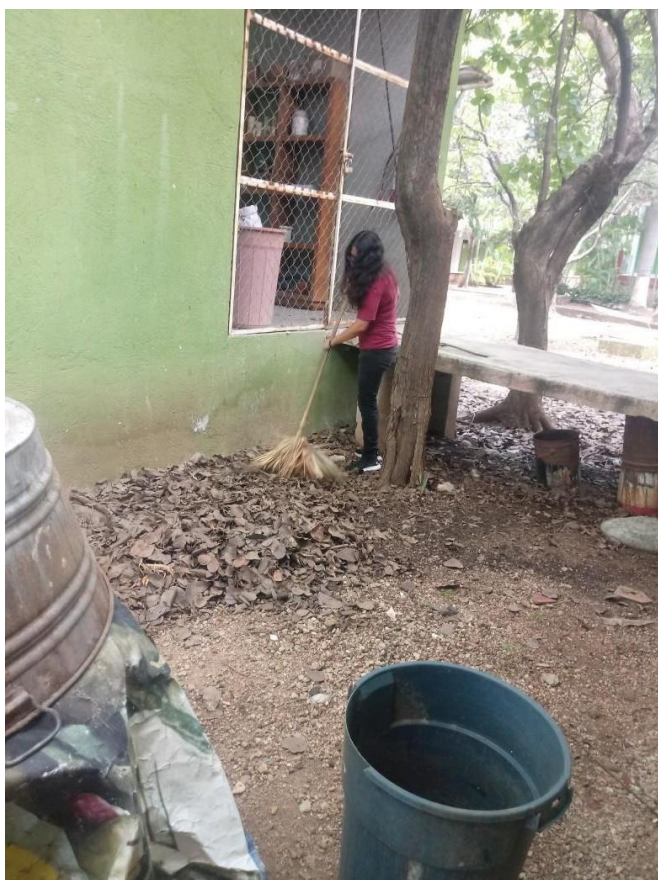


Figura 196 Limpieza del área para evitar incendio



Figura 197 las mismas hojas secas se pueden utilizar para Rakù



Con el terreno preparado y limpio, se continuó con la limpieza del horno, con una aspiradora se quita el exceso de polvo en toda la espuma protectora de calor y por fuera también, por tanta humedad se crearon raíces en el interior del horno.



Figura 200 Limpieza de fibra cerámica



Figura 199 Limpieza del horno



Figura 198 Horno limpio





Figura 201 Limpieza de Placas térmicas

Quedando libre de polvo, se sella por fuera con barro crudo para que el calor no se escape por los orificios que hay entre el horno y la base del piso.



Figura 202 Horno preparado por fuera

Se colocan las piezas dentro del horno ordenando todo con bases especiales debido al esmalte, de tal manera que no choquen unos con otros para evitar que se peguen.



Figura 203 Colocación de las piezas



Figura 204 Las de mayor tamaño fueron puestas hasta arriba





Figura 205 Distribución de las piezas



Figura 206 Orden final dentro del horno



Se procedió a tapar el horno, dejándolo preparado para encender el quemador.



Figura 207 Horno listo para la quema.



Figura 208 Inicio de la quema



La Quema duró aproximadamente 5 horas, debido a la falta de un Pirómetro no se pudo saber con exactitud a cuántos grados iban aumentando cada media hora.

20/05/2015 = Sancocho / engobes  
L - 110 - 1000  
barro Cahuapán  
San Ramón

tiempo	presión	temp.
0 inicio quema 10:12 am	- 5	temp. ambiental ≈ 30°
30 10:42 am	0	150°
40 10:52 am	0.5	190°
60 11:12 am	0.5	<del>220°</del>
90 11:42 am	1	<del>500°</del>
120 12:12 pm	1.5	520°
150 12:42 pm	1.75	762°
(13:12) 180 12:52	1.5	816°
(13:42) 190 13:05	1.25	827°
(14) 200 13:20	1.0	840°
(14:12) 210 13:45	0.5	840°
(2) 300 14:29	0	794°
60	a pagar	790°
60 / 230		4
30 minutos a 800°		20

Figura 209 Tabla de registro.

Cada media hora se subía un poco la presión del gas para que poco a poco la temperatura llegara a 850 grados Centígrados aproximadamente.



Figura 210 Revisión de las piezas.



Figura 211 Hornilla para la quema.



Durante la cocción de las piezas se preparan los trastes con aserrín



Figura 212 Cama de aserrín.

Se retira la tapa con guantes para evitar quemaduras



Figura 213 Quema terminada.



Se sacan las piezas con unas tenazas para Rakú. En este punto el esmalte ya está derretido con un color amarillento.

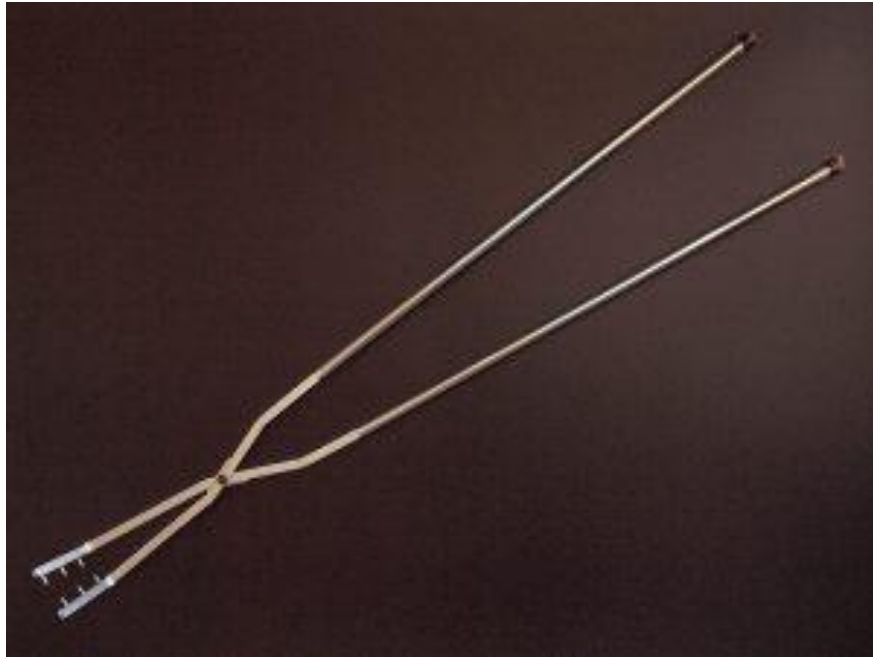


Figura 214 Pinza especial para sacar las piezas



Figura 215 Piezas listas para sacar del horno.



Figura 216 Primer pieza

Se van colocando sobre el recipiente de aserrín, cuidadosamente y rápido se hecha aserrín sobre las piezas y así con el resto de las piezas.



Figura 217 Se trasladan las piezas al aserrín.





Figura 218 Colocando el aserrín.



Figura 219 Al agregar el aserrín se genera el choque de temperatura del rakú.





Figura 220 Una vez puestas todas las piezas se le agregó una capa de aserrín encima.

Se tapa el recipiente con las piezas dentro para que haya una mejor quema y las piezas puedan terminar de tomar el color oscuro que se busca.



Figura 221 Se tapó el recipiente



Se prepara un recipiente grande con agua para que se puedan sumergir rápido y así enfriar las piezas.



Figura 222 Agua para enfriar las piezas.

Las piezas se sacan del aserrín, quitándole el exceso y se meten al agua para enfriarlas



Figura 223 Sacando las piezas de la cama de aserrín.





Figura 224 Sumergiendo las piezas en agua.

Al Sacarlas del agua, las piezas se pueden empezar a lavar con una fibra de aluminio para quitar el tono amarillento que le queda.



Figura 225 Sacando las piezas del agua





Figura 226 Limpiando los platos.



Figura 227 Con una fibra de aluminio se quitaron los excesos de aserrín.



Terminando de lavar las piezas se dejaron secar y listas para el proceso de la instalación



Figura 228 Resultado de los platos después de la quema.



Figura 229 Piezas secándose después del lavado.



### Boceto para la estructura de la instalación

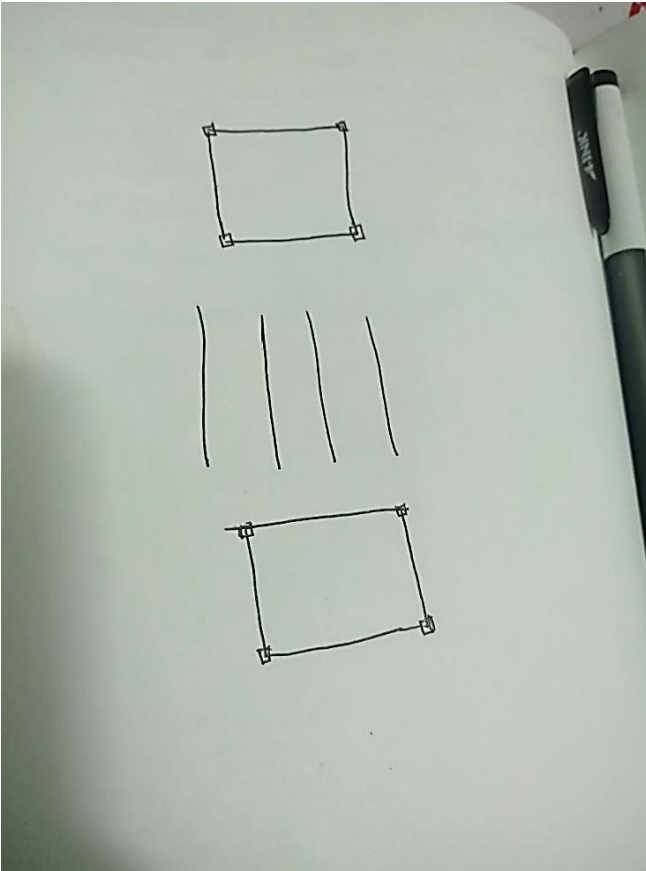


Figura 230 Boceto.

### Referencia



Figura 231 Base de plástico como referencia.

Diseño final



Figura 232 diseño de la estructura

Se optó por usar materiales que teníamos en casa y reutilizar materiales, así que teníamos varillas y se usaron como material principal.



Figura 233 Varillas.

La medida de la estructura es de 2.00 metros de alto por 1.00 metros cuadrados, se cortaron 4 varillas de 2.00 m de alto y 11 varillas de 1.00 m.



Figura 234 Varillas cortadas.

Se mandó a soldar la estructura de tal manera que se pueda montar y desmontar fácilmente.



Figura 235 Estructura soldada y ensamblada.



Por motivos externos y a la pandemia debido al covid-19, la galería en donde se planeaba montar la exposición tuvo problemas, así que al no encontrar un lugar para poder exhibir la obra, se tuvo que adaptar un espacio en el cual se pudiera hacer la instalación. De esta manera antes de desocupar la habitación era un espacio compartido en el cual se utilizaba como oficina o área de materiales escolares.



Figura 236 Espacio adaptado para montar la obra



Se desocupó la habitación e instaló la estructura de metal



Figura 237 Vista de la estructura 1.



Figura 238 Vista de la estructura 2.

Boceto guía en Photoshop de una parte de la instalación.



Figura 239 Bosquejo de la instalación.

Para colgar los platos sobre la estructura se usó Cuerda elástica de 1 ml.



Figura 240 Hilo destinado para la instalación.

Se hicieron pruebas para generar la tensión necesaria para dejar los platos en suspensión



Figura 242 Pruebas para colgar los platos 1.



Figura 241 Pruebas para colgar los platos 2.

Se procedió a colocar lado por lado las piezas y elementos que forman la instalación.



Figura 244 Colocación de los platos 1.



Figura 243 Colocación de los platos 2.



Se fue ensayando la manera de alinear los plastos hasta finalizar la instalación.



Figura 245 Avance de la instalación.

Finalmente quedó lista la instalación con todos sus elementos integrados.



Figura 246 Instalación terminada.



## PRESENTACIÓN VIRTUAL DE LA PIEZA

Debido a problemas con la galería en donde se iban a montar la instalación, existía la preocupación de alcance visual por falta de público debido a la contingencia del Covid-19, así que la solución más viable fue publicarlo por redes sociales en donde tuvo un buen alcance visual en apenas unos días, como alternativa, mientras se encontraba el sitio para presentarlo.



Figura 247 Captura de la publicación de la red social Facebook.

## PRESENTACIÓN PRESENCIAL DE LA PIEZA

Gracias al Instituto Tuxtleco de Arte y Cultura se obtuvo un espacio para exponer la instalación en el centro comercial Ámbar Fashion Mall, donde estuvo en exhibición durante un mes.



Figura 249 iniciando el montaje.

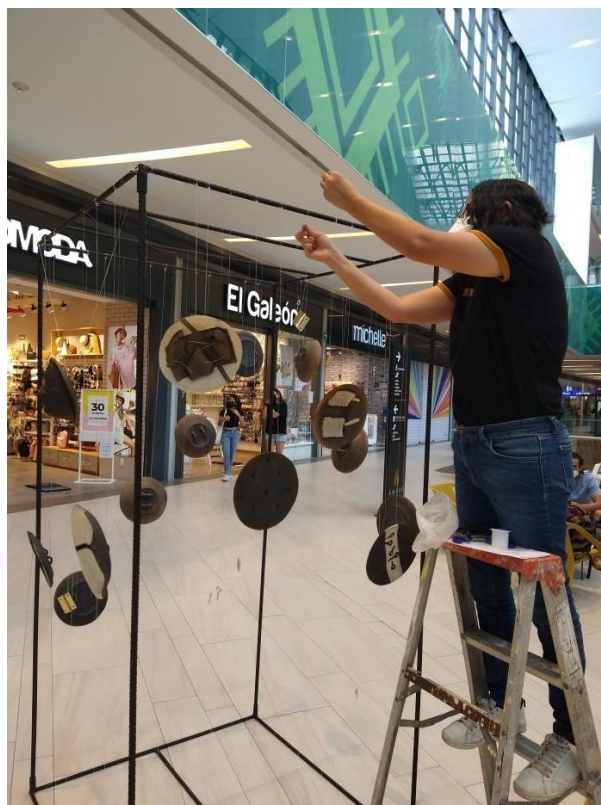


Figura 248 Montaje de la instalación en el centro comercial.



Se terminó el montaje y se presentó con el encargado del Instituto Tuxtleco de Arte y Cultura.



Figura 250 Instalación terminada en el centro comercial.



Figura 251 Vista de frente.



A continuación se presenta de forma individual los platos intervenidos junto con los demás elementos integrados en la instalación.



Figura 252 Plato 1.



Figura 253 Plato 2.





Figura 254 Plato 3



Figura 255 Plato 4.

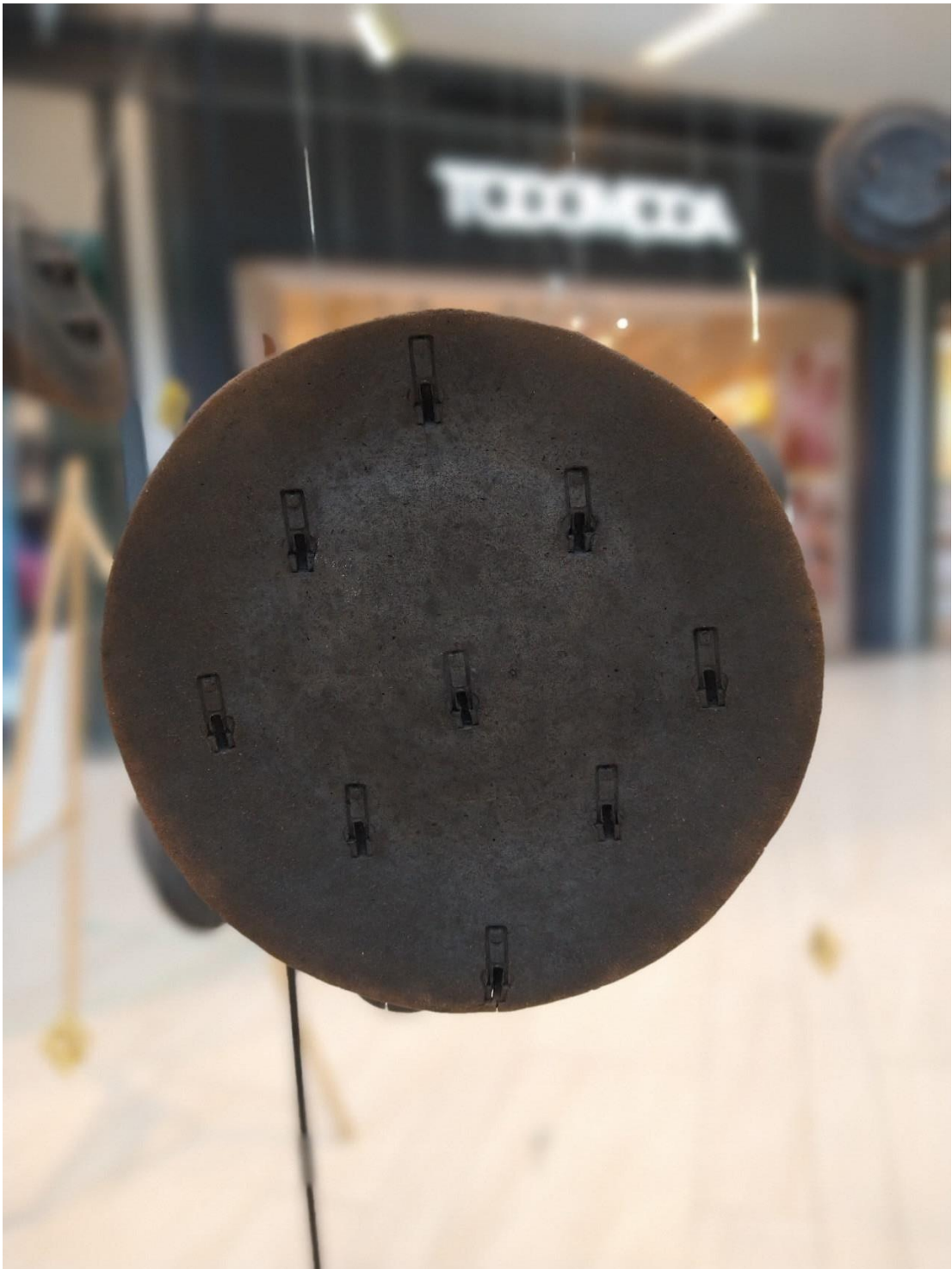


Figura 256 Plato 5.





Figura 257 Plato 6.





Figura 258 Plato 7.



Figura 259 Plato 8.



Figura 260 Plato 9.





Figura 261 Plato 10.





Figura 262 Plato 11.



Figura 263 Plato 12.



Figura 264 Plato 13.



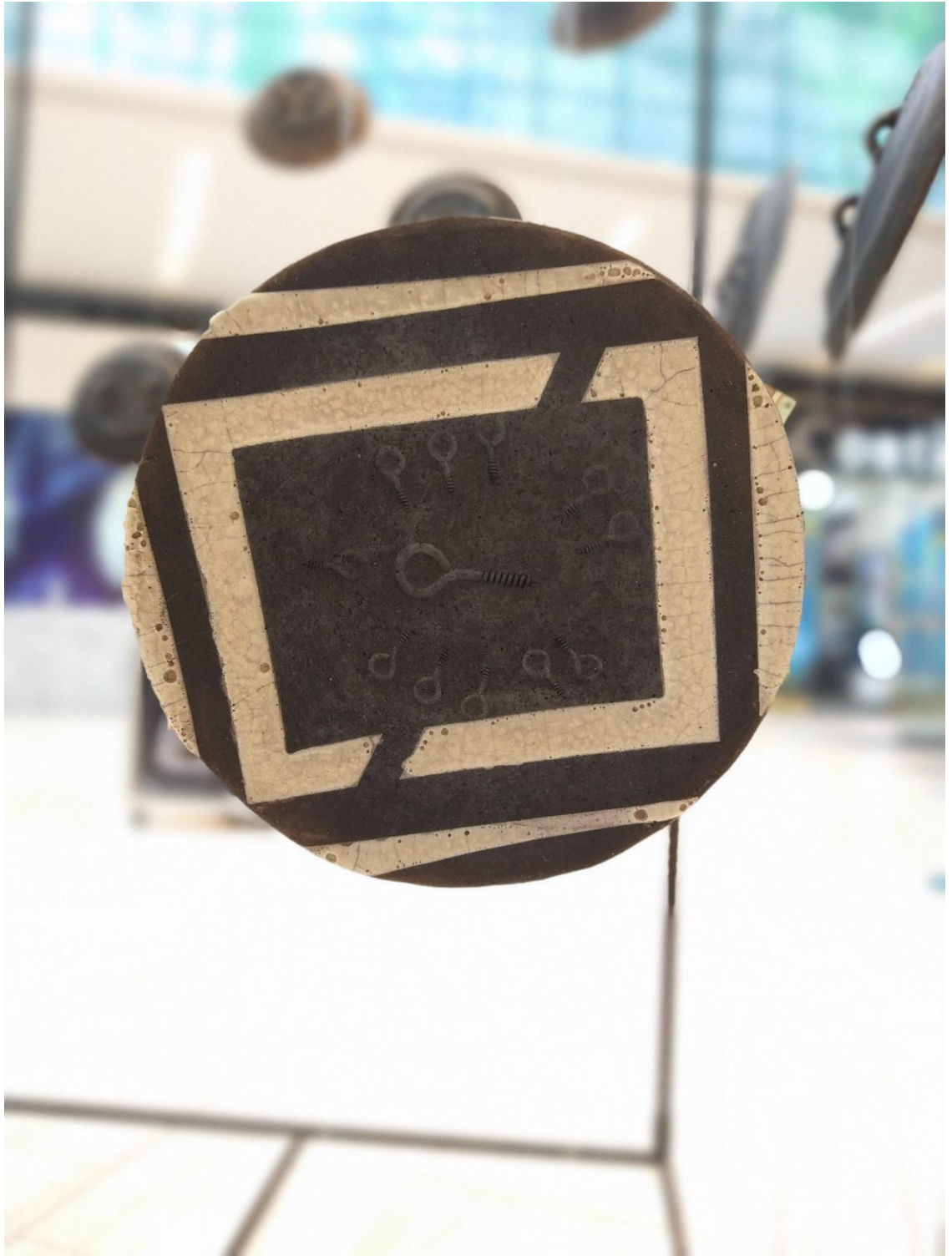


Figura 265 Plato 14.





Figura 266 Plato 15.

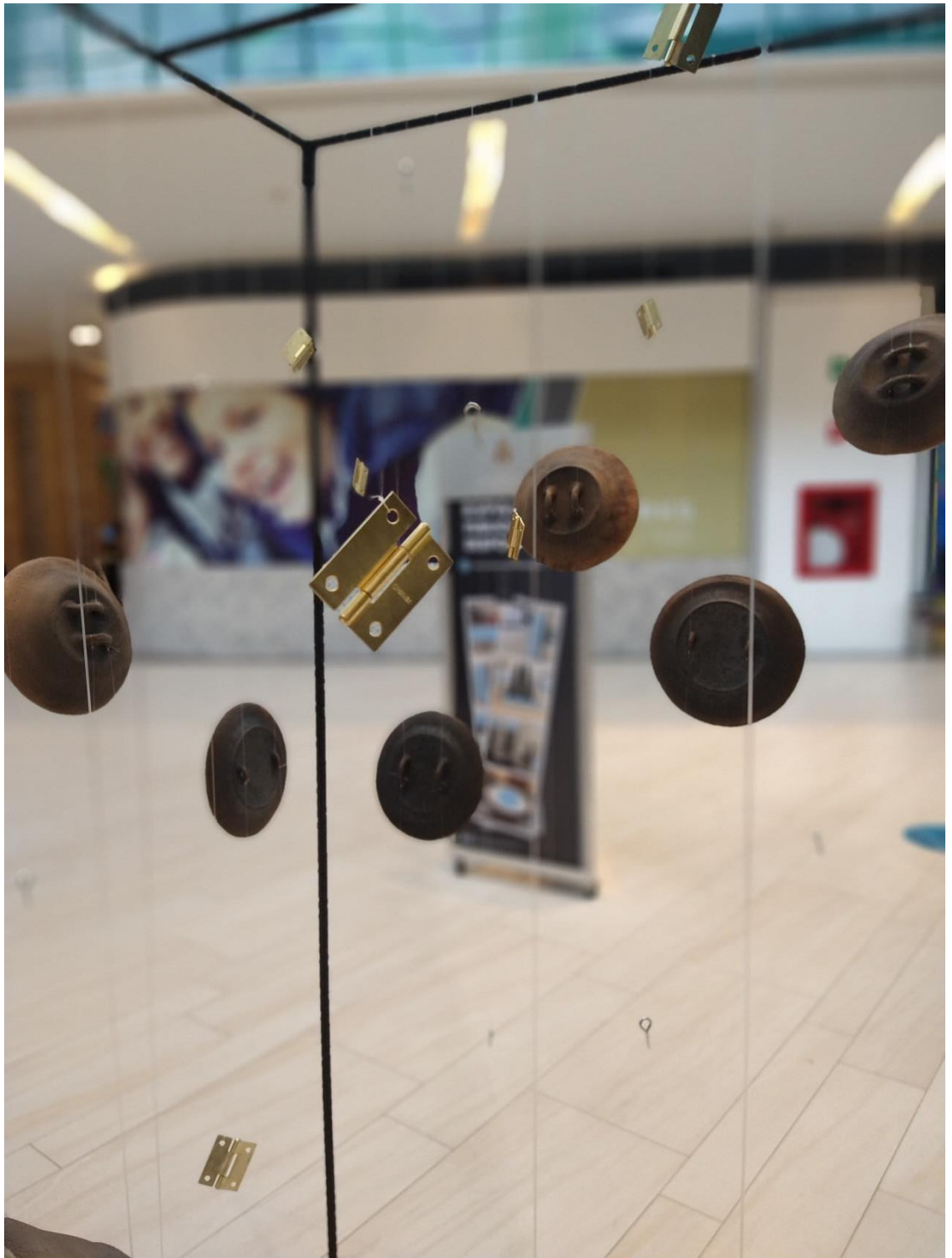


Figura 267 Detalles de la instalación

## CONCLUSIONES GENERALES

Después de finalizar la obra artística, así como los diferentes puntos de análisis de la presente investigación, se concluye lo siguiente.

El estudio del objeto y su significado sin duda es bastante extenso debido a las distintas posibilidades por las que puede ser examinado, dependiendo de la perspectiva y el área en el que se quiera abordar, por lo cual la información de este documento fue abordada de manera general, dando cabida a expandirla en un futuro con mayor profundidad; principalmente con el concepto de la memoria de los objetos interpretándolos como parte de un mapa iconográfico de nosotros mismos, o bien, indagando de forma más extensa el significado y simbolismo de los mismo objetos representados en la instalación artística.

Asimismo, en lo que respecta a la obra asumimos que se logró representar este vínculo con los objetos seleccionados en cada plato hecho individualmente, sin embargo, a su vez se consiguió integrar todo como parte de un conjunto dentro de la instalación.

Por último, al llevar a cabo la producción de la obra con barro de baja cocción originario de dos estados de la república, Cintalapa, Chiapas y Dolores Hidalgo, Guanajuato. Es evidente las particularidades de cada uno, tanto al trabajarlo en crudo como una vez cocido y aplicando la técnica de rakú, puesto que con el barro de Cintalapa hay una mayor reducción de oxígeno lo cual genera que las piezas se oscurezcan más que las de Dolores Hidalgo, produciendo así distintos resultados. Dicha información será pertinente en la realización de propuestas artísticas venideras.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aimar, A. (2010). Para comprender el libro de Ecclesiastés. Colombia: Sanpablo.

Artaxis. (2005). Shlomit Bauman. Recuperado de <https://artaxis.org/shlomit-bauman/>

Artmanez.com (08 de febrero del 2020). Técnica y origen del raku. [Entrada de blog]. Recuperado de <https://artmanez.com/tecnica-y-origen-del-raku/>

Cerámica. (2001). Diccionario Etimológico Español en línea. Recuperado de: <http://etimologias.dechile.net/?cera.mica>

Connor, S. (2012). Parafernalia. La curiosa historia de nuestros objetos cotidianos. España: Ariel.

Clemente Escobar, A. (2010). De-construyendo a Roland Barthes: notas para imaginar la ciudad como espacio ideológico [en línea]. En: *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 2, núm. 1. En: <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen02-1/articulos03.htm>. ISSN: 1989-4015

Eggebrecht, E., Eggebrecht, A., Seipel, W., Grube, N., & Krejci, E. (2001). *Mundo Maya*. Guatemala: FODIGUA.

Fatás, G. & Borrás, G. (2012). *Diccionario de Términos de Arte y elementos*

*De arqueología heráldica y numismática* Recuperado de:

<https://www.marcialpons.es/libros/diccionario-de-terminos-de-arte-y-elementos-de-arqueologia-heraldica-y-numismatica/9788420608488/>



Juárez, A., Lajeunesse, J. (2010). El consumo como manera de estar en el mundo.

[Entrada de blog].Recuperado de: [https://www.infocop.es/view\\_article.asp?id=2751](https://www.infocop.es/view_article.asp?id=2751)

Mas, A.(2019) Mil y un objetos de la Bauhaus: el fallido intento del lujo de diseño paramasas,

El diario. México desconocido. (2010). Olmecas: Los primeros escultores de Mesoamérica.Recuperado de:

[https://www.mexicodesconocido.com.mx/olmecas-los-primeros-escultores-de-mesoamerica.html?fbclid=IwAR3eFzeuS86q1JzSULERBcqrn7H\\_QJNW0W UEdyAIO QlqeqNDxJG1KpnCBo](https://www.mexicodesconocido.com.mx/olmecas-los-primeros-escultores-de-mesoamerica.html?fbclid=IwAR3eFzeuS86q1JzSULERBcqrn7H_QJNW0W UEdyAIO QlqeqNDxJG1KpnCBo).

Objeto. (n.d).Diccionario Léxico. Recuperado de:

<https://www.lexico.com/es/definicion/objeto>

Objeto. (2001).Diccionario Etimológico Español en línea.

Recuperado de:<http://etimologias.dechile.net/?objeto> 8 Patiño, J. V. (s.f.).

Historia de la cerámica I. España: Creative Commons.

Residente (27 de febrero del 2020) René [archivó de vídeo]. Recuperado de

[https://www.youtube.com/watch?v=O4f58BU\\_Hbs](https://www.youtube.com/watch?v=O4f58BU_Hbs)

Reents-Budet, D.(1997), Cerámica maya, Arqueología Mexicana, núm. 28, pp. 20-29.

Roldán García, A. (2015). Prácticas estéticas de intervención de los objetos.

Saussure, F. d. (1945). Curso de lingüística general. Buenos Aires: Losada.

Sánchez Valencia, M. (2001). Morfogénesis del objeto de uso. La forma como hecho social. Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá.

unProfesor(23 de julio del 2019) Qué es la Bauhaus[ archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/gjwvsHLK580>

Manuel, F. (2015) HISTORIA SOBRE TÉCNICAS DE ESCULTURAS VACIADAS EN YESO Y SU CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN Estudios de caso: la colección de la Escuela de Arte y la colección de la Universidad de Sevilla. (Tesis doctoral). Universidad de Sevilla, Sevilla, España.

Orlaineta, E. (2018) *We Do Not Work Alone*. [fotografía]. Recuperado de <https://artishockrevista.com/2018/10/18/edgar-orlaineta->

Orlaineta, E. y Villalón A. (2019). *Autoluminiscente y luminiscente*[fotografía]. Recuperado de <http://proxycoproyectosmonclova.com/artista/edgar-orlaineta/>

Bauman S. (2014). *Serie: Se acabó* [Fotografía]. Recuperado de: <https://artaxis.org/shlomit-bauman/>

Lee, Y. (2011). *Pieta – Love* [Fotografía]. Korean Art Museum Association. Recuperado de <https://artsandculture.google.com/asset/pieta-love-lee-yongbaek/DgGAGxNb0IU0Iw>

BISHOP, Claire. (2005) *But is this installation art? Tate Etc.* [Entrada de Blog] Recuperado de <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/it-installation-art>

Godoy, M. (25 de septiembre del 2017) *Instalación e intervención*. [Entrada de Blog] Recuperado de <https://prezi.com/70uqbqlwwcs2/instalacion-e-intervencion/>

Sanchez, A. (2003). *La intervención artística de la Ciudad de México*. Recuperado de <https://books.google.com.mx/books?id=tPtcAAAAMAAJ&q=%22intervenci%C3%B3n+art%C3%ADstica%22&dq=%22intervenci%C3%B3n+art%C3%ADstica%22&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwisvu-55ZjsAhUIjq0KHRAwApwQ6AEwAHoECAMQAq>

Águila Lunar (19 de noviembre del 2017) *S.T.* [fotografía] recuperado de <https://tuul.tv/es/cultura/intervencion-artistica-cabeza-rey-pakal>

Parker, C. (1991) *Materia oscura fría: una vista en despiece*. [Fotografía] Patrons of New Art (Special Purchase Fund) a través de la Tate Gallery Foundation 1995. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/parker-cold-dark-matter-an-exploded-view-t06949>

Vormann, J. (2006). *DISPATCHWORK*. [Fotografía]. Recuperado de <https://visualesteps.wordpress.com/2012/07/15/4o-medio-proyectos-de-intervencion-artistica/>

ECOSDEASIA. (2011-2012). *Venus de Milo*. . [Fotografía]. Recuperado de <http://revistacultural.ecosdeasia.com/diseccionando-a-la-venus-de-milo-la-escultura-de-cao-hui/>

Canillada, Á. (2007). *CERÁMICA: ORIGEN, EVOLUCIÓN Y TÉCNICAS*. Recuperado de [http://www.revistaceramica.com/Revistas\\_atrasadas\\_pdf/Revista\\_Ceramica\\_135.pdf](http://www.revistaceramica.com/Revistas_atrasadas_pdf/Revista_Ceramica_135.pdf)

Bauman S. (2014). *Rim language*. [Fotografía]. Recuperado de: <https://artaxis.org/shlomit-bauman/>

Wikipedia. (2020) *Ánfora con motivo típico de pulpo* [Fotografía]. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Cer%C3%A1mica\\_prehel%C3%A9nica#/media/Archivo:AMI\\_-\\_Oktopusvase.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Cer%C3%A1mica_prehel%C3%A9nica#/media/Archivo:AMI_-_Oktopusvase.jpg)

Turismoitalianews. (2011) [Fotografía].Recuperado de:  
<http://www.turismoitalianews.it/arte-architettura/850-il-busta-di-arianna-capolavoro-della-scultura-etrusca>

Wikipedia. (2020) *Caballos alados de Tarquinia* [Fotografía].Recuperado de:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Caballos\\_alados\\_de\\_Tarquinia](https://es.wikipedia.org/wiki/Caballos_alados_de_Tarquinia)

Residente. (2020) *René*[Fotografía].Recuperado de:  
[https://www.youtube.com/watch?v=O4f58BU\\_Hbs&ab\\_channel=ResidenteVEVO](https://www.youtube.com/watch?v=O4f58BU_Hbs&ab_channel=ResidenteVEVO)

Las críticas. (2020)[Fotografía] *El museo de la inocencia*. Recuperado de:  
<http://lascriticas.com/index.php/2017/01/31/el-museo-de-la-inocencia/>

Manuel, F. (2015) *S/T*[Fotografía]. HISTORIA SOBRE TÉCNICAS DE ESCULTURAS VACIADAS EN YESO Y SU CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN



## REFERENCIA DE IMÁGENES

Figura 1. Orlaineta, E. (2018) *We Do Not Work Alone*. Madera y textiles. Galería Proxyco, Nueva York [fotografía]. Recuperado de <https://artishockrevista.com/2018/10/18/edgar-orlaineta->

Figura 2. Orlaineta, E. (2018) *We Do Not Work Alone*. Madera y textiles. Galería Proxyco, Nueva York [fotografía]. Recuperado de <https://artishockrevista.com/2018/10/18/edgar-orlaineta->

Figura3. Orlaineta, E. (2013) *La historia, ella misma y yo*. Madera y textiles. Museo universitario del Chopo, Ciudad de México [fotografía]. Recuperado de <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d64136590cc21cf7c0a3bf3/91/edgar-orlaineta>

Figura 4. Orlaineta, E. y Villalón A. (2019). *Autoluminiscente y luminiscente*. Instalación a partir de elementos como: Metal, madera, y textiles. Clásicos mexicanos. [Fotografía]. Recuperado de <http://proyectosmonclova.com/artista/edgar-orlainet>

Figura 5. Ortega D. (2016) *El cohete y el abismo*. Instalación colgante. Palacio de Cristal, España. [Fotografía]. Recuperado <https://www.museoreinasofia.es/prensa/nota-de-prensa/damian-ortega>

Figura 6. Ortega D. (2016) *El cohete y el abismo*. Instalación colgante. Palacio de Cristal, España. [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.museoreinasofia.es/prensa/nota-de-prensa/damian-ortega>

Figura 7. Ortega D. (2016) *Casino*. Instalación colgante. Pirelli Hangar Bicocca, Italia. [Fotografía]. Recuperado de: <https://gastv.mx/casino-de-damian-ortega/>

Figura 8. Ortega D. (2002) *Cosmic Thing*. Volkswagen Beetle 1983, alambre de acero inoxidable, acrílico. Malmö Konsthall, Suecia. [Fotografía]. Recuperado de: <https://publicdelivery.org/damian-ortega-cosmic-thing/>

Figura 9. Bauman S. (2014). *Rim language*. Instalación con cerámica tradicional palestina. Israel. [Fotografía]. Recuperado de: <https://artaxis.org/shlomit-bauman/>

Figura 10. Bauman S. (2014). Piezas de la serie: *Se acabó*. Barro y porcelana. Israel. [Fotografías]. Recuperado de: <https://artaxis.org/shlomit-bauman/>

Figura 11. Bauman S. (2014). Piezas de la serie: *Se acabó*. Barro y porcelana. Israel. [Fotografías]. Recuperado de: <https://artaxis.org/shlomit-bauman/>

Figura 12. Bauman S. (2014). Piezas de la serie: *Se acabó*. Barro y porcelana. Israel. [Fotografías]. Recuperado de: <https://artaxis.org/shlomit-bauman/>

Figura 13. Bauman S. (2014). Piezas de la serie: *Se acabó*. Barro y porcelana. Israel. [Fotografías]. Recuperado de: <https://artaxis.org/shlomit-bauman/>

Figura 14. Baranga R. (2014) *Tea Party* Israel. Galería Beinart [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.ronitbaranga.com/blog.html#blogBlurred>

Figura 15. Baranga R. (2014) *I am a Jewel*. Israel. Galería Beinart. [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.ronitbaranga.com/blog.html#blogBlurred>

Figura 16. Baranga R. (2016) *Embraced*. Israel. Galería Beinart. [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.ronitbaranga.com/blog.html#blogBlurred>

Figura 17. Baranga R. (2016) *Embraced #1*. Israel. Galería Beinart. [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.ronitbaranga.com/blog.html#blogBlurred>

Figura 18. Ecosdeasia. (2011-2012). *Disecionando a la Venus de Milo...* [Fotografía]. Recuperado de <http://revistacultural.ecosdeasia.com/diseccionando-a-la-venus-de-milo-la-escultura-de->

Figura 19. Hui C. (2008). *Sillón*. Serie: Visual temperatura, [Fotografía]. Recuperado de: <https://mollyharcombe.wordpress.com/2015/11/18/cao-hui/>

Figura 20. Hui C. (2008). *Maleta*. Serie: Visual temperatura, [Fotografía]. Recuperado de: <https://mollyharcombe.wordpress.com/2015/11/18/cao-hui/>

Figura 21. Hui C. (2008). *Guantes*. Serie: Visual temperatura, [Fotografía]. Recuperado de: <https://mollyharcombe.wordpress.com/2015/11/18/cao-hui/>

Figura 22. Hui C. (2008). *Camisa*. Serie: Visual temperatura, [Fotografía]. Recuperado de: <https://mollyharcombe.wordpress.com/2015/11/18/cao-hui/>

Figura 23. Boltanski C. *Humanos* (1994). Instalación. [Fotografía]. Recuperado de: <https://revistaexclama.com/boltanski-y-la-memoria/>

Figura 24. Boltanski C. *Almas* (2014). Instalación [Fotografía]. Recuperado de: <https://revistaexclama.com/boltanski-y-la-memoria/>

Figura 25. Boltanski C. *S/T* (2012) Instalación. [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.lespressesdureel.com/EN/ouvrage.php?id=3178&menu=4>

Figura 26. Wikipedia. (2020) *Ánfora con motivo típico de pulpo* [Fotografía]. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Cer%C3%A1mica\\_prehel%C3%A9nica#/media/Archivo:AMI\\_-\\_Oktopusvase.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Cer%C3%A1mica_prehel%C3%A9nica#/media/Archivo:AMI_-_Oktopusvase.jpg)

Figura 27. Turismoitalianews. *Urna Etrusca* (2011) [Fotografía]. Recuperado de: <http://www.turismoitalianews.it/arte-architettura/850-il-busta-di-arianna-capolavoro-della-scultura-etrusca>

Figura 28. Wikipedia. (2020) Caballos alados de Tarquinia [Fotografía]. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Caballos\\_alados\\_de\\_Tarquinia](https://es.wikipedia.org/wiki/Caballos_alados_de_Tarquinia)

Figura 29. Residente. (2020) *René*. Fragmento 1. [Fotografía]. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=O4f58BU\\_Hbs&ab\\_channel=ResidenteVEVO](https://www.youtube.com/watch?v=O4f58BU_Hbs&ab_channel=ResidenteVEVO)

Figura 30. Residente. (2020) *René*. Fragmento 2. [Fotografía]. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=O4f58BU\\_Hbs&ab\\_channel=ResidenteVEVO](https://www.youtube.com/watch?v=O4f58BU_Hbs&ab_channel=ResidenteVEVO)

Figura 31. Residente. (2020) *René*. Fragmento 3. [Fotografía]. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=O4f58BU\\_Hbs&ab\\_channel=ResidenteVEVO](https://www.youtube.com/watch?v=O4f58BU_Hbs&ab_channel=ResidenteVEVO)

Figura 32. Residente. (2020) *René*. Fragmento 4. [Fotografía]. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=O4f58BU\\_Hbs&ab\\_channel=ResidenteVEVO](https://www.youtube.com/watch?v=O4f58BU_Hbs&ab_channel=ResidenteVEVO)

Figura 33. Las críticas. (2020) [Fotografía] *El museo de la inocencia*. Recuperado de: <http://lascriticas.com/index.php/2017/01/31/el-museo-de-la-inocencia/>

Figura 34. Las críticas. (2020) [Fotografía] *El museo de la inocencia*. Recuperado de: <http://lascriticas.com/index.php/2017/01/31/el-museo-de-la-inocencia/>

Figura 35. Lee, Y. (2011). *Pieta – Love* [Fotografía]. Korean Art Museum Association. Recuperado de <https://artsandculture.google.com/asset/pieta-love-lee-yongbaek/DgGAGxNb0IU0Iw>



Figura 36. Águila Lunar Cabeza del rey Pakal. (19 de noviembre del 2017). [Fotografía]. Recuperado de: <https://tuul.tv/es/cultura/intervencion-artistica-cabeza-rey-pakal>

Figura 37. Parker, C. (1991) Materia oscura fría: una vista en despiece. [Fotografía] Patrons of New Art (Special Purchase Fund) a través de la Tate Gallery Foundation 1995. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/parker-cold-dark-matter-an-exploded-view-t06949>

Figura 38. Vormann, J. (2006). Dispatchwork. [Fotografía]. Recuperado de <https://visualestps.wordpress.com/2012/07/15/4o-medio-proyectos-de-intervencion-artistica/>

Figura 39. Manuel, F. (2015) S/T. [Fotografía]. Historias sobre técnicas de esculturas vaciadas en yeso y su conservación y restauración.

Figura 40. Manuel, F. (2015) S/T. [Fotografía]. Historias sobre técnicas de esculturas vaciadas en yeso y su conservación y restauración.

Figura 41. Manuel, F. (2015) S/T. [Fotografía]. Historias sobre técnicas de esculturas vaciadas en yeso y su conservación y restauración.

Figura 42. Manuel, F. (2015) S/T. [Fotografía]. Historias sobre técnicas de esculturas vaciadas en yeso y su conservación y restauración.