

ENSOÑACIONES COTIDIANAS

TRABAJO FIN DE GRADO

Erika Y. Ravelo Mendoza.

Universidad de La Laguna

Facultad de Bellas Artes,

Área de Conocimiento de Escultura

Curso académico 2021 - 2022

Tutora: Dr. Itahisa Pérez Conesa.



TRABAJO DE FIN DE GRADO

Universidad de La Laguna: Facultad de Bellas Artes

Grado en Bellas Artes

Itinerario de Escultura

Curso académico 2021/2022

Fecha de defensa el 21 de Septiembre del 2022

Propiedad intelectual: Erika Y. Ravelo Mendoza

ENSOÑACIONES COTIDIANAS

PROPUESTA ESCULTÓRICA



TRABAJO FIN DE GRADO: Erika Y. Ravelo Mendoza

Dirigido y tutorizado: Dr. Itahisa Pérez Conesa

*Aquí, en este objeto
en el que la pupila se demora y vuelve
y busca el eje de la proporción, reside
por un instante nuestro ser,
y desde allí otra vida dilata su verdad
y otra pupila y otro sueño encuentran
su más simple respuesta.*

El Signo. José Ángel Valente.

1. RESUMEN / ABSTRACT.....	2
2. INTRODUCCIÓN.....	4
3. CONTEXTUALIZACIÓN.....	6
3.1. Contextualización histórica.....	7
3.2. Referentes artísticos y conceptuales.....	20
4. ANTECEDENTES ACADÉMICOS.....	40
4.1. Introducción a la trayectoria académica.....	40
4.2. Años de Licenciatura.....	42
4.3. Años de Grado.....	46
4.4. . Becariado. Seminarios.....	48
4.5. Formación no universitaria, Performance.....	50

INDICE

5. PROCESO CREATIVO.....	52
5.1. Justificación.....	52
5.2. Bocetos.....	60
5.3. Composición.....	64
5.4. Interpretación.....	74
5.4.1. Lo común a todas.....	75
5.4.2. La figura humana.....	
5.4.3. El marco definido por la arquitectura.....	81
5.4.4. Otros elementos comunes.....	82
5.5. Descripción particular de cada pieza.....	83
6. PROCESO DE ELABORACIÓN.....	84
6.1. Elaboración del modelo.....	85
6.1.2. Pieza 1. <i>DORMIDA</i>	86
6.1.3. Pieza 2. <i>DESPIERTA</i>	110

6.2. Proceso de Fundición a la Cera Perdida.....	118
6.2.1. El árbol de fundición.....	118
6.2.2. El molde refractario.....	132
6.2.3. El descere.....	136
6.2.4 La fundición.....	138
6.2.5 Repasado de las piezas.....	142
6.2.6. Soldadura del bronce.....	144
6.3. La Resina.....	148
6.3.1 Pruebas con las resinas.....	152
6.3.2. Realización plancha en resina.....	154
6.4. Construcción de la estructura en hierro.....	172
6.5. Pieza final.....	173
7. CONCLUSIONES.....	174
8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	175

AGRADECIMIENTOS

A la primera persona que debo agradecer estar hoy aquí, es a tí mamá. Por tu confianza ciega, por tu lucha, por tu amor. Sé que te hubiera encantado asistir a este momento, pues nadie mejor que tú sabe el amor y la pasión que siento por la creación, tú, creadora de creadora. Junto a ti, por supuesto, a mi tía , pues ella es hoy día el verdadero Pilar de nuestras vidas.

A mi compañero de vida, Miguel, por abrir todas las posibilidades que el pensamiento en ocasiones pretende acallar, por incomprensión, por vértigo o por desidia.

A mi familia política, que me han acogido como si nunca hubiera pertenecido a otro lugar.

A mis hermanas, que son muchas, gracias por el apoyo constante, por las risas y las lágrimas, que en muchas ocasiones vienen unidas.

A mi sobrina Taima, por que gracias a sus ojos confío en que el futuro pueda deparar cosas maravillosas.

A todas mis maestras, porque de todas y cada una de ellas estoy hecha. Sus enseñanzas habitarán por siempre en lo que soy. Sin ustedes, mi vida no sería la que hoy es.

Y por su puesto a ti, mi amiga, mi hermana y hoy, con todo el orgullo que se pueda irradiar, mi tutora Itahisa Pérez Conesa, porque contigo toda lucha, sacrificio y constancia se transforma un amor profundo , por lo que somos, por lo que hacemos. Seguiremos creciendo juntas.

Gracias a la vida porque, después de todo lo luchado y aprendido, hoy por fin, se cierra un ciclo.

Por lo que somos, por lo que tenemos, y por lo que nos va a llegar.

Este trabajo de fin de grado recoge el proceso creativo de una propuesta escultórica que, tratando de diversos aspectos metafísicos, busca incorporar un lenguaje narrativo en las piezas vehiculadas a través de la figuración del cuerpo humano.

Las dos piezas presentadas forman parte de una serie de tres, en la que hemos explorado las posibilidades de los distintos materiales a la hora de conseguir formas que, aunque reconocibles, consiguen interpelar al espectador a través del extrañamiento en tanto que elemento deformador de la realidad. La ensoñación, como fuente de inspiración y también contexto en el que, lo narrativo de las obras, trata de demostrar en las figuras alargando ciertos aspectos de las mismas, y explorando los límites del marco de la representación configurado de manera arquitectónica.

Palabras clave: Ensoñación, extrañamiento, figuración, metafísica, existencialismo.

This final degree project includes the creative process of a sculptural proposal that, dealing with various metaphysical aspects, tries to incorporate a narrative language in the pieces conveyed through the figuration of the human body.

The two pieces presented are part of a series of three, in which we have explored the possibilities of the different materials when it comes to achieving forms that, although recognizable, manage to challenge the viewer through estrangement as a distorting element of reality. The reverie, as a source of inspiration and also context in which narrative of the works, is about demonstrating in the figures lengthening certain aspects of them, and exploring the limits of the framework of the representation configured in an architectural way.

Keywords: Reverie, estrangement, figuration, metaphysic. existencialism.

4 La creación de un Trabajo de Fín de Grado (TFG), dentro del itinerario de escultura en la Facultad de Bellas Artes, es el ejercicio final a través del cuál como estudiantes damos lugar a una serie de piezas que componen, en la generalidad de los casos, las primeras de la obras propias en tanto que artistas. Dadas ciertas particularidades del a biografía de la autora, una de las tareas más complicadas en este proceso ha sido la resolución de una pregunta, sencilla, pero fundamental: ¿Qué hacer?

Así, tras años dedicándose laboralmente a la configuración tridimensional en diversos materiales, y la formación obtenida en este tiempo, no le preocupaba tanto él cómo, si no resolver el tema, es decir, el hallar la forma concreta de manifestar sus inquietudes, y a partir de ello alcanzar su resolución técnica.

En este caso, algo que no es de extrañar, ni fuera de lo común, el proceso creativo pasa por cómo las person a menudo se ven atravesadas por diversas 'voces' a veces conscientes, a veces a modo de intuiciones, que condensan toda aquella información que albergan acerca de lo que se es, de lo que las envuelve y de lo que permite explicar (conocer) ambas cosas.

Se ha tratado entonces de un esfuerzo por interpretar un modo de estar en el mundo, un hacer condicionado al ser, un actuar en función a unos patrones establecidos, otros asumidos y otros contra los que me rebelo.

En este viaje que supone dar forma a una pieza, precisamente el material actúa como elemento 'catártico', el terreno concreto donde estas relaciones de extrañamiento y familiaridad se vuelven concretas, aún cuando su manifestación artística no tenga un sentido unívoco.

Dicho esto, es momento ya de aclarar cómo, al igual que en lenguaje hablado o escrito, la escultura y en general las artes en sí mismas, posee una serie de signos y configuraciones que permiten la expresión y la lectura de una idea.

Evidentemente este es un sistema pautado al que se accede en la creación del sujeto, que ayuda a poder expresar las ideas y que estas lleguen al otro, sin tener que ahondar

en teorías que en ocasiones poseen una codificación tan fuerte que en lugar de facilitar la comunicación, la entorpece.

Los conocimientos que se adquieren están supeditados a nuestra propia comprensión del mundo. Cada información nueva que adquirimos viene a completar o confrontar aquello que dábamos por sentado.

Por supuesto esto va de la mano de las experiencias vitales que nos van configurando con el paso del tiempo.

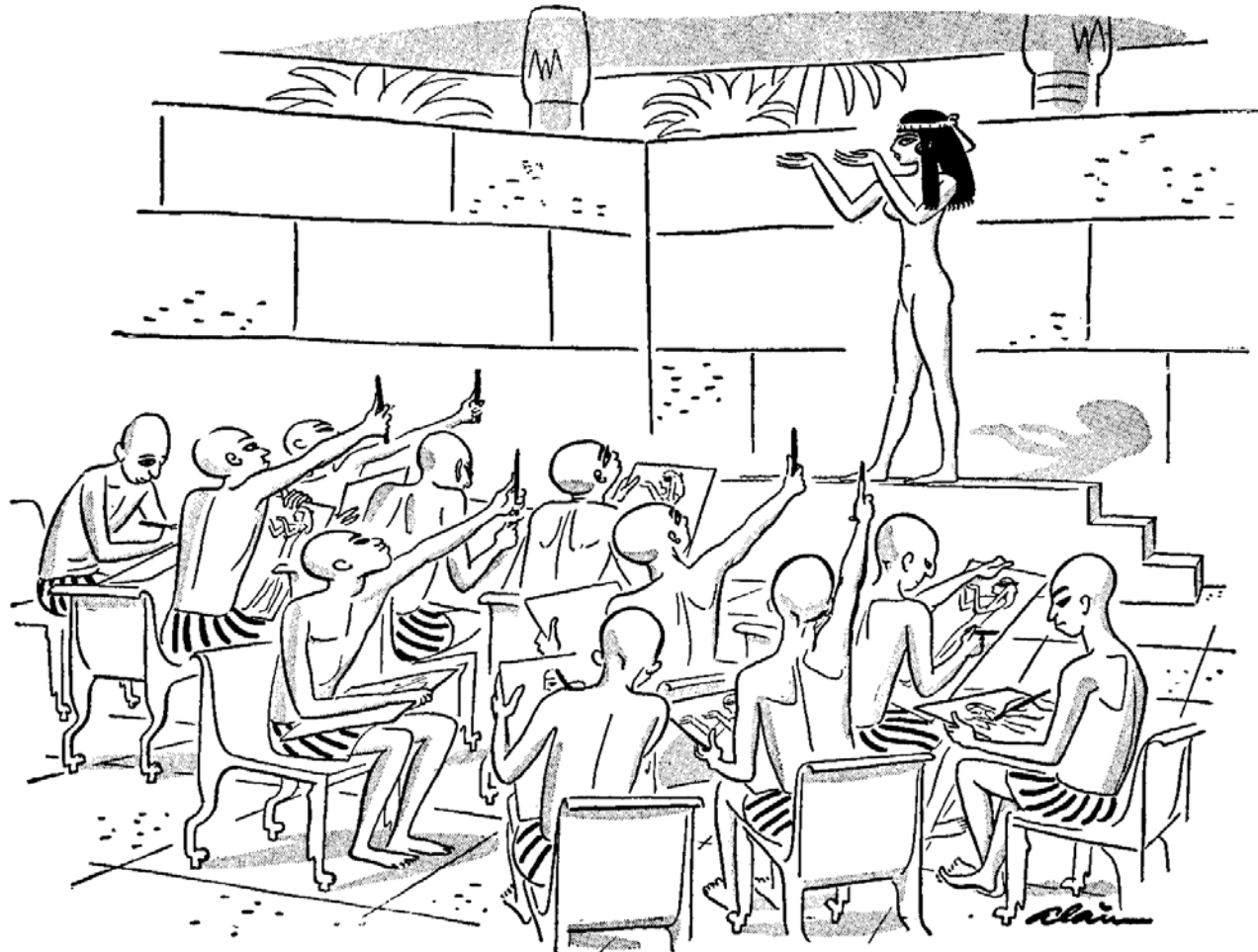
Y así, cada nueva experiencia o vivencia plantea una nueva manera de ver y estar en el mundo, en el modo que habitamos el mismo. Cada persona con la que nos encontramos, nos devuelve un reflejo distinto, un punto de vista diferente, que nos quita toda la seguridad que hasta ahora se tenía sobre algo, o que se desconocía.

Objetivos generales:

- Formalizar las ideas artísticas planteadas en el trabajo.
- Desarrollar el proyecto de creación artística concebido, con sensibilidad estética y compromiso ético, afrontando los posibles problemas que puedan implicar su ejecución
- Adquirir las capacidades y recursos teóricos y técnicos para postproducir su obra, diseñar su montaje, exponerla y difundirla en toda su dimensión y riqueza adaptándola a los protocolos profesionales.
- Poner en evidencia los paradigmas culturales y formales vigentes, además de los lenguajes artísticos y sus convenciones, en relación al trabajo
- Defender y razonar el criterio y las propuestas conceptuales y formales de manera sintética, que han guiado la producción de las piezas presentadas.

Objetivos específicos:

- Demostración de los conocimientos adquiridos durante la carrera a través de la creación de dos piezas con materiales diversos.
- Desarrollo de una obra narrativa, vehiculada a través de elementos comunes, que sugiera la interrogación por temas tales como: la finitud, la existencia, la sociabilidad, y la figuración de los límites (artísticos, comunicativos, y ontológicos).
- Dotar a los elementos escogidos de atributos que evoquen estas cuestiones al modo de la 'ensoñación', vinculando el estilema de la obra a los referentes que han influido en la trayectoria de la artista.
- Desarrollo simbólico de los temas concretos a cada pieza de manera sencilla. Buscando que el espectador pueda alcanzar la significación general de cada una a 'primera vista', sin que ello demande un conocimiento experto sobre la Historia del Arte, y los referentes que han influido en la artista.
- Dotar de una 'identidad' escultórica al personaje que encarna la acción en cada pieza.
- Incorporar la 'narratividad' en cada una de las piezas, figurando situaciones inverosímiles, pero al fin, coherentes en relación al estilema general de la obra.
- Explorar los límites del extrañamiento artístico, apelando para ello no a formas radicalmente abstractas, si no deformando cualidades y elementos sustraídos de la realidad.



I

DRAWING BY ALAIN © 1955 THE NEW YORKER MAGAZINE, INC.

Fig.1 Visto en Gombrich, E. H. (2008)

Tomaremos como inicio, a modo de acercamiento a la definición de arte narrativo, las maneras empleadas para contar historias o relatos mediante el uso de imágenes a través de la representación plástica.

Se partirá de la concepción de que toda imagen es representación, un signo semiótico y por tanto ficción.

Así se puede afirmar que ninguna representación es real, de manera que ninguna representación está más cerca de la realidad que otra, ya que por muy abstractas que sean sus formas, todo contenido proviene de la realidad que se conoce, por ello, definir una representación como realista, es en cierto modo equívoca, ya que, en todo caso podremos hablar de grados de verosimilitud en la figuración, con respecto al objeto real al que alude.

De este modo es como a través del lenguaje construimos interpretaciones de lo que acontece en la vida humana, dotándolas de sentido.¹

En este recorrido asistiremos a la manera en que constantemente la realidad trasciende lo humano, a pesar de su empeño por atraparla. Construimos relatos para definirnos, para entendernos, para dar sentido a lo que somos. Dicho relato puede hacer alusión a un momento preciso de lo que ocurre en el mismo, o a la concatenación de acciones o hechos desarrollados a lo largo del tiempo.

Sin embargo, todo relato, como toda imagen es representación, por ello, toda historia será en consecuencia siempre ficción.

¹ Véase LLEDÓ,(1998)

CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA

Este fenómeno narrativo se ha puesto de manifiesto a lo largo de la historia del arte, desde las primeras muestras de arte primitivo hasta nuestros días. La representación ha ido evolucionando y adaptándose a los avances en la comprensión humana, a su cosmovisión y a las características de cada tiempo.

10

El uso de las imágenes en la representación previa a la llegada de la alfabetización, poseía un estilo narrativo simultáneo, cuya organización en el espacio no respondía a un orden estructurado. Es debido al desarrollo del lenguaje, que las imágenes comienzan a articularse dentro de los sistemas organizacionales, que participan en la comprensión del mensaje.

A pesar de poseer unas características universales, la narración en el arte se adapta a las aportaciones de cada cultura, generando sus propias formas de representación, expresión e interpretación.



Fig.2 Cova de la Font Major de L'Espluga de Francolí



Fig .3 Grabados "Podomorfos", Tindaya, Fuerteventura

En este contexto, el arte narrativo, como ya hemos mencionado, hace referencia a la capacidad de contar historias a través de la configuración plástica, ya sea como el contenido que lleva a generar dicha imagen, o como resultado de su aparecer.

Éstas historias pueden ser narradas de manera literal, o bien como figuras retóricas, como pueden ser la alegoría, la metáfora, el absurdo o la ironía, entre otras.

Éstas figuras retóricas cumplen una función poética en el relato, que dota de mayor libertad creadora a las artistas.



Fig. 4 Columna de Trajano, Roma, Italia.



Fig. 5 Fragmento Columna Trajano, Roma, Italia.

Ya sea en sentido literal o figurado, la muestra del relato en muchas ocasiones se convierte en objetivo de la creación, actuando ésta como mediadora entre la autora, el contenido y el espectador.

CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA

Para contextualizar este trabajo, se hace necesario realizar un breve recorrido por lo que ha significado para el arte y la creación escultórica, aquellas rupturas iniciadas a finales del s.XIX, con lo que se venía haciendo hasta el momento y que se desarrollará en el periodo de las primeras vanguardias, en los inicios del s.XX, vanguardias que influenciará significativamente en las creaciones llevadas a cabo a partir de los años 60 del mismo siglo, y que desembocará en las creaciones actuales.¹

Por ello se dividirá este recorrido en tres bloques, cuyas divisiones están fundamentadas en aquellos elementos de ruptura determinantes en la concepción y configuración escultórica, y que se han producido debido a los cambios en el pensamiento occidental a lo largo del s.XX y XXI.²

Emplearemos a modo de ejemplo una selección de algunas de las figuras y obras más representativas de

algunos artistas que, con sus innovaciones, sentaron un importante e influyente precedente en los cambios en la representación tridimensional y la concepción espacial de la escultura, los cuales estarán fundamentadas a su vez en la visión que las artistas poseen de sí mismas y del mundo.

Dichos cambios, como se viene advirtiendo, han sido propiciados a su vez, por el momento histórico, político, económico y social, al que pertenecen sus creadoras. Esto lleva a entender sus creaciones escultóricas como un modo de respuesta ante la realidad que estos cambios han suscitado en las artistas, ya sea de manera directa o indirecta, o debido a las diferentes presiones e influencias, a las que se vieron sujetas.

1 Antigüedad, Nieto, Serrano & Soto (2010)

2 Aznar & Martínez,(2009)

Esto ha provocado que se sucedieran una serie de transformaciones significativas en referencia a la idea del espacio escultórico, y en los temas e inquietudes que llevan al artista a la elaboración de sus obras¹.

Hechos y motivos que, consecuentemente, también han influenciado de manera decisiva en las creaciones generadas a partir de la segunda mitad del siglo XX , hasta hoy día, la cuál desembocó en la desmaterialización de la obra de arte, hacia la concepción del arte como idea o concepto.

Asistimos así a unos de los grandes cambios en el quehacer artístico, que pasa de un arte de carácter meramente narrativo, hacia el argumentativo.

Esta deriva hacia el concepto, hizo en ocasiones que el sentido de la obra se priorizara sobre el medio o los procedimientos y técnicas empleadas en su ejecución.

Sin embargo, éste no será motivo para que se abandone totalmente la figuración, ni el empleo de las técnicas tradicionales en la creación escultórica, sino que produjo una apertura de los mismos hacia nuevos conceptos, configuraciones y procedimientos..²

¹ ROSMARY (1995)

² IDEM

CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA

Para enmarcar históricamente el tema principal que acompaña a la creación artística de la autora de este trabajo (la ensoñación), colocaremos como punto de partida, aquellas dos corrientes, pertenecientes a las primeras vanguardias del s.XIX, que pudieron actuar como predecesoras en el desarrollo de conceptos similares, o formulaciones plásticas que despiertan un gran interés en el desarrollo del mismo.

Estas corrientes son el Simbolismo y el Romanticismo.

Con respecto al Simbolismo, nos atrajo su búsqueda hacia la evocación de experiencias inmateriales, considerando este hacer como el tejido posible en el que figurar la ensoñación.

Siendo además de un estilema, un grupo, o incluso una tradición, este cambio temático, es prácticamente lo que inauguró las corrientes de vanguardias del s.XX.

En lo que refiere al Romanticismo, destacamos sus fórmulas para describir en la representación aquellas emociones humanas en relación a la naturaleza.

Un interés, que se tradujo en la ruptura con la tradición y el orden académico establecido, producto del nacimiento de ese deseo de expresión de la subjetividad propia del artista.

Lo bello, descrito a través del uso de categorías estéticas, tales como lo sublime, es descrito como esa sensación de miedo, vacío o tristeza, provocado en la persona ante la inmensidad del mundo, lo nuevo, lo singular y lo irregular¹.

Como hemos visto, ambas corrientes comenzaron a preguntarse en cierta manera por el mundo interior de las personas, y de como representar tales vivencias y emociones a partir de la creación artística.

¹ TATARKIEWICZ., 1997.



Fig.6 Dunkirk, de Christopher Nolan / Wanderer above the Sea of Fog, de Caspar David Friedrich

A tenor de lo dicho, insistimos en como, la representación de las emociones humanas, en relación al yo, y su posicionamiento en la naturaleza, actuarán de detonante e influirán en las vanguardias de principios del s.XX.

En lo que incumbe a este trabajo haremos una parada en el surrealismo, el cual está interesado en los avances de la psicología y concretamente en relación al psicoanálisis de S. Freud. El interés por el surrealismo en cuanto al tema radica en la representación del mundo de los sueños, atendiendo a estos como un estado de conciencia 'atípico'.

Lo inconsciente, lo consciente, la latencia, que es la oscilación desde lo uno hacia lo otro, fue parte de la indagación surrealista.

Esta corriente dió una importancia significativa a los procesos artísticos espontáneos, que trataban precisamente de posibilitar la emergencia de ese 'inconsciente' definido por Freud.

Una vez dicho esto se dará importancia a la forma de figuración en el arte surrealista. Expresado de otra manera, la forma de representar de esta corriente es un referente en las piezas presentadas.

Dos son las manifestaciones que hemos tenido en cuenta: el objeto surreal, y la escultura surrealista.¹

¹ MARTÍN. 1995.



Fig.7 *Rueda de bicicleta sobre taburete* (1913).
Marcel Duchamp

En relación a la otra manifestación, la escultura surrealista (Fig.7) , la principal diferencia con respecto a los objetos es que, si bien operan de manera parecida en lo simbólico (tomando como materia cosas, objetos ya existentes), en su producción van a emplear técnicas y procedimientos tradicionales.

Con respecto al primero debemos explicar que éste proviene del collage (producido a través del arte cubista), también está influenciado por la noción de 'ready-made' (Fig.6) de Duchamp, y por supuesto por la resignificación de los objetos cotidianos, de la que hicieron gala los dadaístas.

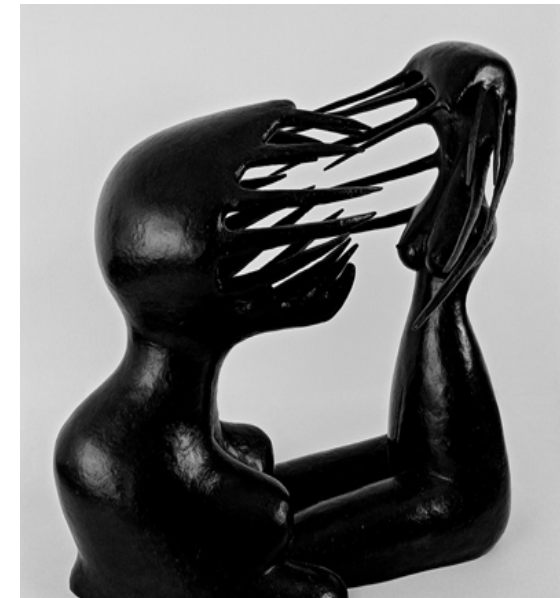


Fig. 8 *Lo imposible III*. Bronce, (1946)
María Martins

Del surrealismo, llegamos a otro escalón en la genealogía de esta obra: El existencialismo. Una corriente que definimos en dos niveles, el filosófico, y el artístico. Empezando por el primero, si para explicar el surrealismo apelamos a Freud, para acercarnos al existencialismo es obligado citar a J.P. Sartre, S. Beauvoir, A. Camus y a M. Ponty¹.

Son estos los autores claves de esta corriente, profundamente marcados por dos filósofos de la sospecha como fueron F. Nietzsche y K. Marx, pero sobre todo por la obra temprana de M. Heidegger.²

En relación al existencialismo y el arte, si bien fue más notoria su influencia en el teatro o la novela, también la podemos rastrear en la escultura. Esto se hace manifiesto en obras como la de Giacometti.

Otra de las obras que también va a influir en este trabajo es la de Louis Bourgeois. Ella indagó en el recuerdo y la memoria, en relación además con el papel de la mujer en la sociedad.

Pero lo más significativo del existencialismo para nuestras piezas, si hablamos del mismo en términos filosóficos, o artísticos, no tendrá que ver tanto como la forma como con su contenido. A este nos acercamos a partir de las dos interrogaciones que vehiculan el quehacer de esta tradición: ¿qué somos? Y ¿qué deberíamos hacer?

Atendiendo a ello, presentamos además de manera general el pensamiento que posibilita estos interrogantes. Así, estos autores (de manera general), afirman que la existencia precede a la esencia, o si se prefiere, que el solipsismo de la razón es fruto precisamente de la soledad implícita en la condición humana.

¹ BAKEWELL, (2018.)

² IDEM

Hemos sido 'creadas', pero nuestra creación es un hecho fortuito, y por eso no es resultado de una acción supranatural, al contrario el sentido destinatario de cada persona, radica justamente en la obligación de decidir qué hacer con el "breve" tiempo de vida del que dispone.

Llegadas al s.XXI alcanzamos ya a las obras y artistas que nos son contemporáneas. Su influencia no va a ser ya tanto del orden del tema que ocupan, aunque también, sino del como expresan o figuran lo representado.

Ahora bien en el orden de las ideas hemos ido

Referido al arte, recordamos el ataque a las convenciones académicas de románticos, y simbolistas, también la búsqueda por la resignificación de lo cotidiano, y de los objetos comunes de los surrealistas, y por último el intento de ir a la 'raíz' de los existencialistas.¹

1 RAFOLS (2002)

reconstruyendo una historia, muy parcial, de la evolución de cierta manera de concebir el arte, y junto a este unos temas muy concretos. Todo esto referido siempre a la manera de representación formal por la que optó cada corriente.

En lo que respecta a las ideas que defendidas por los simbolistas, recordamos su intenciónd de evocar experiencias inmateriales.

De los románticos su exacerbada defensa de la subjetividad, y la rebeldía, originada desde la idea del individuo desbordado por una naturaleza sublime.

De los surrealistas sus indagaciones por el trabajo de ida y vuelta entre lo inconsciente y lo consciente.

Y por último del existencialismo, su lucha aférrima contra el esencialismo y la reflexión de la persona como un resultado de su contexto.³

3 BAKEWELL, (2018.)

ALBERTO GIACOMETTI

Alberto Giacometti, nació en Suiza, en el año 1901.

Fue hijo del ilustre pintor postimpresionista Giovanni Giacometti, hecho que hizo que desde muy temprana edad, ya tuviera contacto con el mundo de la creación artística.

En 1915, con tan sólo 14 años, fue enviado a un colegio interno en Schiers, en el Cantón de los Grisones.

El internado se encontraba a una larga distancia del domicilio familiar, por lo que a su regreso al mismo, durante los periodos vacacionales, debía realizar un transbordo, donde disponía de una hora de espera entre transportes.

Este hecho hizo que durante estos tiempos buscara refugio en una librería de la zona donde se encontró con un libro voluminoso ilustrado dedicado a Auguste Rodin, en ese momento comienza su admiración por el artista que aún en esa época vivía y era considerado un importante escultor.



Fig. 9 Retrato del artista

Al respecto, añade Garcia (2004), Rodin realizó una escultura llamada “el hombre que camina” inspirado en el arte grecorromano, donde destaca la fuerza y la anatomía de la figura, todo lo contrario, a lo que finalmente Giacometti haría, como un acto desafiante a su maestro.

Un poco más tarde crea su primera pintura, “*Naturaleza muerta con manzanas*”. En esta obra, define las formas empleando sólo colores primarios, realizadas con pinceladas marcadas con una estructura ambiciosa, compuesta a la manera de las “*Naturalezas muertas*” de Paul Cézanne.

En 1926, explora el arte africano, lo cual ocupa un periodo muy corto en la vida del artista. De dicho estadio destacan dos obras que dan a conocer a Giacometti al público: “La pareja” que se exhibe en el salón de las Tullerías y “Mujer cuchara” (Fig.13) que se exhibe en el mismo lugar en 1927. En estas obras, ya comienzan a atisbarse ciertos rasgos del surrealismo.

Más adelante realiza un viaje a Francia donde se produce un acercamiento al Cubismo, tras iniciar sus estudios en la Academia de Grande Chavmiere.

En 1931, pasa a ser un miembro activo del movimiento surrealista (Aguirre, 2016), algunas de sus obras como “*Cabeza que mira*”, fueron el detonante que atrajo sobre él la atención del grupo, promovido por André Bretón, y entablando una gran amistad con Salvador Dalí.

“Precisamente el fundador del movimiento surrealista, André Breton, descubre y adquiere esta pieza y se hace, desde entonces, amigo del artista. El estilo sumamente personal de Giacometti despierta el interés de varios prestigiosos artistas e intelectuales de la época: Salvador Dalí considera la obra (Fig. 8) del artista como prototipo del “objeto de funcionamiento simbólico” surrealista de contenido violento o erótico.”¹



Fig. 10 *Bola suspendida* (1930–31)

Museo Guggenheim. Alberto Giacometti. Retrospectiva. Guggenheim-Bilbao. Recuperado de: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/aprende/mundo-escolar/guias-para-educadores/bola-suspendida-boule-suspendue-1930-1931> (8/06/2022)

REFERENTES ARTÍSTICOS

A partir de entonces Giacometti se enfrentó con el vacío, a diferencia de otros artistas que hacían sus piezas a partir de un bloque que ocupaba el espacio. Le dió importancia, siguiendo a Rodín, a la impronta del modelado en arcilla. Se obsesionó con la figuración de la cabeza humana y sus trabajos siguieron otros derroteros que impulsaron su expulsión del grupo surrealista , en 1935.

Durante la Segunda Guerra Mundial, regresa a Suiza donde pasa gran parte de su tiempo encerrado en su estudio en un hotel en Ginebra, donde llevó al límite la materia, reduciendo sus obras hasta un centímetro de altura

Con esta acción buscaba representar la fragilidad de la existencia y la precariedad del ser humano, a partir de la disminución de la figura, hasta casi hacerla desaparecer.



Fig. 11 The Chariot (1950)

En ellas representa al ser humano en su soledad, alejado de cualquier fuente de vida, y donde el vacío circundante, adquiere un peso atmosférico, formando parte integrante de las obras.

Fue uno de los artistas que recibió un pedido del estado para presentar esculturas como homenaje a varios resistentes que murieron a causa de los nazis, eligiendo a Gabriel, obra que se convertiría en el “el hombre que camina” de Giacometti.

La primera estatua la realizó en enero de 1948. Fue la pieza fundadora de sus obras, desde entonces se acentuó en la subjetividad en relación a la angustia y al vacío del hombre de post Guerra.

Sus temas explorados después de la guerra toman la dirección del existencialismo, donde quita lo superfluo y



Fig.12 La nariz , (1947)

REFERENTES ARTÍSTICOS

llega al hueso, las multitudes en las calles lo inspiran a crear obras como “tres hombres que caminan” (Fig.11).

El inicio de su estilo particular se dio a sus 37 años cuando vio a su amiga dirigiéndose al horizonte en contraluz y vio cómo se disolvía su imagen, haciéndose más delgada sin perder la esencia. En ese momento tuvo claro su objetivo, que consistía en llegar allá donde la forma empieza a disolverse, pero no desaparece totalmente.

Así pues , Giacometti fue un escultor que, partiendo de la influencia del surrealismo y después del cubismo, vinculó su escultura a lo que podríamos denominar un cierto aire existencialista. En sus últimas piezas figuran siempre personas de cuerpo fino, en movimiento. A través de ellas el autor, que las consideraba siempre fallidas, logró de cierta manera representar la transición entre el existir y la nada.



Fig. 13 Tres hombres que caminan (1935)

Marcado por las dos guerras mundiales (la primera comenzó un año antes de su nacimiento), este escultor nos devuelve una imagen de la humanidad que oscila siempre entre la heroicidad, y lo mediocre. Cuerpos débiles, seres vulnerables, que a pesar de eso se mueven, simulan la acción mediante el lenguaje escultórico, posiblemente hacia el límite, hacia el fin. Una consideración general, en concreto respecto a la pieza titulada 'El hombre que camina', que inauguró el que sería su propio estilema hasta el final de su obra, puede invitarnos a pensar precisamente en los temas planteados..

Y son estos aspectos los que, de una u otra manera, han vehiculado también la motivación en nuestra obra. Siendo por tanto un lugar común con este artista, que se nos demuestra como un verdadero maestro en la producción artística, .



Fig.14 Mujer cuchara (1927)

Hablar de esta artista, para quien está en preaviso sobre su arte, es pensar inmediatamente en su obra 'Mamá' (Maman, en el original francés). Es esta una colosal araña de la que existen seis réplicas de bronce, y que custodia, con sus 10 metros de altura, el exterior del Museo Guggenheim en Bilbao. Inspirada en su madre (Josephine Fauriaux), es un ejemplo de la exploración autobiográfica que surca gran parte de las piezas de esta escultora francesa.

Su influencia en nuestro trabajo viene dada por lo innovador de su producción artística, por la autorreferencialidad existencial de la misma (casi todas sus obras refieren a algún momento o vivencia subjetiva), por la exploración de los miedos y fobias que en ella se dan, y en definitiva, por la excelencia general que posee a la hora de presentar un viaje sentido que parte de la propia vivencia para traducirse finalmente en obras de un gran acabado y potencial evocador.

LOUISE BOURGEOIS



Fig. 15 Retrato de la artista

Nacida en París, en el invierno de 1911, Bourgeois acumuló una serie de experiencias durante su infancia que finalmente serían sublimadas a través de la escultura, que, desde luego no fué la primera opción que contempló en su juventud. Y es que, inspirada por la muerte de su madre en 1932, abandonó sus estudios en torno a Geometría y

Matemáticas, en la Sorbona, para finalmente concluir su formación en Arte. Una decisión que fue desalentada por su padre, quien fuera tapicero. Felizmente, para su público, Bourgeois hizo caso omiso de las instrucciones de su progenitor. Aún así, ni sus logros escultóricos ni su fama llegaron de manera inmediata, sino que no fué hasta el año 1981 que el MOMA de Nueva York, a través de una muestra retrospectiva de su obra, logró consagrarse de forma internacional como artista. En esa fecha la escultora ya había alcanzado los temas que serían recurrentes a lo largo de toda su vida: la relación entre lo doméstico y lo público, el trauma infantil, el dolor generado por la figura paterna, la feminidad, intimidad, la sexualidad, y el poder. Cuestiones que busco figurar con diversidad de materiales durante su trayectoria, y entre los que encontramos: la tela, el metal, el mármol, o los espejos, todos ellos elementos que tratan de conjugarse con el sentido de cada una de las piezas

que realizó. De esta manera, y aunque también cuenta con una obra pictórica temprana, volvemos a insistir en nuestro interés por sus esculturas, de las cuáles la primera que destacamos es la 'Mujer-casa' (femme-maison)(Fig 13). Y es esta un ejemplo claro de cómo Bourgeois exploró la condiciones de la feminidad (figuras de mujeres en la que la cabeza es sustituida por una casa, representando así la disonancia entre lo público y lo doméstico para el género femenino), pero sin reivindicar su adhesión al feminismo.



Fig. 16. Ilustraciones 'Mujer-casa' (femme-maison).

REFERENTES ARTÍSTICOS

Otra de sus obras, sin duda muy conocida es 'La destrucción del padre' (Destruction of the father) de 1974.¹

Esta pieza pretende contar la historia de una niña que realizó su primera escultura con migas de pan tras haber tenido una discusión con su padre, a continuación, esa pieza original se convierte en la representación del desmembramiento de la figura paterna. Una escultura que fue presentada dentro de una instalación, con luces rojas, madera, tela, látex y yeso, y hace al espectador testigo de un crimen en el comedor donde unos hijos asesinan, descuartizan y engullen al progenitor.

Conocidas son también sus 'Celdas' (Fig.14), una serie figuraciones espaciales a las que dedicó más de dos décadas, siendo su primer antecedente la pieza nombrada como 'Guarida articulada' (Articulated Lair), expuesta en 1986 y la 'La última subida' (Cell (The Last Climb)), del 2008.



Fig. 17 *Celdas* (1984)

¹ SANS (2015)

En ellas Bourgeois trató de capturar, mediante la escultura, fragmentos encapsulados de su biografía, siguiendo la idea de que: “El espacio no existe, es solo una metáfora de la estructura de nuestra existencia”, frase atribuida a la artista y que ha acompañado a prácticamente todas las muestras de esta serie.

Así, con un lenguaje intimista, en el que influyó en parte también su relación con el psicoanálisis (en el que comenzó a inmiscuirse de la mano del Dr. Henry Lowenderl), nuestra artista se abrió camino desde el surrealismo hacia una obra con identidad propia, y que en cierto momento se ha nombrado como precursora del ‘arte confesional’.

Sea esta adscripción artística, la del arte confesional, cierta o no, desde luego creemos que queda en evidencia el intento por significar a través de la escultura en su obra, cierto sentido de verdad, privado, pero que transgrede

el ámbito de la subjetividad al incorporar, como hace la escultura, al espectador en un diálogo con las ideas que representan las piezas.



Fig. 18 Serie *Mujer-casa'*(*femme-maison*). (1980)

REFERENTES ARTÍSTICOS

NANCY FOUTS

Artista estadounidense, nacida en 1945, destacamos de sus piezas la inteligencia que emana de su ejecución. Nancy Fouts combinó un estilo en apariencia naif, que por momentos rozaba lo humorístico, con incisivas críticas políticas presentes en las obras.



Fig. 19 Retrato de la artista

De esta manera supone una evolución, quizás lógica, de la intencionalidad originaria del surrealismo que, por vocación principal tuvo poner el arte al servicio de la revolución socialista. Por momentos también encontramos en su trayectoria también piezas que pueden recordar al concepto de 'ready made', defendido por el dadaísta Marcel Duchamp.

Un huevo que alberga otro huevo, un futbolín en que los personajes son sustituidos por figuras del Jesús del cristianismo (a este también lo pone a hacer equilibrios, o en postura cruciforme con unos guantes de boxeo en otras

obras), vírgenes, y beatos, un arma rodeada de espinas, un 'globo inflado' que está revistado de púas (asemejando a un cactus), un nido que alberga un vientre humano gestante...

Son descripciones de varias de sus piezas, algunas de las cuáles ciertamente despiertan cierta 'hilaridad' y es que tal y cómo ella misma afirmó sobre su obra: 'No

es profunda, pero es divertida y hace sonreír a la gente.’
 1Palabras que nos sugieren no pocas reflexiones, como por ejemplo ¿esculpe lo que esculpe en serio? Y ello teniendo en cuenta que, todo el humor es siempre resultado de cierta ‘complicidad’ (lingüística, corporal, social, etc), nos lleva a intuir en esta artista una trayectoria en la estas piezas ‘divertidas’, revisten en el fondo no poca seriedad.

Es por eso un referente también de este trabajo, en tanto que continuadora del surrealismo (por otras vías), y cómo artista que evidentemente logró alcanzar una coherencia a lo largo de toda su trayectoria capaz de hacer identificables sus piezas como extensiones de una obra, en general, coherente.



Fig. 20 *Artifcat* (2012)

1 Yuste, Juan (8/10/2012). Simpáticas esculturas surrealistas obra de Nancy Fouts. Cultura inquieta. Recuperado de: <https://culturainquieta.com/es/arte/escultura/item/505-simpaticas-esculturas-surrealistas-obra-de-nancy-fouts.html> (6/09/2022)

Jesús Curia Pérez nace Madrid, en 1969, cursó estudios en la Universidad Complutense, donde logra licenciarse en escultura y desde el año 2009 es profesor en Universidad Francisco de Vitoria.

En este caso hablamos de un artista capaz de crear piezas enigmáticas sin hacer referencia a un tiempo específico, armonizando la abstracción con la figuración.

Los hombres y mujeres, representados a través de las figuras creadas por Jesús Curiá Pérez, responden a personajes privados y poderosos, posiblemente deidades, que evocan una soledad misteriosa y una búsqueda existencial.

En ocasiones intencionalmente ambiguas, algunas de sus obras como 'Sin Fin III' y 'Sin Fin III. 2', dialogan entre sí presentando nociones como la imposibilidad de establecer la primacía de un punto sobre la circularidad de la vida,



Fig. 21 retrato del artista

representada está en el recorrido de las personas figuradas en un circuito prefijado por el escultor/demiurgo. Logrando gracias a eso, desde nuestro de vista, resignificar la 'caída' o ciclo hacia la finitud en un virtuosismo concéntrico que de alguna manera sugiere, o posibilita, pensar en el destino humano (la finitud), como un 'don', y no como una tragedia.



Fig. 22 *Camino L*

Siendo común en toda su obra además, la calidad de los acabados, y la predilección por el bronce, ha sido este un artista referente en nuestro proceso, dada además la preeminencia en todas sus obras de 'figuras humanas', en tanto que elemento principal.



Fig. 23 *Ángulo Recto*

El trabajo de Curiá Pérez muestra claramente un lenguaje visual único. La tradición, la modernidad y la etnia son tres de los aspectos que caracterizan a sus obras de arte. La edad y la transición también son temas centrales en sus obras.

A través del cuerpo en cada una de las esculturas, el artista comparte sus ideas. Los hombres y mujeres, representados a través de las figuras creadas por Jesús Curiá Pérez, responden a personajes privados y poderosos, posiblemente deidades, que evocan una soledad misteriosa y una búsqueda existencial.



Fig. 24 *Dream II*

Curiá también realiza composiciones con seres delgados e inexpressivos, generalmente en bronce y cuyas figuras carecen de interés e importancia, cercenados por elementos abstractos o espacios negativo que existen sin existir.

Estas figuras no tienen un contexto específico y coherente, suelen estar en movimiento y fusiona lo real con los aspectos más surrealistas de la experiencia.

Sus esculturas de Curiá toman forma entre los espacios que existen y los que no tienen existencia, alcanzando a transformar la nada.



Fig. 25 *Pugnatum I*

Armando Fonseca estudió filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y el Diplomado Ilustración, Procesos y Contextos, en la Casa Universitaria del Libro de la misma UNAM. Este filósofo desarrolló su trabajo como ilustrador en el contexto editorial: prensa, libro ilustrado, libro álbum y portadas, entre otros. La ilustración editorial posee cualidades subjetivas que hacen referencia a la emotividad y a la afectividad:

[...] evoca sentimientos, estimula la inteligencia y la fantasía, incentiva la creatividad y el espíritu de observación y favorece la comparación, en una prueba visual, entre la imagen elaborada por el receptor en su interior y el dibujo reproducido en la página surgido de la invención creadora del artista (Nobile cit. Arley, 2019:7).

ARMANDO FONSECA



Fig. 26 Retrato del artista

Esta evocación a la que hace referencia el autor conlleva a la ensoñación. La fantasía y la imaginación provocan los ensueños que Fonseca refleja en sus ilustraciones.

La obra de Fonseca es la única referencia, concreta, que hemos tomado para este trabajo que no surge del lenguaje escultórico. En tanto que ilustrador este artista, mexicano,



Fig. 27 Ilustración del libro
Una luz inesperada

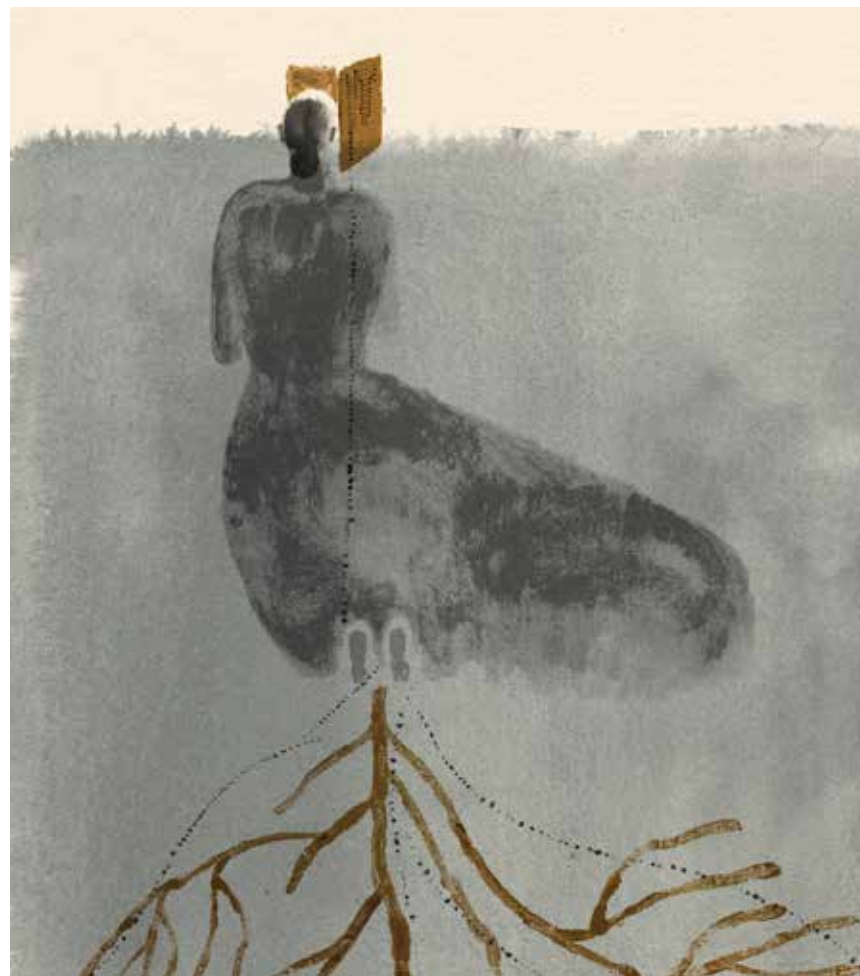


Fig. 28 Ilustración del libro: Antes mucho antes

REFERENTES ARTÍSTICOS

combina en sus obras elementos de influencia indigenista, con colores que acompañan las narraciones, y cuentos, vinculados con su trabajo en distintas editoriales. A. Fonseca, es posiblemente el resultado de una sociedad que a lo largo de siglos ha ido produciendo generaciones diversas de artistas que se interrogan por la identidad colectiva en tanto que producto en ocasiones mestizo, en otros momentos 'originario'.

De esta manera, la colonialidad como opresión socio-política que habría atravesado la historia americana, desde la invasión europea, intersecciona con Canarias, país que en definitiva fue plataforma de tránsito desde la que tomaron impulso las oleadas coloniales.

En la obra de Fonseca encontramos, además de este nexo histórico, fundamentalmente un referente en la temática onírica, la ensoñación, que como hemos mencionado junto al elemento narrativo es parte fundamental del lenguaje escultórico que



Fig. 29 Ilustración del libro *De Papel*

hemos querido trasladar en nuestra obra.

Esto lo vemos en láminas como las tituladas en torno a 'Jomshuk, niño y dios maíz', donde la 'oscuridad' de la noche ocurre como un desgarro sobre el plano (y no como un fondo cualquiera), o en los momentos en que, a través de figuras infantiles, la animalidad y lo humano aparece reconciliado. Son las suyas acuarelas en las que el dibujo y el color tratan de aparecer de manera equilibrada, apenas sobreponiéndose, adquiriendo con ello un aspecto de 'improvisación' que en absoluto es tal.

En definitiva Fonseca presenta, pero no clausura, cosmografías que remiten al origen, el crecimiento, y el desarrollo, en un universo coordinado a través de paletas de colores en general claros, y que, creemos, logran representar las cualidades de lo 'onírico' con notable belleza.



Fig. 30 Ilustración del libro *El Mar*

4.1. INTRODUCCIÓN A LA TRAYECTORIA ACADÉMICA

A lo largo su trayectoria académica, se han sucedido unos momentos de quiebre y ruptura importantes, que han devenido, tantos años después, en el desarrollo de esta propuesta de creación artística, en el ámbito de la Escultura.

La autora, comenzó los estudios de Bellas artes en el año 2006, a la edad de 19 años, en la ULL, Tenerife, tras acabar el bachillerato artístico en la Escuela de Arte de Gran Canaria. En el curso académico 2011/2012, se hallaba cursando en cuarto año de carrera, cuando un infortunio familiar, hace que tenga que regresar con urgencia a Gran Canaria, lo que la obligó a dejar los estudios, los cuales no pudo retomar hasta el curso 2014-2015.

Esta primera fase de su formación universitaria, correspondiente a los años 2006-2011, se realizó dentro del plan de estudios del 2001, una licenciatura que, a su

vez, estaba dividida en dos grandes bloques denominados ciclos.

El primer ciclo constaba de tres años, donde se recibía una formación básica de carácter multidisciplinar y un segundo ciclo, correspondiente a los dos últimos años de la titulación, donde se optaba por la especialidad en alguna de las siguientes disciplinas: Escultura, Pintura, Ilustración, Arte C, Restauración y conservación, Gestión Cultural o Diseño.

La segunda fase de su formación universitaria, correspondiente a los años 2014-2022, un periodo de formación intermitente, debido principalmente al cambio producido en su unidad económica y familiar, entre otros factores determinantes..

El plan de Grado se implanta en la universidad de bellas artes de la laguna en el año 2010, y se implementa de forma paulatina, paralelamente a la extinción del plan de licenciatura del 2001. Por ello, a la vuelta en 2014, se le ofrece la convalidación a Grado.

En ese momento se ofrecían dos vías para hacerlo efectivo: continuar las asignaturas restantes a través de tutorías, o cambiar al nuevo plan de estudios. En la segunda opción, la convalidación estaría regida por el ciclo en que se encontraras en ese momento; si tenía cerrado el primer ciclo (superadas todas las asignaturas), pasaba directamente al cuarto curso de Grado, sin embargo, y como fue el caso, al quedarle alguna asignatura por superar del primer ciclo, la convalidación se realizó por asignaturas.

4.2 . Años de Licenciatura.

Como he dicho anteriormente, la licenciatura estaba dividida en dos ciclos y, a su vez, las asignaturas catalogadas como troncales, obligatorias, optativas y de libre elección (esta última podía ser realizada en otra rama de conocimiento).

A través de la formación recibida en licenciatura, adquirí nuevas competencias y conocimientos en torno a diferentes procedimientos y técnicas de reproducción escultórica, además de los fundamentos o lenguajes empleados en la configuración tridimensional.

Las asignaturas troncales eran anuales, lo que aumentaba el tiempo de práctica y, permitía ir adquiriendo las habilidades técnicas, mejorar la visión espacial y la comprensión conceptual.

ANTECEDENTES ACADÉMICOS

El empleo y la experimentación en diversos materiales, así como su comportamiento y plasticidad, dotaba al alumnado de un amplio abanico resolutivo, además de la posibilidad de investigar y practicar con diferentes herramientas que, se adecuarían al tipo de material, de construcción y/o acabado superficial elegido.

En cuanto al itinerario de escultura, los ejercicios eran enlazados unos con otros, y ordenados en un programa general, basado en las aptitudes y habilidades, conseguidas en el curso anterior, reforzando los conocimientos adquiridos, además de la aportación en el conocimiento de nuevas técnicas.(fig. 30,31,33)

42



Fig. 31. Ampliación y modelado del cráneo en barro (sobre armazón de hierro).



Fig. 32 Modelado de cabeza humana en arcilla.



Fig.33 Interpretación de la cabeza humana.

Una de las asignaturas que mayor pluralidad contenía en lo relacionado a los tipos y comportamientos de los materiales y sus técnicas de ejecución, era Procedimientos y Técnicas (itinerario de escultura) impartida por el grupo de profesores Juan Carlos Albaladejo, Soledad del Pino

de León, y María Isabel Sánchez Bonilla. La cual estaba distribuida en tres trimestres, cada uno dedicado a un material distinto: reproducciones en poliéster (Fig.34), repujado en cobre (Fig. 35) y labra en piedra, siguiendo el orden del profesorado citado



Fig 34 Ejercicios en resina de poliéster.



Fig .35 Ejercicio de repujado en cobre.

De las asignaturas optativas y de libre elección, ofertadas por el Plan de estudios de Bellas Artes del 2001, Licenciatura de la ULL, destacar Introducción al fuego y al Metal, impartida por Soledad del Pino de León, y Fundición (Fig. 36), también compartida por ambos profesores.

En el plan de licenciatura, también se realizaban algunos seminarios a los que acudía alumnado de diferentes ramas, que aportaban al plan de estudios impartidos en la formación universitaria, ya fuera participando de prácticas específicas, o para el estudio en mayor profundidad.



Fig.36 Fundición.

Como recuerdo mencionar el seminario “La espada de peña negra” impartido por Soledad del Pino de León y Juan Carlos Albaladejo, en el año 2010, donde conocimos las técnicas de fundición medievales, a partir del caso concreto de Peña Negra.

Paralelamente al tercer curso de la titulación, realicé el título de experto en conservación y restauración de la piedra volcánica de Canarias, dirigido por Maribel Sánchez Bonilla, en horario de tarde.

Una formación que me permitió conocer la piedra canaria, a partir de todos los parámetros que atraviesan al material, su formación, estudios, empleo (desde la época precolonial a nuestros días), industrias y oficios tanto tradicionales, como actuales, recorrido histórico de su empleo en la creación artística, estudio de autores, manejo y funcionamiento de herramientas y proceso de elaboración de la creación artística en piedra canaria.

4.3. Años de Grado.

De las asignaturas cursadas durante grado quisiera destacar Creación artística I, impartida por Miguel Ángel Martín y correspondiente al tercer curso de la titulación. En esta asignatura, se aplicó la metodología del modelado del cuerpo humano en barro, tomando apuntes del natural, plasmado en una serie de bocetos de pequeño formato (15 cm). Una vez estudiadas, comprendidas, y elaboradas las figuras, procedimos a la ampliación a escala en terracota, utilizando las técnicas tradicionales de elaboración de la misma (Fig.37).

En creación artística II, impartida por la profesora Fátima Acosta, pude finalmente aplicar mis conocimientos de modelado a la elaboración cerámica. A partir del conocimiento de los materiales arcillosos, sus pastas, tratamiento y comportamiento, realizamos una pieza



Fig 37. Modelado del natural

colectiva, en la que cada miembro de la clase realizaba una parte, que finalmente serían armadas en una única pieza. Aprendimos de hornos, temperaturas, y todos los elementos que interfieren y que deben ser tenidos en cuenta durante el proceso de ceramización, y las prestaciones del mismo en la configuración escultórica.

La asignatura de Creación artística III, al igual que Microfusión (Fig. 38), impartidas por la profesora Soledad del Pino de León, trabajamos de nuevo los procesos de fundición recientes. El hecho de haber realizado previamente la licenciatura me hizo declinar hacia la búsqueda de los límites representacionales generados por las técnicas empleadas, a partir, por ejemplo del añadido de otros materiales al modelo en cera, como el caso del tejido bordado. La búsqueda conceptual estaba en la realización en bronce de pequeños poemas visuales, con cualidades escenográficas (Fig. 39).



Fig 38. Microfusión.



Fig 39. Creación artística III.

4.4. Becariado. Seminarios.

Procedimientos y técnicas, Fundición, Microfusión.

El becariado, es una figura de colaboración, estudiantes en curso, que tras haber cursado la asignatura, actúa de soporte al profesorado, en aquellas asignaturas donde la complejidad del taller, la hace necesaria.

Esto consiste en acompañar los procesos de elaboración técnica del alumnado, y facilita el acceso a herramientas y maquinaria específicas, además de participar de aquellos procesos donde, se requiere de una formación específica o una práctica previa para su ejecución, como por ejemplo el proceso de fundición.

Además, permite al alumnado la posibilidad de seguir practicando con la técnica, ya sea en su propia obra, como a través de los procesos del resto del alumnado.

En mi caso, he tenido la oportunidad de ser becaria en diferentes asignaturas, lo que para mí ha sido un proceso de aprendizaje en profundidad, a partir de mis aciertos y errores, y los de los demás, ampliando el espectro resolutivo de los materiales tratados.



Fig.40 -Primera colada en el taller de fundición de a ULL

- Procedimientos y técnicas (itinerario escultura), impartida por el grupo de profesores: Soledad del Pino de León, Maribel Sánchez Bonilla y Juan Carlos Albaladejo, en el año 2010/2011, correspondiente a Licenciatura.
- Creación Artística III, impartida por Soledad del Pino de León y Juan Carlos Albaladejo. En el año 2015-2016.
- Microfusión. Impartida por Soledad del Pino de León. En los años 2013-2016, correspondiente a Grado.
- Seminario “Baños electrolíticos”, impartido por...., impulsados por las profesoras Soledad del Pino de León y Fátima Acosta, y la entonces doctoranda, hoy profesora Itahisa Pérez Conesa, en la ULL, año 2016.

4.5 Formación no universitaria, en el arte de performance.

Durante estos años, la autora también ha ido adquiriendo una formación en torno al arte, aunque fuera de la universidad. Esta formación se basa en el arte de acción o Performance (fig. 41,42,43).

Esto ha sido posible gracias a los diversos talleres y encuentros que se han venido dando, cada vez on mayor asiduidad en el entorno metropolitano de Tenerife.

Entre las instituciones y personas que han promovido este actuar, se nos hace imprescindible nombrar a Masu Fajardo (Encuentros sobre cuerpo y performatividad), El teatro Guimerá, El teatro Leal (Proyecto Leal Lav, distintos talleres en torno al cuerpo), el TEA y el Espacio en Blanco.



Fig 41. Acción I



Fig. 42 Acción II



Fig 43. Acción III

Ensoñaciones cotidianas es el título que engloba estas piezas, y aparece como una forma de expresar la manera en que una se desbanca de la realidad, de las vivencias, las responsabilidades, las obligaciones e incluso de la rutina, habitando el plano mental, de manera consciente. Durante este proceso la mente trata de dar sentido a lo que aqueja al cuerpo.

Es debido a estas afecciones que se busca un sistema de huida hacia el plano de las ideas, donde las sensaciones corporales no delimitan las posibilidades de lo que acontece, donde las conceptualizaciones se solapan unas a otras, se distorsionan, y se relacionan entre sí, y es a través de estas asociaciones, que son dotadas de nuevos sentidos y coherencias.

Las ensoñaciones se forman a partir del material

5.1 Desarrollo conceptual

cognitivo que sugiere la realidad, pero superan o transgreden justamente lo que puede decirse sobre los hechos que la forman.

“El pensamiento humano no siempre se genera a partir del mundo exterior actual y, a menudo, se centra internamente en pensamientos y sentimientos no relacionados con el momento presente. Este estado de divagación mental, a menudo definido como pensamiento independiente del estímulo, lo experimentan todos los individuos y ocupa hasta el cincuenta por ciento de nuestra vida de vigilia.”¹

Por ello, aludimos a la ensoñación como un espacio onírico que aparece como un estado de conciencia alterado, enajenado, en el cual las personas a través de un diálogo interno tratamos de evadirnos de una realidad que nos

¹ SHRIMPTON, DAISY & MCGANN, DEBORAH & RIBY, LEIGH. (2017)

resulta, en no pocas ocasiones, hostil.

Fruto de dicho estado son las fantasías, la imaginación, los esfuerzos por anticipar un futuro, bueno o malo, pero también de reconfigurar nuestro pasado, mediante nuevas racionalizaciones.

Cuando el sentido de la vida pierde su significado adquirido, el pensamiento se abstrae de lo que acontece, el tiempo y el espacio desaparecen, las leyes físicas no son aplicadas y permite a la imaginación crear mundos virtuales en los que refugiarse, en los que encontrar sentidos alternativos y posibilidades imposibles.

Se trata de una obra autorreferencial, no por ello autobiográfica, es decir, no viene a narrar literalmente unos hechos que formen parte de la memoria de su autora, si no que recurre a la descripción de un estado mental específico, el de la autoobservación.

La acción de reflexionar sobre una misma, sobre quién es y desde dónde se configura lo que se es.

“Al considerar los factores que podrían influir en los diferentes contenidos de la divagación mental, la investigación reciente ha comenzado a examinar con mayor detalle la tendencia de la divagación mental a orientarse internamente en términos de su enfoque (...) este enfoque de orientación interna se asocia con un mayor enfoque en uno mismo durante estos episodios, cuya naturaleza puede variar. Específicamente, con frecuencia se identifican dos tipos distintos de autoenfoco, la rumia y el autoenfoco reflexivo (...) Mientras que la rumiación se define como una evaluación negativa y de naturaleza crítica con una insistencia pasiva en la preocupación personal, la autorreflexión se caracteriza como una curiosidad epistémica hacia uno mismo, que permite a las personas explorar abiertamente sus experiencias internas.”¹

¹ IDEM.

En la ensoñación interviene lo social y lo subjetivo, ya que se trata de una divagación sobre el propio abismo entre el individuo y el mundo que habita. Un habitar, interpelado por problemas de carácter psicológico, como puede ser los estados emocionales y el proceso de abstracción de la realidad que estos provocan.

A partir de este desencadenante, la obra actúa como una imagen que, en ocasiones representará el acto propio del pensar, y en otras tratará de los resultados propios de ese pensar. Recordamos que se han elaborado tres propuestas artísticas, cada una reflejo de este proceso abstractivo.

Conocer nuestro pasado, cuestionarlo, comprenderlo, analizar nuestro presente, repensar hacia dónde queremos ir, son preguntas que se han venido haciendo desde la investigación, las ciencias, el activismo o el arte. Cada disciplina o corriente responde con sus herramientas

intentando rellenar (comprender) ese espacio complejo que es la identidad y cómo se construye, tratando de dotar de sentido a una actuar ante la vida. Durante siglos, la respuesta a esta pregunta existencial ha sido fundamentada por el discurso religioso, político o filosófico imperante en cada contexto; Hoy su debilitamiento se ha convertido en un rasgo de nuestro tiempo.

En el pensamiento occidental, a lo largo del s.XX, se ha venido desechando por completo la idea de que la identidad sea algo innato¹, abogando por cómo diferentes factores intervienen en dicha construcción identitaria. No solo desde la investigación se ha ahondado en esta cuestión, sino también desde diversas luchas sociales, y por ello políticas. A mediados del siglo XX, se creyó que el eje de todo nuestro sufrimiento se debía a la clase social, sin embargo, a medida que el siglo avanzaba, muchas personas comenzaron a

1 ALIAGA (2004)

preguntarse por la influencia de sus identidades (sexual, la racial, la cultural, etc), más allá de ese status económico al que denominamos clase, cuestionando cómo las mismas condicionan y limitan su acceso a determinados derechos, impidiéndoles tener una vida que se considere valga la pena ser vivida. Dichos planteamientos han ido tomando cada vez mayor relevancia, teniendo una enorme vigencia en la actualidad.

Estos cambios en las formas de entendernos a nosotras, en tanto a cómo habitar, comprender y percibir el mundo, nos lleva a replantearnos la manera en la que nuestro actuar interviene e interfiere en nosotras mismas y en el entorno. Cuestiones que han guiado gran parte del quehacer de este trabajo. Para lidiar con ello, se apuesta por el acto de activar el pensamiento, de manera consciente, a partir del proceso de la divagación mental, traducida en el concepto de ensoñación, la cual es puesta en valor como un proceso

liberador, tanto en la creación artística, como en la búsqueda de respuestas a estas preguntas existenciales.

Por último en el plano ontológico, y siguiendo con esta perspectiva, no se entiende al ser como un ente único e inmutable, sino que se define como un devenir, como algo que se encuentra en continua transformación, principalmente por su capacidad de afectar y estar siendo afectado. Este fenómeno se convierte en eje central para la aprehensión de nuestros comportamientos, y parte de la necesidad de hacernos cargo de este hecho, como sentido de la propia existencia. Cuando damos un por qué a cómo hacemos las cosas estamos dotando de sentido a la acción, dicho sentido es explicado e interpretado como lenguaje-acción. Esta conexión nos permite comprender las acciones humanas desde un nuevo paradigma.

Así las cosas, en este apartado de contextualización, hasta el momento hemos querido presentar tres ámbitos cruciales presentes en las piezas, y también del momento en que han sido producidas. Tres nociones metafísicas, problemáticas, y que no pueden sino ser abordadas de manera crítica.

La configuración artística, empleando a la ensoñación como figura retórica, nos permite exceder los límites de lo que se puede decir con sentido, con arreglo a la realidad intersubjetiva, sin faltar a la verdad. Es decir, no hay nada en la realidad que nos invite a pensar que cuestiones cómo: individuo, mundo, o sociedad, subsisten o incluso existen de manera inequívoca.

Son en todo caso dimensiones que exceden lo que puede ser dicho con ajuste a la verdad. Si esto tiene alguna salida (positiva, afirmativa), es papel en cualquier caso de

la Filosofía, y las Ciencias Sociales, dar cuenta de ello. El terreno del arte es otro, el del mostrar propositivamente y no así del decir rotundo y definitivo.

“El estilo de ensoñación positiva-constructiva, caracterizado por la aceptación de la ensoñación, que involucra pensamientos placenteros y centrados en el futuro y la generación de ideas originales, puede reflejar hallazgos relacionados con resultados más adaptativos de divagación mental, como la planificación futura y la creatividad. Por el contrario, el estilo de soñar despierto con culpa y miedo al fracaso, se caracteriza por fantasías angustiosas sobre el pasado y el futuro, a menudo es deprimente y aterrador y con un elemento de pánico. Por último, el estilo de soñar despierto con un control atencional deficiente puede reflejar resultados desadaptativos de divagación mental, como bajo estado de ánimo y falla cognitiva.”¹

1 SHRIMPTON, DAISY & MCGANN, DEBORAH & RIBY, LEIGH. (2017)

Expresado de esta manera podríamos caer en el error de creer que la ensoñación ('soñar despierta'), consiste en un ejercicio coherente, y no es así. En la ensoñación el ideal de mimesis de la realidad, desaparece, se vuelve irrelevante. Cuando participamos de una ensoñación estamos mezclando significantes, desdibujando así los límites que separan la realidad de la pura fantasía.

La divagación mental, la deriva propia del proceso creativo, no sólo actúa como parte del hacer, sino que también es objeto de significación en las piezas. En las que, como propuse al principio, se deslinda en lo material la tensión presente entre la acción reflexiva, aquella que devuelve un enunciado o afirmación sustantiva sobre el mundo, y las derivas, el acto de rumiar las propias ideas o sentimientos.

Si el pensar no es simplemente el acto cognitivo de buscar la verdad, sino el acto mismo de poner en cuestión tales verdades, es por ello mismo conflicto, y por tanto se le puede nombrar y reconocer como potencia subversiva, peligrosa, ya que pone en conflicto los valores, las doctrinas, los estereotipos, todo aquello que obstruye el libre uso de la razón, todo aquello que sostiene y estabiliza el mundo. Pensar es subversivo en tanto que al subvertir el orden, puede re-crear el mundo de quien piensa.

A todas estas, he encontrado varios desencadenantes en la elección de los temas, y de la representación estos son:

- La búsqueda de un sentido general a la propia existencia. Algo que, en términos filosóficos, aquí y allí en la tradición existencialista se anuncia como “vertigo metafísico”. Es decir, la relación subjetiva, con la propia finitud
- Problemas de índole social. Huelga decir, en esta segunda década del siglo XXI, que enfrentados bruscos, y violentos, acontecimientos de ruptura de la normalidad vigente. Momentos que guardan relación con el final de los grandes relatos, pero que

lejos de agotar los problemas de siglos pasados, los demuestran con una mayor crudeza ya que, no existen horizontes esperanzadores a la mano. La identidad del sujeto como una articulación social.

- La relación de la autora con la identidad. Una búsqueda que a través de la obra de interrogar, e incluso a veces de afirmar, cuestiones referidas al autoconcepto mismo de quien la ejecuta. Es decir, valores, juicios, en definitiva, el modo de estar en el mundo que mejor se adapta a las ideas propias de quien realiza las piezas.

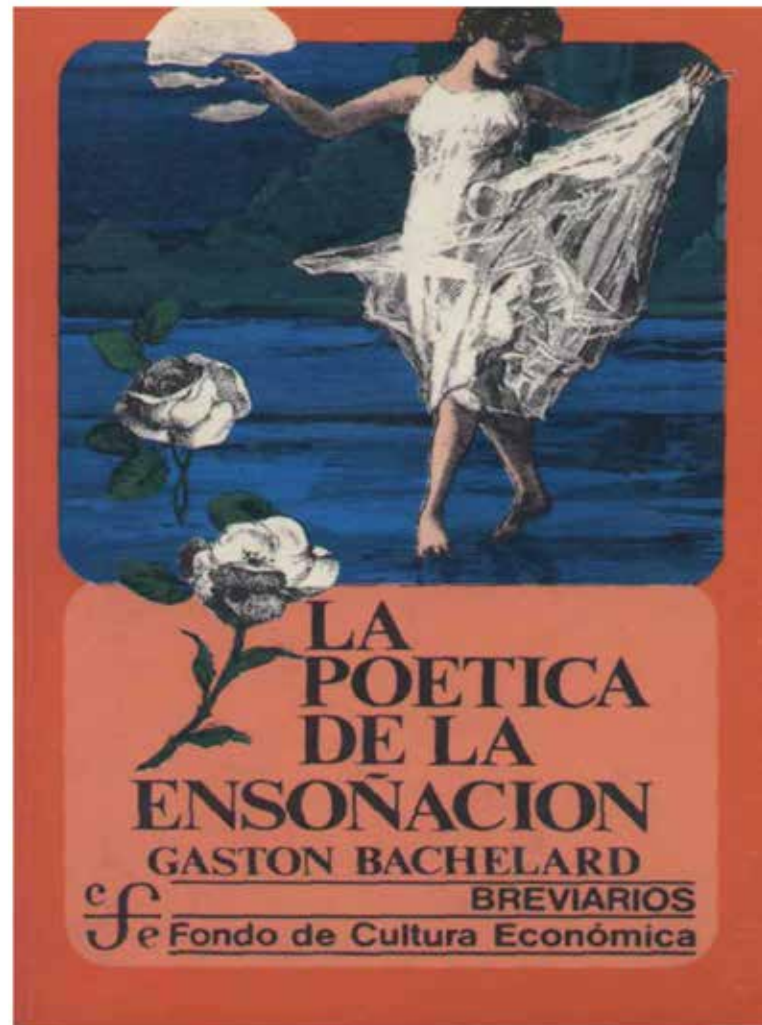


Fig. 44 Portada del libro La poética de la ensañación (Gaston Bachelard)

5.2 BOCETOS

Una vez escogido el tema, se procedió a la fase de proyección de la idea. La autora realizó varios bocetos a modo esquemático a lápiz, siguiendo a modo de pautas, las características antes mencionadas: el mismo personaje (con cualidades físicas idénticas), la acción que el mismo estuviera ejecutando, la adaptación del cuerpo a la actividad, el alargamiento y la articulación de sus extremidades (brazos, piernas y cuello), los objetos que acompañasen a la acción, y la definición de cuáles serían aquellos elementos arquitectónicos que envolverían al conjunto.

Se partió de la figura ya creada en la pieza previamente, y que actúa de referencia para las siguientes. Esto se hace con la intención de crear una obra serial, donde el personaje principal actúa de nexo de unión entre piezas, dotándolas de cierta narratividad en su conjunto.

En un principio, los bocetos esquemáticos mencionados, trataban de seguir una línea de síntesis en torno al marco o arquitectura desde donde se desarrollaba la acción.

Esta línea fue abandonada, pues se alejaba demasiado de la figuración que se buscaba, concluyendo que la identificación de la arquitectura, enriquece el significado del conjunto de la pieza

Para ello, se jugó con los significantes y posibles significados que aportaban los objetos y las arquitecturas empleadas en cada composición.

Tras realizar varios acercamientos a la idea (Fig. 45), siguiendo este patrón esquemático, se eligen dos propuestas, sobre la que posteriormente se procede a su definición a partir de varias composiciones, atendiendo a elementos tales como la relación espacial, la distribución de la masa y los vacíos, los ejes direccionales, y los pesos.

Finalmente optamos por aquellas composiciones que, por un lado, enfatizan la verticalidad del conjunto, la armonía entre sus partes, y la sensación de liviandad.



Fig. 45 Primer planteamiento de ideas



Fig. 47 Aproximación 1



Fig. 48 Aproximación 2



Fig. 49 Aproximación 3



Fig. 50 Aproximación 4



Fig. 50 Aproximación 5



Fig. 51 Aproximación 6



Fig. 52 Aproximación 7



Fig. 53 Aproximación 8

Una vez seleccionada la composición final de cada pieza, se pasaron los dibujos a un fotomontaje con Photoshop, para de esta manera poder hacernos una idea más acertada de cómo sería su apariencia final

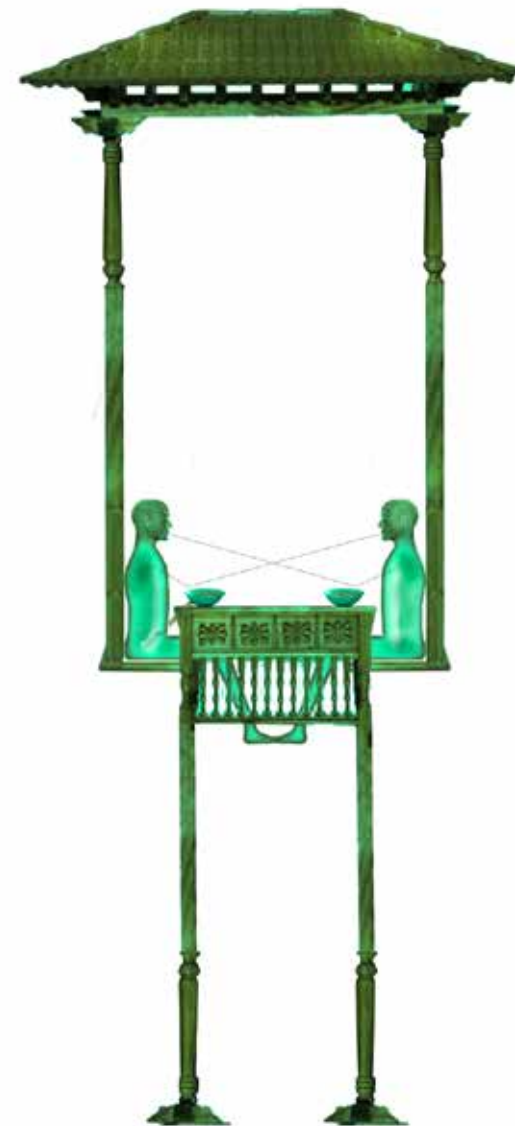


Fig. 54 Fotomontaje

En este punto del desarrollo del trabajo, se hace necesario hacer una breve descripción en torno a cómo han sido elaboradas compositivamente cada una de las piezas que configuran esta serie, y cuáles fueron los cambios añadidos, en dichos elementos compositivos, durante su proceso creativo.

Nos encontramos ante una pieza que en sí misma supone un desafío compositivo, donde el reparto de los pesos y la estructura interna que configura la misma, deben ser muy tenidos en cuenta. Estas esculturas poseen una concepción casi arquitectónica, por ello se tuvo que planificar muy bien los tamaños, los pesos y los vacíos (vanos) de la pieza final, para verificar su soporte, una vez acabada.

Mediante el estudio de las proporciones se definió las relaciones de tamaño y pesos entre las partes, los elementos sustentantes y los planos.

5.3 COMPOSICIÓN

Partiremos así de la descripción de la pieza que actúa de antecedente al resto, a la cual denominaremos *“Distante”*.

Esta pieza posee dos puntos de vista principales, el frente y el perfil. Mientras que en la parte frontal, vemos claramente como predomina un eje de simetría central, y como la composición queda enmarcada en una forma rectangular, siendo el alto, cuatro veces el ancho de la misma, en el perfil, la composición cambia hacia una forma triangular, en cuyos vértices se encuentran la cabeza (parte superior), los zapatos del personaje y las patas de la escalera (parte inferior).

En este caso, vemos como todas las líneas de la figura, fugan hacia el vértice superior del triángulo. Desde el mismo punto encontramos el eje de gravedad, posicionado de esta manera también en el centro de la figura.

Esta composición, se estrecha a medida que se adapta a los ángulos del triángulo, posicionando uno de los lados del mismo en la línea de tierra, para así proporcionar mayor sensación de estabilidad.

Otra de las características compositivas la hallamos en la distribución de los pesos. Distinguiremos la figura en tres segmentos distribuidos a modo de niveles o franjas horizontales, cuyas alturas disminuyen, a medida que se eleva la figura.

Este cambio de altura no solo va a responder a la composición triangular general, sino a la cantidad de masa



Fig. 55 *Distante*

A continuación pasamos a la descripción compositiva, de la pieza 2 que llamaremos. *DORMIDA*.

66

Esta pieza, al igual que la anterior va a poseer dos puntos de vista principales, el frontal y el perfil. En ella también va a predominar la composición vertical. en su resolución se optó por que el ancho de la parte frontal, fuera en este caso, cuatro veces el ancho del perfil de la pieza. En ambos puntos de vista encontramos un eje de simetría central, así la composición confronta a la figura simulando un espejo.

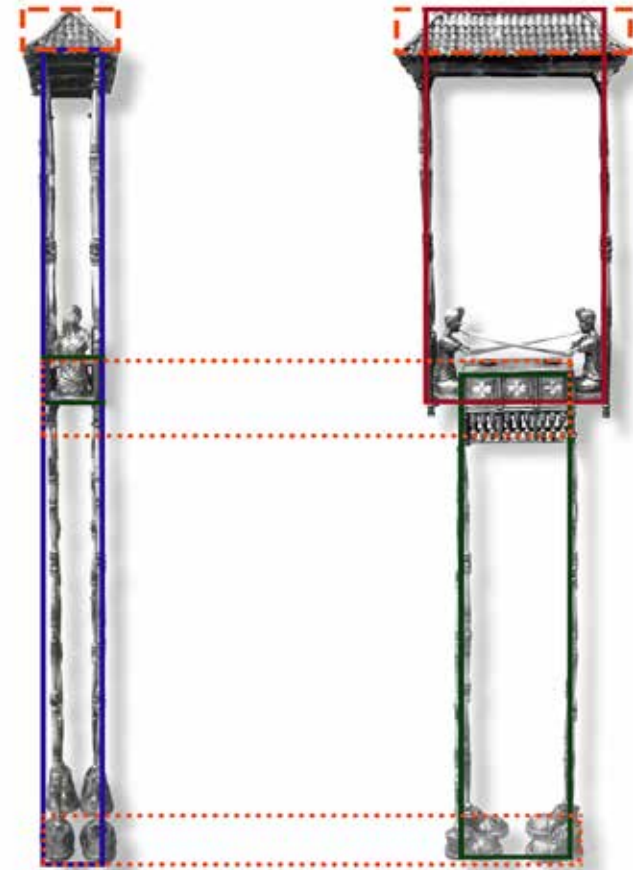


Fig. 56 Estudio Compositivo I

Al igual que la pieza anterior, está dividida en segmentos horizontales, en este caso, en cinco franjas, donde se alterna la concentración de masa, con espacios de “aire” vacío. Estas cinco fracciones corresponden, en orden ascendente al ocupado por: los zapatos, las columnas-piernas, la mesa-blacón con las figuras sentadas en ambos extremos, las columnas que sostienen el tejado y el tejado, propiamente dicho.

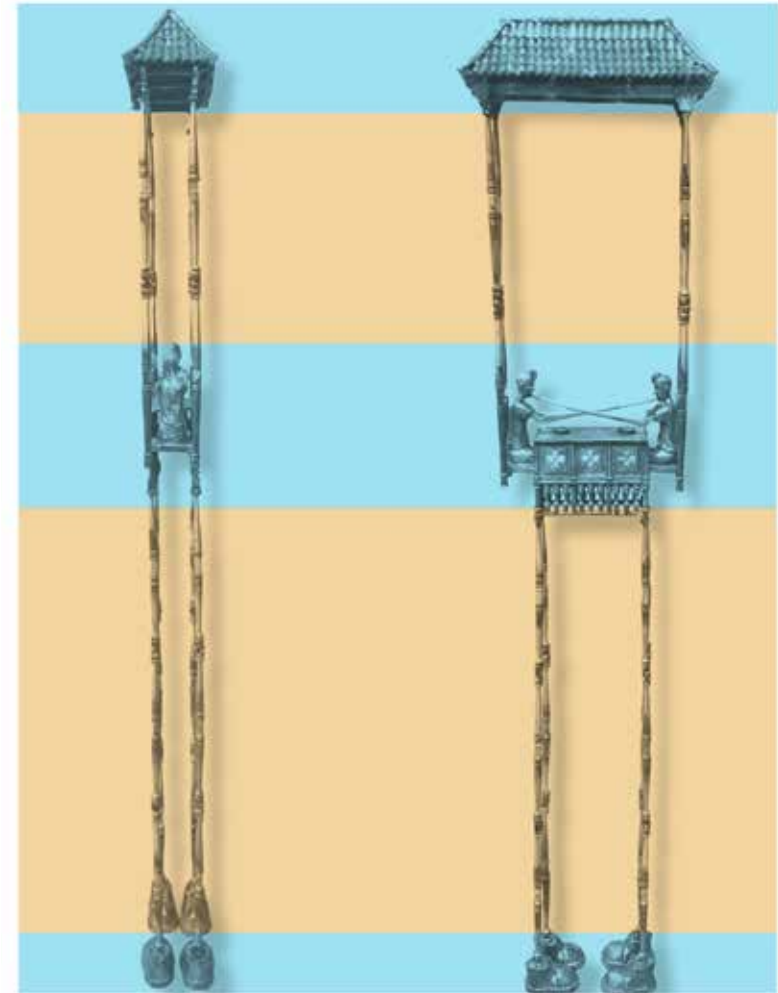


Fig. 57 Estudio Compositivo II

Mientras que en el perfil, vemos como toda la composición se enmarca en un mismo rectángulo, donde los elementos verticales correspondientes a las columnas coinciden con los laterales del mismo, en el punto de vista frontal, se define un rectángulo mas ancho (configurado por el tejado, las columnas superiores y los asientos de los personajes) el cuál se intercala a su vez, con otro rectángulo más estrecho (correspondiente a la parte superior de la mesa-balcón, las columnas inferiores y los zapatos).

En la búsqueda de equilibrio compositivo, se decide, que el rectángulo superior quede enmarcado en un tercio del total de la pieza, mientras que el inferior, ocupa dos tercios de alto, pero se estrecha para equilibrar el todo.

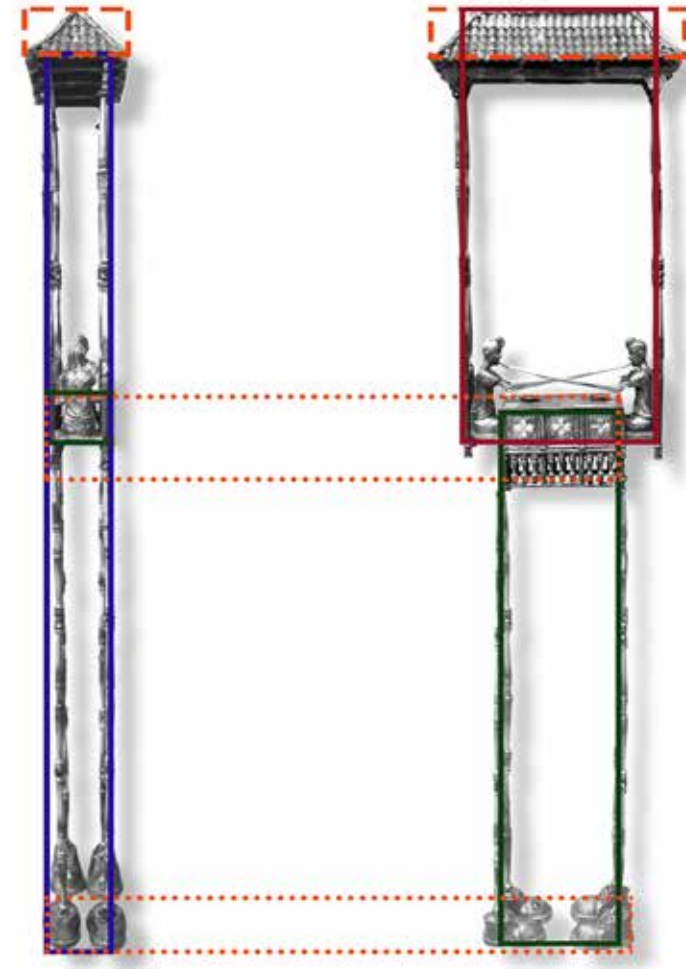


Fig. 58 Estudio Compositivo III

Las figuras centrales (personajes), a su vez, guardan una relación horizontal, propiciado por la mesa, pero a su vez, poseen unos brazos, que llegan a la boca de su opuesto. Esto crea un efecto visual frontal de cruce, pero que al ser vista de perfil, se observa su paralelismo.



Fig. 59 Estudio Compositivo IV

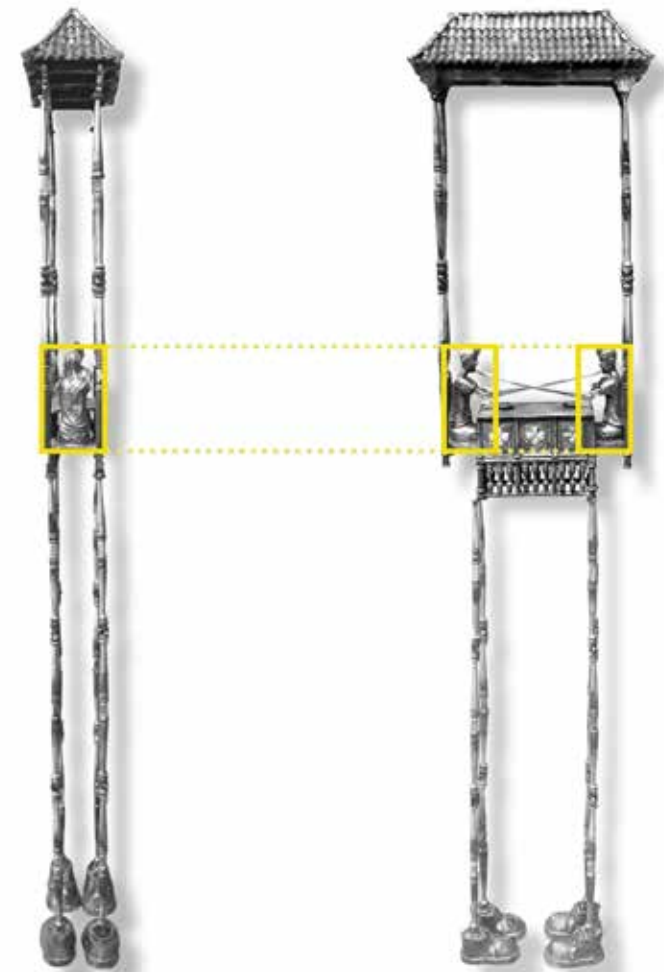


Fig. 60 Estudio Compositivo V

PROCESO CREATIVO

Por último, describimos la composición de la que llamaremos pieza 3. En esta composición, se quiso romper en cierta medida con la simetría total, aunque no se abandona del todo.

70

Ahora el punto de vista predominante, está en la relación entre la parte superior y la inferior.

En este caso, podemos dividir la pieza en tres franjas: la superior, acuada por el cuello y la cabeza, donde predomina significativamente el vacío, y cuyo eje queda desplazado hacia la derecha, la franja central, ocupada por el plano horizontal y el cuerpo del personaje (el cuál a su vez se intercala en la franja inferior, compuesta por las escaleras y cuya altura y vacío, compensa a la franja central.

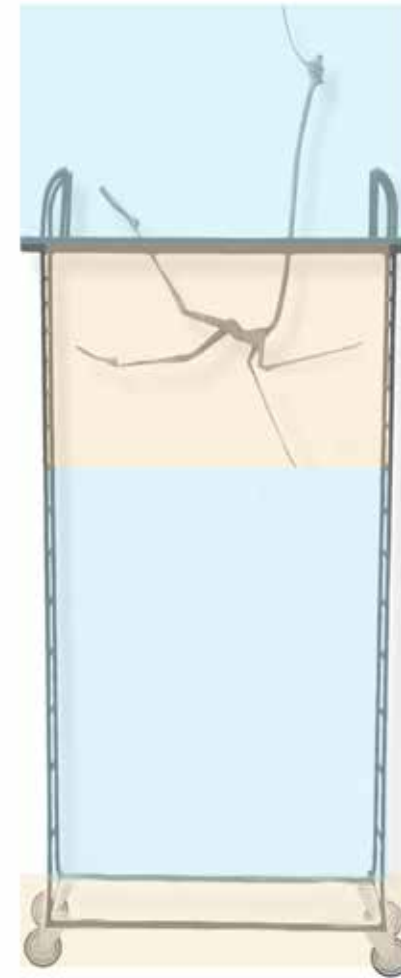


Fig. 61 Estudio Compositivo VI

En ella también va a predominar la verticalidad compositiva, pero, en este caso, el plano horizontal va a adquirir un mayor protagonismo.

Dicho plano, posee dos escaleras simétricas que, perpendicularmente al plano y paralelas entre si (tanto en la vista frontal como en el perfil), se alargan hasta el suelo, donde se apoya sus patas sobre cuatro ruedas. esta distancia es la que proporciona la mayor altura a la composición, y además actúa como cotraposición al plano horizontal.

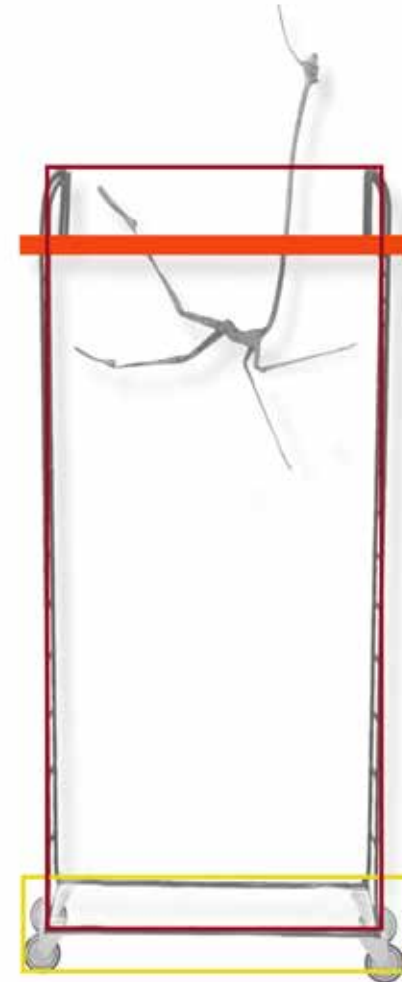


Fig. 62 Estudio Compositivo VII

Este plano horizontal, está literalmente enmarcado en un rectángulo (donde el largo es dos veces el ancho de la superficie superior), el cual es atravesado por la figura en dos puntos (cuello y pierna), quedando el mayor peso de la figura (cuerpo del personaje), bajo el plano horizontal, y colocada paralelamente al mismo. El cuello se alarga generaldo un gran distanciamiento de la cabeza con respecto al cuerpo, lo que hace que el total de la pieza se aligere en su parte superior.

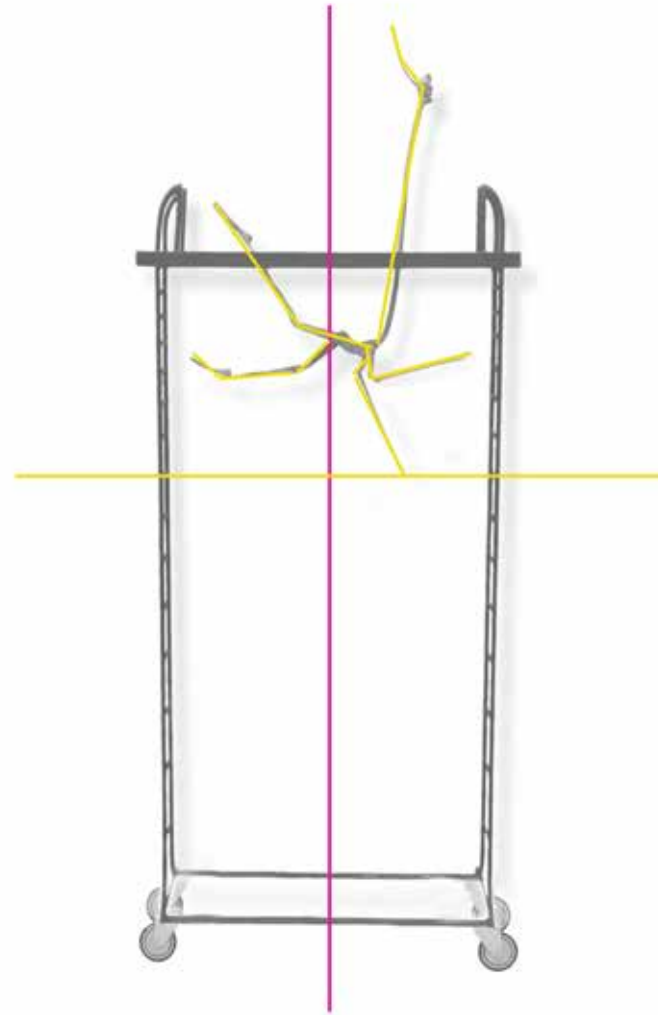


Fig. 63 Estudio Compositivo VIII

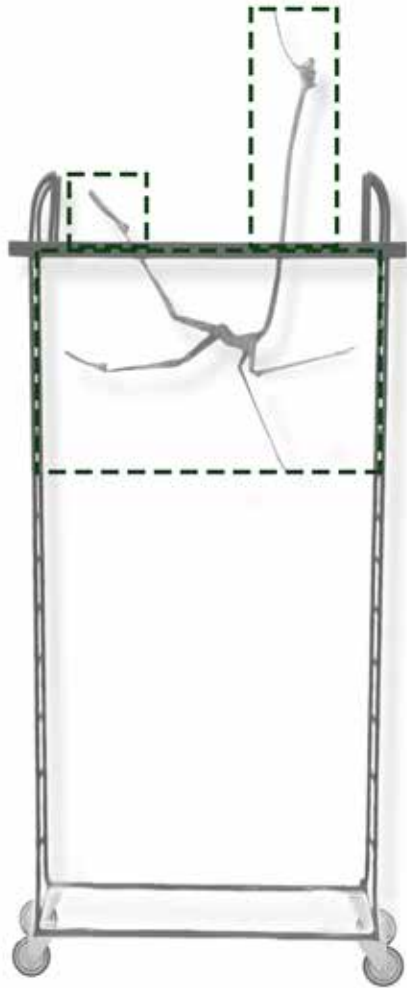


Fig. 64 Estúdio Compositivo IX

En los antecedentes de este trabajo hemos tratado de dar cuenta de un contexto, y justificación, suficiente para poder presentar cuál es la razón de ser de la obra que nos propusimos ejecutar. Ello se ha concretado en la creación de tres piezas. Cada una de ellas responde de manera diferente a las cuestiones que han vehiculado este TFG.

A continuación pasaremos a describirlas partiendo de lo general, y común a todas ellas, para luego concretar lo que es particular a cada una. Además lo haremos partiendo de lo más evidente, las partes que integran las piezas tal cómo aparecen a la vista, para luego ir haciendo explícito el elemento narrativo que explica el por qué de cada composición.

5.4 INTERPRETACIÓN

5.4.1. Lo común a todas

Sobre lo común a todas las piezas destacamos las siguientes características:

1. Figura humana
2. Marco definido por la Arquitectura
3. Extremidades;
4. 'Niveles' (tres)
5. Verticalidad
6. Material-es
7. Objetos
8. Punto de vista.

De entre todas estas consideramos especialmente importante, en lo que al sentido de la obra refiere, la 'figura humana', y el 'marco definido por la arquitectura', razón por la que vamos a tratarlos de manera separada, mientras que del resto de características daremos cuenta de forma conjunta.

5.4.2 La figura humana

Creemos que lo más llamativo, y eso es intencional, en todas las piezas es la figura humana que se repite. Al observar a esta queríamos que no fuera posible atribuirle un género definido. La ausencia de elementos que puedan situar a la figura humana dentro del binomio hombre-mujer ha sido también concebida a propósito, en lo que más adelante definiremos como una suerte de 'androginia' que guarda relación con la significación general de la obra.

Tampoco es este elemento una síntesis, porque lo humano no está aquí representado en su mínima expresión, por el contrario tiene detalles que hacen que pueda ser reconocido como un personaje con identidad propia dentro de la obra, aunque hemos tratado de preservar cierta 'neutralidad' a niveles estéticos y corporales. Esto se ha buscado también a través del modelado, desarrollado en los bocetos, en el que hemos evitado crear un personaje 'hiperrealista'. Dicho de otra manera, la figura no tiene ese tipo de detalles que tratan de llevarnos a una imagen concreta de la persona que pretende figurar. Aún así existen características que hacen que esta parte se dote de una 'identidad' en las distintas piezas, ganando con ello el aspecto narrativo que recorre el conjunto de la obra. Además, la figura, a la que en ocasiones nombraremos como 'personaje', está articulada en las extremidades (cuya longitud juega un papel

destacado en cada pieza), y presenta signos de alopecia, aunque conserva vestigios de pelo que tratan de evocar una apariencia 'punk'. Respecto al peinado, decidimos preservar un mechón de pelo a fin de generar un estilo que no pudiera ser asociado a un género concreto, posibilitando que su identificación quede abierta. Como hemos comentado, en ocasiones nos referiremos a esta figura como 'personaje', y es que, la articulación en los miembros, las expresiones del rostro, y su evidente artificialidad combinada con algunos rasgos naturalistas, son particularidades que evocan el aspecto de 'títere', o juguete del mismo.

Todas estas características del personaje, y también otras que no están a la vista, han sido el resultado de una serie de consideraciones, si se quiere filosóficas, que han estado presentes en este viaje creativo. En primer lugar, y con respecto a la cuestión de la androginia, huelga decir de esta cualidad que a día de hoy no debería demandar una

justificación extensa. Desde nuestro punto de vista resultó evidente que, a la hora de figurar una corporalidad humana la representación de esta mediante elementos 'sexuados' estaba fuera de lugar. Es por ello que escogimos una expresión de género, la androginia, en la que los rasgos sexuales exteriores están poco, o nada definidos. Esto da lugar a un aspecto sexualmente ambiguo, que desdibuja los límites entre la masculinidad y la femineidad hegemónica. Corporalidades de este estilo podemos encontrarlas no sólo en el terreno de la representación artística, sino con más asiduidad (incluso si cabe) en nuestra cotidianidad, donde son cada vez más las personas que, con independencia del género (sentido), o de la orientación sexual, optan voluntariamente por esta expresión de manera permanente, o fluida. Fue esta una de las características más claras desde el principio en lo que sería el personaje, y que condicionó otras cualidades como su 'peinado'. Otro elemento que juega

un papel destacado, es la evidente artificialidad con que le hemos dotado. Esta elección también ha sido buscada, y guarda relación con la sensación de 'extrañamiento', que hemos querido transmitir en las distintas piezas.

Lo artificial en su acepción más popular viene a significar, por oposición a lo 'natural', todo aquello que ha sido creado por el ser humano. Claro, en esta definición se plantea un hiato (un salto), excesivo. Y es que todas las personas están gobernadas por su dimensión de 'criatura', es decir, viven (vivimos), y ello no por voluntad propia. No somos por tanto, ni tampoco nuestras obras, algo radicalmente diferente a la naturaleza. Venimos del mismo barro, seremos el mismo polvo.

Aún cuando la sociedad hiper-tecnologizada, y mediada por las pantallas y el tráfico virtual, enmascara esta condición. Es por ello que quisimos representar desde el

principio una figura que no tratase de recrear una mimesis concreta de la realidad. No buscamos poner en lugar de lo humano una reproducción concreta de su figura, al contrario, dar cuenta con el personaje de su misma dimensión de creación, nos pareció una característica del orden de la similitud suficiente.

Y es que, además de lo dicho, esta intuición vino reforzada por nuestros conocimientos en torno a la historia del arte. Respecto a esta ya hemos señalado en los antecedentes como, a través de las vanguardias y las generaciones de artistas que las sucedieron, ya se disputó la presunta superioridad de las obras que trataban de alcanzar unas mayores cuotas de 'realismo'. Es este el motivo principal que nos llevó a crear un personaje, cuyo elemento ficcional fuera evidente.

A pesar de ello, no hemos dejado de investigar a este respecto, buscando dar con el por qué, y a través de esto el cómo debía ser este personaje. Así, entre distintas lecturas que han acompañado el proceso creativo, destacamos a ahora la de Nancy:

78

“El retrato está hecho para guardar la imagen en ausencia de la persona, se trate de un alejamiento o de la muerte. El retrato es la presencia del ausente, una presencia in absentia que está encargada no solo de reproducir los rasgos, sino de presentar la presencia en tanto ausente: de evocarla (y hasta de invocarla), y también de exponer, de manifestar, el retiro en el que esa presencia se mantiene. (...) El retrato, pues, inmortaliza: vuelve inmortal en la muerte”¹

De toda esta cita destacamos como, el retrato en tanto

que representación, permite traer al presente lo que ya no está. Y eso es algo que ha venido dándose a lo largo de la historia humana, de hecho es condición para la misma.

El lenguaje lo posibilita, permitiéndonos pensar hacia adelante (proyectar en el futuro), a la vez que reconstruimos hacia atrás (la memoria del pasado). Lo artístico se nutre también de ello, y coparticipa transgrediendo incluso los límites de aquello que la palabra no alcanza a enunciar. Logrando a través de la representación (en sus diversas formas) otras maneras de comprensión del sí mismo y la naturaleza en que se inscribe.

Y en relación a esto, además reivindicamos la escultura y su capacidad de elaborar un cuerpo, en el volumen tridimensional, como un agenciamiento que posee un halo distinto al resto de lenguajes plásticos.

¹ NANCY, pp 53-54.

Por ello, aunque hemos coincidido con Nancy en estas posibilidades evocadoras del retrato, no hemos querido centrarnos en el ‘rostro’, sino destacar lo general de la figura humana.

El cuerpo, en tanto que elemento a representar (figurar), sin lugar a duda ha ocupado un espacio sino más importante, al menos tan sugerente como el rostro a lo largo de la historia humana. Además, la escultura se nos antoja más ‘atractiva’ cuando se trabaja desde el cuerpo, donde el detalle recuerda lo efímero de la vida, frente a lo ‘eterno’ de la obra.

Atendiendo a esto, ganamos confianza en el por qué esta figura tenía sentido. El cómo, en parte, ya venía dado por el desapego expresado en torno a formas naturalistas. Pero una definición teórica, más segura, sobre los pasos a dar vino dada de la mano de Flynn quien apunta cómo:

“Estos objetos que copian directamente el cuerpo – muñecas, figuras de cera, figuras autómatas o robots – han estado presentes como doppelgängers, o dobles, de la escultura desde tiempos inmemoriales (...) Así, las demandas de armonía y orden requeridas en el cuerpo tridimensional en la Antigüedad abren el camino en la Edad Media a un cuerpo surgido de las preocupaciones religiosas por la corrupción y la decadencia. En nuestra época (...) como agente del control político, como instrumento de protesta social y sexual, y como medio de enfrentarse a la realidad de la enfermedad”²

A la luz de esto, la intuición temprana reflejada en la primera pieza ganó mucha más coherencia. Una muñeca, un personaje, una figura de cera, cyborgs, autómatas o robots, figuraciones todas al ‘borde’ de lo humano cuyas formas difícilmente pueden dejar de resultarnos sugerentes.

² FLYNN, pp 7-9.

Y continuamos la reflexión preguntándonos: ¿A quién no se le ha pasado por la cabeza que esas piezas escultóricas no puedan acaso llegar a cobrar vida?

Nos resulta difícil imaginar estar frente a ellas, y no preguntarnos si acaso es posible que en algún momento sean capaces de alzarse, y desde su 'artificialidad', interpretarnos afirmando: Yo también existo, soy.

Una idea que, dicho sea de paso, fue retomada durante los s.XVIII y XIX, cuando diversos literatos redescubrieron el mito griego de Pígalión. Un mitema, el dar vida a la escultura que representa al cuerpo humano, que encontramos incluso en el Antiguo Testamento donde se narra cómo:

*"Dios hizo a Adán a partir de un muñeco de arcilla"*¹ al que donó vida. Y como este otros tantos ejemplos en la

¹ Antiguo Testamento. Génesis 2:7 La cursiva es nuestra.

literatura, de los que destacamos el Golem, una figura mitológica religiosa del mundo hebreo que cobró una gran visibilidad pública a raíz de la novela de Gustav Meyrink².

En dicho libro, un rabino imprime la letra Aleph en una figura de barro que cobra vida y cuya función en adelante será defender el guetto judío de Praga. Una novela que sin duda influyó en otros títulos contemporáneos como el Frankenstein de Mary Shelley, o incluso en autores que nos son más cercanos en el tiempo como Borges, que también escribió un relato corto partiendo del mismo argumento.

A partir de todas estas consideraciones, la presencia del personaje, como elemento presente y vehiculante, en todas las piezas ha resultado de una serie de consideraciones en absoluto casuales.

² MEYRINK. El Golem.

Lo hemos intentado dotar, además de todo lo dicho, de otra cualidad la de no producir temor o incomodidad, a pesar de situarse en el límite de la figura humana reconocible. La razón de esto es que cada pieza, cada escena, aunque contiene motivos de extrañamiento trata siempre de acercarse al público a los temas que trata de representarse de una manera amable.

Y esto porque reivindicamos un mitema con su presencia, pero también en cierta manera también forma narrativa, tan antigua quizás como el propio lenguaje: la del cuento.

Así, al no ser el personaje una figura hostil, o instalada en el conocido como uncaney valley, trata de invitar al público a la reflexión, a preguntarse qué le está ocurriendo, y que está haciendo en cada una de las piezas que componen esta obra.

5.4.3 El Marco definido por la Arquitectura.

El marco es el segundo elemento, común, al que atribuimos mayor importancia en las piezas. En cada una de ellas este viene dado por una arquitectura particular, y cuyo sentido explicaremos en los apartados correspondientes a cada una de estas.

Así, este se constituye en la primera pieza a través de la escalera, en la segunda con el balcón canario, y en la tercera mediante la piscina. Y la insistencia en que fueran estos elementos los que delimitan el espacio de cada una de ellas guarda relación con la intención de 'clausurar, material y visualmente, el espacio de representación.

Con esto queremos decir que, al ser la nuestra una obra narrativa, de carácter escultórico, hemos buscado que sean elementos intrínsecos a la obra los que sugieran al público que cada una consiste en un escena concreta.

Si nuestro terreno no hubiera sido el escultórico, sí no por ejemplo el dibujo en formato de viñeta, o incluso la pintura, probablemente no nos habríamos planteado esta cuestión. Así, aunque en la escultura, la peana es el soporte que suele significar el distanciamiento, y con ello la dimensión artística, de las obras, hemos buscado la manera de prescindir de ella.

Y es que desde nuestro punto de vista esto habría empobrecido esta serie de piezas. No porque nuestro gusto particular nos sugiera nada contraria a las mismas, si no porque el 'aura' que podrían haber impreso en la obra probablemente habrían alejado las características de: narración, ensoñación, y cuento, que buscamos en la ejecución.

5.4.4 Otros elementos comunes.

El resto de elementos comunes sin ser azarosos, no los hemos considerado quizás tan notables, ni han supuesto una decisión tan evidente en el proceso creativo. Así, mientras que el personaje, y el marco, se nos presentan como imprescindibles, estos otros fueron apareciendo en la medida que ideamos cada pieza. Empezando por las extremidades, estas fueron determinantes en la primera, puesto que eran una característica de extrañamiento evidente. A partir de ello en las otras dos acabaron de dar sentido a lo que en cada una se quiere significar. De esta manera, cambiando un 'pequeño' detalle del cuerpo, creemos que alcanzamos a significar lo que en cada escena se trata de narrar.

De una forma parecida actuaron los tres niveles, que buscan facilitar la interpretación al público, así como la

verticalidad de todas las piezas. Por otro lado, la repetición de 'objetos' (zapatos, etcétera) más que a favor de la obra en general juzgamos que contribuyeron a una mejor identificación del personaje como él mismo en cada escena. Finalmente sobre los materiales resultaba evidente que al menos uno de éstos, el principal, debía ser común.

Para ello optamos por el bronce, que supone gran parte del trabajo y además es lo más general de todas las piezas. Con éste se creó el marco definido por la arquitectura en todos los casos, salvo en la tercera pieza en el que optamos por el hierro.

En cualquier caso, y dada su importancia, sobre esta característica, más o menos común, nos detendremos especialmente en la parte de este trabajo dedicada al proceso de creación.

5.5 Descripción particular de cada pieza

Antes de tratar lo particular a cada pieza, y su significación narrativa, consideramos interesante facilitar un esbozo de los temas que por separado tratan. Han estado éstos al menos presentes en su ejecución.

Sabemos que quizás estos temas no sean evidentes. La interpretación es algo siempre sujeto al juicio del público, y no tiene por qué coincidir con la intención (voluntad), que ha motivado la obra.

Dicho esto, son tres los asuntos que ocupan de manera separada a cada una: 1. El yo 2. Los otros 3. El mundo.

Estos tres temas son de hecho un continuo en prácticamente toda la historia del arte. Y creemos, modestamente, que casi cualquier obra puede situarse en alguno de ellos.

6. PROCESO DE ELABORACIÓN

Una vez elegida la composición final a través de la ejecución de los bocetos, pasamos a la elaboración de la pieza. Se decidió emplear como material final la fundición en bronce, un proceso largo al que hay que dividir en diferentes pasos, y describir los mismos pues para obtener la pieza final en bronce es necesario que antes pase por otros materiales de tránsito.

Dadas las características procesuales de dicha técnica, se hace necesario la elaboración previa del modelo, la elaboración de diversos moldes para que dicho modelo sea pasado a cera, la elaboración de los árboles de fundición, la elaboración de un molde refractario (cascarilla cerámica), que a su vez se subdivide en los baños necesarios para la obtención de un molde refractario para fundición de metales,

empleando para ello la técnica de la cascarilla cerámica, el descere, baños de refuerzo posterior al descere, fundición del metal, apertura de moldes, obtención de la pieza en bronce, eliminación de los árboles de fundición, desbastado y repasado de la pieza, soldadura de las partes que configuran la unidad, y la pátina final.

El material principal elegido para la elaboración de dichas piezas, como hemos dicho, ha sido el bronce, sin embargo, también se optó por añadir otros materiales que combinaran con el mismo, y que añadieran nuevos significantes a la propuesta, además de la búsqueda de ciertos efectos que describiremos a continuación. Estos materiales fueron, el hierro y la resina epóxica transparente

6.1 ELABORACIÓN DEL MODELO

El diseño de estas piezas contiene una complejidad añadida, debido a los espacios vacíos internos de la figuración final, y a su composición.

También debido al tamaño (altura) de la misma, se optó por separar en partes independientes la composición, para finalmente unir todas las partes por medio de la soldadura.



6.1.2 PIEZA 1. DESPIERTA

Esta pieza se puede dividir en las siguientes partes: tejado, mesa-balcón, figuras, asiento de las figuras, brazos de las figuras, extensión del balcón hasta el suelo, apoyo en suelo.

Tejado.

Para la elaboración del tejado se procedió de la siguiente manera. Se comenzó por la elaboración de una hilera vertical de tejas. En esta primera hilera que actuaría de modelo, cada teja fue elaborada de manera individual, con cera roja para escultores. Esta cera posee una plasticidad mayor a la hora de ser modelada. Para ello se realizó una lámina de cera.

Calentamos la cera y la vertemos sobre una superficie

plana. una vez se enfría, obtenemos una lámina de 0,5 mm de espesor. Con un rodillo de madera, se ejerció presión sobre la misma, estirándose, hasta alcanzar un grosor de 0,3 mm.

Una vez obtenida la lámina del grosor deseado se pasó a recortar la forma base de la teja sobre el plano, simulando el corte con gradilla, empleado en la fabricación tradicional de las tejas en Canarias. Éste remite a una forma trapezoidal, donde el alto es dos o tres veces el ancho de la misma.

En este caso cada teja posee una medida de 1cm de ancho en la base, 2 cm de alto y 0'5 mm de ancho en la parte superior.

Para darle la forma convexa, se fueron colocando cada una de las tejas, sobre un cilindro de metal, a modo de

garapo, colocando la primera en la base inferior, y el resto superponiendo una sobre otra, siguiendo una línea ascendente hasta elaborar una hilera de 10 cm (un total de 8 tejas por línea.).



Fig. 65 Elaboración de las hileras de tejas

Una vez elaborada la hilera, se realizó un molde de alginato, con el que se sacaron un número de 28 hileras para así configurar una plancha, cuyas proporciones generales fueron de 10 x 28 cm.

87



Fig. 66 Elaboración de la plancha

Una vez elaborada la plancha, se realizó un molde de escayola, que permitía obtener varias reproducciones de la misma en cera, y facilitar la construcción del tejado, ya que de esta manera se obtiene una mayor manejabilidad y resistencia en la superficie.

Dadas las medidas de la plancha hubo que obtener tres reproducciones para la elaboración del tejado a cuatro aguas.

El siguiente paso consistió en el corte de las planchas, dado que buscábamos la forma piramidal, sin abandonar las proporciones propias de la techumbre de los balcones canarios que usamos de referencia.



Fig. 67 Reproducción de las planchas I

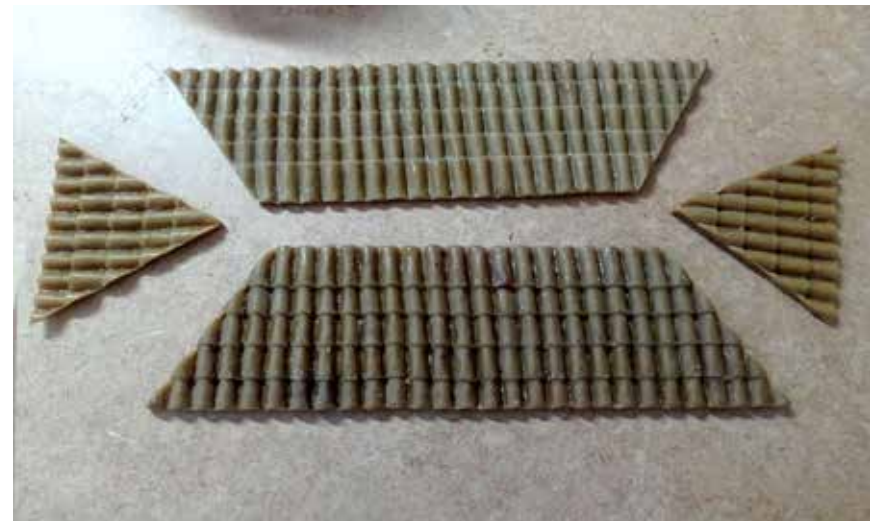


Fig. 68 Reproducción de las planchas II

El tejado debía responder en su totalidad a una altura de 15 cm un ancho 28 cm y una profundidad 20 cm. De esta manera obtuvimos la forma piramidal, cuyos ángulos fueron 45°.

A continuación se procedió al aligeramiento de la superficie, mediante el ahuecado, realizando y manteniendo las acanaladuras internas, que corresponden a este tipo

de tejados. Con este procedimiento además de la ligereza se consigue dotar a la plancha de una sección continua (atendiendo al grosor) con lo que se busca también prevenir que durante la fundición se pudieran formar huecos o “rechupes”, que pueden producirse debido a las tracciones que genera el metal durante su enfriamiento.



Fig. 69 Reproducción de las planchas III



Fig. 70 Reproducción de las planchas IV

PROCESO CREATIVO

Una vez repasadas las planchas se pasó a soldar las aristas que configuraban el tejado con un cuchillo caliente, tanto desde el interior como del exterior, afianzando de esta manera que éste no se abriera durante los siguientes procesos. Por último, siguiendo el mismo método, se soldó a cada arista, una hilera de tejas, a modo ornamental, tal cual se realizan en los tejados tradicionales.

En la base hueca del tejado, se añadieron unas “vigas transversales”, como elemento sustentante.



Fig. 71 Vias en cartón pluma

Para la realización de las vigas, se elaboró un modelo con cartón pluma, al que se le modeló la terminación en barro. De esta manera aseguramos que todas las vigas tuvieran las mismas dimensiones exactas. Una vez elaborado el modelo, se realizó un molde de escayola, con el que se reprodujeron cuatro travesaños en cera.

Cada travesaño se colocó equidistante entre sí, dejando un espacio entre ellos de 6 cm.



Fig. 72 Tabicados para el molde de viga

Para poder soldar los travesaños a la base interna del tejado se colocó una pequeña cornisa interna, en los laterales largos, donde se apoyaban los travesaños en ángulo recto. Cada travesaño contenía dos puntos de soldadura, a cada lado, para fijarlos a dicho soporte.

En la arquitectura tradicional, se coloca bajo estos, como elemento sustentante otro travesaño horizontal, que sobresale bajo el tejado, y que actúa como elemento



Fig. 73 Colocación de las vigas

sustentante entre la totalidad del tejado y las columnas. Este travesaño se realizó de la misma manera que los anteriores, pero adaptados a las medidas de 20 cm de largo.

Se unió a los elementos internos en los puntos de apoyo, mediante soldadura. A modo de enlace de éste con las columnas, se colocaron, siguiendo la técnica anterior, cuatro capiteles planos, que a su vez fueron unidos a dichos travesaños. Estos fueron colocados a 2cm de distancia de los salientes exteriores.

Este tejado quedó como una unidad en un único árbol de fundición. Debido al hueco interno se decidió colocar a lo largo del tejado los denominados “clavos de macho” (varilla de acero), los cuales resisten temperaturas superiores al punto de fusión del bronce, lo que permite y previene que el molde refractario pueda quebrarse, o abrirse durante el proceso de fundición.

Columnas

Para la realización de las columnas, se emplearon unidades de madera, que se unieron entre sí. Para ello, se partió de la síntesis geométrica, a partir de elementos como el cilindro, el cubo, la esfera y los aros, se realizó la primera composición.

Para ello se empleó un sistema constructivo donde los diferentes elementos se combinaban entre sí, en función del diseño. Debido a la altura que se buscaba, cada tramo se subdividió en un segmento de X cm. una vez elaborada la síntesis, se suavizó la superficie con masilla epoxica, modelada sobre la misma. Pasadas 24 horas se procedió a su lijado.



Fig. 74 Construcción del modelo y tabicado para molde



Fig. 75 Apertura del molde

En total se formularon tres diseños que se combinaban entre sí. Una vez elaborados los diseños, se realizó a cada modelo un molde de dos partes en escayola, para obtener un total de 20 unidades en cera, correspondientes a: 8 diseño 1, 8 diseño 2 y 4 diseño 3.

93

Esta composición quedó como una unidad en un único árbol de fundición.

El Balcón- mesa

Para realizar el balcón, dadas las particularidades de la forma, se decidió que éste fuera modelado por partes en cera, que posteriormente se unirían entre sí.

En este caso, partimos en unidades cada parte del mismo, dividiendo los laterales en dos franjas, a las que se añadió el plano que configura la “tapa” o el cierre de la mesa..



Fig. 76 Comprobación de medidas y proporciones

Balaustrada

Para elaborar la balaustrada comenzamos definiendo la forma que tendrían los balaústres que la configuran. Así de la misma manera que ejecutamos las columnas elaboramos un modelo en madera, modelando encima con masilla “epoxi”.



Fig. 77 Modelo y molde de balaustre

Una vez obtenido el modelo deseado , con la forma deseada, pasamos a la elaboración de un molde en escayola de dos partes. Reprodujimos un total de nueve balaústres en cera, cada uno de estos tenían unas medidas de 2cm x 0,5 com x 0,5 cm.



Fig. 78 Reproducciones en cera de balaustre

PROCESO CREATIVO

Para configurar la balaustrada se realizaron varios cilindros en cera de sección 'x' que vendrían a configurar la base de la balaustrada, la parte superior, y las separaciones de los balaustres en grupos de tres. Toda esta franja corresponde a la medida 'x' por 'x' por 'x'. Y para su elaboración se fueron soldando las distintas partes hasta constituir toda la balaustrada.

Parte inferior del balcón



Fig. 79 Unión de balaustres a viga base



Fig. 80 Unión de balaustres a viga base con travesaños



Fig. 81 Soldadura de cornisa de la balaustrada

Este se realizó empleando diferentes materiales como son el cartón pluma, botones y aros de madera, y cilindros de cera. A esta franja corresponden las medidas 5 cm x 15 cm x 0,5 cm.

Primero cortamos el cartón pluma, sobre el que se dibujaron las separaciones sobre las que irían los diferentes elementos. Esta parte se subdividió en tres espacios cuadrados. En cada división se añadió un cilindro de cera en cuyos extremos se le añadió un aro de madera.

Cada cuadrado compositivo se dejó un margen de 1' cm, a fin de dibujar en él un cuadrado concéntrico.

Para simular la ornamentación propia de este tipo de construcciones se colocaron en el centro de cada cuadrado cuatro botones y así obtener un motivo 'floral'.

Antes de la realización del molde se taparon los orificios de los botones con un poquito de cera. Una vez hecho el diseño se procedió a la realización de un molde de escayola.

Para esto realizamos un tabicado externo, con el

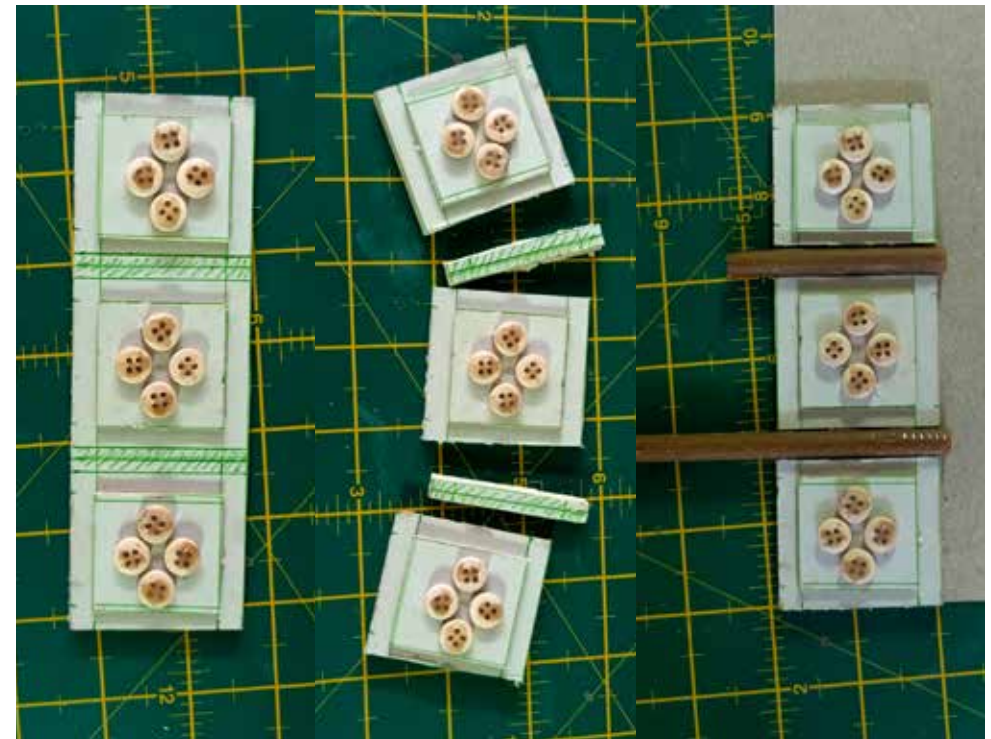


Fig. 82 Construcción del modelo

PROCESO CREATIVO

modelo en el centro, y vertimos en su interior la escayola. Ya elaborado el molde se llenó en cera para obtener dos unidades.



Fig. 83 Construcción del molde

Siguiendo este mismo procedimiento se realizaron dos reproducciones en cera para elaborar las dos franjas superiores del balcón-mesa.

El siguiente paso para la obtención de los dos laterales del balcón fué la unión de la franja de la balaustrada con la base, mediante soldadura. Se ha de tener en cuenta que en este paso se le ha 'dado la vuelta' al balcón en la



Fig. 84 Reproducción de franjas en ceras

composición para transformarlo en una mesa. Por ello posee dos laterales, la unión entre estos la da una tapa de cierre que a su vez actúa de mesa. Ésta se hizo a partir de dos planchas de cartón pluma cu, una superpuesta a la otra.



Fig. 85 Unión de Franjas

Se le realizó un molde de escayola para su obtención en cera. Una vez elaborada la tapa soldamos a los dos laterales largos las balaústradas, atendiendo a que queríamos hacerlo mediante un ángulo recto.

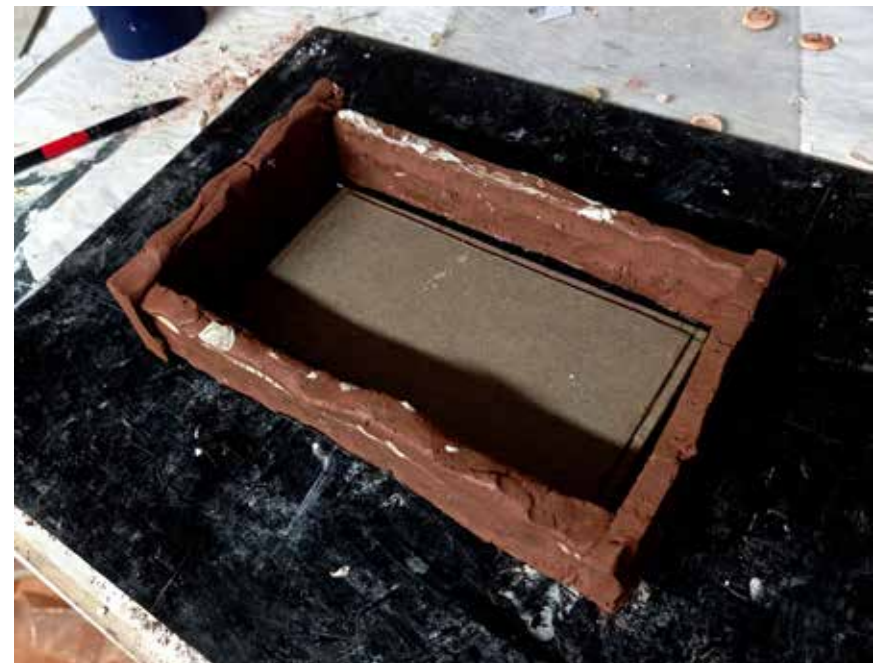


Fig. 86 Elaboración del molde para la tapa

Las figuras

En este punto se debe tener en cuenta que necesitábamos crear dos figuras exactamente iguales, y opuestas (confrontadas).

100

Para ello modelamos una figura, en arcilla, empleando un modelo del natural, como referencia, para la pose y el comportamiento de los pliegues del ropaje.

Esta figura, además, debía responder a las medidas 15 cm x 5 cm x 5 cm. En el mencionado modelado se añadió también la base sobre la que iría sentada la figura.



Fig. 87 Modelado en arcilla



Fig. 88 Vista Perfil



Fig. 88 Vista Frontal



Fig. 89 Vista Trasera

PROCESO CREATIVO

Una vez realizado el modelado se procedió a la creación de un molde de dos partes de escayola.

Se colocó una pequeña muralla de arcilla como separador, elaborando una cara, retirando la muralla, y aplicando un desmoldeante graso (vaselina) a la junta para facilitar la posterior apertura del molde.

También se añadieron unas pequeñas llaves de unión.

De esta manera se pudo obtener dos reproducciones idénticas de la figura en cera.



Fig. 90 Apertura del Molde



Fig. 91 Elaboración del molde



Fig. 92 Elaboración del molde



Como se puede apreciar, la figura no posee ni piernas (a partir de la rodilla), ni brazos (a partir de la manga de la camisa/hombro). A modo de brazos se le colocaron dos anclajes planos que se crearon a partir de una plancha de cera, la cual fue recortada y soldada a la figura después.

Ya elaboradas las figuras se unieron a la 'mesa-balcón' los laterales delanteros del asiento, mientras que los traseros fueron unidos a dos columnas.



Fig. 93 Colocación del travesaño



Fig. 94 Unión de las partes

Los platos

Se modeló un plato usando plastilina con las medidas 'x' por 'x' por 'x'. A este se le realizó un molde de alginato, del que obtuvimos dos platos en cera, que después fueron soldados sobre la mesa.

Esta composición quedó como una unidad en un único árbol de fundición.



Fig. 95 Modelado al plato

Los zapatos

Para los zapatos realizamos un modelo en barro al que se le hizo un vaciado en escayola. Una vez obtenido el molde hicimos cuatro unidades en cera.



Fig. 96 Vista Frontal Modelado



Fig. 97 Vista Perfil Modelado



Fig. 98 Ejecución del molde

A estos modelos de cera se les agregó unos huecos a modo de ojales, por donde pasarían los cordones.

Para elaborar dichos cordones empleamos unos cordones de pita bañados en cera, que se aplicaron individualmente a cada zapato.



Fig. 99 Reproducciones en cera

A estos zapatos se les añadieron (a modo de pata) cuatro columnas (una en cada zapato), soldadas en su interior.

Esta composición quedó como una unidad en un único árbol de fundición.



Fig. 100 Elaboración del árbol de Fundición

Brazos cucharas

Para la elaboración de los brazos se realizó un modelo en madera y cera al cuál también se le hizo un molde de escayola de dos partes, obteniendo dos unidades en cera.

108 A continuación se le modelaron directamente en cera, en las puntas de estos brazos, a modo de mano, dos cucharas. Y en la parte correspondiente al codo se hizo un corte que permitía el empate con el antebrazo, añadiendo dos orificios laterales por los que más tarde, tras la fundida, introducimos un pasador que uniera codo y antebrazo.

El brazo corresponde a unas medidas de 12 cm de largo, partiendo del antebrazo hasta la boca de la figura enfrentada.

Esta composición fue añadida a otro árbol de fundición.



Fig. 101 Tabicado para molde



Fig. 102 Corte para articulación



Fig. 103 Encaje para articulación



Fig. 104 Encaje para articulación

6.1.3 Pieza 2, *DESPIERTA*.

Esta pieza posee la complejidad de estar realizada por partes y en diferentes materiales.

Por un lado la figura está realizada a en bronce, por otro, el interior de la piscina está hecha de resina transparente aplicada en capas a las que se le ha añadido varios efectos de color y textura.

El borde que enmarca y constituye la piscina junto a las escaleras están hechas a su vez en hierro soldado.

Finalmente se le han añadido unas ruedas al conjunto..

La figura humana

En esta pieza, la figura humana representa en cierta manera a una nadadora, cuya característica principal la encontramos en la acción de nadar, y cuyo cuerpo está “semisumergido” en el “agua”, por lo que la figura atraviesa el plano de la superficie, quedando la cabeza y un pie sobre el mismo.

Dada algunas peculiaridades técnicas que iremos desarrollando en adelante, se ha tenido que realizar la figura de cera por partes.

Para la correcta comprensión en este apartado vamos a subdividir el procedimiento de ejecución la misma en cuatro partes que corresponden, al torso, los brazos , las piernas y la cabeza.

Cabeza-cuello

En la ejecución de la cabeza empleamos el molde que hicimos para la pieza anterior hasta obtener el modelo de cera. Éste actúa como base sobre la que se modelaron las gafas de buceo directamente en cera.

Para hacer el cuello utilizamos un bebedero (tubo de cera), al que se le dió la forma (curvatura) requerida.

Por último, mediante soldadura en cera se unió el cuello a la cabeza.



Fig. 105 Modelado de la cabeza en cera



Fig. 106 Unión cabeza-cuello

El cuerpo

Para la elaboración del cuerpo empleamos la técnica del 'modelado en barro'.

Realizamos una estructura de alambre sobre la que añadimos la arcilla hasta obtener la forma del cuerpo.

En un principio se quisieron añadir a este modelado brazos y piernas pero, dada la fragilidad de las mismas en el modelado, se decidió finalmente que fueran hechas a parte en cera, para luego unirlas al cuerpo.

Una vez elaborado el torso de la figura en barro se hizo un molde de escayola en dos partes al mismo, para lograr un modelo en cera. Posteriormente se pasó a repasar la figura.

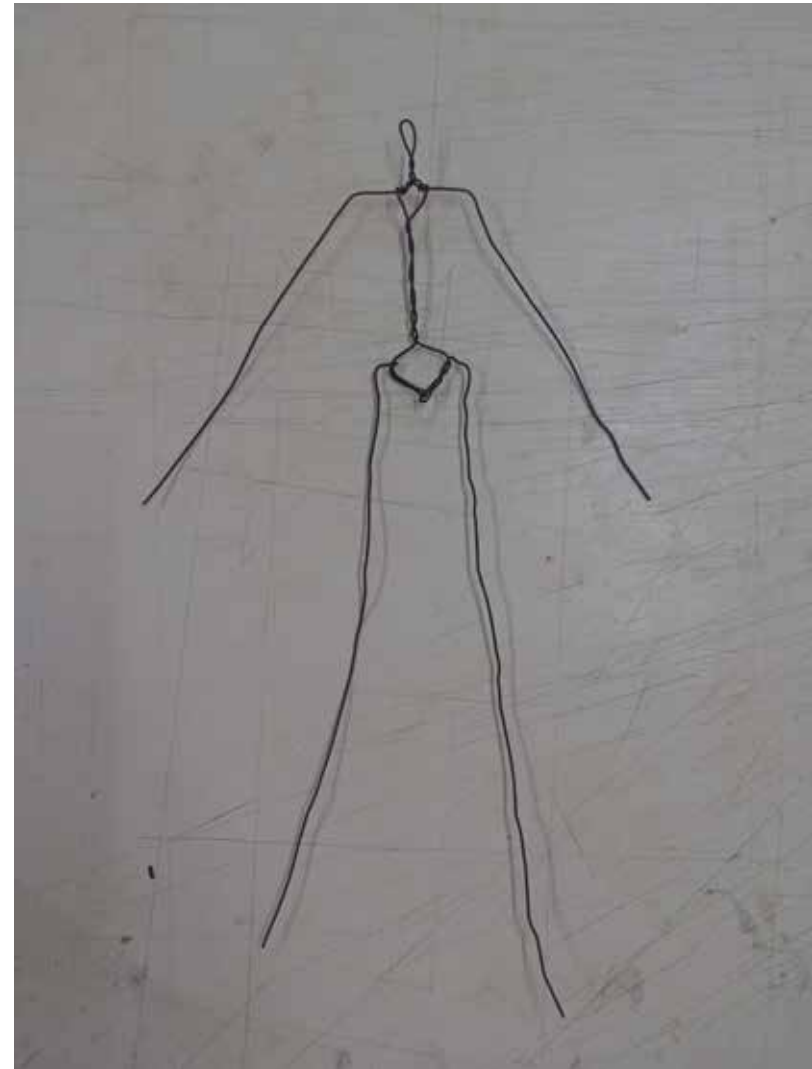


Fig. 107 Estructura en alambre

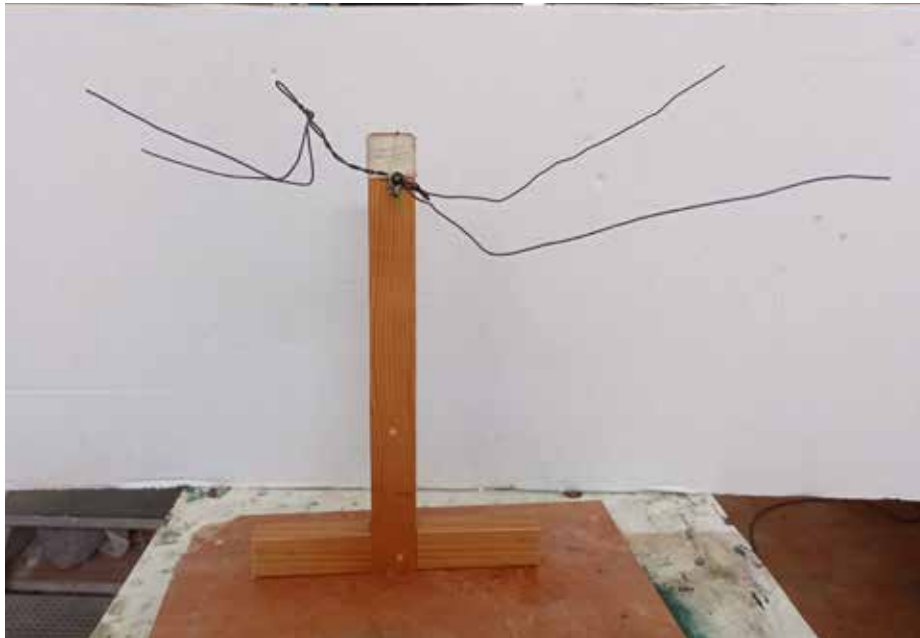


Fig. 108 Modelado en arcilla



Fig. 109 Apertura del molde

Las Piernas

Las piernas fueron elaboradas directamente en cera. A ellas se añadió un sistema de anclaje, igual que el de la pieza anterior, a la altura de las rodillas. Una vez realizadas se unieron al torso.

114

Los brazos

Cuando nos referimos a los brazos, estamos indicando el segmento que va del hombro al codo. A la altura del codo se añadió un sistema de anclaje que sirvió para posteriormente unir el 'antebrazo'.

Al igual que las piernas estos fueron modelados directamente en cera, y fueron unidos (a la altura de los hombros) al torso.



Fig. 110 Elaboración del modelo



Fig. 111 Anclaje de brazos

Los Antebrazos

Al igual que el segmento referido de los brazos, se elaboraron también directamente en cera, y luego se les añadimos unas manos, modeladas a su vez en cera.



Fig. 113 Brazos en cera



Fig. 114 Manos en cera

Las aletas

Se realizó un modelo en cera roja al que se le hizo un vaciado en escayola a fin de obtener dos unidades. La parte inferior de cada aleta fue modelada sobre el mismo modelo de cera.

Se elaboraron dos árboles de fundición para obtener esta pieza. En el primero estaba el cuerpo de la figura, compuesta por: torso, antebrazo, y piernas.

En el segundo árbol añadimos varias partes sueltas como la 'cabeza-cuello', los antebrazos de esta figura, los antebrazos de la 'pieza 1', y las aletas.



Fig. 115 Aletas en cera

6.2. Proceso de fundición del bronce a la cera perdida.

Como ya hemos mencionado con anterioridad, el proceso de fundición es tá compuesto por diferentes fases.

Hasta ahora hemos descrito como se han elaborado los modelos en cera para dicho proceso. El siguiente paso consiste en la agrupación de los modelos, para elaborar el denominado árbol de fundición.

6.2.1 El árbol de fundición.

Éste actuará como un sistema de riego por el que, una vez elaborado el molde refractario en cascarilla cerámica, podrá vertirse el metal fundido para el correcto llenado del molde.

En lo relatado anteriormente hemos ido atisbando la forma en que se han ido agrupando las artes para configurar cada árbol de fundición.

Pieza 1. *Dormida* Árbol I. Los zapatos



Fig. 116 Agrupación de piezas para árbol I



Fig. 117 Sodadura de bebederos



Fig. 118 Colocación de clavo de macho



Fig. 119 Estructura árbol I



Fig. 120 Estructura árbol I



Fig. 121 Estructura árbol I

Pieza 1. *Dormida* Árbol II. El balcón-mesa.

122



Fig. 122 ; 123 ; 124 Soldadura beberos árbol II



Fig. 125; 126 Estructura del árbol II

Pieza 1. *Dormida* Árbol III El tejado

124

Erika Y. Ravelo Mendoza



Fig. 127 Soldadura bebederos



Fig. 128 Colocación de clavos de macho



Fig. 129; 130 ; 131. Vistas, Estructura de árbol III

Pieza 1. *Dormida* Árbol IV Las columnas



Fig. 132 Soldadura de bebederos árbol cuatro



Fig. 133 Soldadura de bebederos árbol cuatro



Fig. 134; 135 ; 136 Vistas Estructura del árbol IV

Pieza 2 *Despierta* Árbol I El cuerpo



Fig. 137 Soldadura de bebederos



Fig. 138 Soldadura de bebederos



Fig. 140 Vistas de estructuras de árbol V

Pieza 2. Árbol 2. Extremidades

130

Erika Y. Ravelo Mendoza



Fig. 141 Estructura de árbol VI



Fig. 142 Estructura de árbol VI



Fig. 143 Estructura de árbol VI

Una vez acabados los árboles de fundición en cera, procedimos a la elaboración del molde refractario (casquilla cerámica).

La técnica empleada es la de la colada directa.

Para llegar al objetivo primero se debe aplicar a modo de registro y para asegurar la adherencia de los materiales que constituyen dicho molde refractario, una capa de goma laca y, tras su secado, una segunda a base de grafito en polvo.



Fig. 144 Aplicación de goma laca



Fig. 145 Aplicación grafito

6.2.2. Elaboración del molde refractario

El siguiente paso es la elaboración del molde refractario (casarilla cerámica)

La fórmula consiste en ir dando “baños” a las piezas con un medio líquido y otro en arena de diferentes granulometrías.

Los materiales están compuestos por un lado de sílice coloidal mezclado con harina de moloquita, con lo que se obtiene una textura a la que se denomina “papilla”. una vez “bañada la pieza con este medio líquido se le proyecta moloquita en “arena”.

Estas tres capas, son previas al descere, proceso al que se somete a una fuente de calor tanto al modelo de cera como al molde.



Fig. 146 Baño de papilla



Fig. 147 Proyección de moloquita

Este proceso conta de tres baños, entre los que hay que dejar pasar un mínimo de cuatro horas, para que la mezcla “seque”. Al contener un modelo de cera en el interior, estos periodos de descanso deben ser en un lugar seco y ventilado (secadero).



Fig. 148 Piezas en el secadero



Fig. 149 Evolución de las tres capas de baño



Fig. 150 Evolución de las tres capas de baño



Fig. 151 Evolución de las tres capas de baño



Fig. 152 Evolución de las tres capas de baño

6.2.3. El descere

Las piezas son introducidas dentro de un horno (o campana de descere), a una temperatura óptima para evacuar la cera del interior y conseguir que el molde sinterice (adquiera sus cualidades cerámicas y refractarias).

La fuente de calor es producida por una llama a través de un soplete en la parte inferior de la campana. el horno debe estar previamente calentado para asegurar que se produce el “choque térmico “ , lo cual hace que la superficie interna del modelo en cera se derrita (junta de dilatación de la cera), y permita, por un lado que la cera sea evacuada en su totalidad, y evita la aparición de grietas en la superficie del molde.



Fig. 153 Campana de descere

Fig. 154 Introducción de las piezas en la campana



Fig. 155 ; 156 ; 157 Piezas desceradas

6.2.4 La fundición

Tras el descere, y a pesar de tener los cuidados antes citados, siempre suelen aparecer algunas grietas en la superficie.

Esto fue resuelto cerrando las grietas con fibra de vidrio y papilla, capa vidrificada aportando calor con un soplete de mano.

Tras el descere se dan dos (en ocasiones tres) baños nuevos y , una vez pasado el tiempo requerido se prepara todo para la fundida del bronce.



Fig. 158 Grieta producida por el descere



Fig. 159 Aplicación de la fibra de vidrio (velo)



Fig. 160 Últimos baños



Fig. 161 Aplicación de fibra de vidrio

Preparación de la mufla y fundida del metal

La construcción de una mufla (horno) para las piezas se hace necesario, ya que las mismas deben estar a altas temperatura a la hora de recibir el metal fundido.

se construye con ladrillos refractario, a la medida justa de las piezas. Estas son colocadas en su interior, sin que toque ninguna de las paredes y cubiertas con una manta cerámica que las mantiene a la temperatura óptima. Este calor procede de un soplete que es introducido por una “puerta” hacia el interior.

En otro horno se prepara el crisol con el bronce en el interior. En nuestro caso se requirieron 50 kilos de bronce para todas las piezas (parte se transformará en escoria inservible, y parte será recuperado a posterior, procedentes de los bebederos y las mazarotas).

Una vez derretido el metal en el crisol (con ayuda de un quemador potente), este es extraído del horno con la “pinza”, que nos ayudará a colocar el crisol en el maneral, con el que se lleva el crisol hasta las piezas, donde vertimos el metal.



Fig. 162 Preparación de la mufla



Fig. 163 Colocación de piezas en la mufla



Fig. 164 Hierro de sujeción de las piezas



Fig. 165 Amarre de hierros



Fig. 166 Comprobación de estado del metal



Fig. 167 Horno de mufla tapado con manta cerámica



Fig. 168 Piezas tras el vertido el metal

Apertura de los molde

Este procedimiento entra dentro de los conocidos como a “molde perdido”, pues el mismo, al estar totalmente cerrado, es de un sólo uso.

Una vez se ha enfriado el metal, pasamos a la apertura del molde.

El primer paso es colocarlo bajo un chorro de agua fría, lo que ayuda a la rotura y el desprendimiento de la cascarilla. El resto es quitado con herramientas de mano como el martillo y el cincel.



Fig. 169 Enfriamiento del metal



Fig. 170 Apertura del molde



Fig. 171 Apertura del molde



Fig. 172 Descascarillado del metal

6.2.5 Repasado de las piezas.

Eliminamos la cascarilla de toda la superficie y procedimos al corte de los bebederos con ayuda de una radial.

A continuación con un disco de desbaste se rebajaron los restos de bebederos que estaban mas cercanos a la pieza y eliminamos las rebabas y filtraciones que aparecieron en las piezas.

Con ayuda de una Dremel llegamos a aquellas zonas mas complicadas o delicadas (como los brazos).

Con un a tenaza, sacamos los clavos de macho y batimos la superficie con un martillo de bola, esto hizo que

Tambien pusemos quitar los posibles rastros dejados por las herramientas y cerrar los huecos.



Fig. 173 Corte de bebederos



Fig. 174 Separación de las columnas



Fig. 175 Desbastes



Fig. 176 Desbastes



Fig. 178 Repasado



Fig. 179 Repasado



Fig. 177 Quiebre por contracción

Debido a las contracciones del propio metal también aparecieron algunas grietas en las piezas que tuvieron que ser unidas a posteriori.

6.2.6. Soldadura del bronce.

Una vez repasadas las piezas, se unieron las distintas partes que la configuran mediante soldadura (TIC).

144

Algunas de estas soldaduras fueron empleadas para llenar los huecos grandes (rechupes) que aparecieron en la superficie de la pieza, y otras como montaje de todas las partes que configuran en conjunto.



Fig. 180 Rechupe



Fig. 181 Repasado de soldadura



Fig. 182 Repasado de soldadura



Fig. 183 Repasado de soldadura

Como algunas zonas eran muy finas, y para facilitar la soldadura se colocaron unos pequeños vástagos de acero en su interior.

Con una broca fina para meta se realizaron los orificios en el centro de las juntas para introducir el vástago.

Con pegamento epoxi transparente fueron fijados los mismos a las piezas.



Fig. 184 Orificio para vástago



Fig. 185 Colocación del vástago



Fig. 186 Unión



Fig. 187; 188 ; 189 Soldadura

Una vez unidas todas las partes, se repitió el mismo procedimiento de desbaste, pero esta vez sobre los puntos de unión de la soldadura.



Fig. 190 Preparación para soldadura



Fig. 191 Repasado de la soldadura



Fig. 192 Puntos de soldadura



Fig. 193 Reapasado de la soldadura



Fig. 194 Reapasado de la soldadura



Fig. 195 Aletas preparadas para soldadura

6.3. La Resina.

Plano de la piscina

El interés del plano de la piscina consistió en dividir la pieza. Y es que, dicho espacio, debía dividir la figura en dos. Por encima de este se buscaba situar la ‘cabeza-cuello’, y una de las ‘aletas’. Por debajo se busco que quedará el cuerpo. De esta forma el plano debía funcionar, escultoricamente, como enganche o nexo de toda la pieza.

Dicho esto, para crear esta parte utilizamos resina transparente. La elección de este material viene dada debido a lo idóneo del mismo de cara a ‘simular’ la presencia de un espacio acuoso, que permite una visión más o menos nítida.

Se planteó en un principio el uso de metracrilato para lograr el efecto indicado, pero nos preocupaba su ‘resistencia’, de cara a soportar el peso de la pieza en bronce. Además el uso de la resina nos permitía añadir color y textura a la superficie, e incluso proporcionar mayor resistencia al plano. Por eso se eligió esta. Sobre lo dicho añadimos que, queríamos un plano que no excediera los 0,5 mm de grosor, y ello porque tenía que ser estrecho para que no hubiera mucha distancia en el corte. Teniendo esto en cuenta fue que se realizaron varias pruebas con el material. Dado que podíamos optar por diversos tipos de resina, se experimentó con dos de ellos: la denominada ‘resina para artistas’ y la ‘resina cristal’.

Tipos de resinas empleadas.

RESINA EPOXI ART PRO:

Sistema epoxídico autonivelante transparente, resistente a los rayos UV, que crea una capa protectora dura y brillante. Está específicamente formulada y, gracias a su estructura densa, permite crear pinturas con la técnica “pour paint” y pintura líquida.

Proporción de empleo 100: 66 (por peso) 100:72 (por volumen)

- Vida útil (150 g a 30°): 1 h 20’,
- Película (1 mm a 30 °C): 6:00’.
- Duras al tacto 24-48
- Catálisis completa después de 8-10 días¹

¹ Propiedades del producto facilitados por la ficha técnica del fabricante.

RESINA EPOXI Fantasy transparente.

Sistema epoxi bicomponente (de alto rendimiento para aplicación en película (1 mm) y coladas de bajo grosor. Diseñado para colada rápida dentro del mundo de los epoxis. Se puede utilizar con fibras técnicas

Alta resistencia a los rayos UV, excelente resistencia mecánica, muy líquido.

Una síntesis de uso 100: 45 en peso – 12h-24h Catálisis.

- Alta transparencia
- Excelente resistencia mecánica
- Buena resistencia química y a la carbonatación
- Alta velocidad de catálisis, superficie brillante y autonivelante.¹

¹ IDEM

GEL EFECTO AGUA

Gel acrílico transparente especialmente diseñado para replicar agua en movimiento, olas y salpicaduras con un acabado realista. Es perfecto para conseguir un efecto de profundidad, así como una acuarela realista, lo que lo hace ideal para dioramas navales o para escenografías con elementos acuáticos más pequeños, como arroyos y charcos.

El gel Splash se seca en 24 horas, aunque puede ser más o menos dependiendo del grosor de la aplicación.

La textura es lo suficientemente gruesa como para verterla en todo tipo de superficies, incluso en pendientes. Se recomienda aplicar en capas finas, añadiendo varias capas si es necesario. Se puede modelar la superficie mientras se seca utilizando pinceles viejos, herramientas de esculpir

o palillos para crear crestas de olas de agua, cascadas y mares agitados, entre otros.

Se puede diluir con agua o diluyente acrílico para cambiar la consistencia y mezclarlo con otros productos de la misma gama o con pequeñas cantidades de tintas acrílicas para cambiar ligeramente el color.¹

PIGMENTO OPACO PARA RESINAS

Son pigmentos altamente dispersos y se pueden mezclar directamente con la resina. Están libres de plomo.

Para una correcta aplicación, las pastas deben ser primero mezcladas con una pequeña cantidad de resina, y mientras se agita añadir poco a poco el resto.

¹ Propiedades del producto facilitados por la ficha técnica del fabricante

Los pigmentos son altamente concentrados y deben mezclarse en una proporción de un 3% aproximadamente.

Un exceso de pigmento puede afectar al curado de la resina y la pieza quedará pegajosa.²

No se recomienda usar más de un 2% del peso de la resina en pigmento para evitar comprometer la catálisis y dureza de la resina..³

151

PIGMENTOS TINTAS TRANSPARENTES PARA RESINA

Colores translúcidos y brillantes, ideales para resina epoxi transparente y poliuretano.

La alta concentración de pigmento garantiza un color de cobertura con pocas gotas. Agregar color al componente A hasta que obtenga el tono que desea. Es posible mezclar varios juntos para obtener el efecto cromático que se desee

2 IDEM

3 IBIDEM

6.3.1 Pruebas con las resinas

Se hicieron tres pruebas principales con resina, y otras complementarias. Teniendo en cuenta que el objetivo era obtener el efecto de transparencia presente en este material.

La primera prueba se realizó con madera, viendo que no servía para el fin señalado. La segunda se hizo con un molde de plástico, comprobando que efectivamente se mantenía el efecto de transparencia.

En esta segunda prueba no se llegó a añadir ningún otro material, empleando tan solo los tipos de resinas señaladas. Para ambas pruebas, además, se hicieron ensayos de color, utilizando pigmento en pasta para resina, y pigmento líquido transparente para resina. Con la tercera

prueba buscamos alcanzar por completo el efecto translúcido del agua (tal cómo queríamos mostrar en la pieza) y ello se hizo en la superficie mediante la aplicación de calor y utilizando una resina especial para modelar agua.

Otro tipo de pruebas complementarias que hicimos tuvieron que ver con la experimentación respecto al grosor, la opacidad de los pigmentos, y la combinación de resinas.



Fig. 196 Prueba resina sobre base de madera

PRUEBAS DE COLOR

En esta serie de pruebas comprobamos las cantidades y tipología de pigmento antes descritos. Finalmente elegimos la prueba III.



Fig. 197	Prueba de color I	Fig. 198	Prueba de color II	Fig. 199	Prueba de color III
	Pigmento en pasta.		Mezcla de capas pigmento en pasta y pigmento líquido		Pigmento líquido.
	Resultado opaco.		Resultado traslúcido		Resultado semitransparente

153

PRUEBAS DE TEXTURA

En esta serie de pruebas comprobamos las posibilidades en cuanto a las texturas. Finalmente optamos por una combinación de técnicas en función a las capas.



Fig. 200	Prueba de textura I	Fig. 201	Prueba de textura II	Fig. 202	Prueba de textura III
	Aplicación de calor con soplete de flambeo en superficie		Aplicación de calor con pistola de calor en superficie		Aplicación de gel para efecto agua
	Resultado poca textura.		Resultado textura difícil de controlar		Resultado controlable.

6.3.2. Realización plancha en resina.

En primer lugar debemos explicar que, este tipo de resinas no se suelen adherir a las superficies lisas propias de los materiales plásticos, a diferencia de la madera que posee una superficie porosa, por ello para poder utilizar una superficie transparente que le diera mayor estabilidad a la resina (además del ahorro del ropio material) se empleó, en la elaboración del molde, una plancha de metracrilato con las medidas 60 cm x 35 cm x 0'5 cm, a la que se le añadió un tabicado hecho en acetato transparente.

Aseguramos su adherencia a la resina, aplicando calor paulatinamente en la superficie del metraquilato con una pistola de calor, esto hizo que la capa exterior se mezclase con la resina.

De esta manera también podíamos comprobar en todo

momento que la plancha estuviera nivelada y alcanzara en todas sus partes, o en todas sus superficies, el grosor deseado. Una vez realizado el molde se procedió a la elaboración de la plancha de la siguiente manera:



Fig. 203 ; 204 Base de metacrilato y base de acetato

La primera capa estaba compuesta por la combinación de diferentes mezclas de resinas con pigmentos transparentes. Se realizaron tres mezclas distintas en cuanto al color. Una totalmente transparente, una con una pequeña carga de pigmento, y otra saturada de pigmento.

Estas se fueron vertiendo sobre el molde de forma aleatoria. Había que tener en cuenta en este paso que este tipo de resinas no permiten realizar mezclas superiores a los 166 gramos, para evitar de este modo que se formen en las superficies 'burbujas' y quiebres no deseados y que son producidas por la acumulación de calor que produce este material durante su proceso de polimerizado.

Esta primera capa tuvo 0,2 mm de espesor. Se tuvo que esperar 24 horas para el curado del material.



Fig. 205 Primera capa de resina

Pasado este tiempo de curado vertimos una segunda capa exactamente igual que la primera generando una apariencia de veladura en la superposición de los colores, con ella se amplió su grosor en 0,4 mm.



Fig. 206 Segunda capa de resina



Fig. 207 Eliminación de burbujas con soplete

Aplicamos una tercera capa, pero esta vez se le añadió pigmento blanco en pasta diluido en alcohol isopropílico, lo que ayudó a crear la ilusión de brillos en el agua.

Esta capa es muy fina, pues solo se usó para dar el efecto, no el grosor.

Entre capa y capa fuimos aportando calor con un soplete de cocina, consiguiendo de este modo que las burbujas de aire salieran a la superficie y no quedaran encapsuladas en el interior.



Fig. 208 Aplicación de calor con pistola

Posteriormente se añadió una fina capa de resina cristal a la que se le añadió calor durante su proceso de curado para obtener una superficie de ondas.

En este punto, no continuamos añadiendo resina, pues había que elaborar previamente la estructura de hierro que la contendría.

Dejamos curar bien la plancha, la cual ya tenía casi 1,5 cm de grosor (en la suma de 0,6 cm de la plancha de metraquilato, a las capas de resina).

Pasado tres días, se encontraba en un estado óptimo para su manipulación.

Habíamos conseguido el efecto de transparencia buscado y una textura base para simular el agua y sus reflejos.

Utilizamos unos cuadradillos de hierro de 4 x 2 cm para la elaboración del marco de la piscina.

El primer paso fue realizar un corte del grosor de la plancha con una radial, para poder embutir la misma, y así asegurar el agarre por todo el perímetro.

Una vez, comprobada que la medida era la adecuada, realizamos unos cortes en ángulos para configurar un marco de tres lados, y de este modo, conseguir que se mantuviera a escuadra. Se soldaron las esquinas con electrodos, y se desbastó los cordones de soldadura.



Fig. 209 ; 210 ; 211 ; 212 ; 213 ; 214 ; 215 Preparación del marco.

Dejamos pendiente de soldadura uno de los lados, para completar la estructura sin tener que colocar aún la plancha de resina y así evitar posibles riesgos de rotura.

A continuación se empleó hierro dulce de dos diámetros (1 cm y 0,6 cm) para componer las escaleras.

Cortamos 4 varillas (1 cm diámetro) a una altura de 120 cm, y se le añadió a modo de peldaños el resto de varillas (0.6 cm diámetro). Esta última fue cortada en varias unidades de 10 cm de ancho, y soldadas a las varillas grandes .



Fig. 216 ; 217 Soldadura de peldaños y elaboración de escaleras



Fig. 218 Unión escalera al marco

PROCESO CREATIVO

La ubicación se plasmó siguiendo un orden scendente en lo referido a la distancia entre peldañon (la primer se colocó con un espacio entre ambas de 10 cm, y cada dos peldaños, se disminuían 2 cm en dicha distancia, siendo la mas alta de 10 cm y la mas corta de 2 cm). Una vez realizadas las escalera se soldaron a los lados más cortos del marco de cuadradillo.

Por último se hicieron las “agarraderas” de la escalera de acceso a la la piscina, las cuales se soldaron al marco, colocando unas arandelas a modo de embellecedores.

160

Erika Y. Ravelo Mendoza



Fig. 219 ; 220 ; 221 Elaboración y unión de los agarres de la escalera



Fig. 222 Unión de la escalera a la piscina

Una vez soldada se pasó a repasar las soldaduras y a la limpieza de la pieza, con un cepillo de cerdas de latón y con el taladro.

Para poder terminar la estructura, hubo que introducir en las ranuras del cuadradillo la plancha de resina, a la que previamente se le realizamos los orificios por los que atravesaría la pieza de bronce. El último paso de esta fase, consistió en añadir el lateral del marco y soldar y repasar las juntas de las esquinas del mismo.

A posterior se realizaron dos cortes a la pieza,(uno a la altura de la pierna y otro en el cuello) los cuales, una vez fijados a la piscina, se soldaron entre sí con soldadura TIC.

Los brazos fueron añadidos aparte con un pasador.



Fig. 223 Despiece

PROCESO CREATIVO

162



Antes de introducir la pieza de bronce por los orificios realizados en el plano de resina, tuvimos que patinarla con ácido en caliente.



Fig. 224 ; 225 ; 226 ; 227 Patinado

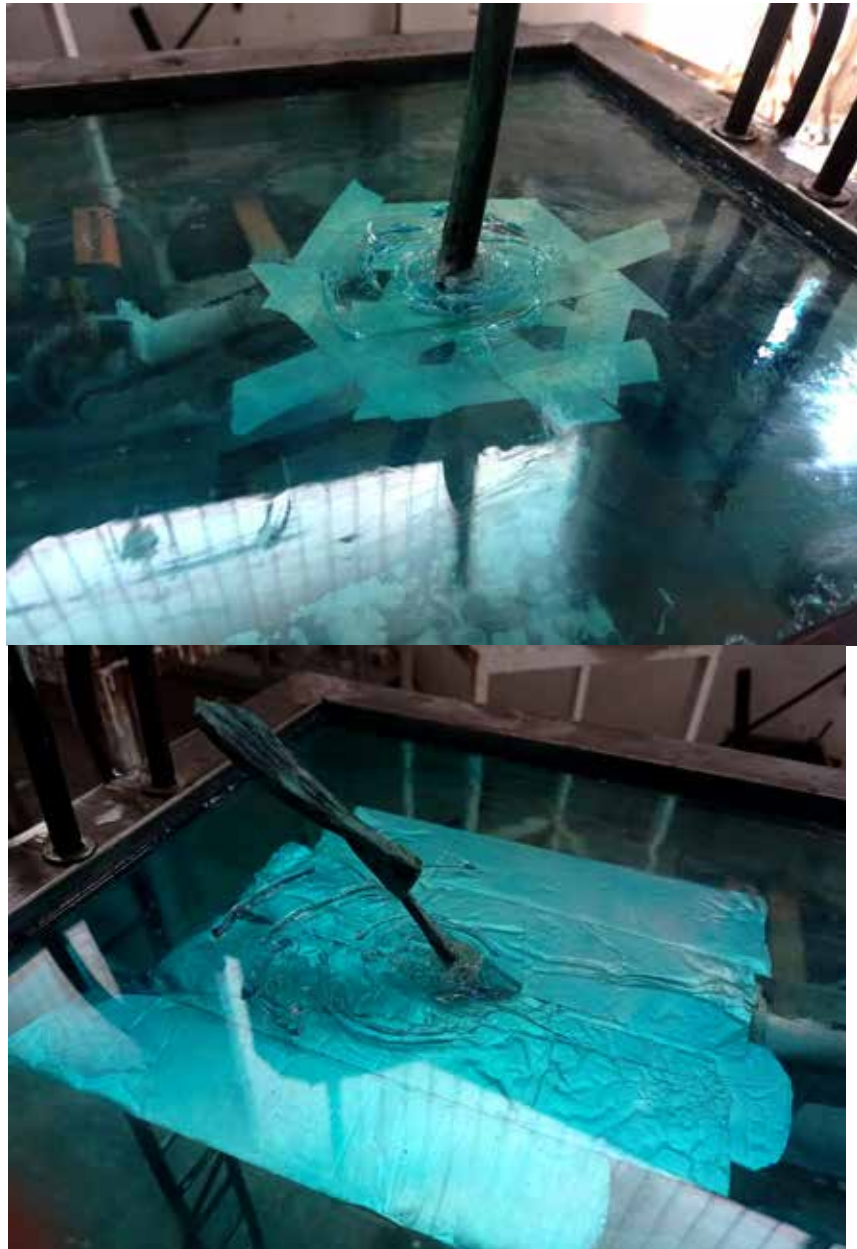


Fig. 228 Fijación de la pieza a la plancha

Para fijar tanto la resina a la estructura, como la pieza de bronce a la resina se utilizó una silicona selladora en frío transparente. Dejamos que curara 24h, y la fijamos con otra capa de resina, siguiendo los mismos procedimientos que en la elaboración de la plancha. Esto además del agarre de la pieza, homogeneizó toda la superficie.



Fig. 229 Fijación de la pieza a la plancha



Colocamos un acetato en la base para que contubiera la silicona y la resina, y en la zona de soldadura más cercada a la plancha, protegimos con cinta de aluminio del calor.

Con la misma silicona se dieron efectos más pronunciados de salcadura de agua, proporcionando mayo textura a la superficie.

Una vez fijada la pieza pasamos a preparar la estructura para su pintado. Cubrimos con plástico y cinta de papel la pieza de bronce y la plancha de resina para evitar salpicaduras de pintura en las mismas.

Fig. 230 Detalle

Lijamos y limpiamos de grasa la superficie y añadimos a brocha una imprimación para metales galvanizados, pues, a pesar que este no lo era, si que nos preocupaba que el cuadradillo estaba muy pulido, y que no agarrara bien la pintura. Lo dejamos secar unas dos horas.



Fig. 231 Imprimación



Fig. 232 Pintura

Por último le dimos dos capas de pintura negra en spray, una de base mate, resistente al calor, y una capa, superior a modo de veladura de color negro satinado.

PROCESO CREATIVO

El paso final de esta pieza fue patinar los brazos y posteriormente fueron añadidos al conjunto con uno pasador de latón, y unidos mediante soldadura en frío (pegamento epoxi transparente). La cabeza fue unida al cuello mediante soldadura TIC.



Fig. 233 Patinado de brazos



Fig. 234 Anclaje de brazos



Fig. 235 Anclaje cabeza

A modo de aclaración final, se ha de nombrar que, a día de la entrega de este trabajo teórico aún quedó por terminar los pasos finales de las piezas, los cuales serán realizados en la semana previa a la presentación final.

Estos pasos son con respecto a la pieza 1, el repasado de las soldaduras de unión, la pátina y la aplicación de cera, con su consecuente bruñido y pulido.

Con respecto a la pieza 2, la colocación y fijación de unas ruedas a la base de la estructura y su aplicación de la cera, y lustrado de la pieza en bronce.



Fig.236,237
Montaje del conjunto
DORMIDA



Fig.238,239
Montaje del conjunto
DESPIERTA





CONCLUSIONES

Nuestro trabajo ha tenido dos bloques generales de objetivos, atendiendo no tanto al orden de lo general y lo particular, sino al de lo técnico y lo figurativo.

- En relación a lo primero ha sido un reto alcanzar, como nos planteamos, un orden arquitectónico que lograra definir el marco que cierra cada una de las piezas, también el trabajo en distintos materiales, atendiendo a los procesos que demanda cada uno, y el cuidado de los mismos hasta la obtención del resultado final. Ha sido este un viaje que, creemos, en su resultado está a la altura de buena parte de las expectativas que nos generamos al iniciarlo.
- Por otro lado, también en relación a la dimensión técnica, la búsqueda de las escenas narrativas que figuran cada una de las piezas ha sido también un ejercicio de abstracción que felizmente ha dado lugar a unas escenas que consideramos transmiten una sensación de equilibrio y belleza, al punto que, contienen los elementos comunes escogidos y que las logran relacionar con coherencia entre ellas.

En relación a los objetivos figurativos, nuestra conclusión es que como cualquier intento de 'cooptación' de ideas de carácter metafísico (éticas, ontológicas, existenciales), ha resultado de cierta manera fallido. Y esto fundamentalmente debido a la imposibilidad de clausurar estos temas no ya en una obra, sino incluso en el curso de toda una vida.

- Es decir, no hay nada en la realidad que nos invite a pensar que cuestiones cómo: individuo, mundo, o sociedad, subsisten o incluso existen de manera inequívoca. De ahí su imposibilidad de alcanzar una obra 'definitiva', que las contenga. .
- De esta manera, nos contentamos (como no puede ser de otra forma), con, en cierto sentido, haber alcanzado a través del proceso creativo esa 'clarificación' subjetiva respecto a los mismos. Una ganancia, personal, que entendemos no agota la cuestión, si no que la posterga hasta el momento en que nuevamente, en tanto que artistas, volvemos a confrontarla en el terreno de lo escultórico.

- ALIAGA.
JUAN VICENTE ALIAGA.(2004) *Arte y cuestiones de género*. Editorial Nerea. San Sebastián.
- ACEITUNO
DAVID ACEITUNO (2013).. *Pequeños ensueños*. Editorial Lumen. Barcelona.
- ANTIGÜEDAD, NIETO, SERRANO & SOTO
ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M. D., NIETO ALCALDE, V., SERRANO DE HARO SORIANO, A., & SOTO CABA, V. (2010). *El Arte del siglo XIX: El artista entre el sueño de la historia y la materia de lo real* (Libro Técnico)
- AZNAR, MARTÍNEZ
AZNAR ALMAZÁN, Y & MARTÍNEZ PINO,J. (2009) *Últimas tendencias del Arte*. Editorial Universitaria Ramón Areces.
- BAKEWELL
SARAH BAKEWELL. (2018) En el café de los existencialistas. Sexo, café y cigarros o cuando filosofar era provocado. Traducción de Ana Ferrer. Editorial Ariel. Barcelona.
- BENKARD
ERNST BENKARD (2013) ,*Rostros inmortales*, traducción de Marta Piñol LLoret. San Solein Ediciones. Barcelona.
- BERRIOS,M, DUDDLEY, HABELL-PANAN &BERRIOS, A.
BERRIOS MIRANDA, M., DUDDLEY, S., HABELL-PANAN, M., & BERRIOS MIRANDA, A. (2018). *American sabor : latinos y latinas en la música popular estadounidense*. University of Washington Press, Seattle.
- BUTLER
BUTLER, J. (2008). El género en disputa. Ediciones Paidós. Ediciones Paidós.
- FATÁS Y BORRÁS.
GUILLERMO FATÁS Y GONZALO M. BORRÁS (2001), *Diccionario de Términos de arte y elementos de Arqueología*. Alianza Editorial S.A. Madrid.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FUKUYAMA

FUKUYAMA, F. (1992). El fin de la historia y el último hombre. Planeta. Planeta.

- GARCÍA

AGUIRRE GARCÍA (2016) . *Giacometti: idea, arquetipo y existencia como fundamentos de una estética*. In Anales de Historia del Arte Universidad Complutense de Madrid.

- GIVONE

SERGIO GIVONE (1990). *Historia de la estética*. Traducción de MAR GARCÍA LOZANO. Editorial Tecnos, S. A..

- GOMBRICH

GOMBRICH, E. H. (2008). Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica. Phaidon Press.

- HOSPERS

JOHN HOSPERS (1980), *Significado y verdad en el arte*. Traducción de Román de la calle. Fernando Torres editor, S.A., Valencia,

- HUBERMAN,

DIDI HUBERMAN, G. (2016). Exvoto: imagen, órgano, tiempo. Sans soleil ediciones. Sans soleil ediciones.

- .LÓPEZ

MARÍA LÓPEZ TERRADA (2007). *Introducción a la historia de las ideas estéticas*. Universitat de València.

- LLEDÓ,

LLEDÓ, E. (1998). El silencio de la escritura. Austral. Austral.

- MEYRINK

GUSTAV MEYRINK (1986) *El Golem*. Tusquets Editores. Barcelona.

- MILLS (1985)

JOHN W. MILLS (1985), *The technique of sculpture*. B.t. Batsforg Ltd 4. Londres.

- MILLS (1990)

JOHN W. MILLS (1990), *The encyclopedia of sculptures techniques*. B.t. Batsforg Ltd 4. Londres..

- MORENO

MORENO, I. (2003). Una mirada a los procesos creativos en arte-terapia: Louise Bourgeois. Arte, individuo y sociedad, (15), 117-134.

- NANCY.

JEAN-LUC NANCY (2006), *La mirada del retrato*. Amorrortu editores. Buenos Aires-Madrid.

- PRECIADO

PRECIADO, B. (2020). *Testo Yonqui*. Anagrama.

- RÁFOLS

J.F. RAFOLS (2002). *Historia del Arte*. Editorial Optima S.L. Barcelona.

- ROSMARY

ROSMARY ENRICH MARTÍN. 1995. "Conceptos fundamentales del espacio escultórico" Tesis doctoral dirigida por el Doctor JOAN

SUREDA PONS. Universidad de Bellas Artes, País Vasco.

- SANS

SANS Massó, A. S. M. (2015). *La escultura matriz de Louise*

Bourgeois, un espacio para la revuelta. Universitat de Barcelona.

Universitat de Barcelona.

- TATARKIEWICZ,

WLADISLAW TATARKIEWICZ (1997), *Historia de las seis ideas, Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*.

Traducción de Rodríguez Martín. Sexta edición. Editorial Tecnos. Madrid.

- TRÍAS,

TRÍAS, E. (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Debolsillo.

- YELO

YELO,, M. (2004). El sublime espacio de Alberto Giacometti. In *Anales de Historia del Arte* (Vol. 14, pp. 229-250).

WEBGRAFÍA

- ARLEY N.

Más allá de la imagen: una mirada cercana a la ilustración editorial. Revista Digital Universitaria (rdu). Vol. 20, núm.

4 julio-agosto (2019).

<http://doi.org/10.22201/codeic.16076079e.2019.v20n4.a1>.

- SHRIMPTON, DAISY & MCGANN, DEBORAH & RIBY, LEIGH.

Daydream Believer: Ruminaton, Self-Reflection and the Temporal Focus of Mind Wandering Content. Europe's Journal of Psychology. Vol.13. pp 794-809. (2017).

- Armando Fonsenca.

Semblanza. A Fonseca Ilustrador.

Recuperado de: <https://afonsecailustradorcom/work> (10/09/2022)

- Curia Jesus, Curriculum, Jesus Curia. Recuperado de: <https://www.jesuscuria.com/> (9/08/2022)

- Museo Guggenheim. Alberto Giacometti. Retrospectiva. Guggenheim-Bilbao. Recuperado de: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/aprende/mundo-escolar/guias-para-educadores/bola-suspendida-boule-suspendue-1930-1931> (8/06/2022)

- Yuste, Juan (8/10/2012). Simpáticas esculturas surrealistas obra de Nancy Fouts. Cultura inquieta. Recuperado de: <https://culturainquieta.com/es/arte/escultura/item/505-simpaticas-esculturas-surrealistas-obra-de-nancy-fouts.html> (6/09/2022)

