

MAQUETAS

La Exploración Práctica Como Recurso Esencial En La Escultura Figurativa

Imobach Molina Díaz
Universidad de la Laguna
Facultad de Bellas Artes
Trabajo de Fin de Grado
Curso 2023/2024

MAQUETAS

La Exploración Práctica Como Recurso Esencial En La Escultura Figurativa

Trabajo de Fin de Grado
tutorizado por

Tomás Oropesa Hernández

Universidad de la Laguna
Facultad de Bellas Artes
Área de conocimiento de Escultura
Curso 2023/2024





ÍNDICE

ABSTRACT	4
1. INTRODUCCIÓN	5
2. OBJETIVOS	6
 PRIMERA PARTE: Contextualización Teórica	
3. METODOLOGÍA	8
4. CONTEXTUALIZACIÓN.....	10
I. Vacillans	10
II. Fragmentatio	15
III. Ubiquitas	20
IV. Libertas	25
5. REFERENTES	31

SEGUNDA PARTE: Desarrollo Procesual

6. ANTECEDENTES	60
7. PLAN DE TRABAJO.....	72
8. PROCESO CREATIVO.....	75
9. METODOLOGÍA PRÁCTICA.....	83
I. Fundamento	83
II. Consecuencia	88
-Individuales	
<i>Rudimenta Faciei</i>	92
<i>Momentum</i>	96
<i>Corpus</i>	104
<i>Virtus Coloris</i>	110
-Compuestas	
<i>Vacuum Intus</i>	114
<i>Dubitatio</i>	120
<i>Incertitudo</i>	126
10. CONCLUSIONES.....	136
11. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA.....	138

ABSTRACT

Al tomar esta etapa lectiva con un enfoque hacia la actividad práctica y al ejercicio, se hace casi instintivo el indagar en el concepto de maqueta, explorarlo y analizarlo. Apreciando rápidamente que nos podemos encontrar frente a un término altamente polisémico, a la par de difuso a la hora de catalogarlo, definirlo, presentando un carácter vacilante, pudiendo ser mostrado o representado de diversas formas. Con el objetivo de discurrir sobre el ejercicio, como proceso práctico, exploramos sobre la maqueta en el campo escultórico (maqueta escultórica), encauzando este estudio desde su significado, sus diversos usos y analizando sus propiedades. Creando distintos ejercicios con la idea de resaltar y tentar a vacilar esa falsa creencia del tipismo simple al que podemos asociar al concepto, utilizando desde un punto de vista figurativo un tratamiento respaldado en obras físicas donde se acentúan unas propiedades, rasgos y aspectos peculiares vinculadas al sentido y esencia de la maqueta y que contribuyen a evidenciar al término en su principio a un índole omnipresente, ubico, versátil, complejo.

ESCULTURA, MAQUETA, PROCESO, IDEA, ESENCIA, FIGURATIVO, VERSATILIDAD, CONCEPTO.

Taking this educational stage with a focus on practical activity and exercise, it becomes almost instinctive to delve into the concept of a model, exploring and analyzing it. Quickly realizing that we may be facing a highly polysemic term, as well as diffuse when it comes to categorizing, defining, presenting a vacillating character, and can be shown or represented in various ways. With the aim of discussing the exercise as a practical process, we explore the model in the sculptural field (sculptural model), directing this study from its meaning, its various uses, and analyzing its properties. Creating different exercises with the idea of highlighting and tempting to hesitate that false belief of the simple typism that we can associate with the concept, using from a figurative point of view a treatment supported in physical works where properties, characteristics, and peculiar aspects linked to the sense and essence of the model are accentuated and that contribute to evidencing the term in its principle to an omnipresent, ubiquitous, versatile, complex nature.

SCULPTURE, MODEL, PROCESS, IDEA, ESSENCE, FIGURATIVE, VERSATILITY, CONCEPT.

1. INTRODUCCIÓN

En este trabajo se trata como objetivo el discurrir sobre el campo de la maqueta como ejercicio práctico, desde un punto de partida referente a cómo se entiende y se hace uso en el ámbito escultórico. Rápidamente podemos darnos cuenta de aquello que, a primera vista puede ser tratado como algo simple, cotidiano, un concepto estanco o cerrado, sin acepciones, nos puede ocasionar una gran controversia una vez acercamos el foco de atención. Son incontables las asociaciones que existen sobre las características o el propio significado de lo que conocemos como maquetas, de la forma en cómo están presentes, los campos que llega a abarcar su utilización, y cómo unos rasgos, peculiaridades, o atributos que entendemos como comunes en la semántica del concepto tratado se hallan más presentes de lo que creemos.



En este estudio intentaremos acercarnos al polivalente concepto de la maqueta, procurando dar respuestas a las diversas premisas, interrogaciones, utilidades, relevancia, centrándonos en el punto de vista escultórico, su aplicación al campo de la escultura, haciendo en este caso más protagonista el uso de lo figurativo.

Para ello analizamos su significado, estudiamos sus distintas conexiones, manifestando algunos de sus usos en la historia, las propiedades que pueden presentar, la distinción de rasgos característicos que han podido influenciar o heredarse hasta la actualidad, su utilidad, su propio y rico código expresivo, recurso narrativo o comunicativo, su parte sensible y sensitiva, los posibles límites que hacen diferenciar una maqueta de lo que no lo es.

Este trabajo de Fin de Grado está acompañado de un conjunto de obra física armado con el fin de mostrar una especie de catálogo que apoye y refuerce lo estudiado y argumentado, intentando dar luz al punto concreto del enfoque del estudio: la maqueta como recurso esencial y ubicuo.

2. OBJETIVOS

La ejecución de este trabajo nace con un carácter investigador, analítico y expositivo, donde se trata el campo de las maquetas como recurso práctico, priorizando el punto de vista escultórico enfocado concretamente a la interpretación de la figura humana. Desde ese carácter investigador tratamos el desfragmentar el concepto citado, con la idea de mostrar su rasgo vacilante, evolutivo y perplejo. Centrarnos en él y ampliar la visibilidad de lo que hemos podido entender solo como un término que hace referencia a una herramienta o proceso, eliminando esas asociaciones estancas de lo que hemos llegado a asociarle o catalogarle. Desmembrar los distintos rasgos o propiedades que lo pueden caracterizar, y que expuestos a un destinatario que se inicia o está interesado en indagar en el ámbito escultórico y con impulsos a la creación, puedan sentirlo útil. Hacernos reflexionar sobre su uso, navegar por sus infinitas posibilidades, su relevancia, similitudes, su poder expresivo, su evolución, las posibles conexiones o herencias al escenario expositivo actual, analizar ese vínculo entre pieza y autor. Pues como hemos citado con anterioridad, nos encontramos frente a un término altamente polisémico, ubico, y enormemente práctico.

- ➔ Ampliar la visibilidad del concepto o término, analizando su significado, características del concepto y su papel influyente en según qué ámbito, centrándonos particularmente en la rama escultórica.

- ➔ Dar relevancia a la parte práctica como recurso de aprendizaje, indagación, exploración y tecnificación.

- ➔ Identificar esos distintos puntos relevantes que describen, diferencian y clasifican la esencia de maqueta como ejercicio. Indagar en su riqueza expresiva, experimentar con los distintos puntos claves que pueden hacernos enriquecer a la hora de construir nuestras obras, interpretando en este caso la propia figura humana.

- ➔ Explorar la maqueta como proceso, ejercicio y recurso. Analizar posibles influencias o rasgos hereditarios que podemos encontrar de ellas en las obras escultóricas figurativas. Examinar la conexión o relación de la maqueta y autor/a, como también destacar la naturaleza dinámica de existencia, incluso instintiva, a la hora de crear.

- ➔ Ofrecer al lector un escenario dubitativo, donde exponer distintas ideas, argumentos, características, ejemplos, tanto visuales como físicos, del amplio e infinito contexto que puede rodear al concepto de maqueta. Se pondrá atención al insistente error que solemos cometer a la hora de aplicar la incesante catalogación al todo.

- ➔ Exposición y muestra frente al campo docente, mostrando el sentido de maqueta como herramienta de tecnificación, exploración, indagación y perfeccionamiento, como generación de ideas en el proceso creativo, elemento inspirador, alentador o motivador.

3. METODOLOGÍA

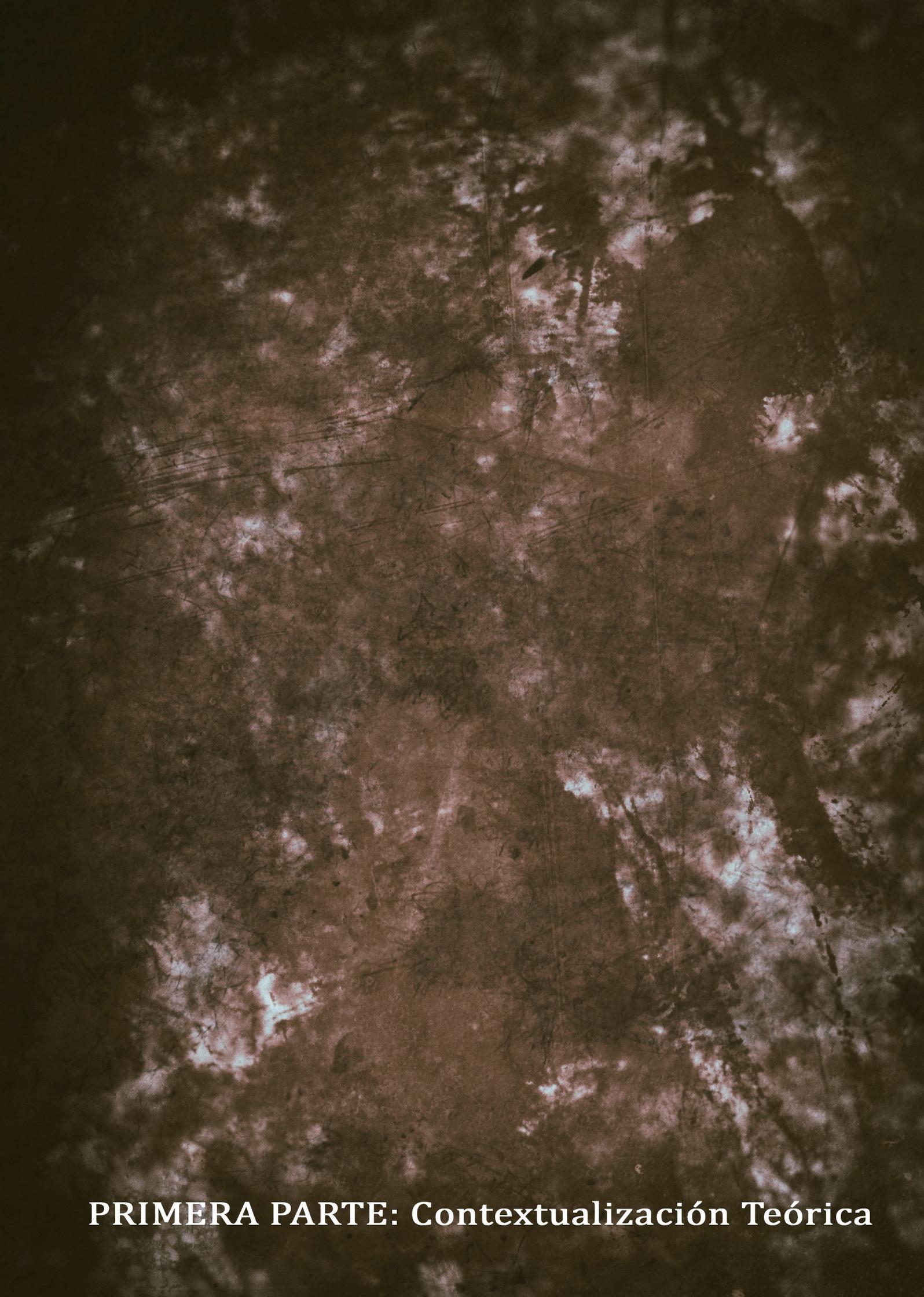
Con el intento de lograr una ejecución adecuada se ha seguido un proceso de captación de información desde distintos medios, partiendo de la consulta de libros, documentos, trabajos y catálogos de obras, la propia interacción con docentes del ámbito de la enseñanza escultórica y del resultado formativo del tiempo de pertenencia a la facultad. También la tendencia a la experimentación a la hora de construir las distintas obras físicas y lidiar con distintos materiales y objetivos, agenciando en este periodo una continua mentalidad enfocada a la formación y aprendizaje.

Este trayecto comienza desde la introspección misma, con la intención de encontrar o construir un escenario o contexto que justifique de manera clara el enfoque con el cual confronto esta etapa: de manera formativa, didáctica, experimentadora y de captación, para seguidamente indagar y buscar información sobre lo que viene a ser entendido como esa respuesta física de esos ejercicios que son llevados a cabo mediante el proceso, y que podemos mencionar como maqueta. Esto nos lleva a explorar sobre esas muestras de ejercicios indagando en el concepto maqueta, lo que llega a abarcar y su incidencia en distintos contextos, recapitulando argumentos referidos a la interacción del artista con la obra en sí, las distintas tendencias de formulación de estas maquetas y los métodos de ejecución de los casos en los que no prioriza su uso.

Organizamos una serie de nombres de autores y autoras que nos pueden ser relevantes a la hora de orientar de una manera más clara este proyecto, contando incluso con artistas de distintos ámbitos, técnicas, épocas, y que cumplen una serie de requisitos para organizar la redacción.

De las distintas obras de creadores escogidos, organizamos una especie de catálogo que nos puede servir a la hora de crear, inspirándonos en utilizar aquellas técnicas o rasgos distintivos que creemos oportunos. Nos servimos de distintos modelos siendo común los proyectados (2D) y con ello marcarnos ese reto de construir las distintas piezas, llegando a interpretar aquello que no llegamos a ver con claridad o simplemente nos interese modificar. Tratamos de captar, en las distintas composiciones, la expresividad del cuerpo o fragmentos, movimiento, naturaleza en su forma global, ejerciendo en algunas piezas un mayor estudio anatómico. También nos enfocamos en distintas partes de la figura con la idea de entender su composición y funcionamiento. Para ello nos apoyamos en las enseñanzas clásicas de las academias a la hora de construir distintos ejercicios de estudio como la propia construcción de pequeñas piezas que sirven de análisis de partes o fragmentos que nos interesa estudiar.

Con la ejecución de las piezas también tratamos de experimentar con distintos materiales con el fin de entenderlos, ver las distintas posibilidades y exigencias, con la finalidad de construir piezas atractivas, puras, sensitivas, que muestren una libre fluidez, girando en torno a la ejecución de ejercicios prácticos y buscando además el liberar al concepto de maqueta de la clásica catalogación que reiteradamente le aplicamos y que puede atenuarlo, lastrarlo o abreviarlo.



PRIMERA PARTE: Contextualización Teórica

4. CONTEXTUALIZACIÓN

I.Vacillans

Para comenzar a desarrollar el trabajo, debemos enfocarnos en su premisa principal y que marca el devenir del propio argumento: *¿qué es una maqueta?* Se podría añadir una cantidad innumerable de significados, presentando estos una gran variedad de amplitud y diversidad asociados a este término, pero simplemente unos ejemplos bastarían para florecer esa problemática de catalogación que podemos hacerle.

“1. f. Modelo a escala reducida de una construcción.”

(Asale, s. f.)

“Una maqueta es una réplica de un objeto a escala, con el objetivo de proyectar su resultado final y facilitar su estudio gracias a la visualización de todos sus ángulos. Además, por medio de las maquetas también se suele comprobar la funcionalidad de un determinado producto, así como su estética.”

(Maquetas, 2022)

“Maqueta es el término utilizado para un modelo a escala de una escultura que aún no está terminada. Sirve como un borrador para que el artista pueda probar ideas sobre la escultura sin gastar el coste y esfuerzo para realizar la escultura de tamaño completo.”

(¿Qué Es una Maqueta?, s. f.-b)

Aplicando un posicionamiento, quizás desde un foco más global, se hace referencia a un objeto o pieza tridimensional a la cual aportamos una asimilación general que inconscientemente podemos acogerla como tributo principal, nos referimos a la escala, siempre entendida como menor, más reducida, pequeña, etc. Pero, ¿en comparación a qué? Aquí se destapa otra característica con la cual solemos aplicarle una especie de cerco al concepto, catalogándola como una pieza previa a otra, de paso. Quizás estas son las claves más generales con las que se hace referencia para abarcar los distintos campos donde existe una usanza de la maqueta. Dimensión, pieza previa, lo que nos habla ya de una herramienta o proceso utilizado de exploración, indagación, planteamiento, compartiendo semántica con términos como boceto, bosquejo, croquis, proyecto o borrador. Estas especies de homólogos, en su carácter y significado, en sentido de proceso, paso, acción preliminar a un fin posterior, nos sirve como conexión a las distintas y diversas ramas del Arte (disciplinas).

Si volvemos la vista hacia atrás y analizamos la procedencia del término el cual tomamos como protagonista, podemos resaltar aún más ese atributo polisémico y versátil que traza un puente de unión entre distintos campos. El concepto “maqueta” emerge del italiano “macchietta”, traducido y entendido como “mancha”, esto derivado a su vez del latín “mácula”. Era utilizado para referirse a manchas de color o dibujos esquemáticos empleados como bocetos previos a obras, lo que entendemos como recurso bidimensional vinculado al proceso (dibujo, pintura, etc.). Con el tiempo su significado va evolucionando, abarcando el campo de lo tridimensional, asociándose a representaciones específicas a pequeña escala de edificios, estructuras o proyectos arquitectónicos.

La práctica de crear maquetas se remonta a la antigüedad, donde los arquitectos y constructores las empleaban para visualizar y planificar sus diseños. Constantemente vemos esa referencia a lo que se entiende como fase de planteamiento, proceso, estudio, análisis, un cierto empecinamiento al ver que el concepto se centra en abarcar ese escenario previo a un siguiente fin. Pero a su vez, el término se reajusta a la hora de enfocar las distintas disciplinas, ya que no para todos los contextos el término es válido, de ahí esa característica dinámica y que nos puede provocar dudas o confusiones.



Figura 1: Boceto de estudio sobre las proporciones de la cabeza y los ojos. Biblioteca Reale, Torino

Como citamos anteriormente, en el campo bidimensional nos centramos principalmente en el entorno de lo pictórico y dibujístico. Apelaremos para esa fase previa, los bocetos preliminares y dibujos de estudios de composición, presentados como trazos más simples o líneas esquemáticas que representan una idea visual preliminar de la posible composición y obra final (Fig.1).

A su vez desde el campo interpretativo podemos hablar de los propios ensayos, a la herramienta o método que sirve para analizar, organizar, especificar, practicar y desarrollar una obra previamente a su interpretación final. Dentro de esto podemos encontrar la particularidad de lo que se conoce como pase o ensayo "Alla Italiana", una práctica común donde se realiza un método resumido o rápido, obviando detalles, enfocado mayormente en el repaso del texto, movimientos y situaciones, pero de una manera más resumida o escueta, por lo que hablamos ya de reducción, resumen, un enfoque objetivo a lo primordial. No podemos olvidarnos también de cómo en este ámbito se puede hacer referencia a las maquetas escenográficas que tienen una estrecha relación al concepto de lo arquitectónico, donde se utiliza para esas piezas que sirven para plasmar las ideas para escenarios, decoración y la propia composición de la escena. Desde la historia clásica se pueden encontrar referencias de dónde nace y se ha desarrollado la escenografía, el reconocido teatro griego, muy presente en la historia y que ha ido evolucionando hasta la misma llegada del cine y esas grandes producciones a inicios del siglo XX donde tiene una alta relevancia. En la música, por ejemplo, se han desarrollado manuscritos musicales o partituras preliminares, en un sentido de borrador, donde se anotan las ideas principales, melodías, acordes, estructuras generales de la pieza.

Si ahora hacemos una recopilación de datos sobre lo que acabamos de argumentar podemos identificar el haber hecho referencias a la maqueta con rasgos como el resumen, reducción, proceso, preparatorio, acciones previas, de paso, para un fin, como herramientas de estudio, análisis, experimentación.

"Gli artisti fanno numerosi studi e bozzetti prima di iniziare le loro opere, sperimentando diverse composizioni, pose e dettagli. Questi primi esercizi sono essenziali per pianificare e perfezionare le loro creazioni finali"

(Vasari, 1568).

"Los artistas hacen numerosos estudios y bocetos antes de comenzar sus obras, probando diferentes composiciones, poses y detalles. Estos primeros ejercicios son esenciales para planificar y perfeccionar sus creaciones finales"

(Vasari, 1568).

A esta altura tal vez se nos hace entendible la existencia y necesidad de experimentar, indagar, analizando y estudiando mediante esa fase de proceso creativo para un fin determinado y en cómo existe una comunión de ejercicios, tipologías o formas que pueden compartirse entre disciplinas. Desde el bosquejo, apunte, ensayo, maqueta, llegando a comprender visiblemente las particularidades que se presentan entre el campo bidimensional, y el tridimensional. Podemos apreciar cómo nos enfrentamos a un término que abarca una amplia gama de significados y aplicaciones en distintas disciplinas artísticas, evidenciándose esa faceta polisémica y homóloga.

Entendemos que el uso del término maqueta va adecuado a lo tridimensional, a la representación material en volumen, y al buscar información, analizando o indagando en estudios referidos al papel de las maquetas. Podemos encontrar extensos resultados condicionados, quizás a la óptica de la arquitectura, pues puestos a comparar es el ámbito donde el término se asienta de una forma más ajustada, exacta, como concepto acoplado a un aprobado y concreto significado. En este sentido, la maqueta es la forma en cómo expresar un proyecto de una manera sensata y viable haciendo posible traducir y exponer a escala lo que sería un gran proyecto constructivo, por lo que nos encontramos con ese carácter imprescindible y necesario.

Posiblemente sea la propia perspectiva del campo arquitectónico lo que puede hacer cimbrar su propia utilización en el contexto escultórico. Las referencias o significados que podemos encontrar son equivalentes al significado en la arquitectura, en el sentido de piezas de paso hacia la conjugación de una pieza final, pero en este sentido entramos en una clara disputa, ¿no estaremos colocando unas especies de cercos al término?, ¿es imprescindible crear maquetas para hacer una obra final?, ¿comparten las mismas características?. Al igual, la asignación de la palabra modelo a la hora de dirigirnos a esas piezas dedicadas a la fase de proceso en la cual nos referimos a ese estado de creación, desarrollo, estudio, experimentación, análisis, se aplica para rellenar ese amplio espectro de posibilidades que puede presentar la maqueta en el campo escultórico. Hablar de maqueta en la escultura se referencia a ejercicios de experimentación, de captación, de indagación, de conocimiento, tecnificación, a piezas preliminares, a piezas realizadas como copias de obras artísticas, a ejercicios rápidos, pruebas de soportes, pruebas de acabados, pruebas de adecuación, etc. La palabra modelo como referencia no es para nada nueva. En las historia se hacía referencia a ello a la hora de dirigirse a la idea a plasmar en la obra, modelo como elemento a representar en la pieza. Esto ha sido fundamental para la creación de esculturas, por ejemplo, en la escultura clásica a menudo trabajaban a partir de modelos de arcilla y yeso, maquetas, para desarrollar y perfeccionar sus diseños antes de realizar la obra final en mármol o bronce. Piezas que reciben el nombre de modelo por servir de guía para la composición y la anatomía, permitiendo a los escultores experimentar con diferentes poses, expresiones y detalles. En el tiempo se ha usado de manera intercambiable los términos maqueta, boceto, modelo, para referirse a esas representaciones preliminares en escultura, evolucionando gradualmente con el tiempo, adaptándose a las prácticas y preferencias artísticas.

Puede ser que el uso del término modelo en el ámbito escultórico sea preferido al sugerir un enfoque más creativo, artístico y libre. Mientras que la maqueta puede evocar a una imagen más limitada, técnica, anclada a unas especies de normas, una creación enfocada a una pieza posterior evolucionada, asociando indirectamente un porte estanco. La distinción actual entre los dos términos, en el ámbito escultórico, puede ser difusa y variable, dependiendo del contexto específico y de la manera de expresarse del propio autor/a.

Puede existir una aparente catalogación a la hora de aplicar estos términos que, según el contexto, tienden a poder crear una situación delicada a la par que indecisa, obligando a dar por hecho, asimilando una especie de comprensión dinámica sobre esta versátil situación a la que, como respuesta, obtenemos un revestido o enmascarado concepto de maqueta, presentando un carácter más ligero, transformable, mutable.

"Veritas vacillans sempre casum timet."

"La verdad vacilante siempre teme la caída."

CONTEXTUALIZACIÓN

II.Fragmentatio

Para indagar más en esta situación se podría optar por ese método socrático de llegar al saber partiendo desde la postura del desconocimiento. Para ello intentamos resaltar lo destacable y relacionado a la maqueta, características, tipologías, función, desde su juicio general, que como habíamos citado, puede asociarse de manera innata a un aroma más arquitectónico. A partir de ahí internarnos en contrastar aquellas partes o premisas más débiles que pueden ser discutidas a la hora de enfocarlo al contexto escultórico y así posibilitar un argumento más claro con el cual entender ese frente complejo de incidencia en el ámbito de la escultura y cómo incide y ha podido influir en el campo.

Desde un punto analítico, entendido desde esa atmósfera de la disciplina de la arquitectura, que influye al concepto de maqueta como aquellas piezas creadas como “previas a” y pertenecientes a una fase de proceso, podríamos encontrar diversas clasificaciones, señalando distintas ramas con distintas tipologías entre piezas más o menos especializadas o técnicas, según su finalidad, su utilización, etc. Una catalogación que podría ser muy variable según el enfoque que usemos. Sencillamente optamos por englobarlas en tres apartados principales donde pueden presentarse bien diferenciadas basando esto, según el grado de elaboración y representación, presentadas por este orden: maqueta de concepto, maqueta de trabajo, maqueta de ejecución. Todo parte desde un extremo más sencillo (de formas primarias) hasta el otro extremo más cualificado, donde prima el detalle y lo fiel.

Clasificación.¹

• Maqueta Conceptual

Referido a aquellas piezas primarias que se elaboran a partir de los primeros bocetos o estudios preliminares de un proyecto. Cuentan con la característica de presentar unos volúmenes básicos, con un desarrollo más precoz, de formas más simples y suelen estar construidas con materiales fáciles de trabajar y rápidos. Se aprecian formas en su totalidad, aunque de manera sencilla.

• Maqueta de Trabajo

Se trata de piezas más evolucionadas donde ya se aprecian o representan ideas, creaciones más desarrolladas en contraste de las maquetas conceptuales. Se tratan datos más detallados, pero aún modificables referente a los materiales usados. Se concentran formas y se aprecian elementos de la composición. Pueden apreciarse materiales ya diferenciados, siendo estos de fácil modificación.

• Maqueta de Ejecución

Trabajos que ya presentan un proyecto definitivo, estos ya constan de detalles que aportan la información requerida o necesaria para ser fiel a lo que sería la obra final, dan a entender, valorar diferentes alternativas constructivas, analizando los problemas plásticos o estructurales posibles. Realizadas como alternativa al elemento arquitectónico. Los materiales utilizados en estas piezas están contemplados para ser duraderos, estables y con la posibilidad de ser transportables. En resumen, representación del proyecto definitivo.

¹ *Maquetas Concepto y Procedimientos*. (2014, 13 enero). Volumeneacadiz.Wordpress.

<https://volumeneacadiz.files.wordpress.com/2014/02/maquetas-tipologc3adas.pdf>

La distintas tipologías o características de maquetas, como hemos expuesto de una forma global o general, dependen de su creación del propio autor/a, según su necesidad y del objetivo en sí a desarrollar o construir. También podríamos citar esas justificaciones, las cuales el papel de las maquetas tienden a tener gran relevancia a la hora de su ejecución, entendiendo esto la función o el sentido por el cual se construyen estas piezas desde el enfoque general con el que iniciamos este apartado y se puede presentar como distintos propósitos. Algunas de las más relevantes por las cuales se hace uso incluyen:

Función.

- 1.Visualización y Comunicación:** Las maquetas ofrecen una representación visual tridimensional de un diseño o concepto, lo que puede facilitar la comprensión y comunicación de ideas tanto al autor/a como al receptor o entorno.
- 2.Exploración:** Permiten experimentar e indagar en formas, escalas, proporciones, equilibrio, detalle, materiales,etc.
- 3.Evaluación:** Pueden proporcionar una forma de estudiar y concretar la viabilidad técnica y funcional del diseño, con el cual autoindagar en posibles limitaciones o problemas, permitiendo identificar estos y así realizar los ajustes necesarios.
- 4.Determinante:** En la situación de exposición del proyecto para futura construcción favorece la toma decisiones por parte de clientes o agentes de encargos.
- 5.Formación:** Importantes en el ámbito educativo como valiosas herramientas para enseñar y aprender conceptos. Proporcionan experiencia práctica y tangible que puede complementar la instrucción teórica.
- 6.Promoción:** Pueden ser utilizadas como medios de impulso, propaganda, demanda de proyectos, generando interés a un posible público potencial.

Como se puede observar entre lo destacado se aprecian las distintas particularidades recopiladas de esas claves más generales que influyen a la creación y que han podido provocar una evolución o tecnificación del concepto. Aparte de la propia aportación que nos puede conferir la creación y utilización de esta herramienta, pueden llegar a ser muy variopintas, como también puede ocurrir con los materiales que se decidan a utilizar para su creación, pudiendo presentarse como una carta infinita de recursos aprovechables en continua evolución debido a la influencia del entorno, del contexto, y muy importante, del ingenio de quien las crea.

A lo largo de la historia de la maqueta, siendo concretamente en la época renacentista, cuando esta obtiene una mayor relevancia asentándose su carácter creativo, donde despierta su papel más significativo. No ha dejado de mostrar actividad hasta la actualidad, adaptándose a las distintas tendencias y necesidades de las distintas épocas artísticas, donde a la par, se han ido desarrollando, tecnificando y especializando distintas herramientas, como también han evolucionado, surgido y adaptado una amplia variedad de materiales.

Como concepto referido a una herramienta activa y dinámica, que trata de adecuarse a las fervientes necesidades, cualquier asignación que enunciemos en este documento como reciente, novedosa o inédita, estaríamos adulterando la actual generación digital y la incesante producción de nuevos componentes, dispositivos, elementos o materiales que se generan y que continuamente amplían el campo de las posibilidades.

Como hemos indicado con anterioridad, la elección del material a utilizar depende exclusivamente de la estrecha conexión entre creador (autor/a) de las necesidades o objetivos a cumplir y de la adaptación del material a la necesidad demandada (adecuación). Desde una visión general en cuestión de hacer referencia a aquellos materiales más representativos debemos comenzar por los naturales, aquellos que nos han acompañado a lo largo de la historia por su fácil disponibilidad y que con el paso del tiempo se han tecnificado mejorando sus propiedades: desde las arcillas como material plástico primario y sus fieles acompañantes en la tarea de moldeado, yeso, escayola, maderas, piedra, metales, cementos, morteros. Dentro de los materiales modelables cabe destacar el amplio catálogo de pastas existentes: distintos tipos de arcillas, gres, plastilinas, etc. La aparición del material de papelería desde su invención como recurso ligero, flexible, de gran versatilidad y de bajo costo: papel, cartón, cartulinas. Con el desarrollo del plástico y resinas se proporciona una amplia gama de opciones para la creación, con su característica de moldeables, duraderos, pudiendo reproducir precisos detalles con ellos. Con el gran avance en el campo de la tecnología digital con la posibilidad de crear piezas a partir de modelos virtuales y el modelado computarizado para la impresión en 3D. Aparte de la aparición de nuevos campos de materiales, de nuevas herramientas, debemos destacar el desarrollo de otras innovaciones como las propias espumas, la amplia gama y tipologías de resinas y materiales compuestos, materiales tecnificados con la particularidad de ser presentados con ciertas características específicas, como lo ignífugo, ligereza, rigidez, de fácil manipulación. Una amplia carta de posibilidades materialísticas y precisas que se haría interminable el intentar clasificar o catalogar, estando su evolución muy pendiente de la mano del carácter explorador, experimentador y creativo de artistas, creadores, como también de los propios avances tecnológicos.

"Integritas per fragmenta discitur."

"La integridad se aprende a través de los fragmentos."

CONTEXTUALIZACIÓN

III. Ubiquitas

Dentro del campo escultórico y analizando las perspectivas expuestas con las cuales asimilamos la maqueta, desde su papel y hasta sus distintas características, es inevitable que los pilares que creemos que reafirman al concepto visto desde ese punto de vista arquitectónico como habíamos aclarado, donde el término puede presentar una catalogación más idónea, no se tambaleen. Pero, ¿maqueta como un ejercicio previo? Si hay un atributo al cual podemos aplicarle a este término es el de versatilidad, esto describe de manera inconsciente la particularidad de entender a la maqueta como una herramienta potente de múltiples posibilidades, y dentro de esas tantas posibilidades la maqueta en el campo de la escultura puede no presentar ese grado de imprescindible, de una necesaria obligatoriedad. Indudablemente en la escultura podemos ver como quizás toma una apariencia más de herramienta polivalente, que sirve de estudio y de contraste, de análisis y experimentación, de perfeccionamiento, de estimulación y un largo etcétera.

Aunque pueda resultar a simple vista un argumento de infravalorar el sentido de maqueta en el campo escultórico, al menguar ese carácter relevante en contraste a la visión arquitectónica, lo que queremos resaltar es su particularidad dinámica, ya que dentro de las distintas técnicas de la escultura pueden existir infinidad de procesos en los cuales cada artista le aporta su estilo, su tipología, estilo o proceso a la hora de crear sus obras. Desde los casos donde se aplica un replanteamiento previo traducido en bocetos, dibujos, piezas de pruebas, hasta construir ese modelo que nos acerca a la pieza final, o la senda de lo que entendemos como modelado directo o talla directa. Procesos que representan dos enfoques distintos, pero complementarios para dar forma a la obra final.

Mientras el modelado implica la construcción gradual de la forma a partir de materiales plásticos (maleables), arcilla, gres, plastilina, cera, la talla directa consiste en la retirada de material de soporte rígido, madera o piedra, revelando la forma deseada. Estos métodos son un reflejo de la diversidad existente de enfoques y técnicas que los escultores emplean para materializar su visión artística. El material soporte en este tipo de proceso actúa de manera similar a lo que significa el bastidor o lienzo en el campo pictórico, donde el artista incide desde un principio hasta el fin. Desde los trazos esquemáticos primarios donde se va colocando la composición, hasta las últimas pinceladas. Incluso más exagerado si hablamos de la técnica conocida como “alla prima” donde las pinceladas van directas al lienzo sin bocetos previos, construyendo de manera directa sin capas previas, capturando la esencia de la escena con pinceladas rápidas y espontáneas, permitiendo una expresión directa y dinámica, lo que a su vez el escultor va modelando o tallando el material soporte, proceso de trazos, trabajando directo con el material con el fin de consensuar la forma definitiva.

En estos métodos puede no estar presente la formulación de maquetas que sirvan como modelos para la ejecución de la pieza final, a lo que, y es nuestro objetivo demostrar, la maqueta se muestra integrada en el proceso creativo, siendo manifestada de forma indirecta en cada modelado o talla. Cada gesto del artista, cada incisión en el material, puede ser una manifestación de la esencia de la maqueta. Una expresión tangible de la visión inicial que guía la obra hacia una forma final. Esta integración fluida de la maqueta en el proceso escultórico es un testimonio de la complejidad de la escultura en el medio artístico, y a cómo el concepto de maqueta en su versatilidad lo dota además de una entidad ubicua.

Posiblemente en el campo de la pintura, lo que es el proceso de la realización de una obra pictórica, la separación entre boceto y la obra final está más clara, mientras que en la escultura, la maqueta puede presentarse como una forma subyacente, una fuerza motriz que impulsa la evolución de la obra a medida que se desarrolla.



"El modelado directo permite una conexión íntima entre el artista y el material, donde cada movimiento de la mano es una expresión directa de la creatividad y la visión del escultor."

Buonarroti, M. (s. f.).

La relación entre maqueta y el procesado en el campo escultórico nos invita a reflexionar sobre la naturaleza misma del arte como un proceso de transformación y exploración. A través del modelado y la talla directa, el escultor da vida a la materia inerte, dando apariencia a la imaginación y revelando la belleza oculta en cada forma y textura, permitiendo una expresión directa y dinámica de la creatividad del artista, enfatizando la espontaneidad y la exploración de ideas. En este sentido, la maqueta no es simplemente una herramienta o un punto de partida, sino una parte integral del proceso creativo, una presencia silenciosa que configura a la expresión artística en todas sus formas y dimensiones.

Mientras que en el campo arquitectónico las maquetas presentan un objetivo práctico sujetas a consideraciones técnicas y funcionales, las maquetas escultóricas en comparación, lucen una emancipación debido a su naturaleza más fluida y subjetiva, estando más enfocadas en la expresión artística y en la experimentación creativa. En el ámbito escultórico las maquetas pueden ser interpretadas de manera más flexible, permitiendo al escultor explorar ideas, formas, texturas de una manera más libre y personal. No están limitadas por consideraciones prácticas de construcción o función, lo que brinda al artista una mayor libertad para expresar su visión artística. Estas suelen ser más intuitivas y gestuales, reflejando la creatividad y la sensibilidad del artista de una manera más directa y emocional. Se utilizan en alta frecuencia como herramienta de estudio y experimentación, permitiendo al escultor explorar distintos enfoques y técnicas.

Esa libertad que presentan las maquetas escultóricas radica en su capacidad para servir como vehículos de expresión artística sin las restricciones prácticas y funcionales con las que se asocian a las maquetas arquitectónicas, destacando esa posibilidad infinita de exploración y desarrollo de la visión creativa de una manera personal y emocional.

"El que aprende y aprende y no practica lo que aprende, es como el que ara y ara y nunca siembra"

Platón. (s.f.). La República.

La maqueta escultórica puede ejercer un papel fundamental al traducirla como ejercicios prácticos hacia el proceso creativo del artista. No podemos entenderlas solo como representaciones físicas de las ideas, sino que también utilizadas como práctica activa actúan como herramientas motivadoras, estimulando la generación de ideas y promoviendo la creatividad. Las maquetas como ejercicios permiten al autor explorar una amplia gama de ideas y conceptos en un formato tridimensional que al trabajar con materiales maleables como la arcilla o la plastilina, se puede experimentar libremente con formas, texturas, composiciones, brindando la característica libertad a explorar nuevas direcciones artísticas. Una herramienta que con su procesado actúa como catalizador de creatividad proporcionando un medio tangible para materializar o aclarar ideas. Al desarrollar las piezas ideadas y al explorarlas, los creadores pueden sentirse inspirados y motivados para seguir adelante con el proceso creativo llevando su visión a una realización más completa, encontrando incluso formas innovadoras a la hora de expresar las ideas dentro del espacio tridimensional produciendo lo que se puede entender como originalidad. Puesto que cada vez que tenemos un material como soporte en el que trabajar es como tener un lienzo en blanco para la imaginación, donde se puede dar rienda suelta a la creatividad y explorar ideas sin restricciones, sirviendo esto como una fuente invaluable de motivación, inspiración y creatividad a los artistas, posibilitando la materialización de las ideas y además de impulsar las visiones artísticas a nuevas alturas.

La maqueta en su carácter polifacético y potencial ha llevado a su categoría como proceso, ejercicio, práctica, a ser manejada como herramienta pedagógica, siendo muy reputadas como método docente enseñando a los estudiantes los principios fundamentales de la escultura, ya que a través de la creación de estas piezas, se desarrollan técnicas, se exploran conceptos artísticos, se comprende la relación entre la forma tridimensional y su representación en el espacio. Se permite experimentar libremente y familiarizarse con las herramientas técnicas de la escultura. Desde la copia directa de modelos, donde los estudiantes pueden practicar el modelado rápido, sintetizando las formas, captando la esencia del cuerpo como volumen, llegando a interpretar y componer la figura. Empleando un modelado más detallado se provoca una actitud experimentadora, frente al estudio específico del cuerpo humano, comprendiendo las funciones de cada elemento y cómo contribuyen a la postura, las tensiones y los equilibrios. Abriendo los conocimientos sobre la construcción del campo figurativo comprendiendo la anatomía aplicada a la escultura. Esto puede ser más ajustado si centramos la elaboración de piezas, donde copiamos fragmentos de la figura, lo que permite un análisis más detallado de la postura y la anatomía, conociendo tanto su forma como la composición de las distintas partes que pueden estar presentes, así como un estudio más profundo de la composición y de la expresión.

En conjunto estas prácticas ofrecen al estudiante una amplia gama de ejercicios para desarrollar sus habilidades escultóricas y explorar en el vasto campo de la escultura, navegando entre las distintas técnicas, materiales, las amplias posibilidades, además de ejercicio de introspección con uno mismo y la búsqueda de la identidad de una impronta propia.

"Ubiquitas essentiae veritatem manifestat."

"La ubicuidad de la esencia manifiesta la verdad."

CONTEXTUALIZACIÓN

IV.Libertas

La dualidad es una constante en nuestra percepción y enfoque del mundo, manifestándose rigurosamente como un contraste entre dos extremos. Desde que nacemos, nos enfrentamos a una serie de dualidades que nos ayudan a dar sentido a nuestras experiencias y decisiones. Una de las dualidades más fundamentales es la que existe entre el bien y el mal. Desde temprana edad aprendemos a distinguir entre acciones que consideramos buenas o correctas y aquellas que percibimos como malas o incorrectas. Esta contingencia entre el bien y el mal puede influir en nuestras decisiones, creencias y valores a lo largo de la vida. Nos enfrentamos a dilemas morales y éticos en los que debemos elegir entre lo que es correcto y lo que no lo es, y nuestras elecciones pueden tener un impacto significativo en nuestras vidas y en las vidas de los demás. Sin embargo, esta visión no siempre es cuestión de blanco o negro. A menudo, nos encontramos en situaciones moralmente ambiguas en las que no está claro cuál es la acción correcta. La visión dualista del bien y el mal puede ayudarnos a entender y navegar por el mundo que nos rodea, y esto lo hacemos ya de manera innata, y puede que esa manera de incesante y periódica comparación nos influya a la hora de valorar aquello que asociamos como incompleto o provisional a algo negativo, mientras que se valora lo completo y finalizado como algo positivo. Esto puede llevar a percibir las maquetas como algo inferior o menos importante en comparación con lo que entendemos como obras de arte, piezas artísticas, como esos elementos acabados, terminados. Pero como hemos añadido, no todo es blanco o negro.

La relación entre el arte y lo bello ha sido objeto de estudio y debate a lo largo de la historia. Tradicionalmente, se consideraba que una de las principales aspiraciones del arte era representar lo bello, entendido como lo ideal, donde solo había cabida para lo armónico, la proporción y la perfección estética estricta del canon. Pero al igual que ha existido lo bello, existe lo no bello, y este dualismo en el arte ha sido una fuente de conflicto. Entramos de nuevo en la complejidad de enfrentarnos a un concepto difuso, activo y difícil de valorar. La noción de belleza en el arte ha experimentado una transformación significativa a lo largo de la historia, evolucionando en el tiempo, siendo objeto de estudio y de reflexión por parte de artistas, críticos de arte, filósofos y académicos a lo largo de la historia, indagando en su variación significativa y su apariencia en diferentes contextos culturales.

En algunos periodos históricos y movimientos artísticos, como el Renacimiento, se valoraba la belleza clásica, aquella que había sido estudiada, analizada y heredada de la gran riqueza de la antigua Grecia con su enfoque clave de, armonía, proporción y perfección. Las obras que se ajustaban a estos ideales eran consideradas como las más válidas y dignas de admiración. Hasta la apreciación de de lo imperfecto, lo inacabado como expresiones auténticas. Este cambio en la percepción de lo bello ha sido impulsado por una serie de factores culturales, sociales y filosóficos, que han llevado a la reevaluación de los estándares estéticos establecidos. La dualidad entre lo Apolíneo y lo Dionisiaco, propuesta por Nietzsche, puede ofrecernos una lente a través de la cual podemos entender la evolución. Lo Apolíneo representa el ideal de belleza clásica, caracterizado por la simetría, la perfección y la serenidad, mientras que lo Dionisiaco abarca la espontaneidad, la pasión y la imperfección. En la escultura contemporánea, vemos una fusión de estos elementos, donde coexiste tanto la precisión técnica como la expresión emocional y la experimentación. Ya desde antes del reconocido Rodín como representante del fin del arte clásico en la escultura de manera definitiva, ya se habían abierto camino a nuevas formas, como por ejemplo la tendencia de la práctica de lo inacabado y la muestra de lo imperfecto en la escultura. Miguel Angel Buonarroti, por

ejemplo, es conocido por el uso de lo denominado “non finito”, donde dejó deliberadamente partes sin terminar para enfatizar el proceso creativo y la lucha con el material (Fig.2). Leonardo Da Vinci, con el conocido “sfumato” donde la pintura podía presentar uno contornos difusos y suavizados, creando una especie de atmósfera y profundidad. A Donatello se le atribuía el no hacer un claro acabado a sus obras, optando por naturalidad y la fluidez en lugar de la percepción formal, a lo que se le denominaba “sprezzatura” entendido como una especie de “negligencia intencional”. Y así se podrían seguir dando ejemplos de protagonistas que presentaron una intencionalidad hacia lo que podría ser lo incorrecto en referencia a su contexto, representando formas de desafiar las convenciones artísticas de su tiempo, por lo que quizás “la fuente” de Duchamp, ya ha sido expuesta en épocas anteriores.



Figura 2: Esclavo atlante de Miguel Ángel de la Galería de la Academia de Florencia

Estos ejemplos históricos, brevemente expuestos, muestran que la tendencia hacia lo inacabado y lo imperfecto en la escultura no es un fenómeno exclusivo de la era moderna, sino que ha estado presente a lo largo de la historia del arte. En lugar de ser consideradas como anomalías o errores, estas obras desafían las convenciones estéticas y nos invitan a reconsiderar nuestra percepción de la belleza en todas sus formas. La evolución de la percepción de lo bello en el arte nos lleva a considerar el papel de la maqueta como una manifestación de esta transformación. En un contexto donde lo que se ha catalogado como antiestético puede ser percibido como bello, donde lo imperfecto y lo incompleto encuentran su lugar de apreciación estética, las maquetas adquieren una nueva relevancia.

Más allá de su función tradicional como herramienta preliminar en el proceso creativo, las maquetas pueden ser vistas como obras de arte en sí mismas, cargadas de cualidades estéticas únicas. Estas cualidades provienen de rasgos típicos asociados con la maqueta: lo inacabado, lo imperfecto, lo dionisiaco. Estos atributos, lejos de ser considerados como defectos, pueden ser apreciados por su capacidad para evocar lo puro, lo fresco, lo innato. La gestualidad inherente a la creación de una maqueta refleja la vitalidad y la espontaneidad de la vida misma, mientras que la naturalidad del material utilizado conecta con la esencia del alma humana. Los trazos de la herramienta de trabajo, los garabatos, las líneas, ejes, incluso las letras y la admisión de cálculos, son testimonios de la participación activa del artista en el proceso creativo, brindando una sensación de cercanía y calidez al espectador que visualiza la obra.

Las maquetas pueden considerarse como portadoras de un lenguaje propio, un código que comunica la visión y la identidad del escultor, más que simples representaciones preliminares. Las maquetas encarnan la esencia misma del arte: la capacidad de expresar ideas, emociones y experiencias a través de formas y materiales. Así, nos vemos impulsados a cuestionar si la maqueta no podría ser considerada una obra de arte en sí misma, con una autenticidad y una fidelidad a la visión del artista que la hacen digna de reconocimiento y apreciación. Las maquetas nos invitan a explorar la riqueza y la diversidad del arte en todas sus formas, recordándonos que la belleza puede manifestarse tanto en lo acabado como en lo inacabado, en lo grande como en lo pequeño. La esencia de la maqueta en las obras escultóricas contemporáneas pueden trascender su función tradicional como mera representación preliminar de una obra final, se puede hacer manifiesta a través de la presencia de atributos procesuales que han ganado mayor reconocimiento y aprecio en el arte actual, celebrando la posible imperfección como una fuente de autenticidad y belleza, conmoviendo, inspirando y transformando, pudiendo olvidar su arcaica y estanca apariencia física, convirtiéndose en una poderosa metáfora de la vida misma impregnada como lenguaje en tu obra.

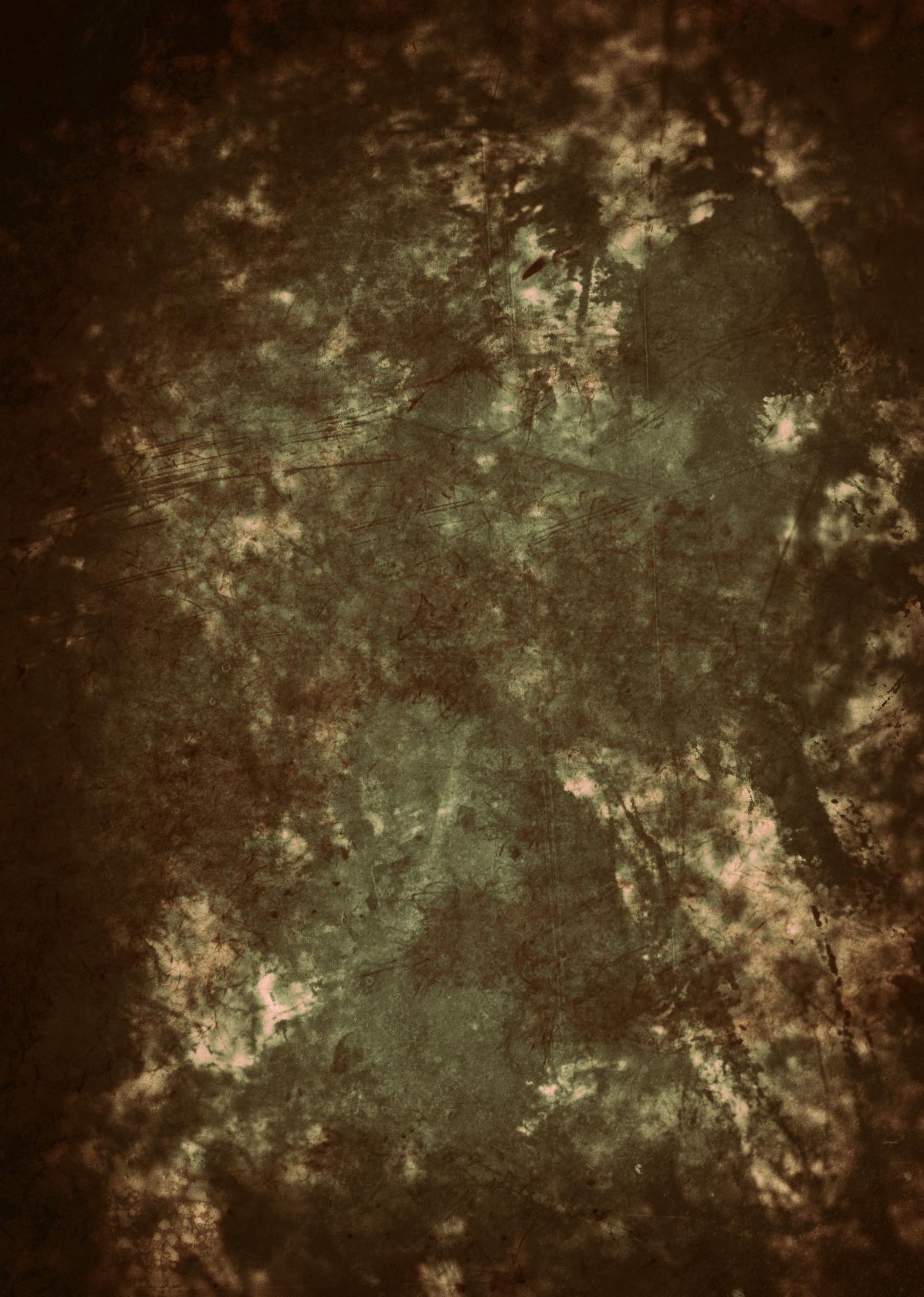
A la hora de ver la conexión o relación artista y obra, en sentido de herencia o pertenencia en la maqueta, tomándose en el sentido de expresión temprana y esencial del proceso creativo, lleva consigo una esencia pura no adulterada de la visión propia del artista. En este sentido el gesto, la intención y la pureza de la maqueta pueden representar también una conexión muy directa con la identidad del autor.

Tomadas como herramienta de experimentación y exploración, el artista puede sentirse más libre para expresarse, traduciéndose en rasgos identitarios, llegando en casos a ser más pura y directa que en el sentido de una obra final. Por ejemplo una copia realizada a partir de una maqueta puede perder ciertos matices y detalles presentes de una obra original, además que según su procesado puede presentar oscilaciones al alejarse del autor en sentido de la maqueta original. Haciendo una analogía con la teoría de las ideas asociada a Platón, nos puede llevar a reflexionar sobre la fidelidad a la idea original en el proceso creativo, ya que la maqueta puede ser vista como la representación más cercana a la idea primitiva o conceptual, donde el creador tuvo la libertad de explorar y perfeccionar su visión en un formato manejable. Vista desde el foco donde podemos considerar a esa pieza como semilla de una obra, maqueta como pieza previa, su relación con la obra final es similar a la relación entre un ancestro y su descendiente. Las cualidades hereditarias pueden presentarse tal cual la vemos en la maqueta, transmitiéndose en términos artísticos a lo largo del proceso creativo reflejándose incluso en las distintas etapas, desde esa maqueta inicial donde se desarrolla la idea, se experimenta y organiza, sintiéndose acabada. Pero, ¿una copia que incluso ha sido escalada, o cambiada de material sería lo mismo?. Posiblemente en respuesta a esto encontramos maquetas altamente valoradas y buscadas por el mundo del arte por su autenticidad y originalidad, capturando la esencia y la visión del artista en una etapa temprana y menos influenciada por consideraciones externas. Por su naturaleza única, su rareza, exclusividad y su papel en el proceso artístico. Por su valor histórico, ya que además pueden representar una etapa crucial, siendo testigos de la evolución de una idea hasta la materialización, convirtiéndose en piezas valiosas para comprender la propia obra o el pensamiento del artista.

Las maquetas muestran cargas de un rico código que a menudo ofrecen información valiosa sobre la historia y el contexto cultural en el que fueron creadas. Técnicas, materiales, influencias, decisiones, son importantes para la comprensión del artista, de su impronta, de su inquietud, de su obra. Los coleccionistas de arte a menudo valoran las maquetas como piezas únicas que complementan y enriquecen sus colecciones, su valor estético y significado simbólico las hacen altamente deseables en el mercado. En definitiva, su categoría va más allá de ser simples ejercicios o modelos preliminares. Las maquetas son testimonios vivos del proceso creativo, de la visión artística, y alma de quien las crea.

"Libertas artis veram creativitatem alit.."

"La libertad del arte nutre la verdadera creatividad."



5. REFERENTES

En la forma en cómo se afronta este desarrollo frente a la aplicación del sentido de maqueta desde su difusa limitación a un significado concreto, a la complejidad de su marco práctico, versatilidad de su uso, su contingencia ubicua, hace que se afronte este apartado de una manera ingenua en contraste a las infinitas posibilidades, por lo que ha de hacerse una especie de recopilación o extracto.

Desde el vasto panorama del arte escultórico dedicado a la exploración del concepto de la maqueta, en cómo se destina, se aplica, se sirve y se aprovecha, con una inclinación a la interpretación de la figura humana desde el que hemos guiado el documento, nos interesa destacar diversos protagonistas, como también distintos ámbitos e identidades. Estos referentes a los que trataremos de citarles con nombres propios son quienes sirven de manera directa e indirecta a la hora de respaldar y justificar la creación de este proyecto.

A lo largo de la historia del arte se han revelado corrientes de pensamiento y expresiones artísticas que desafían las convenciones establecidas, aportando una nueva luz a la comprensión de la escultura en la interpretación de la figura humana. Siguiendo la huella de maestros como Miguel Ángel Buonarroti, que con su enfoque magistral dejó una marca indeleble en la historia del arte, desde la perfección técnica, el dominio anatómico y la representación idealizada de la figura humana. Revolucionario en el arte escultórico al que se le aplica el concepto del “non finito”, donde deja en la pieza ciertas partes aparentemente inacabadas contrastando con la perfección absoluta, transmitiendo una sensación de vida y movimiento excepcional. Aparte de enfatizar su gran dominio anatómico, resalta su genio creativo al desafiar las convenciones artísticas de su época y abrir nuevas posibilidades expresivas en el arte escultórico.

Auguste Rodin, reconocido por su innovación en el proceso escultórico, introduciendo técnicas en sus obras que abrazaron lo inacabado, con una enorme carga gestual y emocional. Su enfoque en capturar la vida y el movimiento, así como su libertad para experimentar con formas no convencionales, lo convierten en un referente clave para entender la transición del arte hacia enfoques más expresivos y procesuales.

Alberto Giacometti, reconocido por su enfoque en la representación de la figura humana de manera esencial y expresiva, destacando en sus obras la delgadez extremadamente estilizada y la sensación de movimiento y vida que logra transmitir en formas aparentemente esquemáticas. La patente apariencia minimalista donde traduce las formas figurativas a su estilo, envueltas en una expresión orgánica donde experimenta con la esencia de la forma humana ha influido notablemente hasta la escultura contemporánea.

Destacar a estos artistas proporciona un marco histórico conceptual para hacer una especie de visualización de varios sucesos de exentos latidos de originalidad en la evolución del arte escultórico, desde tiempos donde imperaban los cánones clásicos hasta llegar a las exploraciones más contemporáneas. Aquí es donde queremos hacer una muestra de una porción del escenario y contexto que nos ha podido influenciar como referentes, estilos, corrientes, procesos, que con su aplicación hacen muestra o gala de aquellos rasgos identitarios con los que se suelen hacer referencia a las maquetas, pudiendo ser estas, además de una herramienta, una fuente de expresión. Para ello, como recordamos anteriormente, estamos obligados a citar influencias desde otros ámbitos como también entidades, y cómo no, principalmente, a propios artistas.

En el campo del dibujo, enfocado a la figuración humana en un contexto contemporáneo donde se pueden apreciar trazos gestuales, manchas de formas abstractas, donde se contrastan partes matéricas con zonas más detalladas enriqueciendo la representación de las composiciones, portando sensación de espontaneidad y fluidez, agregando dimensiones emocionales y subjetivas al dibujo, desvelando propiedades sensitivas sugiriendo estados de animo, emociones, atrapando la energía con predominio también de la mancha, creando composiciones visualmente interesantes y cargadas de significado. Artistas como Damian Gödich (Fig.3), Baran Mong (Fig.4) o Martin Campos (fig.5), son ejemplos de creadores que experimentan con el tratado de la figura humana y que están en la vanguardia de este enfoque innovador en el arte del dibujo.



Figura 3: Damian Gödich Female Figure Study



Figura 4: BaranMong Practice charcoal

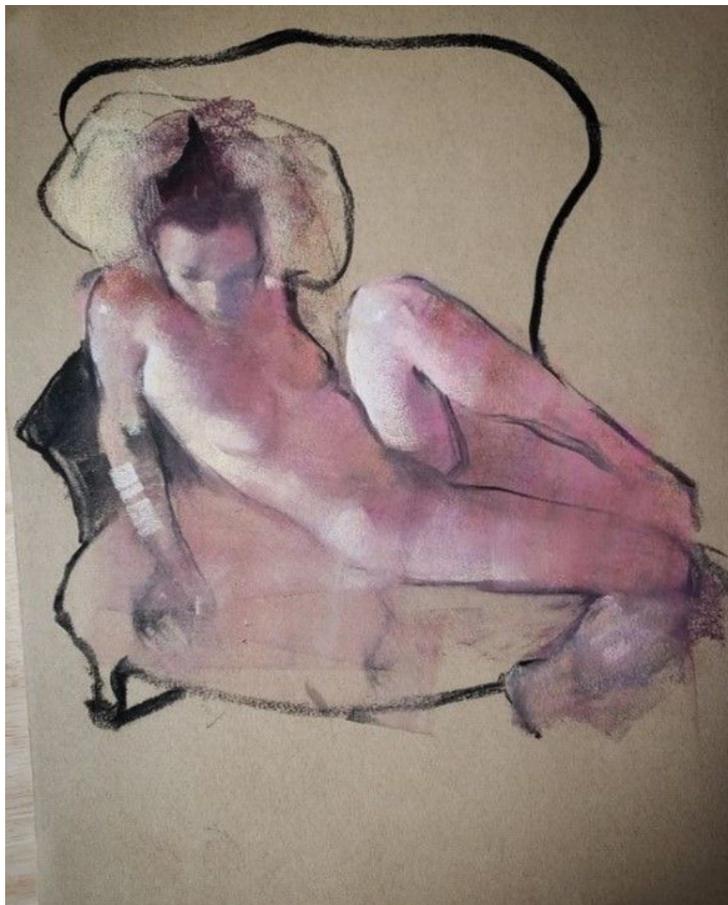


Figura 5: Campos Martin G.M

En el ámbito de la pintura, podemos encontrar artistas contemporáneos que destacan por su enfoque en la exploración de la forma humana con un preciso control de la anatomía, la expresión emocional, la búsqueda de capturar la esencia figurativa mediante los trazos pictóricos, donde en casos puede apreciarse una mayor intensidad de dibujo en contraste con otras zonas donde la mancha cobra relevancia, como también su ausencia. Preciso estudio de las formas y de las luces, experimentación de técnicas y estilos que en su variedad conversan en la misma pieza. En los artistas elegidos como referentes encontramos esos rasgos que comparten a la hora de construir entre la pincelada gestual y expresiva que le aportan una gran profundidad y emoción a las representaciones. Entre ellos podemos destacar la obra de Mark Tennat (Fig.6), Jacob Dhein (Fig.7) o Shane wolf (Fig.8).



Figura 6: Mark Tennant Painting



Figura 7: Jacob Dhein Desnudo en azul VI, 24x24, óleo sobre panel, Colección privada

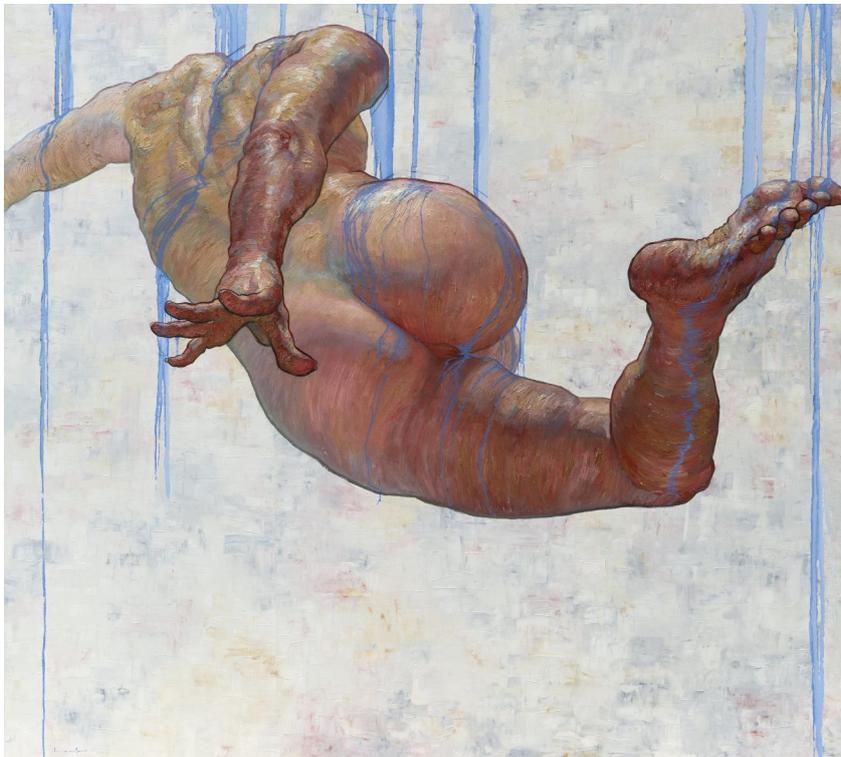


Figura 8: Shane Wolf King's Choice

En el campo de la escultura, desde el foco en el organizamos este documento, es fundamental destacar a aquellos artistas que van más allá de una búsqueda simple en la interpretación de la figura humana, nombrando a algunos de los protagonistas del escenario actual, desarrollando experimentando y exponiendo obra con una profunda carga emotiva, narrativa y expresiva. Estos no se limitan solo a la forma humana sino que exploran la gestualidad, la técnica de modelado y el manejo del material plástico para crear obras que no solo poseen identidad propia, sino que también reflejan esencia pura y genuina, llena de intencionalidad y significado. Uno de los referentes en este ámbito es Javier Marín, cuyo estilo propio y audaz se encuentra estrechamente relacionado con las claves comentadas que son asociadas directamente a la hora de entender la maqueta y el boceto. Obras cargadas de identidad, un rico tratado del material y amplio conocimiento anatómico, donde se puede presenciar la irregularidad, el fragmento. El artista busca el registro del intenso proceso de gestación de la obra, donde hay cabida al error, la experimentación, creando marcas, huellas, trazos e irregularidades en la obra que las aporta de una pureza y vida latente (Fig.9-11). Eudald de Juana es otro protagonista de la escultura figurativa con un alto dominio técnico y su habilidad para representar formalmente ideas de una manera sensible y emotiva. Su obra combina sólidos cimientos clásicos con un estilo personal que transporta al espectador a un universo lleno de humanidad y evocación (Fig.12-14). Grzegorz Gwiazda, que llegan a catalogarlo como el “Rodin del siglo XXI”² experimenta con una actitud dinámica y expresiva en sus obras, demostrando un impresionante control del material y una profunda comprensión de la anatomía y volúmenes. Su tratamiento superficial y su sensibilidad artística traspasan los límites de lo entendible, creando piezas altamente sensibles e impactantes (Fig.15-17). Por otro lado, Cristophe Charbonnel, con un manejo magistral del material, creando obras con una alta expresividad y riqueza visual, con tendencia a la construcción de escultura monumental con una exploración de la forma humana y anatómica interesante (Fig.18-20). Sharon Griffin por su parte experimenta con variopintas interpretaciones de la figura humana como con los acabados que les aplica, creando unas obras artísticas de alta sensibilidad trabajando una gran catálogo de distintos formatos (Fig.21-23).

Estos protagonistas citados suman un gran catálogo de obra donde se pueden visualizar esas características generales con las que los hemos podido englobar, como la incidencia y manejo del material soporte de la obra, explorando la creatividad, aplicando diversidad de técnicas dando relevancia al procesado de la pieza, aportando novedosas perspectivas y sensibilidades en la escultura figurativa.

“El material para mí tiene que ser un protagonista más de la obra terminada, dice cosas y no debes callarlo, debes dejarlo expresar. Como artista tienes que estar atento para decidir hasta dónde lo dejas ser.”

(Javier Marín,2020)

2 Grzegorz Gwiazda *EL RODIN DEL SIGLO XXI*. (2017, 30 noviembre). Museo Europeo de Arte Moderno (MEAM).

<https://www.meam.es/es/exhibitions/71/grzegorz-gwiazda.html>



Figura 9: Javier Marin Torso hombre



Figura 10: Javier Marin figura Corpus Terra



Figura 11: Varias Exposición Corpus Terra



Figura 12: Eudald de Juana El despertar de la conciencia , 2016



Figura 13: Eudald de Juana, Aire, 2019.



Figura 14: Eudald de Juana Hope



Figura 16: Grzegorz Gwiazda Ein Augenblick



Figura 15: Grzegorz Gwiazda Flightless

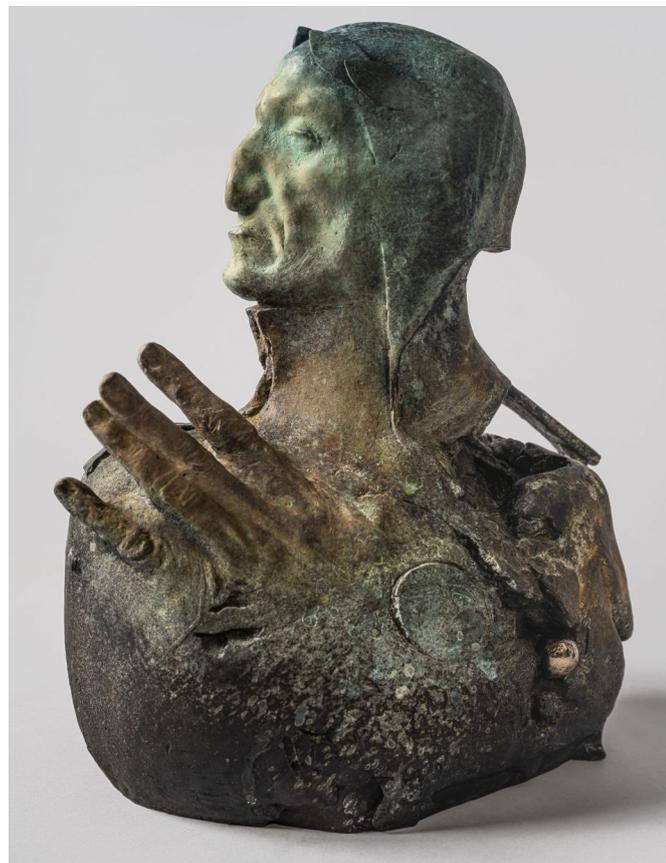


Figura 17: GWIAZDA GRZEGORZ La visión de Dante



Figura 18: Christophe Charbonnel Body



Figura 19: Christophe Charbonnel Thésée



Figura 20: Christophe Charbonnel sculptures



Figura 21: Sharon Griffin Hero

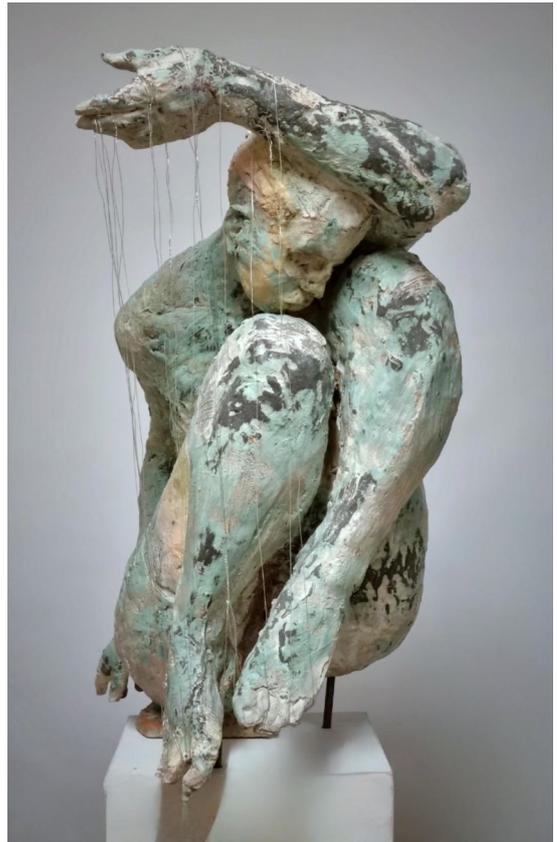


Figura 22: Sharon Griffin Rain

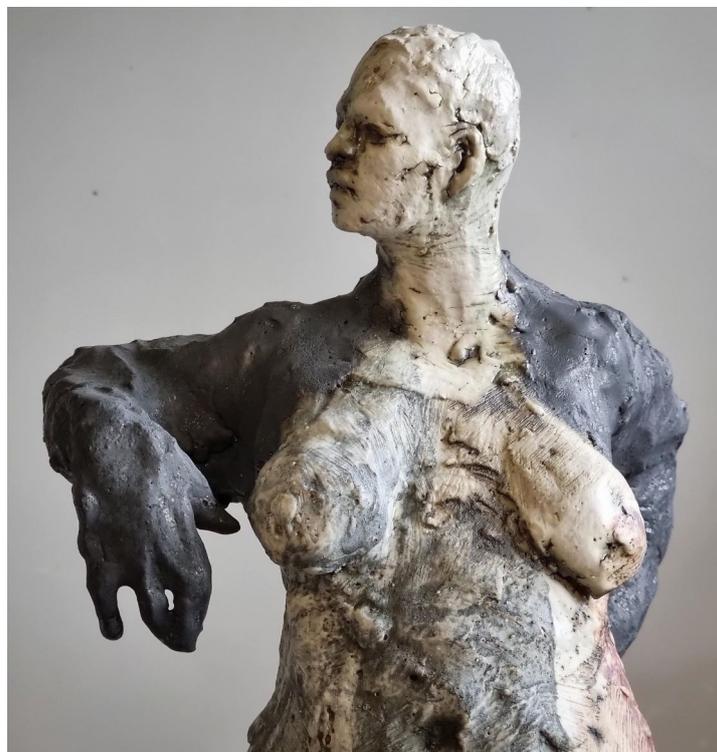


Figura 23: Sharon Griffin Out of the Woods

Dentro de las referencias, y ampliando así este catálogo de muestras que nos sirven a la hora de experimentar con obras, estudiando técnicas, explorando posibilidades, materiales, estilos, nos centramos en una parte donde se experimenta con el tratado superficial en distintos materiales soporte, en diversidad de elementos constructivos, tipologías, y donde resalta una tendencia actitud en la exploración del procesado y la acción frente al material. Aaron Demetz, por ejemplo, hace uso comúnmente de la madera como principal soporte de sus obras, reconociendo en ella un lienzo magistral que le permite transformar y dar vida a sus interpretaciones del cuerpo humano. A través de diversos procesos, como la aplicación del fuego, la incidencia de herramientas o la aportación de resinas naturales, Demetz experimenta con las posibilidades que este material le ofrece a la hora de reaccionar frente a acciones. Sus obras no solo transmiten gran fuerza expresiva y poética, sino que también revelan un lenguaje propio, donde la acción directa con el material y el proceso creativo reflejan la estrecha relación convertida en un diálogo íntimo entre el autor y sus piezas. Así su obra es una muestra elocuente de cómo la experimentación, la acción y la investigación en el proceso artístico no solo enriquecen la técnica y el estilo del autor, sino que también establecen una conexión profunda y significativa entre la obra de arte y su creador (Fig.24-26). Otro protagonista que hace de su material principal la madera es Bruno Walpoth, escultor que se sumerge de lleno en un proceso creativo minucioso y detallado a la hora de representar e interpretar de manera directa la figura humana, donde cada gesto y cada acción sobre la madera contribuyen a la narrativa de la pieza final. Sus creaciones revelan una amplia gama de contrastes y enfoques, desde las áreas más detalladas y estilizadas hasta aquellas partes donde la acción de las herramientas están más marcadas. Zonas erosionadas, texturas y color que hacen un idílico juego de contrastes en sus retratos, provocando una atmósfera reflexiva, donde se captura la esencia misma de la figura humana (Fig.27-29).



Figura 24: Aron Demetz, *Memoridermata*, 2014



Figura 25: Aron Demetz, Evidenza dislocata 2018.

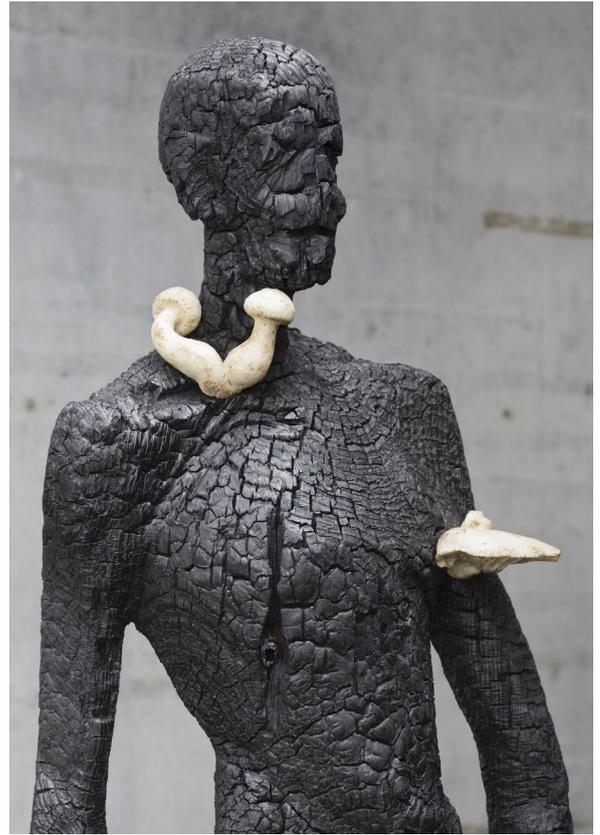


Figura 26: Aaron Demetz senza titolo 2012 Legno carbonizzato



Figura 27: Bruno Walpoth Amore e ombra, 2015



Figura 28: Bruno Walpoth The French Womans



Figura 29: Bruno Walpoth Die grüne Mütze 2014

Los protagonistas destacados, que en su exploración en torno a la figura humana indagan con distintas e interesantes formas expresivas, con rasgos peculiares, o que incluso, abrazan lo insólito y misterioso, experimentando con diversas formas compositivas, explorando materiales, llegando incluso a trasladarnos a identificar esas asociaciones que hacemos con las maquetas, como puede ser Emil Alzamora. Artista caracterizado por acercarnos a la figuración humana construyendo sus obras con una especie de ensamblaje o collage constructivo con distintos elementos y materiales, explorando nociones de fugacidad, belleza, armonía, incertidumbre y esperanza. Experimenta con lo constructivo, con la naturaleza del material, la forma, la identidad, puesto que podemos encontrar en una misma obra distintas piezas o elementos en diversos materiales, estudiando la composición, el equilibrio, todo con un a atmósfera de aspecto primario, de esbozo, un ready made ordenado y preciso, jugando con lo inacabado, la pureza, dotando de identidad al proceso, siendo este muy visible, cercano, donde el espectador encuentra un estrecho lazo con la pieza, sin verse como algo simple o pobre. Entre los materiales es común el uso de cerámica, yeso, resinas o metales, donde da protagonismo a la obra mostrando una especie de desnudez procesual (Fig.30-32).

Robin Amora, es una escultora figurativa que hace del uso del papel su medio principal de la expresión artística. Su trabajo se distingue por una combinación única de habilidades técnicas y una profunda exploración de temas relacionados con la salud mental, la percepción, la existencia y la mortalidad. Amora ha desarrollado métodos y técnicas innovadoras debido a su experimentación con el material, lo que ha resultado en una obra inquietante y exclusiva. El papel, un material comúnmente visto como medio bidimensional, cobra vida en las manos de la autora, que a través de un meticuloso modelado, logra dar forma a figuras humanas, posturas, extractos y expresiones emocionales que invitan a reflexionar con esos temas profundos. Además de la utilización del papel como material principal, utiliza el grafito además de la costura, donde añade capas de significado y profundidad a sus piezas. Palabras, escrituras reflexivas, fragmentos complementan y enriquecen la obra con un código propio reforzado con las uniones por medio de hilos. Aspecto que refuerza lo emocional, la delicadeza y a la misma vez la fuerza, proporcionando una experiencia cautivadora y profundamente conmovedora para el espectador (Fig.33-35). Como referente interesante, también es necesario nombrar a Justin Mzielke, escultor que además de mostrar su habilidad a la hora de representar la figura humana, indaga también en la integración de lo digital en sus exposiciones. Escultor que experimenta con distintos materiales, del que podemos apreciar un variopinto catálogo de piezas donde se aprecia un amplio control de la figuración, centrando distintos estilos y objetivos, ya sea cuerpo completo, fragmentos, o elementos que se suman a la obra como escenario de sus instalaciones. Entre sus obras de manera complementaria podemos ver como hace manejo de lo audiovisual, donde por medio de unos videos que recuerdan al stop motion se revela el proceso de creación de piezas donde el material plástico se va transformando configurando elementos figurativos hasta dar esa especie de latido de vida a las piezas. Este enfoque no solo resalta la destreza técnica del artista, sino que también enfatiza la relación íntima entre él y el material plástico con el que trabaja. Cada gesto, marca y textura reflejan la profunda conexión entre el creador y su creación (Fig.36-38).

Vittorio Lavazzo, destaca como un joven escultor que posee un dominio excepcional de la composición escultórica, siempre explorando nuevas formas y desafiando los límites de la anatomía humana con sus creaciones. Su trabajo se caracteriza por el uso del papel maché como material con el que consigue unas posturas arriesgadas del cuerpo, sus torsiones y ese juego con el equilibrio con el que parece desafiar la gravedad, mostrando un amplio entendimiento del material, la forma y el movimiento. Su enfoque a la experimentación durante el proceso de creación en el cual llega a utilizar distintos materiales que aparte del papel, va desde la utilización de plastilina, yeso, telas y arcilla, le permite mostrar su destreza y habilidad técnica en el manejo de los materiales, reflejando la gran relevancia que tiene el proceso de modelado y moldeado en sus obras, quedando reflejado en sus piezas caracteres del propio proceso, como las marcas de las uniones, pliegues, convirtiéndose en una parte integral de la obra, brindando una sensación de autenticidad y pureza. Existe una constante tendencia a una aparente muestra de dualidad entre piezas de estudio y obra final, quedando esa apariencia que juega entre maqueta y obra. Lavazzo también hace uso del color aplicándolo sobre las piezas en modo de pátinas agregando profundidad y una carga emocional especial a cada obra, donde existen rasgos clásicos que transforma creando unas piezas contemporáneas, expresivas e impactantes que transmiten una narrativa única (Fig.39-41).



Figura 30: Emil Alzamora Into the North Forest



Figura 32: Emil Alzamora Wormhole at Clak

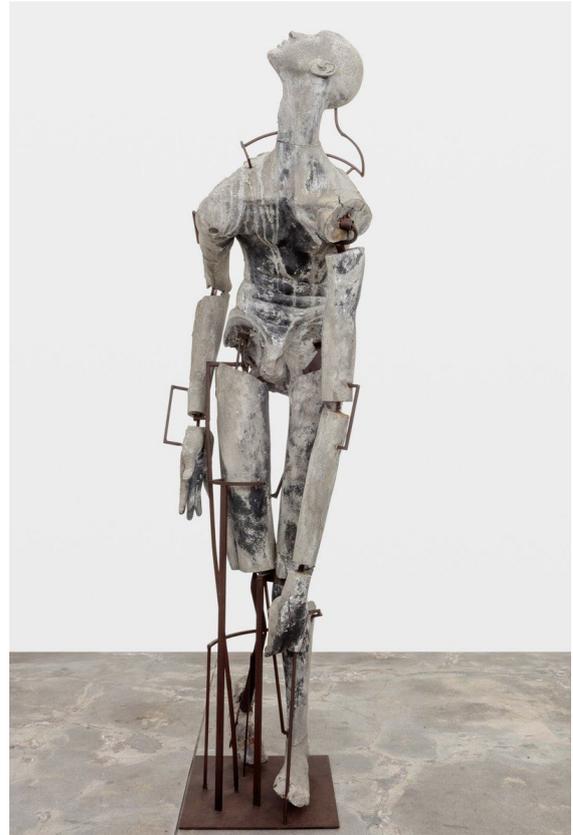


Figura 31: Emil Alzamora Waymaker, 2010



Figura 33: Robin Amora Neither Am I 2021



Figura 34: Robin Amora Unpaint The Picture 2017



Figura 35: Robin Amora To What Place 2016



Figura 36: Justin Mzielke The Spinning Wheel

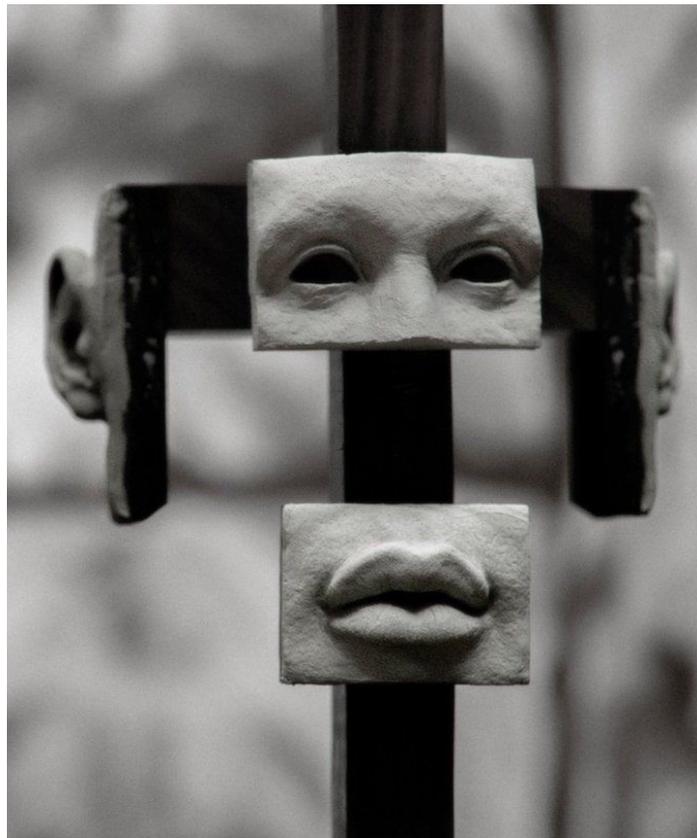


Figura 37: Justin Mzielke Render Tiles



Figura 38: Justin Mzilke Torso Wood (Fallen Trees)



Figura 39: Vittorio Iavazzo *Bubble Woman*, 2021



Figura 40: Vittorio Iavazzo *In cerca di equilibrio, Uomo su Pallone* 2021



Figura 41: Vittorio Iavazzo *In Small Steps*. 2017

Desde el campo de la escultura del territorio de las Islas Canarias podemos destacar algunas de las figuras relevantes girando en torno del estudio de la expresividad del cuerpo humano. Por ejemplo, la escultora Ana Lilia Martín que hace de la figuración humana el nexo de su discurso artístico, que desde su manejo de la anatomía respalda un amplio catálogo en el que se puede apreciar la variedad de formas expositivas de sus piezas, formatos, escalas, una amplia versatilidad donde juega con la metamorfosis, llevando al cuerpo humano más allá, donde adapta además elementos a sus obras, desde medios cuerpos, bustos, representaciones parciales que actúan como una totalidad que invita a la reflexión. Existe una aparente homogeneidad en sus acabados donde parecen penetrar ligeramente en el material soporte de una manera natural, donde en caso afloran contrastes de grafito en formas de textos, letras o signos, como también aportaciones de color resaltando algunos elementos que perfilan la narrativa. Son interesantes sus piezas en pequeño formato realizadas en material gres, envueltas en una imaginación donde el propio tratamiento del material le aporta una identidad especial (Fig.42-44).

La figura de Miguel Ángel Martín se erige como un destacado escultor canario cuya obra plástica se centra en la escultura figurativa, con un enfoque particular en lo religioso que evoca atmósferas renacentista y contrarreformista. Su trabajo artístico se distingue por una exploración de la estética de lo imperfecto, convirtiendo el deterioro, corrosión, erosión en los elementos fundamentales de su expresión creativa. Una de las características más notables en las obras de Miguel Ángel Martín es su habilidad de encontrar en la imperfección del fragmento, la perfección. Sus piezas transmiten una carga de delicadeza y equilibrio, a pesar de la utilización de distintos elementos en sus obras, desde fragmentos, a zonas estructurales, desde el minucioso detalle contaminado de pureza, hasta zonas con la esencia mecánica del ensamblaje, desde la textura o impronta sobre el material hasta la presencia de la tornillería o el ensamblaje de su esqueleto armazón. Los cuerpos representados en sus piezas muestran signos de una especie de mutilación, erosión o desgaste, utilizando diversos materiales como arcilla, madera, metal. Con un procesado altamente reflejado en sus piezas, el fragmento, el vacío, lo inacabado, el artista desborda con sus composiciones un potente caudal de estímulos a quien observa su obra, donde lo imperfecto adquiere una belleza y significado único (Fig.45-47).



Figura 42: Ana Lilia Martín Raíces encarnadas 2019



Figura 43: Ana Lilia Martín Sentirse árbol 2019



Figura 44: Ana Lilia Martín. Obra (Fragmento, detalles)



Figura 46: Miguel Ángel Martín "Ecce Homo", 1991



Figura 45: Miguel Ángel Martín .Y una espada atravesará tu alma. 2001



Figura 47: Miguel Ángel Martín. Crucifixión (Divino Maniquí) 1991

Como hemos añadido en el transcurso del trabajo, y en el sentido de aplicar la maqueta como ejercicio, proyecto en relación de la experimentación, tecnificación, hablamos de una herramienta firme en el campo de la docencia. Instituciones de renombre como la propia Academy Of Art de Barcelona, donde profesionales de diversos campos participan en la enseñanza, estando enfocada desde un prisma altamente figurativo.

Desde el ámbito de la escultura, donde interactúan especialistas de este mundo tridimensional, podemos destacar a un activo Joel Llopis, escultor docente que entre sus obras muestra una delicada tendencia a lo figurativo, al fragmento, con gran control de lo anatómico y que continuamente fusiona su modelado con formas, texturas y huellas. Es común ver en sus redes diferentes estudios, piezas prácticas, experimentación, técnicas y procesos de la línea de lo que sucede en el campo docente (Fig.48-50). En el contexto de la enseñanza bajo la guía de docentes expertos como en este caso Joel Llopis con Grzegorz Gwiazda (Fig.52) y Eudald de Juana, que ya habían sido nombrados anteriormente y que han compartido enseñanzas en la Academy Of Art de Barcelona, enriqueciendo la experiencia, instruyendo el aprendizaje, fomentando el crecimiento artístico integral de los estudiantes mediante una docencia activa (Fig.51).

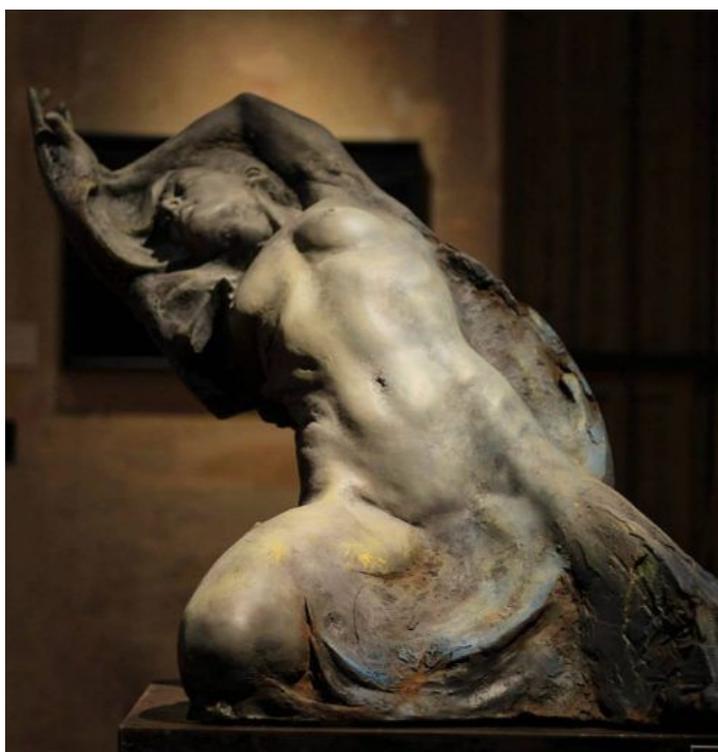


Figura 48: Joel Llopis. Nura



Figura 49: Joel Llopis. Basta

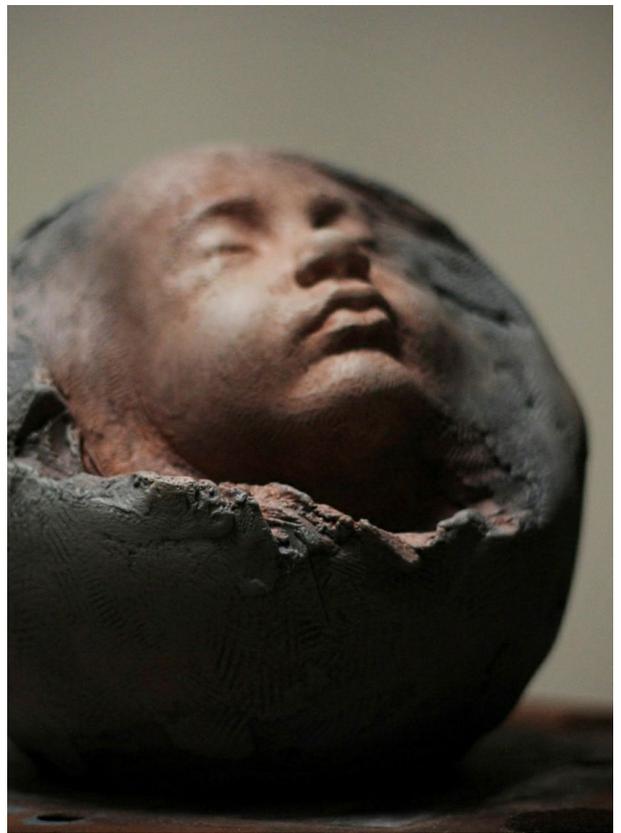


Figura 50: Joel Llopis. Aura



Figura 51: Academy of Art Barcelona. Long Pose Sculpture



Figura 52: Barcelona Academy of Art (Instructor)

Se nos hace inexcusable exponer al Museu Europeu d'Art Modern (MEAM) como una entidad referente, ya que destaca por relevancia en el ámbito figurativo contemporáneo. Su enfoque se centra en encontrar un equilibrio entre la tradición artística y la búsqueda de nuevas expresiones para el siglo actual. Al contrario de otros museos de arte contemporáneo, el MEAM respalda y exhibe obras de artistas que se dedican al arte figurativo, ofreciendo un espacio crucial para esta corriente artística. La apertura de este museo ha marcado un hito significativo en la aceptación y comprensión del arte figurativo en diversos ámbitos de la sociedad contemporánea. Ha contribuido a cambiar la perspectiva de muchos profesionales del arte, quienes reconocen la necesidad de explorar nuevos enfoques y metas artísticas que se alineen con la realidad actual y se desliguen de las convenciones del pasado. Además de su papel en la promoción del arte contemporáneo, los museos en general han sido fundamentales en la educación artística y en el desarrollo de nuevos talentos. Han servido como lugares de consulta y aprendizaje, donde estudiantes y artistas emergentes pueden estudiar las obras de grandes referentes, entender diferentes estilos y técnicas, y encontrar inspiración para sus propias creaciones. De esta manera contribuyen también activamente al crecimiento y enriquecimiento del panorama artístico (Fig.53-55).



Figura 53: MEAM



Figura 54: MEAM2



Figura 55: MEAM3



SEGUNDA PARTE: Desarrollo Procesual

6. ANTECEDENTES

Este proyecto inicia su desarrollo desde el carácter con el cual se ha encauzado el transcurso de la etapa del grado escultórico, estando enfocado siempre desde la perspectiva de ese eterno aprendiz que muestra interés en la representación de la figura humana, sus complejidades, y ante todo, su carácter expresivo. Los distintos trabajos realizados han sido llevados a cabo con tendencia a lo experimental, donde incidir en procesos, en la exploración de posibilidades adecuadas a las situaciones que se presentaban. Las obras realizadas en esta etapa no son más que respuestas de los ejercicios que se nos plantearon desde la parte docente, y todos muestran en ese sentido unas obras con esencia de paso, sin el interés de aportarle esa etiqueta de obra artística, ni reconocidas como el resultado de su búsqueda. Son más bien catalogadas como partes del culmen, catálogo de piezas o ejercicios de indagación, estudio. Se ha insistido en el proceso, desde analizar el comportamiento de materiales, de las distintas formas constructivas, exploración de distintas texturas, usos de distintas herramientas, estudios de composiciones, hasta el investigar sobre el cuerpo humano, su figura, expresividad y un largo etcétera.

Con el enfoque puesto sobre el proceso, a la continua exploración, a la investigación, me posiciona frente a la pieza escultórica vista como ejercicio, como objeto que puede presentar una cantidad infinita de posibilidades. Esa apreciación de dependencia relacional entre la triada que puede conformarse con el material, la idea y el procesado por parte del escultor, puede desarrollar una interminable serie de resultados distintos, que incluso cuando se le aplica una alternancia diferente de protagonismo a los distintos componentes de esa triada, las interminables posibilidades se multiplican más aún. La incidencia de cada gesto o tratado que le aportamos al material y su posible resultado expresivo posterior, las características, sus cualidades o propiedades que pueden presentar esas piezas, ejercicios, o resultados, es la parte sugestiva de la que nace el desarrollo de todo lo que podemos apreciar en este trabajo formulado, donde la exploración del concepto y la figura de “maqueta” en la escultura toma el protagonismo.

Desde el inicio de esta etapa está despierto ese enfoque puesto en la representación de la figura humana, en su expresividad. Por ello entre los ejercicios realizados durante este periodo activo es quizás normal ver una serie de patrones que pueden repetirse estando presente en la mayoría de los resultados realizados el cuerpo. Se repite la tendencia a la hora de explorarlo y de cómo plasmar distintas narrativas, ideas o composiciones. En este exiguo catálogo se puede apreciar una cierta diversidad en cuanto al formato, los materiales usados y técnicas exploradas.



Figura 56: Huellas. Lino, carbón, madera.(Pieza propia)



Figura 57: Huellas (2). Lino, carbón, madera. (Pieza propia)

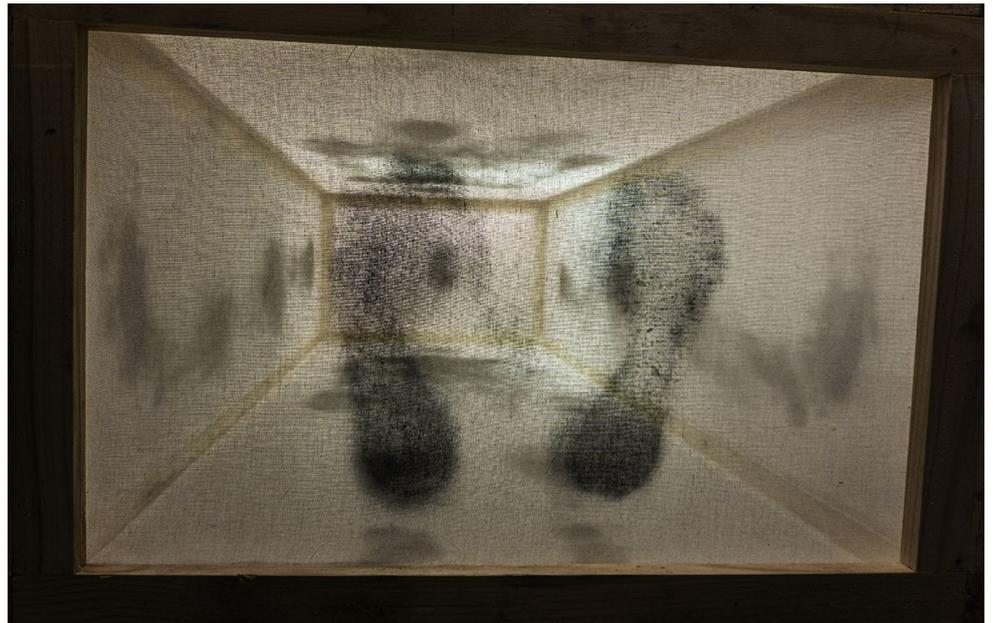


Figura 58: Huellas (3). Lino, carbón, madera. (Pieza propia)

Con la pieza “Huellas”, estructura que combina diversos materiales, principalmente elaborada con el registro del cuerpo, hablando de la huella como su propio nombre indica, donde ha sido utilizado el propio cuerpo como si de un calco se tratase, conformando desde el rastro bidimensional producto de la acción, a la construcción de una pieza tridimensional. Hablamos de trazos, de procesos, de acción directa, donde los fragmentos de cada plano llegan a construir un todo. Vínculo entre el cuerpo y el objeto, entre la masa y el vacío, contrastes entre la luz y la sombra, presencia y ausencia, la vida y la muerte (Fig.56-58).

Durante el transcurso docente son varios los ejercicios realizados desde el modelado con el fin de captar y reproducir formas, sirviéndonos desde poses rápidas, fijas de modelos al natural, con el fin de tecnificar el proceso, explorar las formas de la figura humana, indagar con el material y su comportamiento, ver como responde a la acción de las manos y las distintas herramientas sobre el material soporte, plastilina, arcilla (Fig.59). Analizar el código expresivo que puede dar la impronta aplicada desde la huella o el trazo de la herramienta durante el proceso. Son infinitas las posibilidades existentes, tanto en ese momento donde tenemos el material plástico, como a la hora de aportarle un acabado final tras el horneado o copias post moldeado de la pieza (Fig.60).

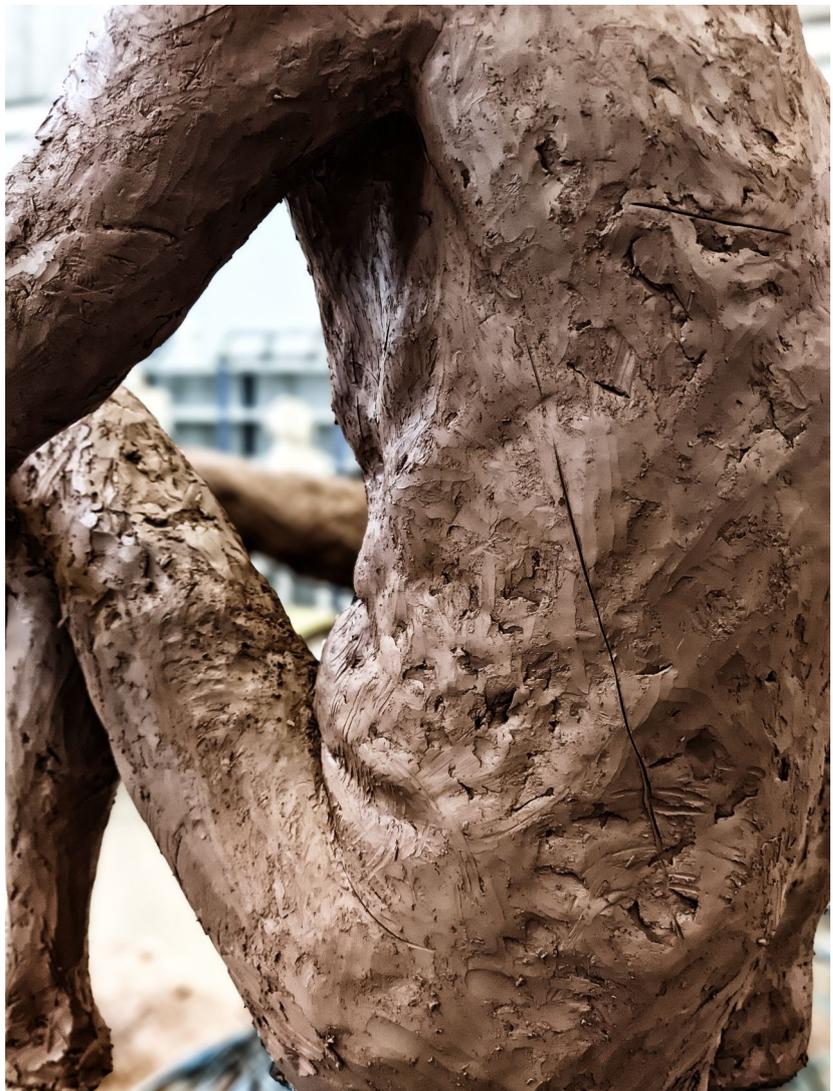


Figura 59: Ejercicio Modelado. Modelo al natural, pose fija. Arcilla (Pieza propia)



Figura 60: Ejercicio de Acabados. Pátinas Acabado, piezas de poses rápidas. Arcilla(Pieza propia)

Con la ejecución de estos ejercicios, tanto de exploración, experimentación, tecnificación, como de análisis, nos favorecen para ampliar conocimientos y darnos facultades para enfocar lo que puede ser nuestra obra personal, de la misma manera que nos aporta una mayor seguridad a la hora de trabajar con nuevos materiales, técnicas, o también a la hora estudiar distintas composiciones en las piezas.

La pieza "Reflexus" nace desde el proceso de fundición a la cera perdida, en el cual investigamos con la manipulación de la propia cera como ese material plástico. Se ajusta una composición para adaptarnos a los requisitos que se nos presentan en la cual interpretamos también la figura humana, creando una narrativa compositiva entre distintos cuerpos y el objeto. Se busca explorar en la expresividad de las figuras en sus rasgos, en un tratamiento superficial marcado, con torsiones algo exageradas, donde las posiciones que ocupan y el propio soporte donde se anclan tengan relación. Todo esto mostrando una actitud despierta frente al azar en lo referido al proceso de la fundición y a aquellas heridas o errores que puedan surgir. Volvemos a hablar de fragmento, de erosión (Fig.61-63).



Figura 61: Reflexus. Latón, madera, acero. (Pieza Propia)

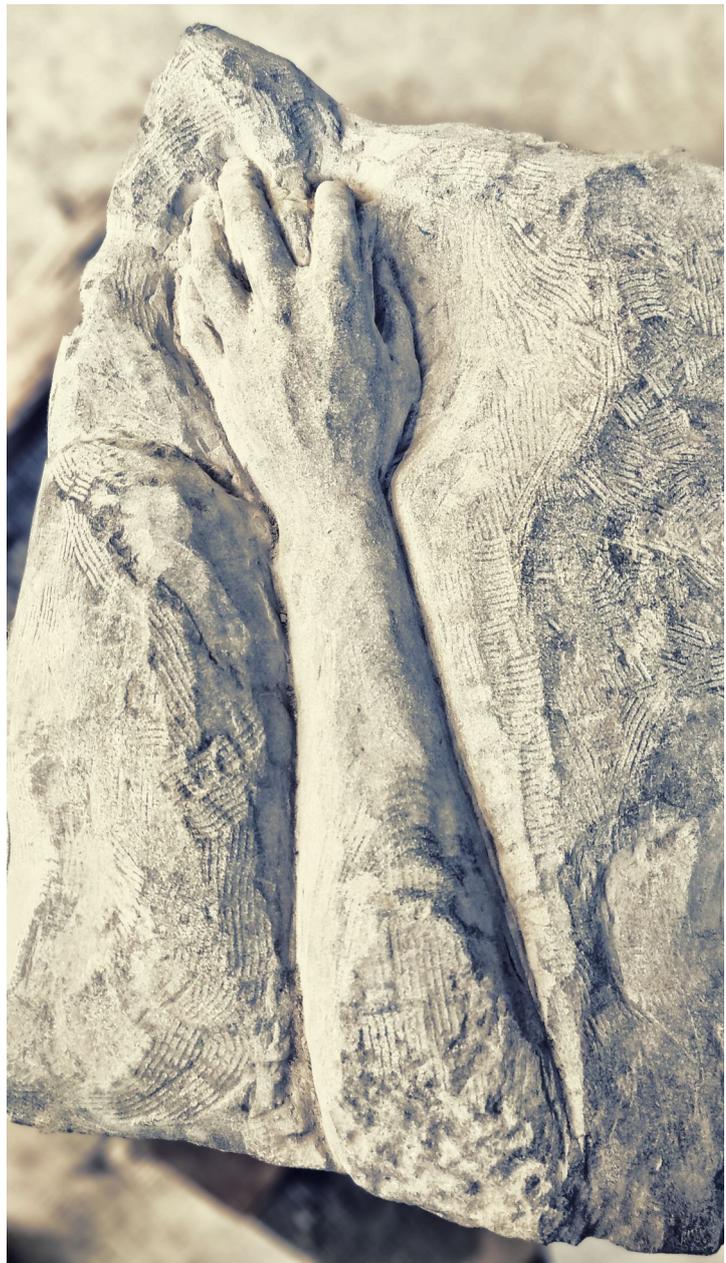


Figura 62: Reflexus (2). Latón, madera, acero. (Pieza Propia)



Figura 63: Reflexus (3). Latón, madera, acero.
(Pieza Propia)

Dando gran relevancia a lo que es el ejercicio práctico como un importante recurso en el aprendizaje activo, siguiendo la tutorización o las correcciones docentes que nos pueden llegar a formular o la propia instrospección, nos podemos llegar a ver incluso obligados a afrontar retos con los cuales dar más relevancia a la satisfacción personal que a la propia búsqueda de una calificación final. Como, por ejemplo, el realizar un proyecto de manera directa, indagando tanto en la imaginación, recuerdo o en la utilización de un modelo cercano (en este caso, mi propia mano), pero obviando esos pasos previos preparatorios de bocetos o dibujos esquemáticos, cálculos, trazado de puntos, construcción de modelos mediante algún material plástico, reproducción de copias o simplemente fotografías. El objetivo no es más que conectar de manera directa con el material y fluir en el proceso trabajando en la idea, en como esta fluctúa a la misma vez que se va disipando el material soporte en el que estamos trabajando de manera sustractiva. Hablamos de control, intuición, de proceso, del fragmento, de fluidez y coherencia (Fig.64).



*Figura 64: Proceso directo. Piedra. Herramienta manual y neumática.
Fonolita (Pieza propia)*

Para cerrar con este apartado referente a los antecedentes, donde quedan expuestos algunos de los ejercicios elaborados y presentados durante esta etapa docente, que en su conjunto, llegan a tejer una red de rasgos y semántica que han posibilitado y motivado la eclosión de este documento donde exponer aquello que me ha inquietado. La pieza "Sýnapsis" construida en los últimos momentos de la convivencia en la facultad, trata de una pieza contenedora enfocada al requisito de cumplir como libro de artista, en ella se formula distintas técnicas, desde el modelado del material plástico, en este caso plastilina, para seguidamente realizar un trabajo de moldes y copias. La pieza gira en torno a la muestra del ser, de lo reflexivo, de lo mental. Para ello se trabaja y presentan piezas enfocadas a fragmentos, a objetos y al sujeto figurativo humano, mostrando una especie de lucha entre el objeto y el ser. Hablamos de nuevo, de lo figurativo, del fragmento, de la textura, también de la prueba, del proceso, del desgaste, de lo reflexivo, de lo impreciso y desconocido (Fig.65-68).



Figura 65: Sýnapsis. Escayola, resina, madera, hilo. (Pieza Propia)

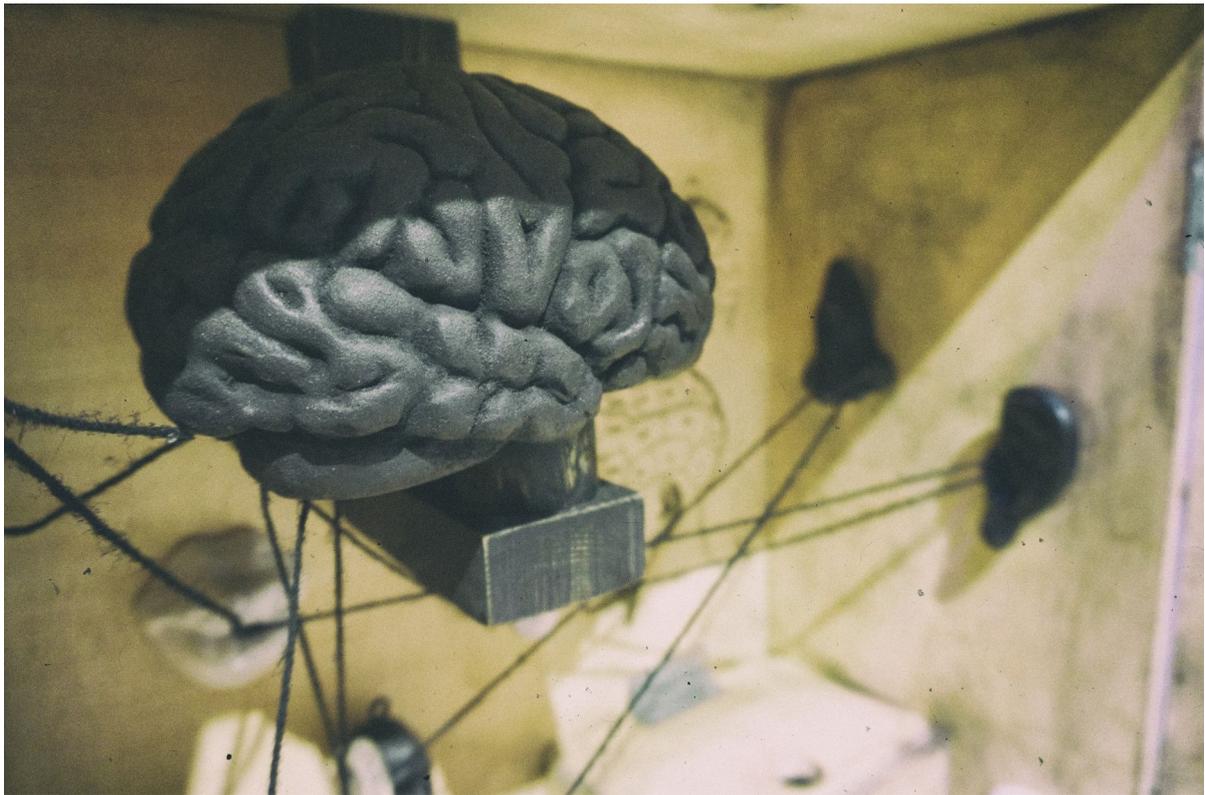


Figura 66: Sínapsis (2). Escayola, resina, madera, hilo. (Pieza Propia)

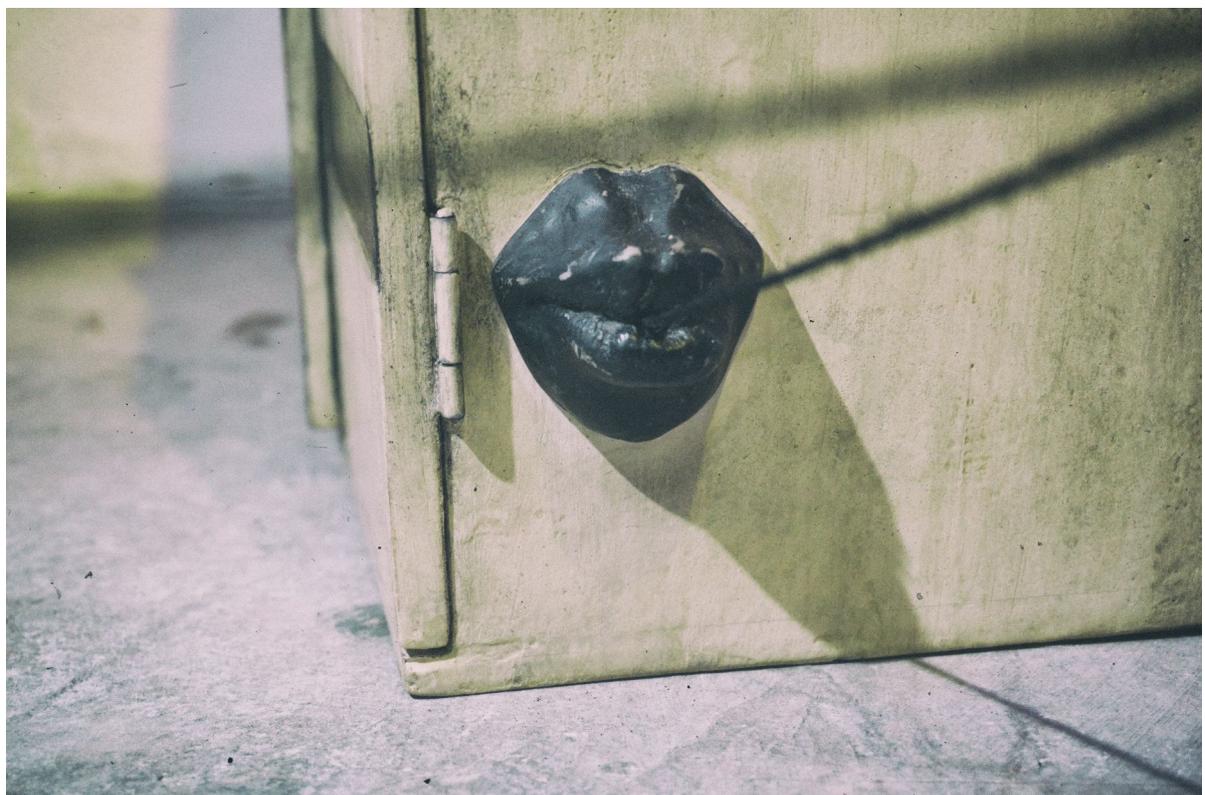
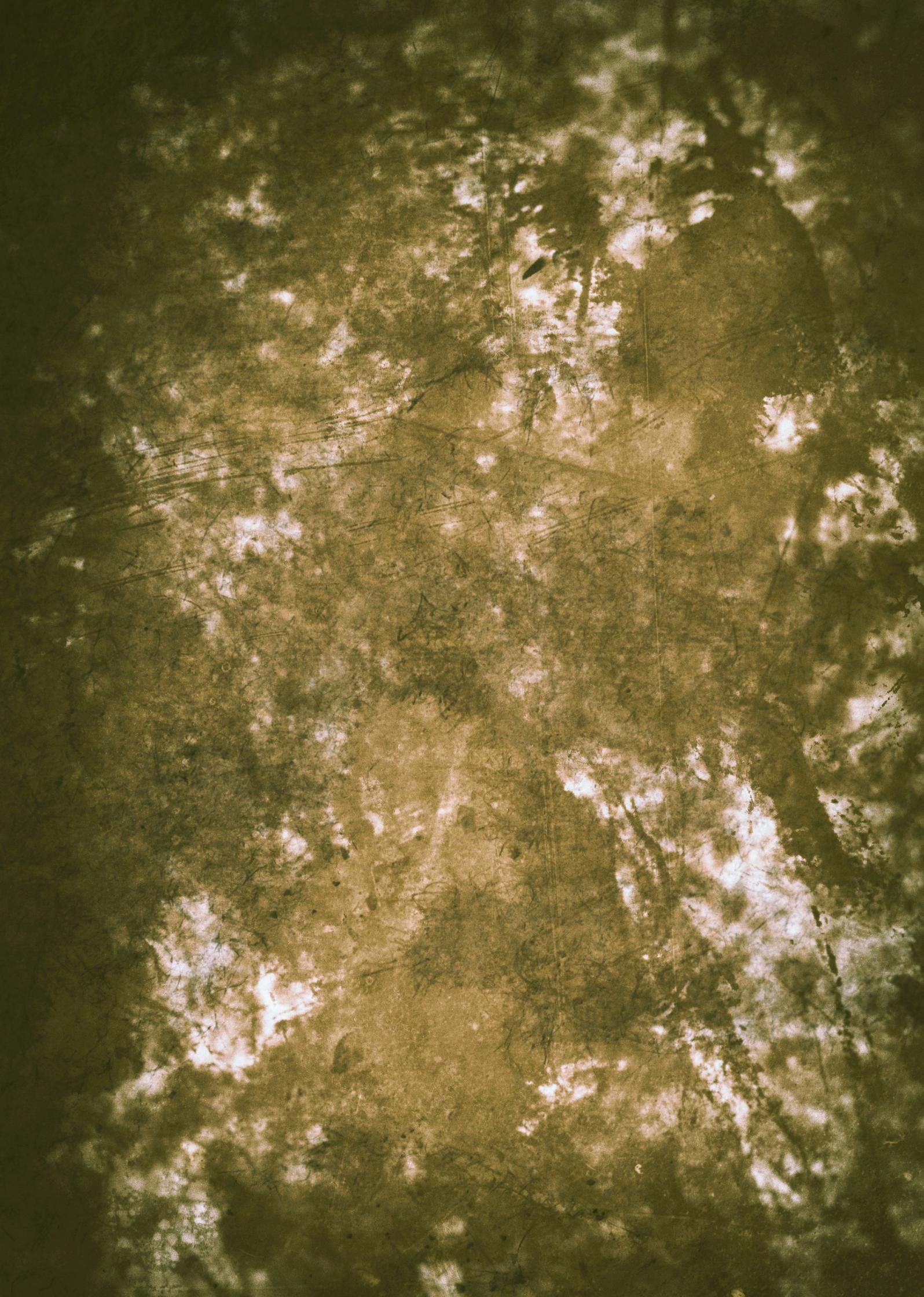


Figura 67: Sínapsis (3). Escayola, resina, madera, hilo. (Pieza Propia)



Figura 68: Síntesis (4). Escayola, resina, madera, hilo. (Pieza Propia)



7. PLAN DE TRABAJO

La realización de este trabajo de fin de grado viene originándose desde el transcurso del último año de asistencia al grado, lo que es el cuarto año, y que parte más concretamente de un aporte formulado por el artista, docente y tutor, Tomás Oropesa. El tutor formula la posibilidad de abordar un tema referente a las maquetas debido al interés mostrado al proceso, a la exploración mediante los ejercicios realizados en el transcurso del curso y que he proyectado a la representación de la figura humana como tema que me resulta interesante, de gusto personal. Una vez dispuesto el tema y, antes de proceder a dar los primeros pasos, conviene recopilar información e indagar en el tema para ver cómo poder organizar su contextualización y darle ese rasgo identitario a lo formulado. Desde un inicio se marca como objetivo el generar algo inherente a mí, que aún corriendo el riesgo de presentar un carácter altamente subjetivo, sea nacido de mi experiencia, que quizás escueta, pero que sea lo que genere a la documentación esa parte heredada mía, de mis inquietudes, con personalidad, como aquello que puede florecer de quien se expresa modelando un material plástico (Fig.69).

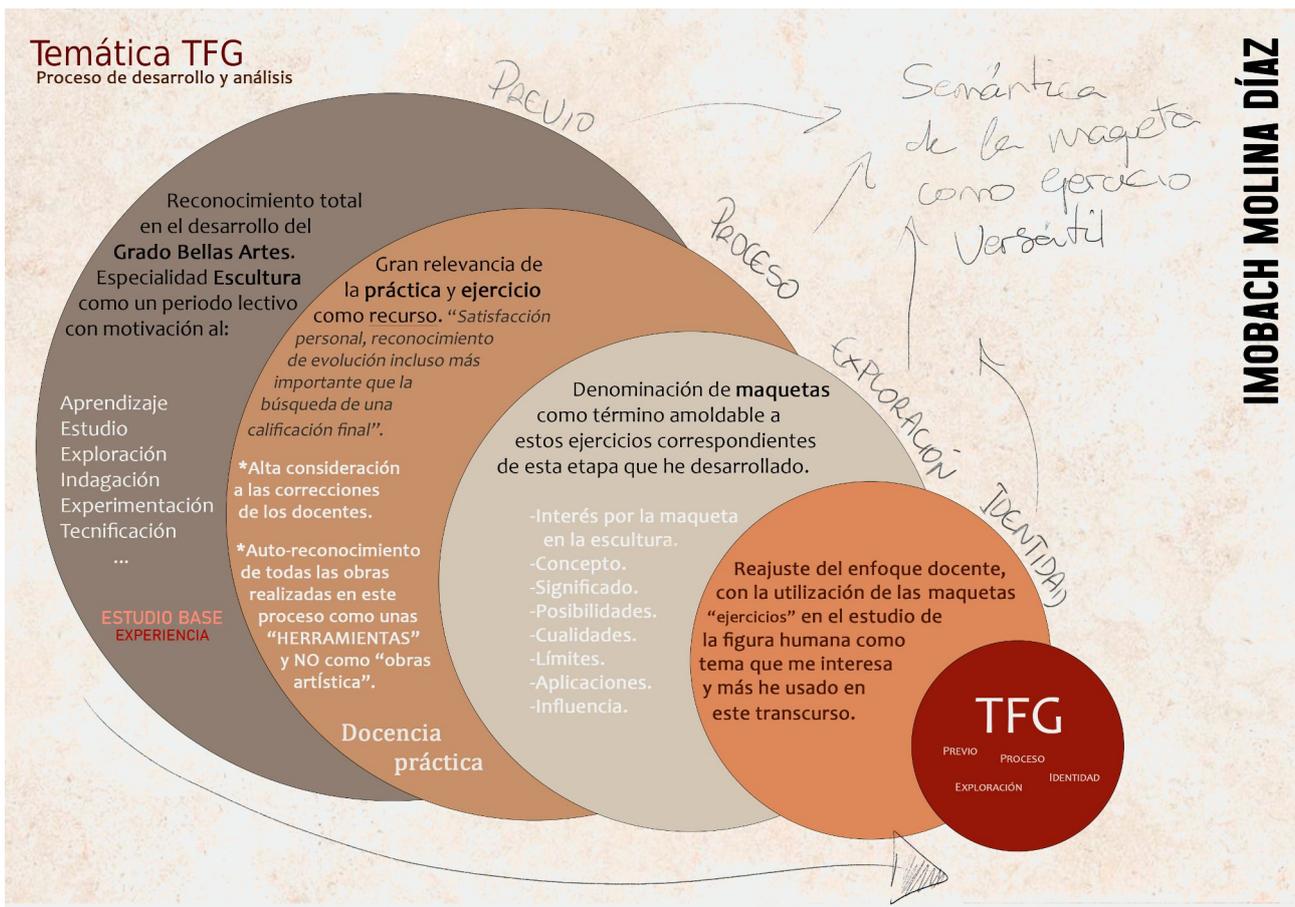


Figura 69: Proceso Desarrollo. Temática TFG, según experiencia.

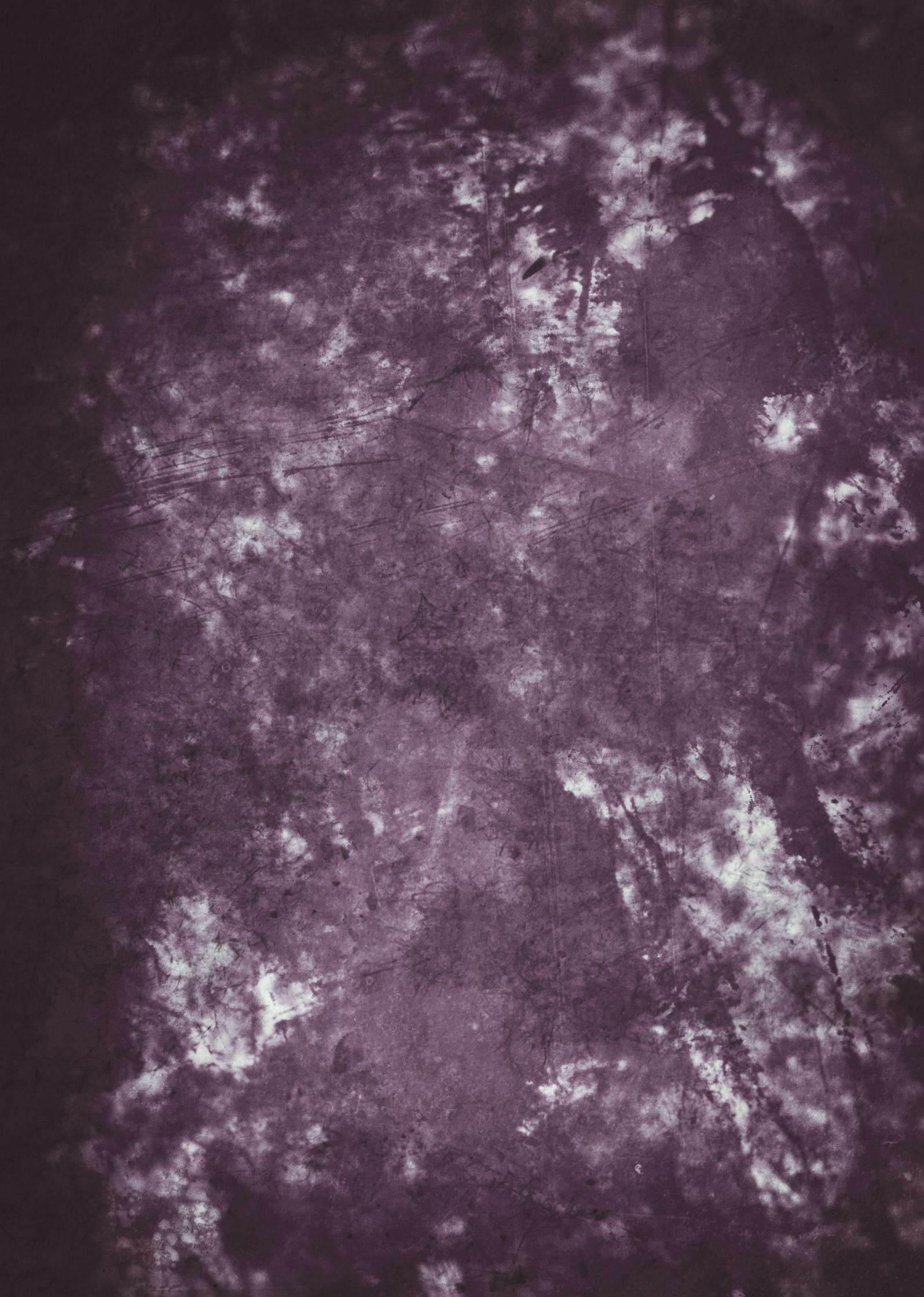
Como argumenta el escultor Javier Marín, “mis obras registran las evidencias de un intenso proceso de gestación que revelan la técnica, los materiales utilizados y mis ideas en torno a la figura humana”³. Destaca la relevancia del proceso creativo y técnico de la escultura, evidenciando como cada etapa del trabajo contribuye a la comprensión y materialización de la obra final. De modo que nuestros propios ejercicios de exploración y experimentación no solo pueden ampliar nuestro conocimiento técnico, sino que también nos permiten plasmar ideas con mayor seguridad y precisión, facilitando el desarrollo de unas piezas más solidas y conscientes. Una vez organizada la contextualización y justificación de la obra a realizar, comenzamos a trazar lo que pueden ser las ideas a reproducir de forma física, la tipología, los materiales necesario, y así poder calcular aproximadamente el tiempo que requerirá esa tarea hasta su exposición (Fig.70).

Para construir las piezas hacemos una recopilación de información que nos pueda servir de modelos con el cual adelantar la necesidades constructivas, realizando unos estudios previos que nos sirvan para entender o comprender formas, pero algo breves, ya que la idea es indagar en lo directo, en el surgimiento, en generar aquello que creemos que falta, explorando e incidiendo en la composición a la hora de estar en el proceso constructivo. Tras los procesos de modelado de las piezas construidas de manera correlativas, llegan las tareas de horneado, en las cuales agradezco la cercanía y la disposición por parte del tutor a posibilitar esa labor, para seguidamente continuar con las tareas de acabado para su preparatoria a la exposición.



Figura 70: Plan de trabajo. Organización TFG.

3 Javier Marín.:*Corpus. La belleza de lo imperfecto*. Antiguo Colegio de San Ildefonso.
<https://www.sanildefonso.org.mx/expos/corpus/index.html>



8. PROCESO CREATIVO

La propuesta de las piezas físicas que completarán el documento vienen marcadas desde lo planteado en el apartado antecedentes, en la forma en cómo se ha objetivado el transcurso de la etapa docente y que se refuerza con aquello que se ha expuesto en el apartado de contextualización. A la hora de plantear las obras desde un inicio se tuvo claro que se quería mostrar esas partes oscilantes de lo que conocemos como maqueta, y darle un mayor eco a la misma pero entendida como ejercicio (maquetas como medio), que junto a términos que hemos repetido varias veces como exploración, experimentación, investigación, proceso, no presenta una infinita carta de posibilidades a desarrollar, a lo que nos interesa con las piezas tocar distintos puntos en concreto y siempre con el foco puesto en la interpretación de figura humana (Fig.71,72).

Las primeras propuestas para la creación de las piezas físicas se plantean como estudio o búsqueda de un estilo, sello, impronta, identidad. A ejercicios como estudio anatómico, a la exploración en la adecuación del material, experimentación con nuevos o adaptaciones y como estudio de los rasgos típicos de las maquetas y su aplicación en la obra final como fuerza expresiva. Además, como estudio de piezas que estén en un posible estadio de discrepancias entre la existencia de un límite definitorio entre la maqueta y la obra, buscar ese punto de pulso que se muestre vacilante entre esos estados, que tienda a una difícil catalogación.

Desde un inicio se siente la tendencia de mostrar un amplio catálogo de obras o piezas, todas en torno a la semántica de la maqueta en como hemos descrito. Con obras de distintos tamaños, con un modelado o talla directa que muestren el proceso, jugando con el fragmento como expresión, modelado gestual, suelto cercano a los trazos de los esbozos, que den sensación de pureza, espontaneidad, intentando trasladar esas fuerzas que podemos encontrar en las lecturas de lo que hemos entendido como maquetas, desde lo inacabado, con aporte de trazos de líneas, cálculos, ejes, como esas heridas que pueden proceder del proceso y que tienden a evitar esa asociación clásica de lo perfecto, lo completo, lo sereno, lo limpio. Aparte de esas piezas que jueguen con imperfecto, con lo inacabado, lo previo, realizar otras enfocadas a lo que puede ser un carácter más didáctico, conocimiento y tecnificación, como pueden ser esos ejercicios clásicos de captación de formas, de elementos y rasgos. Por ejemplo, construir piezas en un sentido similar a las utilizadas en las academias como ejercicios de modelado de partes o fragmentos del cuerpo humano, con los cuales podemos entender la complejidad anatómica de las distintas partes de la figura humana, poses, formas, partes del rostro, extremidades, las torsiones las composiciones de estas, como se comportan en su actividad, entender los rasgos como fuentes de expresividad. Todo esto utilizando distintos materiales con los cuales explorarlos y ver su respuesta.



Figura 71: Ejemp. Estudio de la figura. Plastilina. (Fotografía propia)

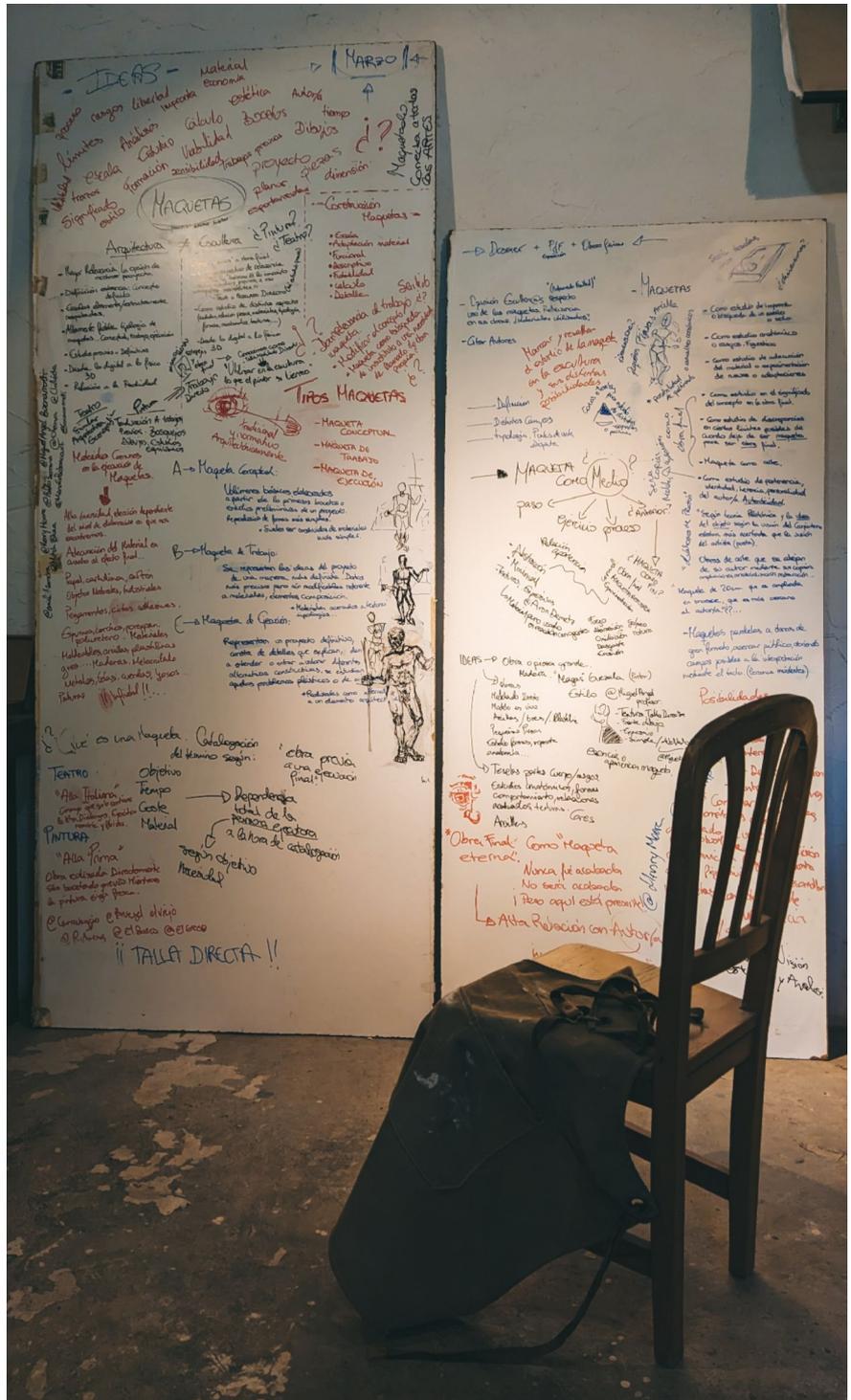


Figura 72: Pizarras Formulación previa TFG Vista de taller propio. (Fotografía propia)

Como propuesta final se traza el plan de crear varios conjuntos de piezas que respalden la utilización de las maquetas en su polisemia, versatilidad y ubicuidad, en la parte de la creación de modelos cercanos a lo anatómico, ya que además enfocamos el trabajo en la representación de la figura humana uno de los ejercicios que nos interesan a la hora de estudiar la figura es la creación de pequeñas piezas donde intentar plasmar distintas partes del rostro, orejas, ojos, nariz, bocas, junto a otras piezas de manos, brazos, pies. Los elementos individualizados, trabajando esa parte del fragmento concentrado o enfocado, que nos sirve a la hora de construirlos como estudio de formas, composición, entendimiento de comportamiento o de la estructura de sus partes, y ver cómo lograr su expresión, que funcione, para una vez realizado nos sirva como catálogo de modelos. Realizar también otras piezas en torno a la figura, realizando distintos cuerpos en poses fijas, donde estudiar incluso el desarrollo de la captación e interpretación desde ejercicios rápidos, intentando desarrollar composiciones desde composiciones refinadas de lo que vemos hasta otras con una mayor soltura. Desde la defensa de ese argumento en el cual queremos desafiar un poco a la maqueta y la obra final, en el desarrollo de lo discontinuo, el fragmento, lo extraño, me conmueve a crear varias piezas en un formato mayor en el cual indagar un poco en esos límites entre la figura, obra y objeto, trabajando esas piezas de una manera más directa y donde aplicar distintas técnicas desde el modelado a lo constructivo, pudiendo mostrar en ellas un poco de lo expuesto en la parte argumentativa y a su vez hablar de mí mismo y la actitud mostrada frente a esta etapa didáctica.

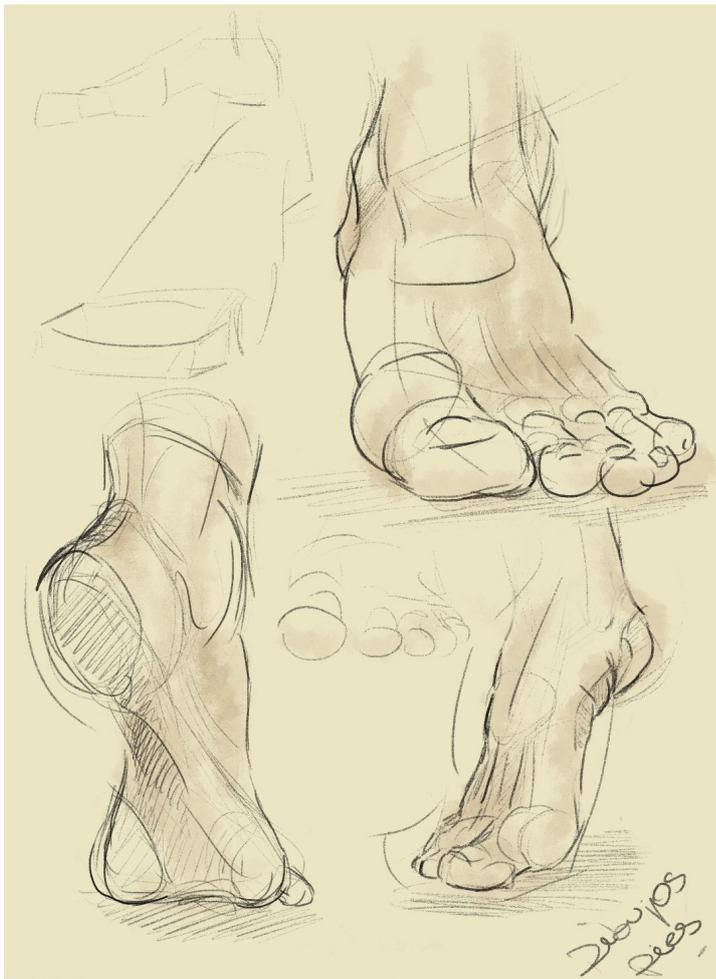


Figura 73: Bocetos Rápidos. Estudios pié en tensión. (Digital)

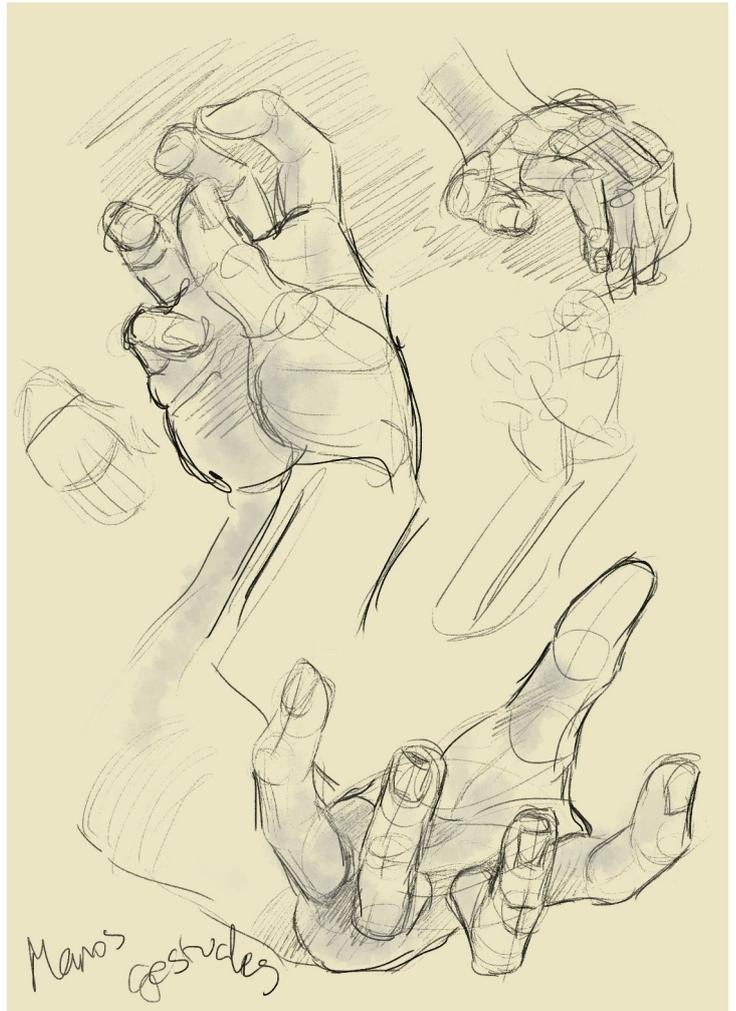


Figura 74: Bocetos Rápidos. Estudios mano expresiva. (Digital)

De la forma en cómo afrontamos el desarrollo de las piezas, no para todas, nos centramos en realizar un plan de trabajo previo de bocetos o dibujos (Fig.73-75), ya que como citamos anteriormente nos centramos más en un proceso directo con el material plástico frecuentando un continuo análisis de las formas compositivas, conectando con el propio material, dejándonos llevar incluso por el estímulo o el impulso. Como argumenta Ken Robinson “Deja que tu mente divague. La creatividad surge cuando nos dejamos llevar por los impulsos y el estímulo, en lugar de intentar forzar las cosas. Cuando permitimos que nuestra mente se suelte y explore libremente, es cuando surgen las ideas más originales e innovadoras. No temas, deja que tu imaginación vuele, es ahí donde reside la verdadera chispa creativa” (Robinson, 2024).

Con esta integración de un argumento de Ken Robinson, experto en educación, creatividad e innovación se destaca la relevancia de la espontaneidad y la exploración libre en el proceso creativo, apoyando un enfoque práctico y directo en el desarrollo de las piezas. Autor del libro *Escuelas Creativas*, aboga por una revolución en la docencia alejándose de los enfoques estandarizados y rígidos apostando por enseñanzas más personalizadas que liberen el potencial del estudiante.

William Kentridge, autor del libro *6 lecciones de dibujo* comparte junto con Robinson un enfoque educativo más abierto, flexible y orientado más al proceso que al resultado final. Rechazando la idea de un sistema rígido y estandarizado, y en su lugar propone uno que permita la ambigüedad, la exploración y la incertidumbre como motores del aprendizaje.

Fases del Proceso

Pasos comunes para las piezas debido a que se construyen desde un material plástico que necesita el proceso de cocción para conseguir su máxima dureza como cerámica

-> Soportes	Modelado	Vaciado	Horneado	Acabado -]
<p>Para las piezas que lo necesiten, se realizará tareas de creación de soporte, como su pié o base y su estructura interior o esqueleto para posibilitar su procesado o modelado. Conviene lo sencillo, que no interfiera o estorbe a la hora de retirar la pieza para las siguientes tareas como su vaciado.</p>	<p>Tareas de procesado y elaboración de las piezas donde manipulamos el material plástico mediante la acción de las manos o de herramientas. Proceso de admisión y sustracción del material hasta llegar a las formas deseadas. Parte esencial, donde nace y se dota de personalidad e identidad a las piezas.</p>	<p>Proceso que se realiza cuando la pieza ha endurecido un poco al perder parte del agua del material soporte (<u>dureza de cuero</u>). Ofreciendo ya un poco de resistencia al incidir con las herramientas de corte, la despiezamos para retirarla en el caso de que existan resistencias, y ahuecamos. Haciendo uso de herramientas vaciamos la piezas en su interior dejando un borde uniforme en su contorno para evitar posibles roturas en la contracción del material y conseguir un horneado uniforme. Aplicar <u>barbotina</u> (solución líquida de arcilla y agua) como puente de unión entre las piezas divididas.</p>	<p>Acción en la cual el material por la incidencia de altas temperaturas consigue su máxima dureza. Se pueden realizar variaciones por si nos interesan colores ya que según la incidencia de la temperatura, ésta varía. Muy importante la pérdida previa del agua de la pieza antes de introducirla en el horno para evitar choques térmicos que rompan la pieza. Aquí es donde la pieza reduce en su mayor porcentaje perdiendo esa agua residual del secado. Cada material presenta en su ficha técnica su temperatura idónea de cocción.</p>	<p>Parte final donde la pieza termina por coger la apariencia que deseamos. Procedimientos finales y superficiales que abarcan desde su montaje final, hasta el tratamiento pictórico y protección que queramos aportar. Tareas de patinado con óxidos, su policromía con pinturas acrílicas u óleos, hasta el posible barnizado, o encerado.</p>

Figura 75: Fases del Proyecto (Visión General)

Aunque como citamos anteriormente, hay una parte donde sí hacemos una mayor referencia a la maqueta como esos ejercicios más didácticos a los estilos de las academias o enseñanzas clásicas que se han mantenido en la historia, donde es crucial reconocer también la importancia de conocer, consultar e indagar en los estudios de los cánones o estándares del cuerpo humano al crear piezas figurativas. Este conocimiento proporciona una base sólida de proporciones y anatomía, crucial para lograr una representación precisa y realista. Además, permite experimentar de manera informada, facilitando interpretaciones más expresivas y dinámicas, y actúa como una fuente continua de inspiración y contexto histórico, enriqueciendo así el proceso creativo y la calidad de las obras resultantes (Fig.76).

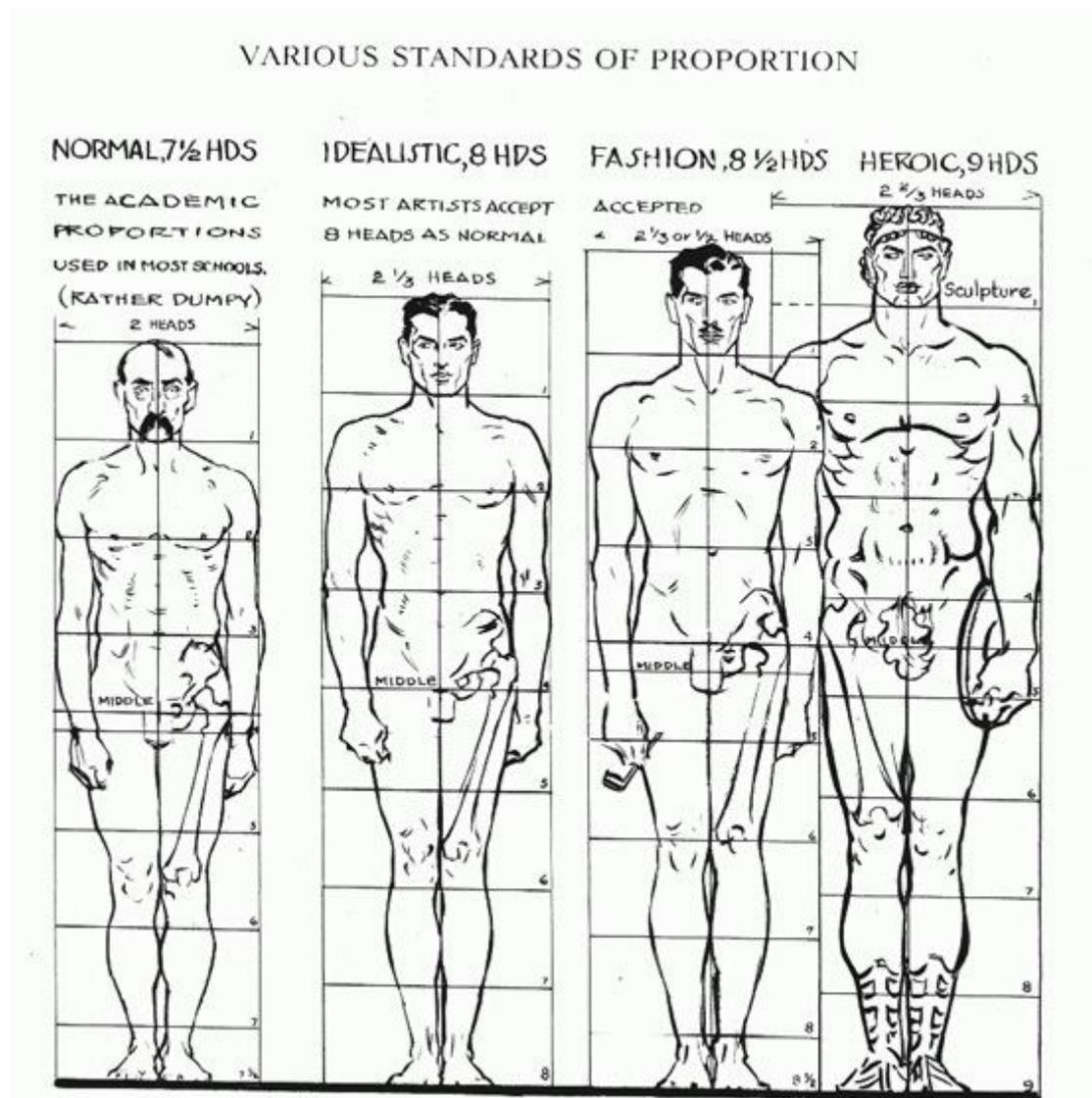
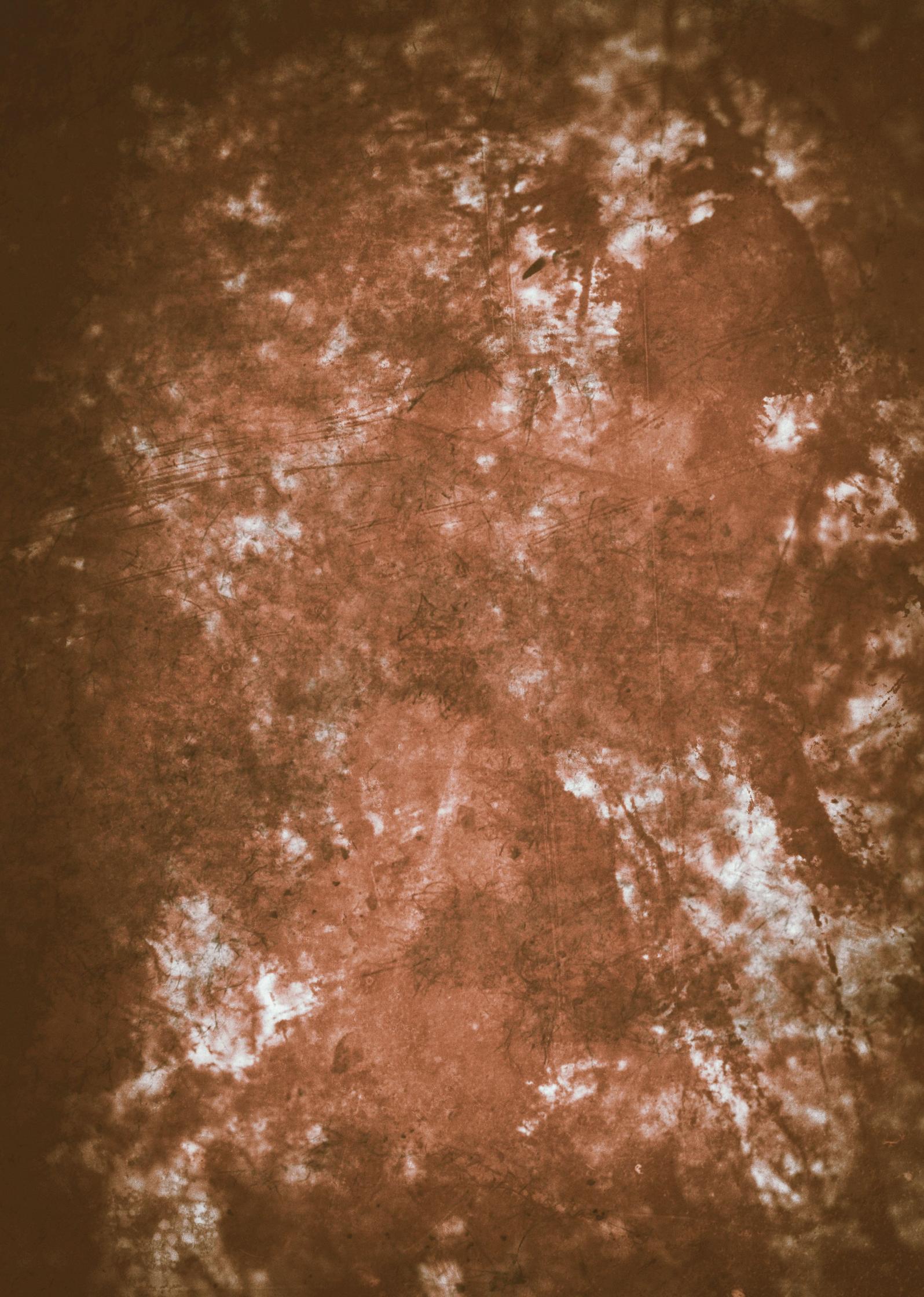


Figura 76: Andrew Loomis - Figure Drawing For All It's Worth



9. METODOLOGÍA PRÁCTICA

Una vez encaminada la investigación y la redacción del trabajo, comenzamos con la creación y formulación de las piezas correspondientes con las que concretaremos este documento.

I. Fundamento

Apartado dirigido a los materiales como esa piedra angular sobre la que se procesa la obra. Los materiales como aquello que no solo determina la técnica y el proceso de creación sino que también influyen en la forma final y en la expresión artística de la pieza.

Concretamente las pastas utilizadas son dos tipos de gres, el CT y el CH-N, junto a la tradicional y, más común, la arcilla roja (Fig.79,82).

La arcilla roja, en este caso, de la marca Sio2, es un material altamente plástico a la hora trabajarse debido a la composición fina de sus partículas, por lo que resulta muy maleable. Es muy práctico (Fig.79,82). Sobre otro de los materiales utilizados y al que tenía un poco menos de afinidad que la arcilla roja tradicional es el gres CT, de la marca Vicente Díez. Una pasta refractaria chamotada⁴, concretamente catalogado como de chamota media por lo que hablamos ya de presencia de textura aportando esa sensación de calidez, de color gris que se aclara con su cocción, puede requerir unos acabados algo más técnicos a la hora de querer detalles más finos. Por el contrario, en comparación a la arcilla roja tradicional, esta presenta una mayor resistencia a volúmenes pesados permitiendo también un mayor espesor en sus paredes en la cocción (Fig.77,80). También como material utilizado totalmente de manera experimental, ya que no lo había utilizado anteriormente, es el gres CH-N, pasta refractaria también chamotada, de aspecto oscuro, negro óxido de hierro en crudo, tiende más al negro en su cocción. Este presenta una gran plasticidad, pero con una textura más destacada, ya que la chamota presente es de mayor gramaje. Muestra una mayor resistencia a volúmenes y espesores (Fig.78,81).

4 Que contiene chamota, partículas de cerámica ya cocida y tamizada, mezclada con la pasta arcillosa en crudo, dándole textura y consistencia a su estructura. Se clasifican según su porcentaje de presencia y por su gramaje.



Vicente Diez
 arcillas minerales y pastas cerámicas
 clays minerals and ceramic bodies

PRODUCTO/PRODUCT	
CT	Pasta adecuada para esculturas, murales, torno y raku. Body for sculptural forms, murals, throwing and raku Oxidation: Cream colour Reduction: Dark beige c.
Pasta refractaria chamotada Grogged stoneware (1260-1280°C) Color crema en oxidación Color beige oscuro en reducción	

FICHA TECNICA / TECHNICAL DATA SHEET

PRESENTACION / PACKAGING
-Paquetes envasados al vacío/Wrapped in pack (12.5 Kg) -96 packs/pallet. -1200 Kg/pallet.

COMPOSICIÓN QUÍMICA (% PESO EN ÓXIDOS) CHEMICAL ANALYSIS (% OXIDES WEIGHT)	
OXIDO / OXIDE	PORCENTAJE / PERCENTAGE
SiO ₂	52.78
Al ₂ O ₃	31.12
Fe ₂ O ₃	4.19
CaO	0.84
MgO	0.21
Na ₂ O	0.10
K ₂ O	0.41
TiO ₂	1.31
Pérdida al fuego a 1000° C Lost of incineration at 1000° C	7.75

PROPIEDADES FÍSICAS EN CRUDO GREEN PHYSICAL DATA	
Humedad aproximada Water percentage	22-25 %
Porcentaje chamota Chamotte percentage	39 %
Tamaño chamota Chamotte size	0-0.5 mm
Consistencia de penetrómetro PT-207, con punta cilíndrica de 2 cm ³ Consistency by penetrometer PT-207, using cylinder point of 2 cm ³	0.9-1.1 Kg/cm ²

PROPIEDADES FÍSICAS EN SECO DRY PHYSICAL DATA	
Contracción a 110° Drying shrinkage at 110°	6 %

GAMA / RANGE
Otros greses color crema/Another cream colour stonewares <ul style="list-style-type: none"> • NT (Chamota fina/Fine chamotte) • CH (Chamota media/Middle chamotte) • CH-3 (Chamota gruesa/Gross chamotte)
Otros greses de chamota media /Another middle chamotte stonewares <ul style="list-style-type: none"> • CT-Z (Blanco/White colour) • BG-0.5 (Blanco/White colour) • CH-B (Blanco/White colour) • CH (Crema/Cream colour) • CH-Z (Gris/Grey colour) • RT-0.5 (Marrón/Brown colour) • Arena-0.5 (Arena/Sand colour) • CT-R (Rojo/ Red colour) • CH-R (Rojo/ Red colour) • CH-N (Negro/Black colour)

PROPIEDADES FÍSICAS EN COCIDO FIRED PHYSICAL DATA	
Contracción a... Firing shrinkage at...	10 %
Color de cocción Fired colour (CIELAB)	L: 71.72
	a: 3.67
	b: 21.47

Esta información técnica es de carácter orientativo, establecida a partir de la caracterización y análisis de muestras representativas y de valores de nuestros controles de producción. Las características de nuestros productos serán susceptibles de modificación.

This technical information is only an orientative way, established from the characterization and analysis of representative samples, and from routine production averages. Product characteristics are subject to modifications.

Vicente Diez S.L. Camino de Aldaya 6, 46940-Manises (Valencia, Spain), Telf(+34) 96 154 54 58, Fax (+34) 96 153 38 24
 www.vdiez.com, vicente@vdiez.com

Figura 77: Ficha Técnica Gres CT



Vicente Diez
arcillas minerales y pastas cerámicas
clays minerals and ceramic bodies

PRODUCTO / PRODUCT	
<p>CH-N Pasta refractaria chamotada Grogged stoneware (1260-1280°C) Negro en oxidación Negro metalizado en reducción</p>	<p>Pasta adecuada para modelado, esculturas y murales. Body for hand-building, sculpture forms, modeling and murals. Oxidation: Black colour Reduction: Metallic black colour</p>

FICHA TECNICA / TECHNICAL DATA SHEET

PRESENTACION / PACKAGING
-Paquetes envasados al vacío/Wrapped in pack (12.5 Kg) -96 packs/pallet. -1200 Kg/pallet.

COMPOSICION QUIMICA (% PESO EN OXIDOS) CHEMICAL ANALYSIS (% OXIDES WEIGHT)	
OXIDO / OXIDE	PORCENTAJE / PERCENTAGE
SiO ₂	49.75
Al ₂ O ₃	28.17
Fe ₂ O ₃	7.42
CaO	0.22
MgO	0.21
Na ₂ O	0.07
K ₂ O	0.64
TiO ₂	1.31
MnO	5.47
Pérdida al fuego a 1000° C Lost of incineration at 1000° C	6.20

GAMA / RANGE
Otros greses color negro/Another black colour stonewares <ul style="list-style-type: none"> • NT-N (Chamota fina/Fine chamotte) • CH-3N (Chamota gruesa/Gross chamotte)
Otros greses de chamota media/Another middle chamotte stonewares <ul style="list-style-type: none"> • CT-Z (Blanca/White colour) • BG-0.5 (Blanca/White colour) • CH-B (Blanca/Whitecolour) • CT (Crema/Cream colour) • CH (Crema/Cream colour) • CH-Z (Gris/Grey colour) • RT-0.5 (Marrón/Brown colour) • Arena-0.5 (Arena/Sand colour) • CT-R (Raja/Red colour) • CH-R (Raja/Red colour)

PROPIEDADES FISICAS EN CRUDO GREEN PHYSICAL DATA	
Humedad aproximada Water percentage	20-22 %
Porcentaje chamota Chamotte percentage	32 %
Tamaño chamota Chamotte size	0-1 mm
Consistencia de penetrómetro PT-207, con punta cilíndrica de 2 cm ³ Consistency by penetrometer PT-207, using cylinder point of 2 cm ³	0.9-1.1 Kg/cm ²

PROPIEDADES FISICAS EN SECO DRY PHYSICAL DATA	
Contracción a 110° C Drying shrinkage at 110° C	6 %

PROPIEDADES FISICAS EN COCIDO FIRED PHYSICAL DATA	
Contracción a 1280° C Firing shrinkage at 1280° C	13 %
Color de cocción Fired colour (CIELAB)	L: 32.52
	a: 1.54
	b: 1.95

Esta información técnica es de carácter orientativo, establecida a partir de la caracterización y análisis de muestras representativas y de valores de nuestros controles de producción. Las características de nuestros productos son susceptibles de modificación.

This technical information is only an orientative way, established from the characterization and analysis of representative samples, and from routine production averages. Product characteristics are subject to modifications.

Vicente Diez S.L. Camino de Aldaya 6, 46940-Manises (Valencia, Spain), Telf(+34) 96 154 54 58, Fax (+34) 96 153 38 24
www.vdiez.com, vicente@vdiez.com

Figura 78: Ficha Técnica Gres CH-N



PF

Rev. 2 | 04.05.23

**Pasta roja tradicional
Red earthenware clay**

Pasta roja tradicional de alfarería de alta calidad. Pasta muy polivalente y apreciada por su finura, plasticidad y regularidad. Presenta unos coeficientes de dilatación idóneos para los esmaltes estándares de alfarería, tanto en mono como en bicocción. A destacar sus magníficos resultados en atmósfera reductora (técnica de reflejos metálicos). Disponible en polvo y en pasta plástica extrusionada con diferentes humedades para su aplicación en los distintos procesos de conformado: torneado, modelado y moldeado (extrusión y prensado).

Traditional red earthenware clay. It is a high quality and polyvalent clay, very popular for its fineness and plasticity. Its coefficients of thermal expansion are ideal for standard pottery glazes, in both single and twice firing processes. Incredible results in reducing atmosphere can be obtained (metallic reflection technique). Available in powder (dry form) and extruded body (moist form) in a wide range of water content depending on the shaping application: wheel-throwing, modelling and shaping processes (extruding and pressing).

Características Técnicas en Crudo | Green and Drying Data

Ref. CQ	Consistencia Consistency*		Plasticidad Plasticity (Atterberg)		Humedad Water content	Contracción secado Drying shrinkage	Resistencia seco Dry strength
	Base Tip	Kg	LL	IP			
PF #4	20 mm	4.2 - 5.8 kg	41	17	22%	5.5%	6.6 N/mm ²

(*) Consistencia de extrusión | Extrusion consistency (softness)

Características Técnicas en Cocción | Firing Data

Rango de cocción Firing range	Temp. bizcocho Bisquit temperature	Temperatura Temperature	Pérdida de peso Loss on ignition	Absorción agua Water absorption	Contracción cocción Firing shrinkage	Resistencia cocido Fired strength	Coeficiente de dilatación térmica lineal Thermal coefficient of linear expansion x 10 ⁻⁷ °C ⁻¹			
							0215-300	0310-400	0450-660	0715-900
970-1055°C Cone 06-04	980-1000°C Cone 05	900°C 1000°C 1100°C	8.5% 8.6% 8.6%	15.9% 13.5% 11.6%	0.1% 0.6% 1.5%	26.5 N/mm ² 27.9 N/mm ² 29.4 N/mm ²	- 69.7 -	- 84.5 -	- 112.7 -	- 77.7 -

Análisis Químico y Calcimetría | Chemical Analysis and Carbonate Content

SiO ₂	Al ₂ O ₃	Fe ₂ O ₃	TiO ₂	CaO	MgO	Na ₂ O	K ₂ O	MnO	L.O.I.*	CaCO ₃
53.90%	17.60%	6.33%	0.86%	5.41%	2.67%	0.30%	3.63%	0.11%	8.90%	10%

(*) Pérdida de peso | Loss on ignition

Los datos especificados son indicativos, procedentes de análisis de caracterización de muestras representativas y de promedios de controles rutinarios de fabricación. Las características de los productos son susceptibles de modificación. | The specified data is only an indication, stemming from the analysis of the characterization of representative samples, and from routine production averages. Product characteristics are subject to modifications.

Figura 79: Ficha Técnica Arcilla Roja (Sio2)



Figura 80: Respuesta a tipos de cocción
Gres CT



Figura 81: Respuesta a tipos de cocción
Gres CH-N



Figura 82: Respuesta a tipos de cocción
Arcilla Roja (marca SiO₂)

"Pero el artista debe saber seleccionar el material intuyendo que es lo que este puede ofrecer. La conjunción de la forma, la estructura, la textura y el material, esa compleja y oscilante relación, es lo que va a producir tensión y lo que determinará finalmente el carácter que tendrá la creación artística o arquitectónica"⁵

II. Consecuencia

Todas las creaciones existentes responden a la inquietud de la captación de la figura humana. Si miramos todos los elementos creados de manera individual existen numerosas piezas destinadas a investigar, tecnificar o explorar, desde la creación de pequeñas piezas como elementos más primarios e indivisibles, a extremidades, bustos y figuras más completas en relación al cuerpo y cómo se representa. La presentación de los distintos ejercicios se desarrollan desde esos elementos individuales como muestras y también como composiciones, donde se utilizan varios de los elementos de los creados en un conjunto para conformar un todo, una sola pieza, aún ya sirviendo estas de forma individual, el resultado de un proceso de creación y estudio (Fig.83).



Figura 83: Muestra de elementos individuales desarrolladas (post cocción)

5 Ana Lilia Martín Rodríguez y Michele Lupi Corradetti, *Cualidades sensoriales y técnicas de los materiales*, 2017, p. 43.

Uno de los aspectos generales en la realización que destacamos desde ya, es la forma en la que han sido construidas las distintas piezas. Al repetirse una serie de pasos en casi todas las situaciones, son comentadas como información general para cada uno de los trabajos, aunque se irán comentando en su apartado correspondiente. En la mayoría de las piezas de mayor volumen o con unas posturas que lo requerían ha contado con la formulación previa de su soporte, tanto base (chapas, maderas) como también la construcción de una estructura o alma para poder efectuar su modelado (utilizándose materiales como hierros, listones, papel y alambre). Estos trabajos son necesarios para desarrollar de manera efectiva el modelado de las piezas (Fig.84).

Una vez realizado el proceso de modelado, seguimos con el ahuecado o vaciado de todas las piezas, retirando el material sobrante, tanto en su interior como el tratamiento de sus paredes, intentando dejar el mismo grosor en todo el contorno interno. Seguimos hasta la parte de la cocción, que en este caso particularmente y por cuestión de tiempo, espacio y ahorro energético con el uso del horno eléctrico realizamos las dos cocciones requeridas en nuestro caso mezclando materiales. No es lo más indicado si buscamos un acabado impoluto, fiel, debido a posibles contaminaciones del material de unas piezas a otras.

Desde un inicio del argumento ya comentamos la aceptación de los posibles fallos, errores o roturas que puedan existir ya sea de forma casual o de una mala praxis, ya que, estamos realizando piezas como respuesta al proceso, a la exploración, como ejercicios didácticos, por lo que todo que pueda suceder es historial perteneciente a esa pieza. De todas formas nos interesa también realizar la tarea de acabados superficiales donde se van a aportar pigmentos, oleos, acrílicos. Esta posible contaminación podría ocultarse o incluso exagerarse si lo vemos necesario.



Figura 84: Ejemp. Estructura creada para el modelado de los Bustos.

Todas las piezas han sido cocidas a la temperatura de **1000°C**, existiendo un periodo de precalentamiento previo con la piezas ya internas, con las que se evita un choque térmico en el material y se termina de eliminar todo residuo del agua que pueda retener las piezas. Como ya conocemos, las piezas merman, disminuyen con el tiempo de secado, siendo esta contracción más notoria. Se puede apreciar en las imágenes siguientes (Fig.85,86) el contraste de color que existe al efectuarse el proceso de horneado.



Figura 85: Estado Piezas Pre Cocción (dentro de horno)



Figura 86: Estado Piezas Post Cocción (dentro de horno)

Para establecer un orden para clasificar y catalogar todas las piezas ejecutadas las dividiremos en dos especies de categorías generales bien marcadas. Las tratamos fácilmente como “Individuales” y “Compuestas”.

Dentro de la categoría **Individuales**, son aquellos elementos presentados de manera más directa que en su singularidad funcionan como piezas protagonista, aún formando parte de un catálogo o muestras donde comparten aspectos con otros ejemplos similares, procesos, estudios, finalidad. Aquí ramificaríamos esta categoría para precisar más en los objetivos en los que nos hemos volcado o motivado para crear estos trabajos destinados a visualizar una parte del amplio espectro de la posibilidades del entendido concepto de maqueta como recurso (Fig.87).

En la categoría de **Compuestas**, encontramos aquellos trabajos menos directos a la hora de presentarse ya que se han centrado como estudios de composiciones donde se utilizan diversos elementos o fragmentos para formar un todo, una narrativa. Exponiendo un ejemplo de piezas con una esencia más libre y divagando sobre los aspectos destacados en torno a las maquetas que hemos podido desarrollar en la contextualización del proyecto, ejemplos de creaciones donde aparte de la exploración, del estudio, del proceso y experimentación, tratamos de realzar el lado más creativo.



Figura 87: Muestra general de Individuales (Estudio taller)

La presencia del latín en este trabajo de fin de grado no es meramente decorativo, viene motivado por ese carácter universal en concordancia con la naturaleza ubicua de las maquetas, conectando también con la tradición académica y artística. Un puente entre lo clásico y lo contemporáneo, lo técnico y lo poético.

- **Individuales**

Rudimenta Faciei - Rudimentos del rostro.



Figura 88: *Rudimenta Faciei* - Rudimentos del rostro. Conjunto 9/9 piezas. Arcilla Roja y Gres CT

Esta especie de catálogo de ejemplos nace con la necesidad de responder o hacer muestra de esos estudios primarios donde en este caso y debido a la intención a lo figurativo se desarrollan elementos, fragmentos o partes del rostro, como ejercicio de captación, estudio, composición y expresión (Fig.88). Es un antiguo ejercicio utilizado en la historia tanto como modelado o tareas de moldes de copias y vaciados ya no solo de iniciación o toma de contacto con el arte la escultórico si no además de tecnificación. Ese contacto con el que podemos explorar partes individuales en este caso de la cabeza, con la posibilidad de conocer las características, a la par de existir la posibilidad de interpretarlas y experimentar en como incidir en ellas para conseguir una posible expresividad de los distintos rasgos. Son ejercicios de captación y del logro de la forma con su procesado.

Un método procesual de repetición con el cual podemos indagar en un estilo propio con el cual formular la pieza de manera efectiva, siendo funcional.

Las distintas piezas han sido realizadas como hemos citado ya en un proceso repetitivo, en el cual mediante procedimientos mixtos modelamos por presión con la ayuda de los dedos y los palillos de modelar facilitando el llegar a la forma deseada, todo esto sobre un soporte plano, en este caso una madera forrada para permitir el mantener la humedad de las piezas mediante el proceso de modelado (Fig.89).

En el procesado de la pieza se ha utilizado como material soporte la arcilla roja y el gres ct, aplicándose un modelado no tan gestual, intentando dejar un acabado más uniforme en la superficie de las piezas, pero siempre con la idea de tratar el proceso como una toma de apuntes, donde nos interesa la exploración y el aprendizaje con la atención puesta en cada paso realizado.



Figura 89: Ejem. Modelado y captación de formas.

Se trata de explorar tanto con la idea a interpretar y conseguir, como con el manejo del material soporte. Cumpliendo la realización de estos como ejercicios de introspección donde se trata de conectar la intención (yo) con el resultado (pieza), intentando también enlazar la idea con lo físico.



Figura 90: Ejem. Aplicación de pátina al óleo. Post cocción. Arcilla y gres.

Una vez se ha realizado el proceso de horneado, le aplicamos el acabado de la pieza. Para ello se ha elegido hacerle un tratamiento superficial con una pátina al óleo. Es una técnica usada desde las obras antiguas que dotan a las piezas de una gran riqueza sensorial potenciando una elegante vistosidad y un aroma derivado del producto que te activa la memoria olfativa. Los óleos utilizados son de color tierra, las tonalidades sombra tostada en su mayor presencia, rojo ocre, en muy menor presencia y por último el amarillo ocre, estos dos últimos utilizados para ampliar un poco la gama con el sombra tostada mediante mezclas. Esta pátina, aparte del óleo, se compone de un diluyente como es el aceite de linaza y trementina como medio que favorece el secado de la pátina. Esta se ha aplicado en varias capas, donde mediante un paño se va limpiando las partes que no queremos que exista presencia de óleo (suelen ser las partes más exentas de las figuras) favoreciendo el contraste del claroscuro (Fig.90).



Figura 91: Ejem. Aplicación atenuante (Polvo Talco)

Una vez llegamos al resultado que deseamos, aplicamos mediante el bruñido con un paño la cera transparente, para sacarle brillo a las piezas. Rematamos con la aplicación del polvo talco sobre la pieza, en este caso utilizando una brocha redonda grande, atenuando la pieza y aportándole presencia (Fig.91). Podemos repetir el proceso de la cera y el talco según deseemos la presencia de estos (Fig.92).



Figura 92: Ejem. Rudimenta Faciei. Estudio oreja. Arcilla 1/9

Momentum - Momento.



Figura 93: *Momentum. Momento. Conjunto 2/2. Piezas en Gres CT*

Con este término utilizado como título se captura la idea de un instante significativo o crítico, donde algo importante ocurre o se manifiesta.

Estas piezas se muestran como ejercicios enfocados a la expresividad y captura del gesto, el momento en el cual existe tensión, en este caso presentado como fragmentos de dos partes de la figura humana, que en sí tienen un gran potencia expresiva como lo son las manos o los pies. Estos se exponen como ejemplos de exploración tanto anatómica como del entendimiento de la tensión de la extremidad, acercando a intentar expresar lo que ocurre en esa fuerza, captándolo (Fig.93).

Las piezas se realizan de una forma gestual modelando el material gres ct de forma más suelta dejando las marcas resultantes del proceso en cuanto a los dedos y los palillos de modelar, pero siempre teniendo presente las composiciones anatómicas y la presencias de los distintos elementos que interfieren en esos fragmentos del cuerpo para hacer una composición lo más cercana posible, o al menos, teniendo conocimiento del por qué de las distintas formas presentes.



Figura 94: Ejem. Modelado de los primeros volúmenes sobre soporte. Gres CT

A la hora de comenzar las piezas después de haber hecho un estudio de su soporte y de su estructura central sobre la idea de la postura que queremos plasma comenzamos a añadir material de la manera que quede afianzada la pieza, para ello cada vez que adherimos material vamos aplicándole pequeños golpes para que quede bien sujeto (Fig.94,95).



Figura 95: Ejem. Modelado de los primeros volúmenes sobre soporte. Gres CT

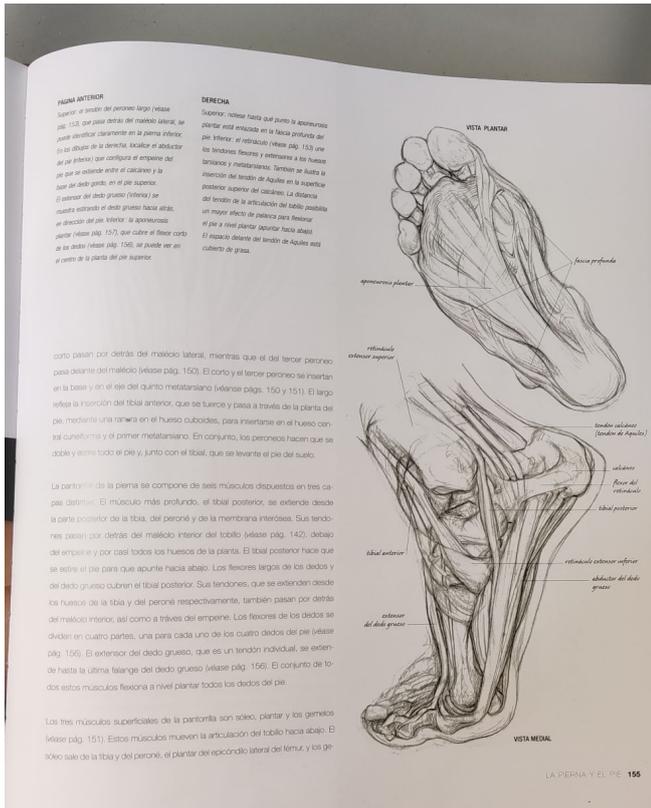


Figura 96: Ejem. Referencias utilizadas creación pie. (Simblet, 2011, p. 155)

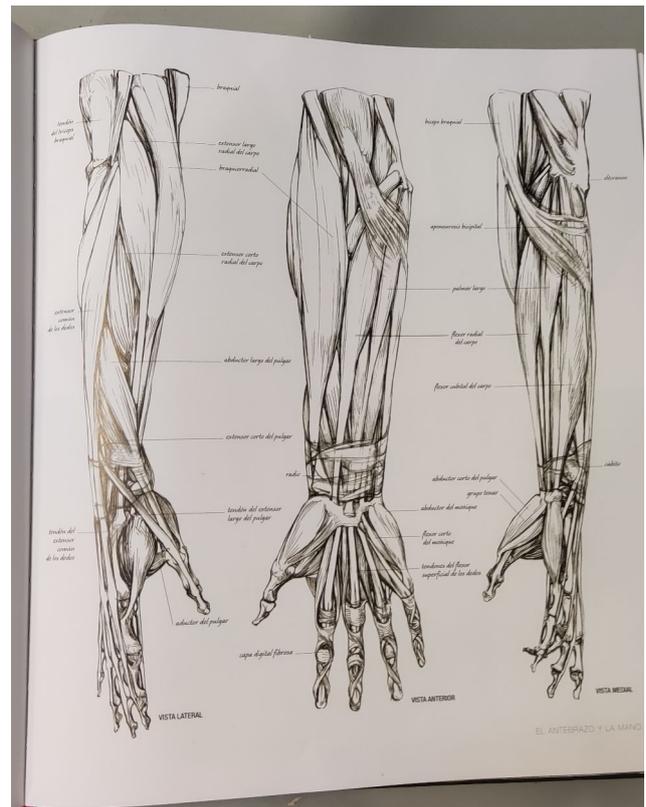


Figura 97: Ejem. Referencias utilizadas creación mano (Simblet, 2011, p. 115)



Figura 98: Ejem. Análisis constructivo, elementos destacables

Para un desarrollo de la obra lógica referente a las composiciones de las extremidades a construir, nos apoyamos de unos estudios anatómicos (Fig.96,97) entendiendo la composición (músculos, huesos, tendones) y de aquellas partes que debemos resaltar en nuestro modelado que tienen importancia según el esto que estamos intentando retratar.

Vamos construyendo las formas según se componen y destacando en este caso los tendones y venas. Esto le aporta una sensación ya de tensión a la pieza, que junto con esa presencia de la superficie irregular favorece la expresividad y las sensaciones (Fig.98).

Una vez conseguida la apariencia, comenzamos con esos detalles que le aportan más vida a la pieza, los pliegues de la piel como arrugas, otras partes más lisas y prominentes, hasta completar la pieza y esperar para la siguiente tarea preparatoria para la cocción, el vaciado (Fig.99).



Figura 100: Ultimando detalles para el vaciado.



Figura 99: Corte para retirar el material interno



Figura 101: Cortes en las piezas para vaciar sus interiores.

A las distintas piezas y cómo ocurrirá con las siguientes, se realizarán los cortes necesarios para poder llegar al material de su interior posibilitando un buen proceso de vaciado (Fig.99). Una vez lo tengamos, volvemos a pegar las piezas con la barbotina y retocando las roturas existentes de este proceso como la retirada de material sobrante de las uniones (Fig.101).

Una vez cocidas las piezas, como ya hemos citado de manera global (1000°C), nos disponemos a aplicarle la pátina a estas. En este caso usaremos pigmentos en polvo de colores terrosos y tonalidades del óxido de hierro. Debido a la textura gestual que se le había proporcionado a las piezas, nos favorece la aplicación de unas pátinas sucesivas ligeras de pigmento, con bastante agua, asentándose el material sobre las irregularidades y funcionando al estilo de las veladuras en el campo pictórico, aplicándose de manera sucesiva. En este caso nos ayudamos de un soplete para acelerar los procesos de secado del pigmento y lograr ver de manera precisa la acción de la pintura, puesto que una vez nos pasemos con la cantidad de pigmento, es muy complicado volver atrás. Una vez aplicado las capas y teniendo el resultado deseado, le aportamos la cera como en la ocasión anterior y el talco (Fig.102).



Figura 102: Ejem. Aplicación de la pátina. Pieza húmeda



Figura 103: Ejem. Secado post pátina ligera, previo aplicación de cera

Para aplicar la cera bruñimos de nuevo con el paño aportando brillo en las partes más exentas, también con esa acción logramos una especie de lavado en el pigmento, haciendo que este delimite volúmenes sumando a la acción de la sombra más profundidad en pliegues, grietas y texturas (Fig.103-105).



Figura 104: Momentum, Pieza estudio acción brazo 1/2 . Gres CT



Figura 105: Momentum, Pieza estudio acción pié 2/2 . Gres CT

Corpus - Cuerpo.



Figura 106: *Corpus*. 5/5. Arcilla Roja y Gres Ct

Es un conjunto de estudios de la figura, desde creaciones de piezas de modelado rápido como más gestuales captando la forma, trabajando escalas, proporciones (Fig.106). El material utilizado en su mayoría es la arcilla roja, una pieza restante en material gres ct.



*Figura 107: Ejem. Corpus. Piezas creadas con modelos en vivo. 2/5
Arcilla Roja.*

Dos de las piezas han sido realizadas desde las poses de modelos en vivo en el transcurso de la enseñanza de la facultad, donde en repetidas sesiones y bajo las correcciones y directrices de los docentes, las vamos construyendo (Fig.107). Otras piezas han sido el resultado de una elaboración más detenida en su proceso de modelado, intentando captar la sensación de torsión y tensión natural de las poses en este caso desde lo bidimensional y siguiendo los estudios de proporciones del cuerpo humano. Se crea una de las piezas de forma más ligera en su proceso que la otra con un contraposto⁶ suave (Fig.108), ya que la postura es un poco más arriesgada (Fig.109).

6 Posición de la figura humana muy utilizado en la escultura antigüedad que rompe con la hierática frontalidad representativa y que le aporta sensación de movimiento a las obras.



Figura 108: Ejem. Pieza en proceso con ligero contraposto. 3/5. Arcilla Roja.



Figura 109: Ejem. Pieza en proceso pose suelo. 4/5. Arcilla Roja

Se termina el conjunto de piezas con la elaboración de otro ejercicio donde hacemos presente y más protagonista al fragmento, aportando mediante un modelado suelto una frescura a la hora de aplicar de manera gestual las pequeñas pellas de material. Esta pieza se ejecuta en gres ct, dejando un resultado más orgánico donde se aprovecha la textura chamotada del material, aspecto de rotura, de ruina, derivado por los fragmentos (Fig.110,111).



Figura 110: Ejem. Corpus. Modelado gestual. 5/5. Gres Ct

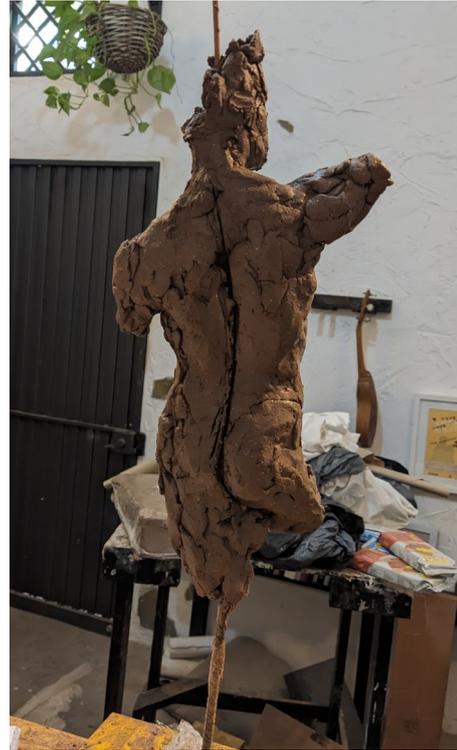


Figura 111: Ejem. Corpus. Modelado gestual. Fragmento. 5/5. Gres Ct



Figura 112: Ejem. Aplicación de pátina pigmentos al agua. 5/5. Gres Ct

Se le aplica, en este caso, una pátina de pigmentos en polvo, suministrada de manera más intensa mediante diversas capas rematando con la aportación de la cera (Fig.112). En la pieza pose de suelo (arcilla roja) se aplica también la pátina similar al soporte de acero donde está montada, pero de manera más suave (Fig.114). Las siguientes piezas que comparten apartado están realizadas en arcilla roja presentando un acabado más continuo en su superficie, dejando siempre partes más gestuales, y donde además se les aplica una pátina tradicional compartida con las piezas más clásicas de estudio con el que iniciamos la presentación. “Rudimenta Faciei” (Fig.113)



Figura 113: Pieza estudio. Corpus. 3/5. Arcilla.



Figura 114: Estudio pieza. Corpus. 4/5. Arcilla Roja

Virtus Coloris - La virtud del Color.



Figura 115: Virtus Coloris. 5/5. Arcilla Roja y Gres Ct

Todas las muestras pertenecientes a este apartado presentan un modelado rápido, muy gestual, muy expresivos, actuando como lienzos en blanco, para que mediante aplicación de color, se intensifique esa expresividad gestual. Se estudia la pátina como acabado final aplicada desde distintos materiales, explorando con distintas técnicas y colores esa magia o esencia que puede hacer relucir el potencial de la pieza (Fig.115,116).



Figura 116: Ejem. Virtus Coloris. Proceso de modelado muy gestual. 4/5. Arcilla Roja

En su mayoría, las piezas están creadas en arcilla roja (una en gres) y se les ha aplicado una serie de tratamientos superficiales desde acrílicos, pigmentos en polvo, cera, talco, polvo de grafito. Con ello intentamos dotar a cada una de las piezas una identidad propia de la manera en que no puede influir las poses y gestos que presentan. La incidencia de colores neutros, donde por sus composiciones y la acción de las mezclas se bloquean, de tal manera que salen colores olivas, grisáceos, marrones, que para sus contrastes aplicamos manchas de colores más vivos y con tendencia a el campo de los complementarios. A la hora de aplicar se aprecia claramente como el acrílico contamina de manera más directa, mientras que la solución de pigmento con el agua actúa adaptándose más a la pieza, depositándose en ella según su forma. Como resultado tenemos una piezas con un acabado mixto donde aparecen restos de pátina con la policromía resultante de los acrílicos, donde además se suma el resultado del grafito en polvo aportando esa apariencia metálica y que contrasta con su tonalidad oscura, pero con intenso brillo, y con la utilización del talco. Todo esto rematado con la cera incolora con la que revestimos las piezas (Fig.117-119).



Figura 117: Ejem. Virtus Coloris. Aplicación de color. Paletas de acrilicos y pigmentos en polvo.



Figura 118: Ejem. Virtus Coloris. Tratamiento superficial. Talco.



Figura 119: Estudio pieza. Virtus Coloris. 1/5. Arcilla Roja.

- Compuestas

Vacuum Intus – Vacío por dentro.



Figura 120: Pieza. *Vacuum Intus*. Gres Ct, madera, tornillería.

Nos adentramos en las piezas compuestas, piezas que cuentan con distintos elementos para conformar una, aún pudiendo funcionar estas como individuales. El proceso consta del modelado de sus piezas donde se han creado los distintos soportes necesarios para la ejecución, seguido de los pasos ya citados, vaciado, secado, cocción, patinado. Pero en estos casos aparecen nuevos procesos como es el de estudio de composición, creación de soporte y estructura en sí de la pieza, formando parte de la misma

Esta pieza se construye mediante el material Gres Ct para la creación de esas partes modeladas que continuamente nos sirve de estudio de la figura humana, en este caso como fragmento (busto o cabeza, manos). Madera con la cual creamos ese cuerpo que juega con el objeto, el vacío, el ensamblaje, y la presencia de tornillería o herrajes metálicos que permiten conectar piezas, incluso aportándole movilidad (Fig.120).



Figura 121: Ejem. Modelado, particularidad de iniciar desde forma básica del cráneo. Gres Ct.

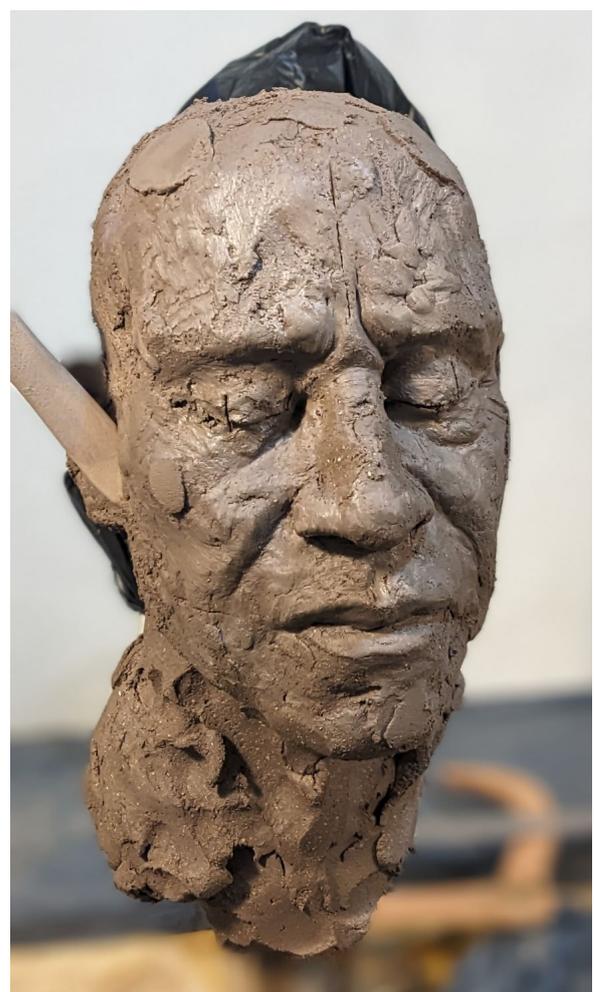


Figura 122: Ejem. Modelado busto. Gres Ct

Los elementos a modelar los realizamos sin perder esa apariencia gestual, matérica, donde el material tiene un alto protagonismo. Para crear el busto en este caso lo llevamos a composición inicial, partiendo desde lo geométrico hasta conformar el cráneo de nuestro busto masculino. Es a la forma base a la que vamos añadiendo los elementos que componen la cabeza, buscando un rasgo reflexivo, sereno e interno, por lo que se decide cerrar los ojos (Fig.121,122).

Las piezas del apartado de compuestas, vienen a ser el resultado de los procesos analizados, explorados y estudiados en las piezas individuales, aparte de los requerimientos que estos presentan para realizar la composición (Fig.123,124).



Figura 123: Ejem. Modelado directo de manos expresivas.
Gres Ct



Figura 124: Ejem. Proceso de vaciado piezas. Gres Ct.

El sentido de la creación de estas piezas es la de seguir indagando en ese papel del proceso y en torno a la maqueta. Son piezas de estudio, de acción, de impronta remarcada buscando la pureza gestual, directa, donde nos encontramos en propia disputa o en transición entre cuerpo y objeto, entre ejercicio y obra, entre la maqueta y lo definitivo.

Piezas que se formulen preguntas sobre su propia apariencia, sentido, significado, pero con presencia. Creaciones que fluctúen en una catalogación, que se muestren libres, que hablen, transmitan, con identidad, con herencia de su autor, que aclaren y a su vez formulen dudas.



Figura 126: Ejem. Estudios de composición y equilibrio.
Gres Ct, madera.

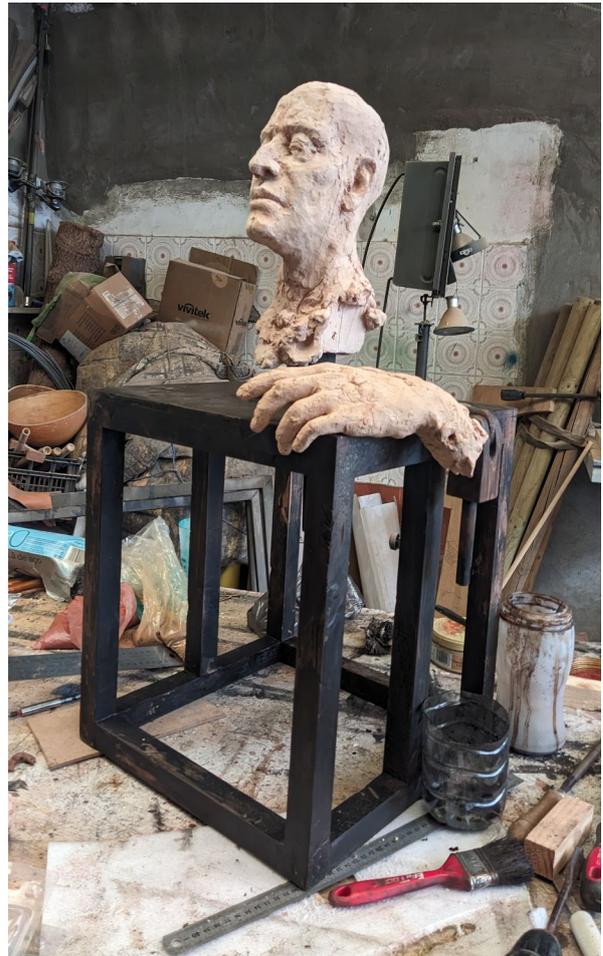


Figura 125: Ejem. Procesos de estructuración y pintado,
estudio de futuros anclajes.

El proceso de ejecución ha llevado unos largos pasos de formulación y de reajuste para encontrar ese equilibrio ideado y con el cual comenzamos su realización, siempre dejando hueco para el impulso y lo espontáneo.

A la estructura que conforma la pieza se le da una textura cercana a la impronta modelada, a la rotura, al caos, a la ruina, al fragmento, a lo roto. Dejando libertad al paso de la herramienta, al fallo del corte, al golpe. En resumen, un proceso muy reflejado. El acabado que se le hace al soporte es de varios productos, desde la aplicación del vinagre mezclado con lana de roca y sal para la oxidación con una especie de pátina a la propia madera y de los herrajes, hasta la aplicación de nogalina, betún, pintura acrílica y la acción del fuego (Fig.125,126).

Las partes del material gres, una vez cocidas, se les aplica un tratamiento superficial de patinado, con los pigmentos en polvo, con alta presencia de ocre y negros, esta vez de manera más reiterada, siendo quizás más agresivo y dando la apariencia de óxidos, de envejecido, de vestigio. Se remata con la aplicación también de los pasos de talco y el acabado cera como hemos añadido anteriormente (Fig.127-129).



Figura 128: Ejem. Detalles de pátina y acción de la cera.



Figura 127: Ejem. Detalles constructivos. Gres, madera y metal.

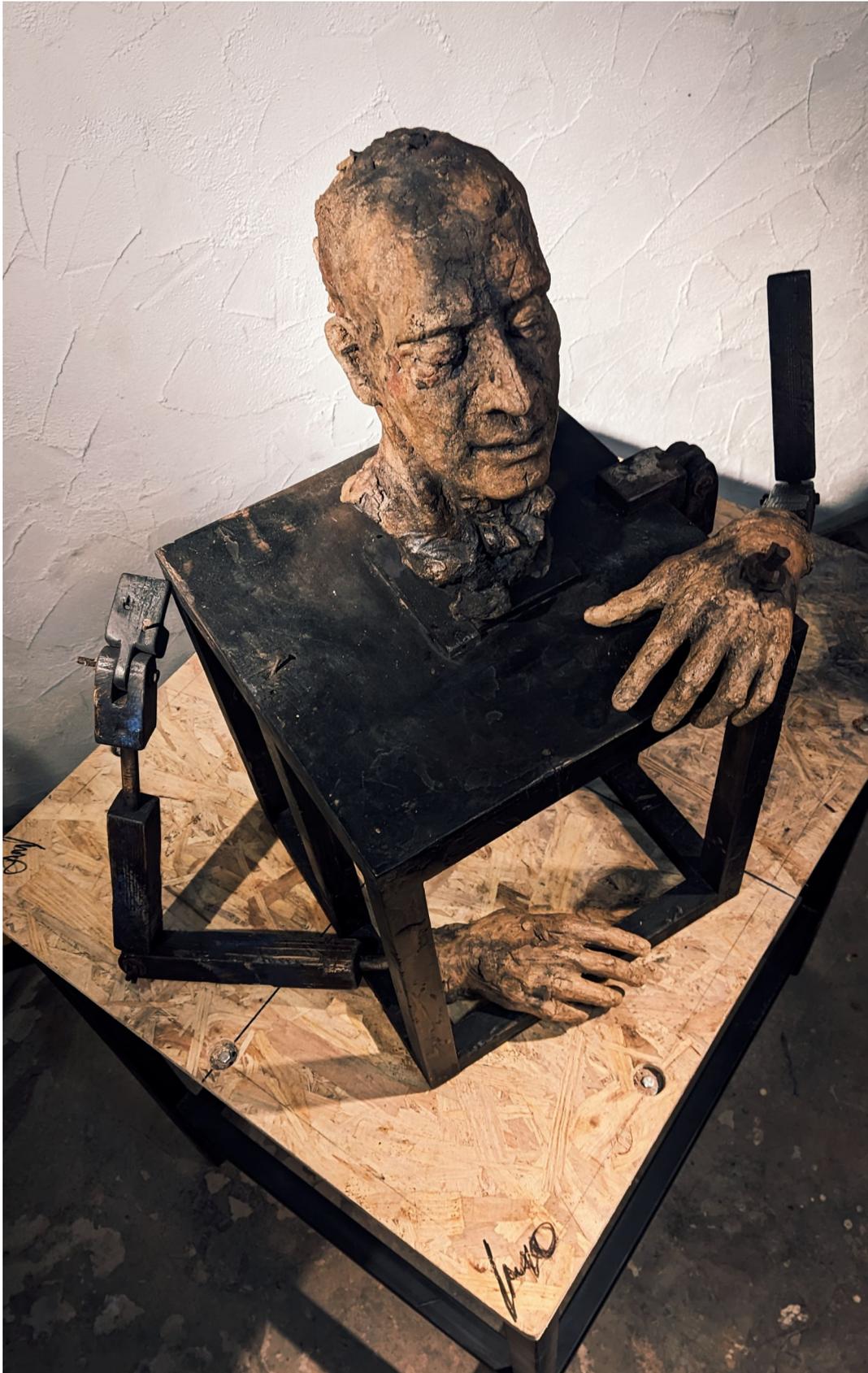


Figura 129: Estudio pieza. Vacuum Intus. Gres Ct, madera, herrajes.

Dubitatio – Duda.



Figura 130: Pieza Dubitatio. Gres Ct, madera, tornillería.

La pieza “Dubitatio” tiene aspectos similares a “Vacuum Intus”, donde se realizó un proceso similar. Construida desde varios elementos modelados en el material Gres Ct y el uso de la madera para su estructura. Consta de un elemento modelado más en su composición en diferencia de su su obra melliza (Fig.130). Esta se construye desde la idea de una figura femenina, modelada de la misma manera que la anterior, estudiando los fragmentos, con mismo proceso y misma búsqueda de lo gestual, lo matérico, donde se aprecie el paso de la herramienta y la aportación del material, que como hemos probado en piezas anteriores, le aporta una especie de sensación latente de vida y de frescura (Fig.131,132).



Figura 132: Ejem. Proceso modelado busto. Gres Ct.



Figura 131: Ejem. Evolución proceso modelado. Gres Ct

En total son cuatro los elementos modelados en gres que componen esta pieza, junto con la parte de madera, estructura y articulaciones. El busto femenino, junto a sus manos y el pecho, que se modela sobre una pieza de madera similar a la que iría colocado en la estructura mediante el uso de la tornillería (Fig.133).

Proceso similar a los trabajos anteriores. Modelado, vaciado, cocción, montaje composición y estructura, patinado y el acabado final.



Figura 133: Ejem. Detalles constructivos. Elemento modelado, pecho. Gres Ct



Figura 134: Ejem. Despiece necesario para efectuar el vaciado correctamente. Gres Ct

En este caso, cabe destacar la tarea efectuada del vaciado de la cabeza, donde se hizo necesario dividirla en tres partes, teniendo cuidado con el rostro para no modificar su elaboración. Pegamos con la ayuda de la barbotina y dejamos secar para su paso siguiente, la cocción (Fig.134).



Figura 135: Ejem. Proceso de pegado, barbotina. Gres Ct.

Como se puede apreciar en la imagen (Fig.135) el proceso de modelado puede sufrir daños a la hora de realizar la tarea de vaciado y pegado.

A esta pieza le realizamos un modelado gestual donde ocultamos elementos que componen la cabeza con volúmenes integrando sensación de movimiento. Le aplicamos además de manera exagerada rastros de los palillos de modelar siguiendo el ritmo de sus volúmenes al estilo del pintor con los trazos de sus pinceladas al representar los elementos, acción que le aporta sentido y una mayor sensación de profundidad.



Figura 136: Ejem. Estudios compositivos. Gres Ct y madera



Figura 137: Ejem. Evolución estudios compositivos. Gres Ct y madera.

A la estructura de madera se le vuelve a hacer un proceso similar que la pieza anterior, desde la aplicación de la nogalina, betún, pigmentos, la acción del fuego y la aportación de la cera. En algunas zonas se le han creado manchas simulando deterioros o erosión por medio de la mezcla de sal y vinagre y a aportación del fuego, formulando la cristalización de la sal con la mezcla creándose una textura similar a la corrosión del óxido.

Sobre el tratamiento superficial de los fragmentos del cuerpo se a optado por unas tonalidades más oscuras, en contraste del ocre, que destaca en la pieza anterior (Fig.136-140).



Figura 139: Ejem. Proceso sobre la estructura de madera

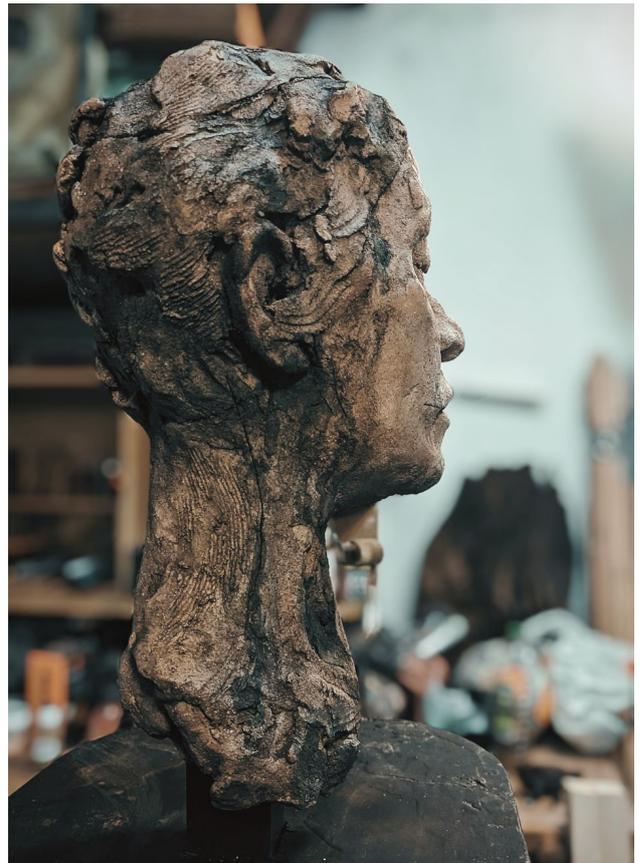


Figura 138: Ejem. Patinado de la pieza



Figura 140: Pieza estudio "Dubitatio". Gres Ct, madera y herrajes.

Incertitudo – Incertidumbre.



Figura 141: Estudio Pieza. Incertitudo. Gres CH-N y madera

Es la última pieza de estudio realizada para presentar junto a las demás como catálogo de ejercicios, posibilidades, exploraciones, donde nos hemos enfocado en la figura humana y en su expresión (Fig.141). Esta pieza "Incertitudo"(incertidumbre) consta de una sola pieza central modelada en el material Gres CH – N al cual le hacemos la primera toma de contacto, acompañada por un soporte que forma parte de la pieza.

El fragmento, que modelamos en contraste de las otras dos piezas presentadas, es un elemento central, un todo, en el cual se representa parte de la cabeza con la mitad del rostro donde se pierden elementos físicamente, ya que con la utilización de los fragmentos en las obras, estamos trabajando con esa percepción de la imagen, donde la mente desarrolle una posible continuidad en el imaginario leído en esos espacios vacíos. En este caso como citamos la figura se trabaja en su centro, al sentido de una especie de tronco, cuello, cabeza.

A la hora de comenzar el procesado y al palpar el material plástico con el que trabajamos, vemos que se trata de un material de alta consistencia, con presencia de chamota, apreciándose fácilmente la escala mayor de su gramaje (Fig.142).

Debido a las posibilidades técnicas que presenta este material soporte, la forma en la que añadimos el material es en una especie de forma de colombín⁷, en el cual vamos añadiendo material sobre sus paredes, con la idea de trabajar ya la figura hueca. Para que esto suceda de manera correcta, vamos haciendo presión y esperando unos tiempos para que la pieza por su propio peso no se deforme, incluso se nos pueda desmoronar. Vamos acabando con pequeñas pellas para darle ese aspecto de fragmento. Durante todo el proceso vamos jugando con la textura alisando en partes y peinando otras, creando contrastes sobre la superficie de la pieza (Fig.143).

Seguimos con la idea de construir la pieza sobre un enfoque reflexivo. Crear preguntas, al igual que disputas sobre lo que es, figura, objeto. Completo, inacabado, maqueta, obra artística. Aparte de la propia apariencia o gestualidad de la pieza. Incertidumbre, vacilación, duda: **¿qué soy?**



Figura 142: Material Gres CH-N

⁷ Especies de cilindros o churros que se realizan con el material modelable con los que se van construyendo la pieza superponiéndolos unos sobre otros consiguiendo las formas deseadas. Método altamente utilizado en la cerámica. Modelado por colombines.



Figura 143: Ejem. Proceso constructivo. Gres CH-N

Atendiendo al material, este se presentaba más seco de lo normal en el envase, pero es un estado que me gusta, lo siento favorable a la hora de formar esa textura superficial de ir añadiendo las pellas e ir presionando, el proceso resulta más limpio. Además de otra característica que me sorprendió del material es la capacidad que tiene de alisarse, bruñirse. Técnica llevada a cabo mediante el paso repetido de la herramienta con la aplicación de un poco de agua.

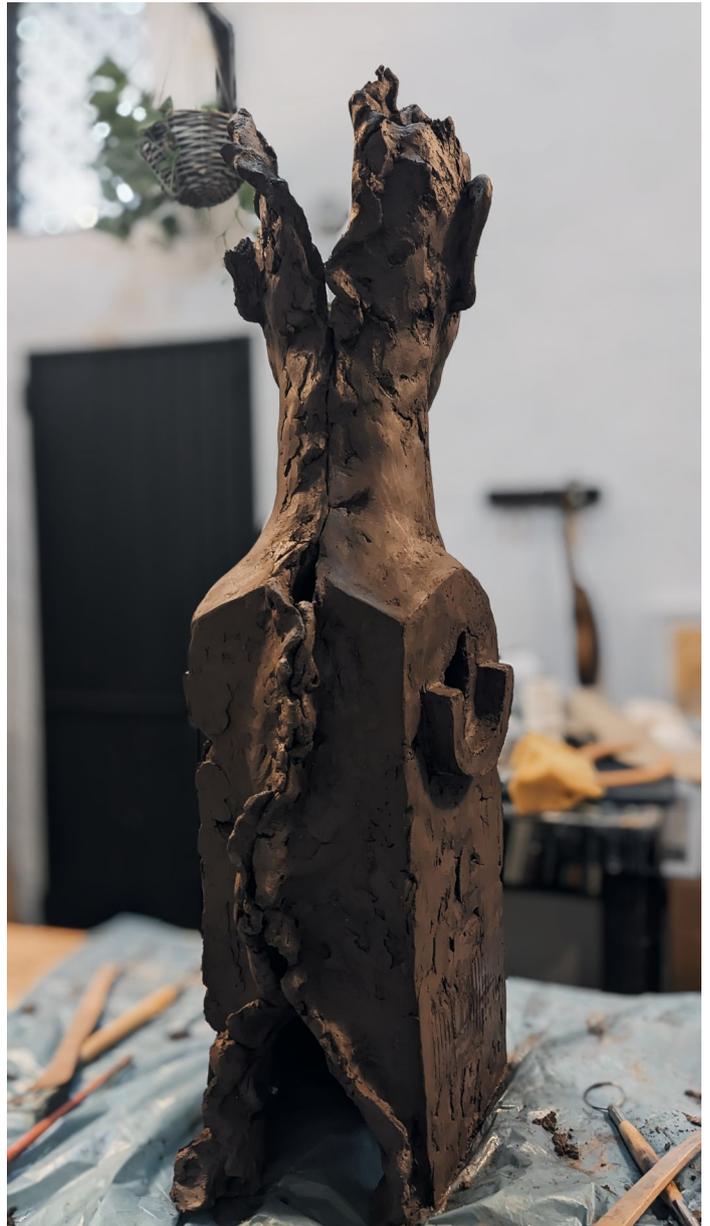


Figura 144: Ejem. Construcción hueca de la pieza, detalles pliegues. Gres CH-N

Buscamos una figura con aire, vacía en su interior, de aspecto ligera, para ello aplicamos un corte en la parte trasera donde, abriendo sus paredes y creando con ellas unos pliegues, presentarán una costura. Esto amplifica ese aspecto de olvido, rotura, herida, remiendo. Aparte de trabajar en sus laterales dos huecos que intuyan la colocación de sus brazos, jugando con esa apariencia del maniquí, como ese objeto desplazado y frustrado que nunca llegó a ser humano (Fig.144).

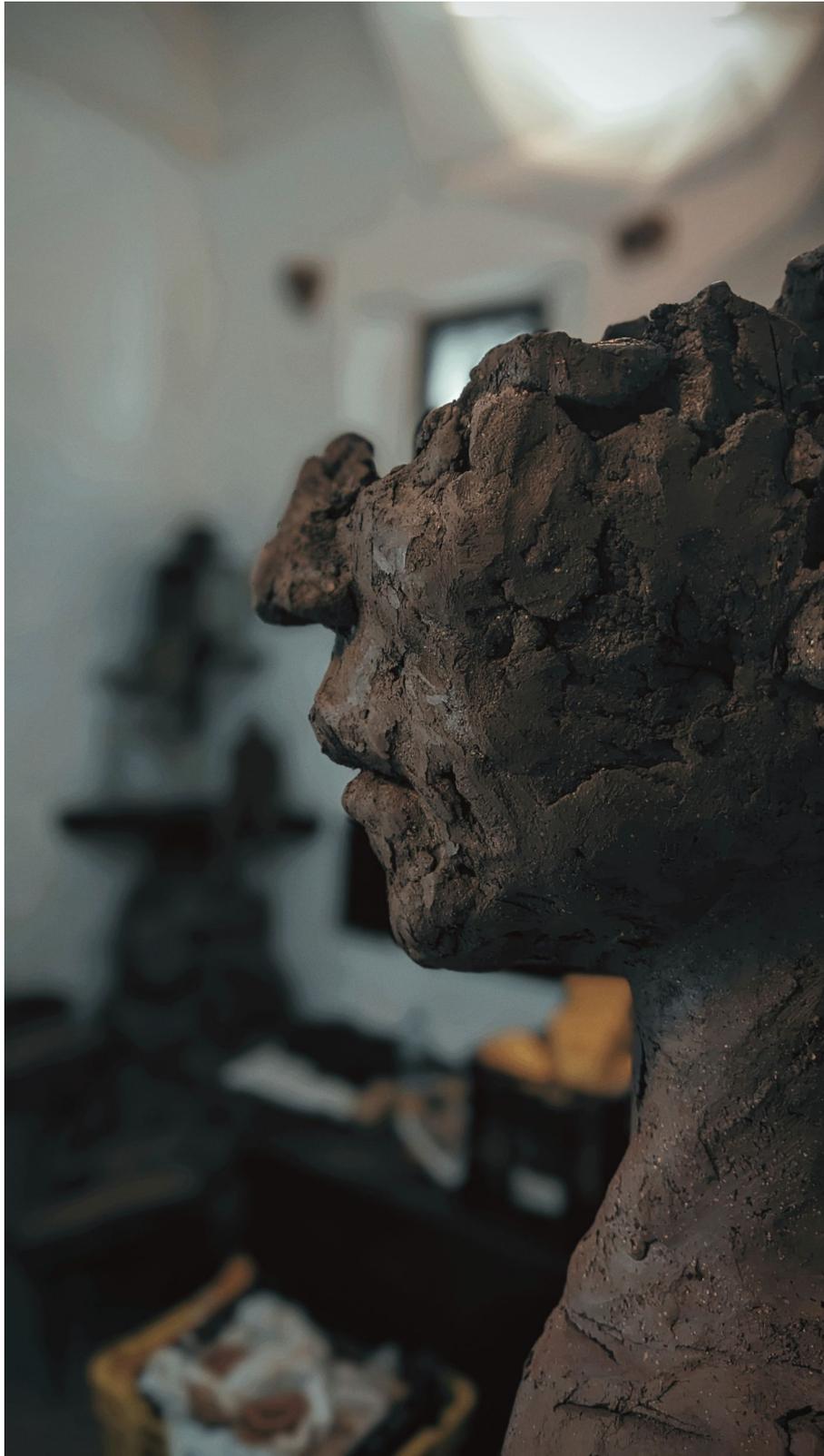


Figura 145: Ejem. Silueta y fragmento durante el modelado. Gres CH-N

Ultimamos los detalles para ejecutar el siguiente paso (Fig.145) de cocción con la intriga de cómo será el resultado que presentará el material después de que se exponga a altas temperaturas (1000°C).



Figura 146: Ejem. Pre cocción, color natural gris oscuro oxidado. Gres CH-N



Figura 147: Ejem. Post cocción, color más oscuro. Gres CH-N

El cambio de tonalidad es bastante apreciable una vez se ha ejercido la cocción. El resultado de la pieza es de un color negro en el cual contrastan mucho más las partículas claras de la chamota, haciéndose más presentes (Fig.146,147).

Una vez tenemos la pieza después del tratamiento al horno hacemos los estudios de composición de la obra, con la creación del soporte que formará parte de la propia obra. Esta la realizamos en madera y de la forma en que la pieza gane verticalidad (Fig.148).

A esta estructura le damos una apariencia de envejecido con la utilización, otra vez, de la nogalina, betún, y la acción del fuego, a lo que le daremos unos pasos de lijas y le aplicaremos esta vez gomalaca. Esta le aporta una calidez a la estructura debido a su tonalidad amielada, brillante en donde dejamos presencia del color natural de la madera de pino entre las aplicaciones de la nogalina y demás productos. Cuantas más capas de gomalaca, más riqueza toma la madera existiendo una especie de recubrimiento compactado pero natural, con propiedades sensoriales en lo táctil, visual y olfativo (Fig.149).



Figura 148: Ejem. Proceso del soporte.
Gres CH-N, madera.

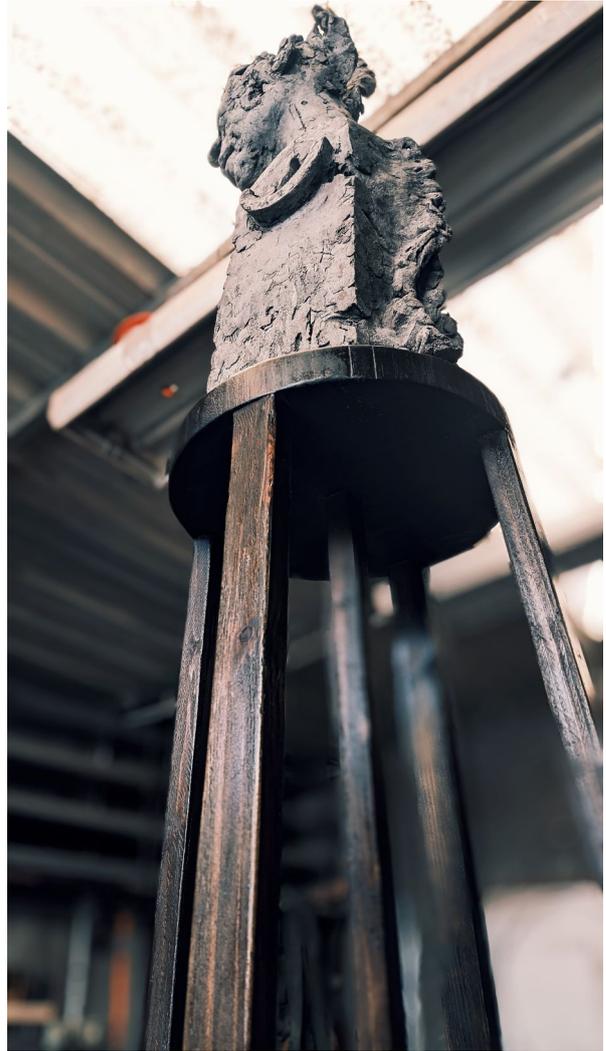


Figura 149: Ejem. Proceso de acabado de la madera.
Gres CH-N, madera

Una vez realizada la composición continuamos con la pátina de la pieza. Para ello utilizamos los pigmentos en polvo eligiendo las tonalidades oscuras, un óxido de hierro negro, y otro rojo en menos cantidad para algunas partes, teniendo algunas concretas de chorros de verde. Aplicamos los pigmentos como hemos hecho con anterioridad con base de agua, dejando que se asienten en la superficie irregular destacando las texturas. Una vez el efecto conseguido, aplicamos lo que es el acabado a la pieza, en este proceso tenemos la presencia del grafito en polvo, que con su aplicación le aporta esos brillos metálicos a la pieza, destacando las partes lisas (Fig.150-152).



Figura 150: Ejem. Proceso acabado final pieza, grafito en polvo, cera y talco.



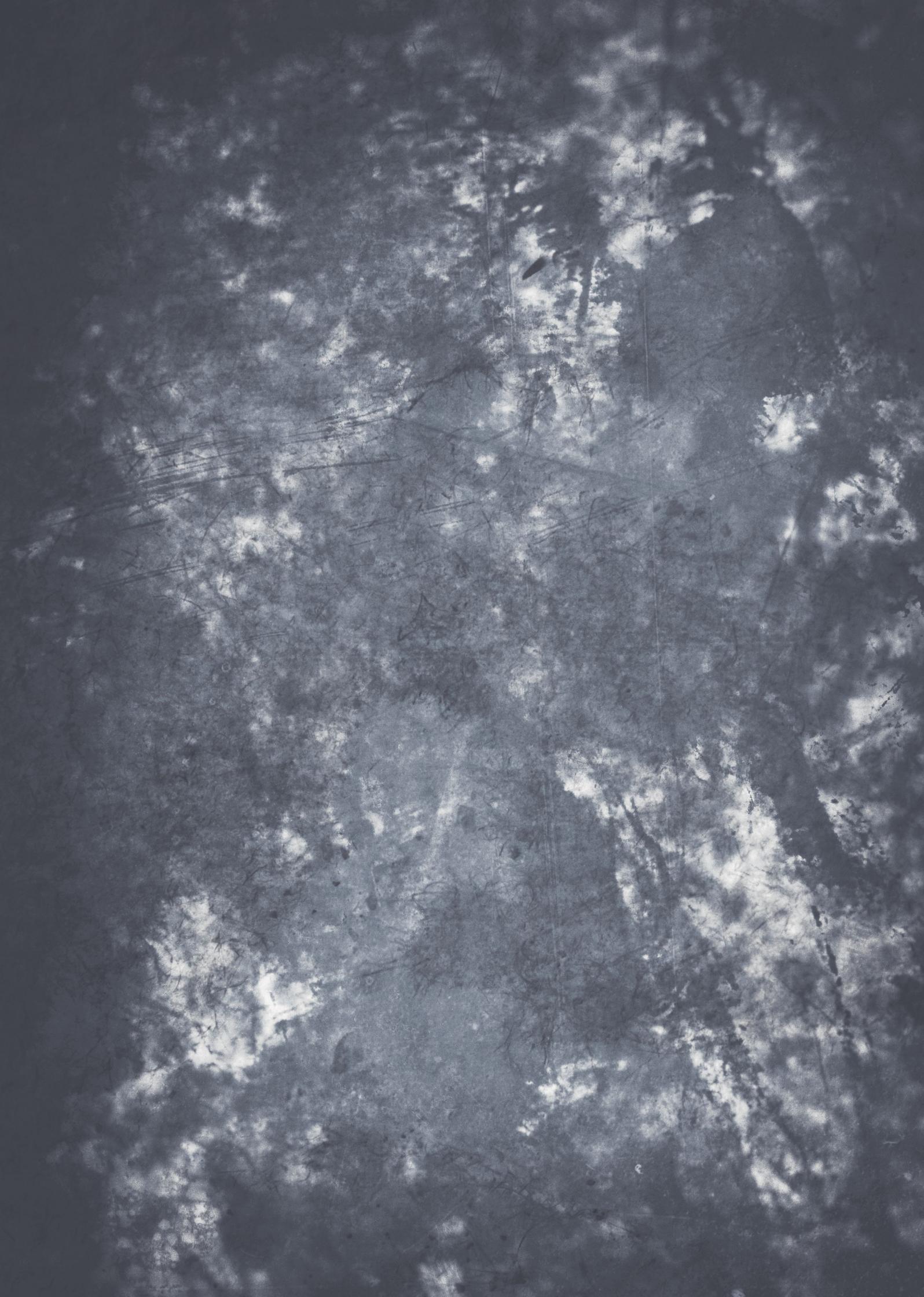
Figura 151: Ejem. Detalles brotes de resina en madera.



Figura 152: Estudio Pieza. Incertitudo. Gres CH-N y madera



Figura 153: Piezas conjunto. Compuestas



10. CONCLUSIONES

La realización de este trabajo ha sido profundamente influenciada por mi experiencia personal y el enfoque desarrollado durante mi periodo de docencia en la Facultad de Bellas Artes de la Laguna. Este proyecto nace de la necesidad de ofrecer un punto de vista y justificar una tendencia común que se puede apreciar al enfrentar esta etapa académica: la obsesión por una nota o calificación final, la búsqueda constante de una identidad o catalogación artística propia y el deseo de construir un catálogo de obras artísticas. No quiero decir que esto esté mal, no soy nadie para hacerlo, pero sí creo que no debe llegar a eclipsar el objetivo básico por el que decidimos internarnos en esta etapa, y es el aprendizaje, la indagación y la exploración.

El objetivo de construir el desarrollo de la argumentación sobre el tema de las maquetas en relación a la exploración práctica como recurso esencial responde a una actitud particular, y que durante mi formación la exploración ha estado ligada a los casos que se me han ido presentando, donde he visto cada pieza o ejercicio que he tenido que realizar totalmente como recursos y ejercicios prácticos, y no como obras artísticas. Sentí la necesidad de dar una respuesta o una catalogación a estas piezas que realizaba, lo que me llevó a indagar en el concepto de maqueta: qué son y cómo funcionan.

Rápidamente, te das cuenta de que al concepto de maqueta podemos estarlo viciando a entenderse desde un foco arquitectónico, y va más allá. Es amplio y multifacético, cambiando y adaptándose según el contexto. Una vez centrados en el ámbito escultórico, exploramos las propiedades y beneficios de las maquetas como ejercicios de creación y exploración. En este proceso, descubrí que las maquetas no solo son herramientas preliminares, sino que debido a su versatilidad van mucho más allá. Existen muchas posibilidades, poseen identidad, rasgos distintivos atractivos, fuerza expresiva, una carga sensible en relación de quién las crea, aparte de espontaneidad y pureza, pudiendo incluso desafiar y expandir las apariencias y conceptos previamente asociados con ellas.

A través de este trabajo, espero proporcionar una mayor comprensión a quien le dedique un poco de tiempo a leerlo, del valor y la dinámica de las maquetas, y cómo pueden ser un recurso esencial en la formación artística, promoviendo la experimentación y la indagación continua. Desde los primeros momentos que comencé con el planteamiento del trabajo en torno a las maquetas en lo escultórico, no quería hacer una especie de documento descriptivo o guía práctica de lo que son, cómo son, o un catálogo de materiales a utilizar. Quise ir un poco más allá y enfocarlo desde mi experiencia como eterno alumno y enfocarlo a quienes entran como nuevo alumnado y quieren indagar en la práctica, en el ejercicio, en el proceso, o incluso aquellas personas que pueden encontrarse en un punto de bloqueo, o faltos de motivación o de objetivos a la hora de afrontar el periodo docente. Soy de la idea de que la práctica genera práctica; teniendo una actitud activa frente al ejercicio, el agarrar un poco de arcilla en la mano y formar aquello que nos resulte, dejándonos llevar incluso por impulsos, por lo casual, puede darnos esa motivación necesaria, a la par de generar ideas, fomentando así la creatividad.

En relación a los ejercicios prácticos con los que acompañamos el desarrollo escrito, ha sido una experiencia algo ardua en la ejecución y en los procesos, pero a su vez ilusionante y motivante. Las obras presentadas no son más que ejemplos prácticos de algunas de las posibilidades que pueden aportarnos la exploración de lo analizado en torno a las maquetas. La aplicación de técnicas, el estudio y utilización de rasgos característicos e identitarios con los que solemos asociarlo, y ver cómo funcionan al aplicarlo, han hecho que la formulación de este trabajo sea factible. Siento que acabo de abrir una puerta en la que seguir indagando y poder desarrollar futuros trabajos en relación al contenido de este proyecto, por lo que creo que acabo de empezar.

11. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

- Bonilla, M. I. S. (1993). *Escultura: Hechos*.
- Cameron, J. (2011). *El camino del artista: Un curso de descubrimiento y rescate de tu propia creatividad*. AGUILAR.
- Danto, A. C. (2014). *Después del fin del arte*. Grupo Planeta Spain.
- De Arriba, P., De las Casas, J., Matía, P., & De la Cuadra, C. (2009). *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*. Ediciones AKAL.
- Dibujar, pensar, escribir, proyectar / Coordinador, Antonio Rabazas Romero ; Presentación, Juan José Gómez Molina, Ramón Díaz Padilla*. (s. f.). Madrid : Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo I, 2004.
- El arte de enseñar el arte : metodología innovadora en Bellas artes*. (2008). Diferencia (ediciones universitarias y de ciclos superiores).
- Gombrich, E. H. J., & Torroella, R. S. (2011). *La historia del arte*.
- Hechinger, M., & Knoll, W. (2009). *Maquetas de arquitectura.: Técnicas y construcción*.
- Kentridge, W. (2014). *Six drawing Lessons (Seis lecciones de dibujo)*. Harvard University Press.
- Knoll, W., & Hechinger, M. (1992). *Maquetas de arquitectura: técnicas y construcción*.
- Lupi Corradetti, M., & Martín Rodríguez, A. L. (2017). *Cualidades sensoriales y técnicas de los materiales*. (2017.^a ed.).
- Masó, A. (1997). *Qué puede ser una escultura*.
- Nietzsche, F. W. (2015). *Más allá del bien y del mal*. Ediciones LEA.
- Plowman, J. (1995). *Enciclopedia de técnicas escultóricas*.
- Rigutti, A. (2009). *Anatomía*. TIKAL.
- Robinson, K. (s. f.). *Escuelas creativas : La revolución que está transformando la educación*.
- Rubino, P. (2011). *Modelado de la figura humana en arcilla*.
- Simblet, S. (2011). *Anatomía para el artista*.
- Wittkower, R. (1987). *La escultura, procesos y principios*.
- Zaczek, L. (2018). *Cronología del arte una*.

- Auguste Rodin, la figura voladora y el gusto por lo inacabado*. (s. f.). Masdearte. Información de Exposiciones, Museos y Artistas. <https://masdearte.com/especiales/rodin-la-figura-voladora-y-el-gusto-por-lo-inacabado/>
- Cordoba, R. E. D. (2024, 9 febrero). *La vanguardia del arte figurativo internacional se despliega en Vimcorsa*. REVISTA EA! - DESCUBRE CORDOBA. <https://cordobea.com/vanguardia-arte-figurativo/>
- De lo apolíneo y lo dionisiaco en el arte*. (s. f.). Universidad Complutense de Madrid. <https://webs.ucm.es/BUCM/revcul/e-learning-innova/124/art1786.pdf>
- Editor. (s. f.). *Editor*. <https://artmiamimagazine.com/lo-apolineo-y-lo-dionisiaco/>
- JAVIER MARÍN::CORPUS. La belleza de lo imperfecto*. (s. f.). <https://www.sanildefonso.org.mx/expos/corpus/index.html>
- Lo inacabado y fragmentario: el camino hacia la pérdida de prestigio del virtuosismo clásico*. (s.f.). Masdearte. Información de Exposiciones, Museos y Artistas. <https://masdearte.com/especiales/lo-inacabado-y-fragmentario-el-camino-hacia-la-perdida-de-prestigio-del-virtuosismo-clasico/>
- Maquetas. (2022, 21 junio). *Qué es una maqueta*. Maquetas Arquitectónicas A Escala. 100% A Medida. <https://www.maquetas.tech/blog/que-es-una-maqueta/>
- Maquetas concepto y procedimientos*. (2014, 13 enero). Volumeneacadiz.Wordpress. <https://volumeneacadiz.files.wordpress.com/2014/02/maquetas-tipolog3adas.pdf>
- Piedad Rondanini - Michelangelo Buonarroti*. (s.f.). HA! <https://historia-arte.com/obras/piedad-rondanini>
- Significado maqueta. Real Academia Española*. (s.f.). Real Academia Española. <https://dle.rae.es/maqueta>
- Vallés, R. (2022, 8 septiembre). Los últimos escultores. *elconfidencial.com*. https://www.elconfidencial.com/el-grito/2022-09-08/ultimos-escultores_3486719/
- Vázquez, R. (2021, 11 octubre). *El non-finito de Miguel Ángel: el cuerpo más allá de la imagen*. Marcas del Trauma. <https://trauma.jornadaselp.com/el-non-finito-de-miguel-angel-el-cuerpo-mas-alla-de-la-imagen/>
- Yaestaellistoquetodolosabe. (2024, 6 febrero). ¿Cuál es el origen del término ‘maqueta’? *20Minutos*. <https://blogs.20minutos.es/yaestaellistoquetodolosabe/cual-es-el-origen-del-termino-maqueta/>

Bibliografía de imágenes

- Figura 1:** *Boce Study on the proportions of head and eyes. Biblioteca Reale, Torino.* (s. f.). <http://www.sabercultural.com/template/especiais/Leonardo-da-Vinci-Anatomia.html>.
- Figura 2:** *Esclavo Atlante de Miguel Ángel de la Galería de la Academia de Florencia.* (s. f.). <https://www.artemiguangel.com/escultura/los-esclavos-de-florencia/>
- Figura 3:** *Damian Goidich Female figure study.* (s. f.). <https://nitramcharcoal.com/blogs/blog/contemporary-charcoals-damian-goidich>
- Figura 4:** *Baran Mong practice charcoal.* (s. f.). <https://baranmong.com/gb1md777bp3d2itccq2wdru4tb3tce>
- Figura 5:** *Campos Martin G.M.* (s. f.). <https://www.instagram.com/p/C123IIDLQwL/>
- Figura 6:** *Mark Tennant painting.* (s. f.). [https://www.artelibre.net/autor/mark-tennant#iLightbox\[gallery_image_1\]/18](https://www.artelibre.net/autor/mark-tennant#iLightbox[gallery_image_1]/18)
- Figura 7:** *Jacob Dhein Desnudo en azul VI, 24x24, óleo sobre panel, Colección privada.* (s. f.). <http://www.jacobdhein.com/new-paintings.html>
- Figura 8:** *Javier Marin figura Corpus Terra.* (s. f.). <https://fundacionjaviermarin.mx/presentacion-del-proyecto-corpus-terra/>
- Figura 9:** *Javier Marin Torso hombre.* (s. f.). <https://museoamparo.com/exposiciones/pieza/2701/torso-de-hombre>
- Figura 10:** *Torso Mujer Corpus Terra.* (s. f.). <https://fundacionjaviermarin.mx/presentacion-del-proyecto-corpus-terra/>
- Figura 11:** *Varias Exposición Corpus Terra.* (s. f.). <https://www.facebook.com/JavierMarinEscultor/photos/a.384434169982/10157793152104983/?type=3>
- Figura 12:** *Eudald de Juana El despertar de la conciencia , 2016.* (s. f.). https://www.academyofartbarcelona.com/wp-content/uploads/2019/06/BIO-Eudald-de-Juana_10.jpg
- Figura 13:** *Eudald de Juana, Aire, 2019.* (s. f.). <https://www.miradorarts.com/es/museu-de-lemporda-inquietante-de-juana/>
- Figura 14:** *Eudald de Juana Hope.* (s. f.). <https://officeart.be/wp-content/uploads/2023/02/P1090384-scaled.jpg>
- Figura 15:** *Grzegorz Gwiazda Ein Augenblick.* (s. f.). <https://galerialampert.com/prace/gwiazda-grzegorz/ein-augenblick/>
- Figura 16:** *Grzegorz Gwiazda Flightless.* (s. f.). <https://grzegorzgwiazda.blogspot.com/2014/09/flightless.html?spref=pi>
- Figura 17:** *GWIAZDA GRZEGORZ La visión de Dante.* (s. f.). <https://galerialampert.com/prace/grzegorz-gwiazda/dantes-vision/?lang=en>
- Figura 18:** *Christophe Charbonnel Body.* (s. f.). <https://ultrawolvesunderthefullmoon.blog/2017/05/31/sculptures-of-christophe-charbonnel-the-french/#jp-carousel-23858>
- Figura 19:** *Christophe Charbonnel Thésée.* (s. f.). <https://www.facebook.com/photo?fbid=1271158383079597&set=a.123242051204575>
- Figura 20:** *Christophe Charbonnel sculptures.* (s. f.). <https://www.paperblog.fr/6691340/sculptures-de-christophe-charbonnel/>
- Figura 21:** *Sharon Griffin Hero.* (s. f.). <https://silverbureau.ma/sharon+griffin>

- Figura 22:** *Sharon Griffin Rain*. (s. f.). <https://sculptors.org.uk/artists/sharon-griffin>
- Figura 23:** *Sharon Griffin Out of the Woods*. (s. f.). <https://sculptors.org.uk/artists/sharon-griffin>
- Figura 24:** *Aron Demetz, Memoridermata, 2014*. (s. f.). <https://www.artein.it/aron-demetz/>
- Figura 25:** *Aron Demetz, Evidenza dislocata 2018*. (s. f.). https://www.arondemetz.it/contents/galleries/evidenza-dislocata,__legno-carbonizzato-e-gesso,-175_45_35cm-2018000.jpg
- Figura 26:** *Aaron Demetz senza titolo 2012 Legno carbonizzato*. (s. f.). <https://www.espoarte.net/arte/estate-a-pietrasanta-1-aron-demetz-da-barbara-paci/>
- Figura 27:** *Amore e ombra, 2015*. (s. f.). <https://www.artsy.net/artwork/bruno-walpoth-amore-e-ombra>
- Figura 28:** *The French Womans*. (s. f.). <https://www.walpoth.com/works/wood/42-The-french-womans.jpg>
- Figura 29:** *2014 Die grüne Mütze*. (s. f.). <https://www.walpoth.com/works/wood/21s.jpg>
- Figura 30:** *Into the North Forest*. (s. f.). <https://www.emilalmazora.com/into-the-north-forest>
- Figura 31:** *Wormhole at Clak*. (s. f.). <https://www.emilalmazora.com/wormhole-at-clak>
- Figura 32:** *Waymaker, 2010*. (s. f.). <https://www.emilalmazora.com/waymaker>
- Figura 33:** *Neither Am I 2021*. (s. f.). <https://robinamora.com/sculpture>
- Figura 34:** *Unpaint The Picture 2017*. (s. f.). <https://robinamora.com/sculpture>
- Figura 35:** *To What Place 2016*. (s. f.). <https://robinamora.com/sculpture>
- Figura 36:** *The Spinning Wheel*. (s. f.). https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/54793232e4b0d64f97a410c6/eb64d83b-8710-4e12-91af-6ff2640e7326/zielke-hugomento_1.1.2_1.1.3.jpg?format=2500w
- Figura 37:** *Render Tiles*. (s. f.). <https://www.justinmzielke.com/render-tiles>
- Figura 38:** *Torso Wood (Fallen Trees)*. (s. f.). <https://beautifulbizarreartprize.art/interview-justin-m-zielke/?v=04c19fa1e772>
- Figura 39:** *Bubble Woman, scultura della serie Balloon. 2021*. (s. f.). <https://vittorioiavazzo.it/opere/bubble-woman/>
- Figura 40:** *In cerca di equilibrio, Uomo su Pallone 2021*. (s. f.). <https://vittorioiavazzo.it/opere/search-of-equilibrium-man-balloon-black/>
- Figura 41:** *In Small Steps. 2017*. (s. f.). <https://vittorioiavazzo.it/opere/in-small-steps/>
- Figura 42:** *Ana Lilia Martín Raíces encarnadas 2019*. (s. f.). <https://tertuliyarte.es/el-cuerpo-infinito/>
- Figura 43:** *Ana Lilia Martín Sentirse árbol 2019*. (s. f.). <https://tertuliyarte.es/el-cuerpo-infinito/>
- Figura 44:** *Ana Lilia Martín obra (Fragmento, detalles)*. (s. f.). <https://www.instagram.com/p/CEbbLT3BLxa/>
- Figura 45:** *Miguel Ángel Martín «Ecce Homo», 1991*. (s. f.). <https://www.miguelangelmartinescutor.com/galeria.html>
- Figura 46:** *Miguel Ángel Martín .Y una espada atravesará tu alma. 2001*. (s. f.). <https://www.miguelangelmartinescutor.com/bronze-y-una-espada-atravesara-tu-alma.html>

- Figura 47:** Miguel Ángel Martín. *Crucifixión (Divino Maniquí)*1991. (s. f.). <https://www.miguelangelmartinescultor.com/galeria.html>
- Figura 48:** Joel Llopis. *Nura*. (s. f.). <https://www.labellesa.cat/joel-llopis-nura/>
- Figura 49:** Joel Llopis. *Basta*. (s. f.). <https://www.just-fine-art.com/JoelLlopis>
- Figura 50:** Joel Llopis. *Aura*. (s. f.). <https://www.just-fine-art.com/JoelLlopis>
- Figura 51:** Academy of Art Barcelona. *Long Pose Sculpture*. (s. f.). <https://www.academyofartbarcelona.com/en/the-academy/>
- Figura 52:** Barcelona Academy of Art (Instructor). (s. f.). <https://www.artrenewal.org/Common/Image?imageId=102483>
- Figura 53:** Meam. (s. f.). <https://www.meam.es/es/collections/contemporary-figurative-art//1000>
- Figura 54:** MEAM 2. (s. f.). <https://www.meam.es/es/collections/contemporary-figurative-art//1000>
- Figura 55:** MEAM 3. (s. f.). <https://www.academyofartbarcelona.com/meam/>
- Figura 76:** Andrew Loomis - *Figure Drawing For All It's Worth*. (s. f.). <https://illustrationage.com/wp-content/uploads/2013/04/andrew-loomis-figure-drawing-for-all-its-worth.pdf>
- Figura 77:** Gres CT. (s. f.). <https://www.vdiez.com/catalogo/gres-ct-1.html>
- Figura 78:** Gres CH negro. (s. f.). <https://www.vdiez.com/catalogo/gres-ch-negro-1.html>
- Figura 79:** GrArcilla Roja Sio2. (s. f.). <https://www.sio-2.com/es/pasta-para-modelar/1715-sio-2-argila-rojo-12-5kg-842283000043.html>

Web Referentes

<https://damiangoidich.com/>
<https://baranmong.com/>
<https://arceniomartincampos.weebly.com/>
<https://marktendantart.com/>
<http://www.jacobdhein.com/>
<https://www.shane-wolf.com/>
<https://javiermarin.com.mx/>
<https://eudalddejuana.com/>
<https://grzegorzgwiazda.blogspot.com/>
<https://www.christophecharbonnel.net/>
<https://www.sharongriffinart.com/>
<https://www.arondemetz.it/>
<https://www.walpoth.com/>
<https://www.justinmzielke.com/>
<https://www.vittorioiavazzo.it/>
<https://tertuliyarte.es/ana-lilia-martin-rodriquez/>
<https://www.miguelangelmartinescultor.com/index.html>
<https://www.academyofartbarcelona.com/>
https://www.instagram.com/joel_llopis/
<https://www.meam.es/>

