

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
MÀSTER EN PRODUCCIÓ ARTÍSTICA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES

LA INTIMIDAD DEL PROCESO CREATIVO.  
IDEA Y MANO A TRAVÉS DE PROPUESTAS ARTÍSTICAS,  
ESCULTÓRICAS Y GRÁFICAS.

TIPOLOGÍA 4

PRESENTADO POR MARIANO SÁEZ GARCÍA

TURORIZADO POR CARLOS MARTÍNEZ BARRAGÁN  
COTUTORIZADO POR M<sup>a</sup> DEL CARMEN MARCOS MARTÍNEZ

VALENCIA, 2019



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÀSTER en  
PRODUCCIÓ ARTÍSTICA  
Universitat Politècnica de València



«Dos especies de manos se enfrentan en la vida, brotan del corazón, irrumpen por los brazos, saltan, y desembocan sobre la luz herida a golpes, a zarpazos.

La mano es la herramienta del alma, su mensaje, y el cuerpo tiene en ella su rama combatiente. Alzad, moved las manos en un gran oleaje, hombres de mi simiente.

Ante la aurora veo surgir las manos puras de los trabajadores terrestres y marinos, como una primavera de alegres dentaduras, de dedos matutinos.

Endurecidamente pobladas de sudores, retumbantes las venas desde las uñas rotas, constelan los espacios de andamios y clamores, relámpagos y gotas.

Conducen herrerías, azadas y telares, muerden metales, montes, raptan hachas, encinas, y construyen, si quieren, hasta en los mismos mares fábricas, pueblos, minas.

Estas sonoras manos oscuras y lucientes las reviste una piel de invencible corteza, y son inagotables y generosas fuentes de vida y de riqueza.

Como si con los astros el polvo peleara, como si los planetas lucharan con gusanos, la especie de las manos trabajadora y clara lucha con otras manos.

Feroces y reunidas en un bando sangriento, avanzan al hundirse los cielos vespertinos unas manos de hueso lívido y avariento, paisaje de asesinos.

No han mudado: no cantan. Sus dedos vagan roncacos, mudamente aletean, se ciernen, se propagan. Ni tejieron la pana, ni mecieron los troncos, y blandas de ocio vagan.

Empuñan crucifijos y acaparan tesoros que a nadie corresponden sino a quien los labora, y sus mudos crepúsculos absorben los sonoros caudales de la aurora.

Orgullo de puñales, arma de bombardeos con un cáliz, un crimen y un muerto en cada uña: ejecutoras pálidas de los negros deseos que la avaricia empuña.

¿Quién lavará estas manos fangosas que se extienden al agua y la deshonoran, enrojecen y estragan? nadie lavará manos que en el puñal se encienden y en el amor se apagan.

Las laboriosas manos de los trabajadores caerán sobre vosotras con dientes y cuchillas. Y las verán cortadas tantos explotadores en sus mismas rodillas».<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> HERNANDEZ, Miguel. *Las manos. Viento del pueblo (1936-1937)*. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 2006. Pág. 29.

## **RESUMEN**

Este trabajo pretende reflejar la importancia que tiene el proceso plástico para el artista, la intimidad que se desprende en el taller entre las ideas y la ejecución a través de las manos. En primer lugar definiremos el proceso artístico desde el punto de vista del autor partiendo de referentes artísticos y trataremos de relacionar el desarrollo emocional del artista con la creación de sus obras. En un segundo apartado, comenzaremos por un estudio general de lo que es la artesanía y pasaremos luego a un estudio particular en el que nos centraremos en la importancia de la mano en la creación de la obra. Por consiguiente, discutiremos sobre la prevalencia de las ideas sobre la ejecución de las mismas a través de las manos. En último lugar, analizaremos varias obras plásticas realizadas durante el Máster de Producción Artística en relación con el trabajo desarrollado anteriormente, haciendo referencia a la intimidad del artista en el proceso de creación. Cada obra habla de una parte del tema y para ello se utilizan técnicas diferentes, cada pieza pretende evidenciar el trabajo manual. Tanto la investigación teórica como la práctica se han desarrollado de manera simultánea enriqueciendo así las partes.

## **PALABRAS CLAVE**

mano | intimidad | proceso artístico | escultura | experiencia táctil

## **SUMMARY**

This work aims to reflect the importance of the plastic process for the artist, the intimacy that emerges in the workshop between ideas and execution through hands. First of all, we will define the artistic process from the point of view of the author starting from artistic references and we will try to relate the emotional development of the artist with the creation of his works. In a second section, we will begin with a general study of what craftsmanship is and we will then move on to a particular study in which we will focus on the importance of the hand in the creation of the work. Therefore, we will discuss the prevalence of ideas about their execution through hands. Lastly, we will analyze several plastic works made during the Master of Artistic Production in relation to the work developed previously, making reference to the intimacy of the artist in the creation process. Each work speaks of a part of the subject and for this different techniques are used, each piece aims to show the manual work. Both the theoretical research and the practice have been developed simultaneously, thus enriching the parts.

## **KEYWORDS**

Hand | Intimacy | Artistic Process | Sculpture | Tactile Experience

### **AGRADECIMIENTOS:**

En primer lugar agradecer a mi familia por estar a mi lado aunque las cosas se vuelvan en contra, apoyándome y animándome a continuar en mi particular lucha.

A mi pareja Eva Martínez Navarro, que es un apoyo fundamental tanto en el ámbito artístico, prestándose a todo lo que le proponga, como en el entorno personal, donde me ha demostrado ser una de las personas más fuertes de mi vida, con un carácter arrollador de felicidad y alegría.

He de agradecer a todos los docentes con los que he tenido el placer de coincidir a lo largo de mi trayectoria por la Universidad, pues me han enriquecido tanto técnica como emocionalmente, aportándome los conocimientos necesarios para desarrollar mi obra desde una perspectiva íntima y personal.

En especial a Carmen Marcos, por descubrirme el emocionante mundo de la fundición artística, y enseñarme a valorar el proceso de creación de una forma especial, guiándome en todo el desarrollo de este proyecto, aportándome su conocimiento y sobre todo una gran amistad.

Y por último a todos mis compañeros que han sido las personas con las que más tiempo he pasado en esta etapa de mi vida y han sido una segunda familia para mí.

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>1</b>
<b>OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....</b>	<b>3</b>
<b>1. MARCO TEÓRICO.....</b>	<b>5</b>
1.1. El proceso artístico como proceso íntimo del autor.....	5
1.1.1. Conocernos a través del arte.....	8
1.2. El nexo entre arte y artesanía.....	10
1.2.1. El artista artesano. La perspectiva de Richard Sennett.....	15
1.3. La mano como parte de la experiencia sensible.....	16
1.3.1. La desconexión entre el conocimiento y la mano.....	20
1.4. Referentes artísticos: el proceso desde el punto de vista del artista.....	23
1.4.1. Auguste Rodin.....	23
1.4.2. Bruce Nauman.....	25
1.4.3. César Delgado González.....	28
<b>2. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.....</b>	<b>30</b>
2.1. Antecedente. <i>She is peace</i> .....	32
2.2. FUNDICIÓN. Técnica de la cáscara cerámica.....	34
2.2.1. Elaboración de la cáscara.....	35
2.2.2. Descere y cocción.....	37
2.2.3. Reparación y baño de seguridad.....	38
2.2.4. Colada.....	39
2.3. <i>She is ecstasy</i> .....	40
2.3.1. Concepto.....	40
2.3.2. Proceso.....	40
2.4. <i>She is that i feel</i> .....	49
2.4.1. Concepto.....	49
2.4.2. Proceso.....	49
2.5. <i>They let me see</i> .....	55
2.5.1. Concepto.....	55
2.5.2. Proceso.....	55
2.6. TALLA EN PIEDRA.....	61
2.7. <i>She is soft</i> .....	63
2.7.1. Concepto.....	63

2.7.2. Proceso.....	63
2.8. <i>She is introspection</i> .....	68
2.8.1. Concepto.....	68
2.8.2. Proceso.....	69
2.9. GRÁFICA.....	73
2.10. Libro de artista.....	73
2.10.1. Concepto.....	73
2.10.2. Proceso.....	73
2.11. Catálogo.....	78
2.11.1. Proceso.....	78
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>81</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>83</b>
<b>LISTADO DE IMÁGENES.....</b>	<b>87</b>

## INTRODUCCIÓN

Este Trabajo Final de Máster recoge el proceso de contextualización, conceptualización y materialización del proyecto *Esculturas en diferentes estados*. En el interior de estas páginas podemos encontrar la elaboración de la idea principal, la sustentación mediante conceptos y la producción artística que representará físicamente los criterios aquí analizados.

Este trabajo comprende la búsqueda de información sobre la importancia del proceso de creación para el crecimiento interior del artista a través del trabajo con las manos y de la posición del artista como artesano. Este tema surge a partir de sensaciones encontradas únicamente en el taller, más específicamente en momentos de creación de obra propia. El proyecto trata de recoger ese cúmulo de sensaciones y estados a través de la escultura principalmente. La obra se convierte en la materialización de un diálogo entre los materiales y el artista en el taller.

El proyecto se divide en dos partes debido a su tipología y éstas corresponden al marco teórico y a la producción artística. El marco teórico supone un análisis sobre el proceso artístico como parte íntima del autor, sobre cómo las artes plásticas favorecen el desarrollo emocional y conseguimos conocernos interiormente a través de ellas. En este sentido, indagaremos en la artesanía, siendo ésta una de las corrientes artísticas que más permite al artista estar en contacto con la materia prima y la importancia de la creación por medio de las manos, siendo parte de la obra e interiorizando y extrayendo del interior a través de ellas todo lo que vamos sintiendo a lo largo del proceso. Para ello nos hemos apoyado en diferentes referentes artísticos y de diferentes disciplinas que centran la importancia de su obra en el proceso de creación sin dejar de lado la manufacturación.

La segunda parte de este proyecto se centra en la producción artística, donde se ha reflejado, a través de la escultura, toda la teoría estudiada en la primera parte de este proyecto. La producción consta de

una serie de cinco piezas, en las cuales se recopila el proceso artístico de cada una de ellas, desde los bocetos previos, las pruebas, la selección de materiales hasta la presentación final. El conjunto de estas obras se recogen en un catálogo de obra final y un libro de artista que recoge parte del proceso de las obras.

Para finalizar se ha realizado un balance en cuanto a los objetivos marcados y los resultados obtenidos.

## **OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.**

El **objetivo principal** de este proyecto ha sido la materialización de una serie escultórica llamada *Escultura en diferentes estados*, que refleja la relación íntima entre el artista y la obra, recogida en un catálogo y libro de artista.

### **Objetivos a nivel teórico:**

- Profundizar el análisis, la comprensión y la explicación del proceso de creación de nuestra obra artística.
- Recopilar y analizar referentes artísticos que trabajen el vínculo que se crea en el proceso de creación entre el artista y su obra.
- Analizar y exponer el panorama de la artesanía y la importancia que tiene en ella el trabajo manual.
- Comparar la importancia del trabajo manual en el ámbito artesanal con la misma en el ámbito artístico.
- Exponer un discurso teórico que sustente la producción artística.

### **Objetivos de la producción artística:**

- Producir una obra basada en las ideas y sensaciones desarrolladas en este trabajo.
- Modificar y moldear materias primas a través de las diferentes técnicas escultóricas tradicionales.
- Establecer un nexo de conexión entre el espectador y el artista a través de la obra, mediante la observación, el tacto y la imaginación.

La **metodología** utilizada es la cualitativa. Este tipo de metodología es característico de un planteamiento científico fenomenológico. Tal aproximación a la ciencia tiene sus orígenes en la antropología, donde se pretende una comprensión holística, esto es, global del fenómeno estudiado, no traducible a términos matemáticos. El postulado

característico de dicho paradigma es que «lo subjetivo» no sólo puede ser fuente de conocimiento sino incluso presupuesto metodológico y objeto de la ciencia misma.

La técnica de investigación empleada ha sido la técnica documental, como describe Manuel Galán en su blog:

«El objetivo de la investigación documental es elaborar un marco teórico conceptual para formar un cuerpo de ideas sobre el objeto de estudio y descubrir respuestas a determinados interrogantes a través de la aplicación de procedimientos documentales. Estos procedimientos han sido desarrollados con el objeto de aumentar el grado de certeza de que la información reunida será de interés para los integrantes que estudia y que además, reúne las condiciones de fiabilidad y objetividad documental. Técnica documental que permite la recopilación de información para enunciar las teorías que sustentan el estudio de los fenómenos y procesos. Incluye el uso de instrumentos definidos según la fuente documental a que hacen referencia».<sup>2</sup>

Se ha realizado mediante la búsqueda en:

- Libros.
- Tesis.
- Catálogos.
- Internet.

Referente a la parte de producción artística, el trabajo ha sido partícipe de diferentes procedimientos escultóricos englobados en dos técnicas principales, la técnica de la fundición artística y la talla en piedra.

La serie *Escultura en diferentes estados*, la recogeremos de forma gráfica en un catálogo y un libro de artista. Este apartado se redactará en primera persona ya que considero que al tratarse de un proyecto tan íntimo y personal me era complicado utilizar el plural mayestático al describir mi trabajo, en tanto en cuanto las sensaciones vividas en el taller son propias y no se pueden extrapolar a todo el mundo.

---

<sup>2</sup> METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN. *Investigación Documental*, 2011/2019 [Consulta: 2019/05/26].  
Disponible en: [http://manuelgalan.blogspot.com/2011/09/la-investigacion-documental\\_1557.html](http://manuelgalan.blogspot.com/2011/09/la-investigacion-documental_1557.html)

# 1. MARCO TEÓRICO.

## 1.1. EL PROCESO ARTÍSTICO COMO PROCESO ÍNTIMO DEL AUTOR.

«Dionisio de Halicarnaso insistía en que el arte *despertaba un ardor en el alma*, Plotino que *recordaba la existencia verdadera*, Pseudo-Dioniso que es el *arquetipo del mundo invisible*, Miguel Ángel que *inicia un vuelo hacia el cielo*; Novalis consideraba el arte como *una visión de Dios en la naturaleza*; y para Hegel era *el conocimiento de las leyes del espíritu*. Los artistas y escritores de nuestra época dicen que el arte *les eleva por encima de la monotonía de la existencia cotidiana*, que para ellos es una *f fuente de vida*, o que con él *la efímera vida adquiere una configuración*».<sup>3</sup>

Según Tatkiewicz<sup>4</sup>, la obra artística podríamos dividirla según la intención del artista en dos tipos, las reproductivas, que se basan en reproducir exactamente la realidad; y las expresivas, en las que el artista expresa su vida interior. Nosotros nos centraremos en ese segundo modo de abordar las obras.

El efecto que buscan causar este tipo de obras es la emoción, y ésta se transmite creando formas nuevas y poniendo en valor *lo que no es frente a lo que sí es*. Por lo tanto el valor de la obra reside en la delicadeza, lo sublime y los valores artísticos que se transmiten de la experimentación en el proceso de creación.

Claro está que no todo lo que nos transmita una emoción, un recuerdo o un deleite será una obra de arte, porque no todo lo que despierta esos sentimientos posee la etiqueta de arte, ya que el ser humano es susceptible de sentir emociones en todo momento; por lo tanto, se dotará del apelativo de obra de arte a aquello que tenga la intención de provocar esos sentimientos y conseguir crear ese efecto.

Este tipo de arte es el que denominaríamos arte verdadero, el que está hecho con técnica y pasión, puesto que va más allá que el arte comercial, el arte decorativo, etc. El límite entre un tipo de artista u otro

---

<sup>3</sup> TATARKIEWICZ, W. *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis y experiencia estética*. Madrid: Tecnos, 1990. Pág.69.

<sup>4</sup> TATARKIEWICZ, W. *Ibidem*.

debe ser flexible, pues incluso muchos de nosotros podemos crear obras agradables pero sin ninguna pretensión, simplemente por deleite propio.

El artista crea imitando o creando formas porque causa placer y confeccionando arte, proporcionamos ese placer a otras personas. Como artistas el proceso nos sirve para observar nuestra realidad interior, a base de descubrir, identificar, describir y plasmar en las obras nuestras experiencias. Al fin y al cabo para nosotros no es tanto la obra en sí o la expresión de la misma, sino el desarrollo del proceso de creación acompañado de la investigación de la vida interior, presentando lo que hay de eterno en nuestro mundo.

Esto nos da pie a aprender y captar sensaciones que de otro modo no seríamos capaces de aprender, puesto que sobrepasan las experiencias racionales. A la hora de crear el artista traspasa el perímetro que marca la vida cotidiana y se centra en indagar, desnudar, identificar y comprender todas esas cosas que sentimos pero que no sabemos otra manera de aprenderlas si no es a través del arte. El arte es la libertad que tenemos los seres humanos de poder descubrir lo que sin él jamás descubriríamos y a través del arte podemos alcanzar sentimientos más y más profundos y plasmarlos cada vez de la mejor forma. Salman Rushdie dice que en una experiencia artística hay una clara fusión entre el límite del mundo y el yo: «La literatura está construida en la frontera entre el yo y el mundo, y es durante el acto creativo cuando esta línea limítrofe se difumina, se torna permeable y permite que el mundo fluya en el artista y que éste fluya en el mundo».<sup>5</sup>

La obra va naciendo y evolucionando a lo largo del proceso de creación y con ello el artista a su vez hace lo mismo interiormente, por ello en muchas ocasiones el boceto inicial no tiene nada que ver con el resultado final. Esto es así porque en el desarrollo de la producción de la obra el artista se ha sentido o guiado por sus sentimientos y/o intuiciones, no por el objetivo final previsto.

---

<sup>5</sup> RUSHDIE, S. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism*. Londres: Granta/Penguin, 1991. Pág 417.



**Fig. 1** Albert Giacometti conversando con Jean Genet y observando su obra.

El tiempo es un factor muy importante en el proceso de creación de la obra, y por ello mi pregunta es ¿debe de haber límite de tiempo en la creación de una obra? Mi respuesta personal es que no, y hago referencia a lo que escribía Octavio Paz en la Revista Guadalimar: «El artista artesano no quiere vencer al tiempo, sino unirse a su fluir». El tiempo en el estado de creación llega a ser relativo puesto que muchas de las horas que se pasan en el taller no son de puro trabajo, sino de un diálogo constante con la obra en el que artista y obra se van dejando llevar; en este "viaje" el artista se va desnudando emocionalmente a lo largo del proceso, para conseguir alcanzar estas emociones. No podemos poner un límite de tiempo ni un horario fijo a la creación puesto que ella es la que nos va guiando y dirigiendo.

Los materiales son una parte importante puesto que suscitan cosas, nos pueden evocar otros momentos externos al acto de creación que nos ayudan a comprender la elección de este material, ya bien por sus características o por su simbología, pues cada material posee su propio

lenguaje más allá del que nosotros le queramos atribuir.

### **1.1.1. CONOCERNOS A TRAVÉS DEL ARTE.**

Creo que, como dice Ida Rodríguez «El artista, por sentir, más que por razonar, tiene un mayor poder para amar a los otros; la dirección de la sociedad pertenece a los hombres que hablan con el corazón».<sup>6</sup>

Todos nuestros sentidos tienen pensamientos y acciones propias y esto hace que nuestro cuerpo mantenga una relación estructurada con el mundo. En la mayoría de ocasiones no somos conscientes de esa actividad continua a la que estamos sujetos pues muchas de nuestras acciones se han sistematizado en nuestro ser. Debido a la educación que recibimos, suponemos que el conocimiento reside en las palabras, sin embargo las vivencias y las relaciones que mantenemos con el mundo están llenas de significados y por lo tanto de conocimientos. Por ello, el pensamiento sensorial y corporal es imprescindible en el ámbito artístico y por supuesto fundamental en cualquier desarrollo creativo.

El proceso de creación de una obra nos revela una doble perspectiva en la que necesitamos centrarnos tanto en el mundo que nos rodea como en nosotros mismos, o lo que es lo mismo: debemos sentir el exterior y nuestro interior. Cualquier obra que creemos debe emerger entre el yo interior y el mundo, reflejando así las experiencias vividas por el artista y pudiendo reflejarlas para el entendimiento del espectador. A la vez que descubrimos y comprendemos el mundo, vamos desarrollándonos interiormente cargando las obras de proyecciones y reflejos de nosotros mismos. Por lo tanto, todo aquello que conocemos está dentro de nosotros de una forma personal que solo podemos exteriorizar a través del arte.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> RODRÍGUEZ, Ida. *La dicotomía entre arte culto y arte popular*. México D.F.: : Universidad Nacional Autónoma de México, 1979. Pág. 243.

<sup>7</sup> PALLASMAA, Juhani. *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012. Pág. 17.

El conocimiento existencial de la vida cotidiana no lo encontraremos en explicaciones independientes, sino en el silencio que sobrepasa lo consciente y que se unifica en entornos cotidianos y en las conductas diarias. A través de las prácticas artísticas podemos dirigirnos hacia ese «umbral del ser»<sup>8</sup> analizando la parte física del cuerpo a la vez que la parte mental, ofreciendo conexiones con nuestro pasado a través del conocimiento hereditario y mítico. Por ello las revoluciones artísticas a lo largo de la Historia del Arte siempre han hecho referencia a la conexión entre el universo y la mente del artista.

La educación debe profundizar más en el crecimiento del yo interior de cada individuo y es a través de los procesos artísticos como los seres humanos cuestionan lo racional dejando brotar los sentimientos, dando lugar a que cada individuo pueda llegar a conocerse interiormente. Es posible que el objetivo de la práctica plástica no sea únicamente producir una obra, sino que la persona sea libre de mostrar su personalidad tal cual es, sin prejuicios y haciendo ejercitar tanto el interior como el exterior de su ser.

Para conseguir que no seamos vulnerables a las manipulaciones a las que estamos expuestos a diario debemos desarrollar la sensorialidad para conocernos y descubrirnos a nosotros mismos tanto física como mentalmente, y para ello es necesario un cambio educativo del que todos somos partícipes. Por ello es una necesidad que a través del arte redescubramos el saber, el pensamiento y las habilidades; además cabría destacar todavía, el lograr comprender lo imparcial y la totalidad de la existencia corporal del ser humano requisito previo para lograr una vida dignificada.

«...mientras los niños, y también los adultos (...), gocen de dejar una huella en la arena hecha con sus manos, mientras la mano garabatee líneas y forma simples como puro entretenimiento, mientras sigan construyendo churros y bolas con arcilla y plastilina, o desgasten un palo con una navaja, el tacto seguirá pidiendo su espacio y su tiempo, y por lo tanto, nos seguirá

---

<sup>8</sup> BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965. Pág 8.

mostrando el origen de nuestra civilización y por supuesto, de nosotros mismos».<sup>9</sup>

El estar en contacto con el trabajo, toda la naturaleza cambiante que nos rodea nos ofrece una abundante interacción sensorial debido a las casualidades físicas y todo ello hace nuestro proceso más íntimo. La conciencia es corporal y todo lo que nos rodea es parte de un centro sensorial y corpóreo, por ejemplo “yo soy mi cuerpo” o “yo soy lo que me rodea.”<sup>10</sup>. Estamos conectados a través de los sentidos ya que éstos producen y almacenan conocimientos que extraen a partir de las experiencias. Los vínculos que mantenemos con otras personas tienen un gran valor sensorial pues el 80% de esta relación se mantiene a través de los sentidos y no de forma verbal. El Saber y la habilidad lo encontramos directamente en los sentidos y en la musculatura, en las manos que conocen a través del recuerdo situaciones de la vida anteriores.

## **1.2. EL NEXO ENTRE ARTE Y ARTESANÍA.**

La artesanía es denominada como un arte menor o un arte meramente decorativo, mientras que por otro lado llamamos artes mayores a la arquitectura, escultura o pintura. Sin embargo las denominadas artes mayores no serían posibles sin el apoyo de la artesanía (arte menor). Esto es así debido a que las artes mayores las relacionamos con lo intelectual dejando de lado la manufacturación y la delicadeza a la hora de trabajar con los materiales. El arte en las antiguas culturas de Roma y Grecia tenía un marco más amplio, no se entendía arte solamente las bellas artes sino también los oficios manuales, por lo tanto no las dividieron entre arte y artesanía si no que las dividieron según las habilidades y los oficios.

La artesanía siempre ha hecho uso de materias primas para ejercer su fin, que ineludiblemente ha sido el de confeccionar productos útiles,

---

<sup>9</sup> M. BARRAGÁN, Carlos. *La manualidad: un espacio para la intimidad*. En MARCOS, C. y M. BARRAGÁN, C. *El alma en la mano. Artesanos y escultores de México y Valencia*. Valencia: UPV, 2011. Pág. 11.

<sup>10</sup> PALLASMAA, Juhani. *Op. Cit.* Pág. 9.

tales como herramientas, vestiduras, utensilios, etc. De manera inconsciente el artesano pretende reproducir la naturaleza creando formas armónicas y visualmente favorables dotando de utilidad y ergonomía sus creaciones y basando sus diseños en la función o utilidad final del objeto creado.

El ser humano antes de artista siempre ha sido artesano, haciendo uso de los materiales que nos proporciona la naturaleza. Por ello toda obra de arte debe tener una idea, y ésta se va desarrollando y ejecutando gracias a técnicas artesanales, si una obra de arte carece de idea y de ejecución carecería de significado y sería indiferente para el espectador. Como artesanos tendremos la posibilidad de desarrollar las técnicas a lo largo de nuestra vida en el taller, sin embargo, la idea es algo que brota del artista, de esa parte que nace con nosotros y que debemos dejar salir y materializar a través del arte con una buena habilidad técnica. Por ello lo único que separa la artesanía del arte es el carácter metafórico que caracteriza al arte, pero no por ello deja de haber una parte artesanal en la obra. De hecho pueden llegar a haber objetos útiles artesanos con características artísticas más notables que una obra de arte.

Picasso es un ejemplo de artista con gran prestigio que se interesó por la cerámica, una práctica artesanal en la que estuvo colaborando con el taller Madoura de Vallauris entre los años 1947 y 1971. En este periodo Picasso produjo unas 4.000 cerámicas inéditas<sup>11</sup>, en la que hay todo tipo de vasijas, azulejos esmaltados, estatuillas y diversas construcciones.

---

<sup>11</sup> FOREST, D. *Picasso. Les années Vallauris*. París: L'estampille/L'objet d'art, Hors-série . 1995, n° 12 H. Pág. 18.

Picasso fue el ejemplo de cómo el arte podía aportar algo nuevo a la artesanía y la artesanía aportarle al artista otro medio para desarrollar su



**Fig. 2** Pablo Picasso, *Colombe de la paix* y *Tripode*, 1973.

obra. Y como dice la crítica de arte Marilyn McCully en su libro *Ceramic by Picasso*: «podía haberse retirado y descansado en los laureles. Sin embargo, se dio a nuevos medios, como el linóleo, los grandes ensamblajes y las posibilidades de la arcilla que los hábiles artesanos podían ofrecerle».<sup>12</sup>

El estado actual del arte no considera la artesanía como un igual sino que la degrada a un segundo nivel debido a la carencia de idea intelectual. Actualmente en el arte valoramos en mayor nivel el concepto de la obra que el trabajo manual, la dedicación, las horas y la manufacturación de dicha obra. Dice William Morris:

« (...) si quieres que tu arte tenga éxito y prospere debes ponerlo de moda (...) palabras que lo que quieren decir es que debería de pasarme uno o dos días de trabajo intentando convencer a gente rica (y se supone que

<sup>12</sup> McCULLY, M. *Ceramics and the Côte d'Azur*. En BAUDIN, E. y McCULLY, M.: *Ceramic by Picasso*, París: Images Modernes, 1999. Pág. 15.

influyente) de que les interesa mucho lo que en realidad no les interesa lo más mínimo (...).»<sup>13</sup>

Los artistas no somos más que meros trabajadores, queremos que nuestras obras sean perfectas; si queremos recibir un beneficio correlativo a nuestro trabajo debemos de habérselo ganado y no pretender que nuestras obras se sustenten únicamente por teorías debido a una carencia técnica.

Como artistas y artesanos, debemos continuar trabajando con las manos, haciendo frente a las grandes empresas y al comercio masivo del arte, creando obras únicas e irrepetibles e imponiendo nuestro *hacer propio*. De esa forma conseguiremos crear un arte popular e inteligente al margen del arte capitalista. Esto no significa que no hagamos uso de la maquinaria que nos puede llegar a facilitar el trabajo pero siempre y cuando nosotros seamos los que controlamos esas máquinas y no al contrario.



**Fig. 3** Detalle del trabajo del proceso de alfarería.

<sup>13</sup> MORRIS, W. *Escritos sobre arte diseño y política*. Sevilla: Doble J, 2005. Pág.15.

«Ustedes, cuyas manos hacen cosas que debieran ser obras de arte, todos ustedes han de ser artistas y además buenos artistas antes de que el público en general se pueda interesar de verdad por tales cosas y, cuando ustedes lleguen a serlo, les prometo que impondrán la moda, la moda seguirá sus manos con suma obediencia».<sup>14</sup>

Cabe destacar, tanto en la artesanía como en el arte, la importancia del dibujo o el bocetado. En el proceso de formación de un artista la referencia de la figura humana es importante, al igual que en mi obra, puesto que su forma orgánica contribuye al resurgir de un ser y diferenciar lo que está bien de lo que no. Richard Sennett comenta que el arquitecto Elliot Félix observó que «cada acción es menos sistemática de lo que sería en el papel..., menos cuidadosamente meditada»,<sup>15</sup> refiriéndose así al uso de las tecnologías a la hora de realizar dibujos y a la capacidad que tiene este formato de borrar sin dejar huella. Por lo tanto, el uso del dibujo manual nos hace pensar en la materialidad y la solidez o plasticidad de los materiales haciendo contraste con los vacíos en el blanco del papel. A su vez nos hace comprender el sentido de la proporción y nos hace generar vínculos entre el ojo y la mano.

Para la creación de una obra, no hay que dejar de lado jamás el uso de distintos materiales o técnicas para lograr el final de la misma. A su vez debemos ser conscientes del uso de los procedimientos mecánicos y sobreponernos por encima de las herramientas y que éstas no nos impidan el contacto con la materia y sus formas. No hay por qué ser fieles a la técnica, por lo que podemos hacer uso de procedimientos de otras especialidades artísticas o artesanas que nos ayuden y nos proporcionen perspectiva en nuestro trabajo. Si fuésemos leales a la técnica pura, pasaríamos a ser artesanos de un gremio determinado y dejaríamos de ser artistas, dejando de lado el valor de la experimentación que tenemos la oportunidad de ejercer en el taller.

Una vez comprendido todo esto llegaremos a la libertad en el

---

<sup>14</sup> MORRIS, William. *Op. Cit.* Pág. 16.

<sup>15</sup> SENNETT, Richard. *El artesano*. Barcelona: Anagrama, 2009. Pág. 31.

proceso de creación, siendo honestos a nuestro trabajo y disfrutando de él, dejando de lado lo mecánico, lo inmediato y la falta de carácter.

### 1.2.1. EL ARTISTA ARTESANO. LA PERSPECTIVA DE RICHARD SENNETT.

El artesano ha de ser capaz de desarrollar una habilidad de una manera comprometida y haciendo juicio de ella manteniéndose en un diálogo constante entre la práctica y el pensamiento, o lo que es lo mismo, la mano y la cabeza. En la artesanía el genio personal no existe sino que las "genialidades" se crean a través del conocimiento de las técnicas a lo largo de los años.

Sennett recoge el pensamiento de C. Wright Mills:

«El trabajador con sentido artesanal se compromete en el trabajo por el trabajo mismo; las satisfacciones derivadas del trabajo constituyen su recompensa; en su mente, los detalles del trabajo cotidiano se conectan con el producto final; el trabajador puede controlar sus acciones en el trabajo; la habilidad se desarrolla con el proceso del trabajo; el trabajo se relaciona con la libertad para experimentar; por último, en el trabajo artesanal, familia, comunidad y política se miden en función de los patrones de satisfacción interior, de coherencia y de experimentación».<sup>16</sup>

La artesanía, a través de la producción, hace posible el desarrollo personal del individuo. Esta afirmación niega la existencia del talento o inspiración súbita. Para poder desarrollarnos como artistas, artesanos y personas debemos guiarnos a través de la educación; ésta la basaremos entre problemas y descubrimiento de soluciones, un método que debe de ser constante, puesto que la creación de soluciones a problemas acontece gracias a la práctica, y es la consecuencia de adquisición de habilidades.

Este tipo de prácticas no debe de ser empañada con el uso indebido de las máquinas, por ello cuando debemos repetir un proceso o un



**Fig. 4** Portada del libro *El artesano*, Richard Sennett.

<sup>16</sup> SENNET, Richard. *Op. Cit.* Pág. 16.

procedimiento lo debemos realizar mediante el aprendizaje manual e instructivo y no de manera mecánica sin comprensión mental, mermando las capacidades conceptuales del ser humano.

### 1.3. LA MANO COMO PARTE DE LA EXPERIENCIA DE LO SENSIBLE.

Al realizar algunas obras con las manos, como en el procedimiento de modelado, éstas registran la impresión de nuestras huellas, por lo tanto dotamos de identidad a la pieza. A su vez, este registro incita al espectador a tocarlo, algo muy importante, puesto que estamos acostumbrados a no tocar las obras de arte por imposición de los museos, cuando muchas de las obras que se exhiben están hechas para ser tocadas. Una obra pasaría, si se diera la posibilidad, de ser contemplada a ser tocada, de lo visual a lo táctil; en definitiva, estaríamos hablando de Arte Háptico. Háptico/a no está registrado en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Por lo tanto remitiremos pues al Club de Lenguaje no Verbal en el que Rafael López recoge una definición del concepto:

«háptica, estrictamente hablando, significa todo aquello referido al contacto, especialmente cuando éste se usa de manera activa. La palabra no está incluida en el diccionario de la Real Academia Española y proviene del griego háptō (tocar, relativo al tacto). Sin embargo, algunos teóricos como Herbert Read han extendido el significado de la palabra 'háptica' de manera que con ella hacen alusión por exclusión a todo el conjunto de sensaciones no visuales y no auditivas que experimenta un individuo (...) La interacción háptica incluye variables mecánicas, como fuerzas, momentos, dureza, etc. y que proviene de las características físicas de aquello que se toca, pero también de la persona que toca, que percibe».<sup>17</sup>

Este tipo de trabajos con las manos es propio de la artesanía y por

---

<sup>17</sup> CLUB DEL LENGUAJE NO VERBAL. *Háptica: el poder del tacto*, 2013/2019 [consulta: 2019/03/12]. Disponible en: <https://www.clublenguajenoverbal.com/haptica-el-poder-del-tacto/>

ello me posiciono contra la separación que en ocasiones se pretende hacer entre el arte y la artesanía. El carácter del que se dota a la obra al trabajarla con las manos es algo directo ya que transmitimos de forma directa el sentimiento a la obra a través de las manos, en ese momento nos sentimos a nosotros mismos y plasmamos ese sentimiento en otro cuerpo u otra forma, que luego recibe el espectador. «Una vez que somos conscientes de percepciones sensitivas que trascienden lo visual, es posible entender la diversidad y los diferentes modos en los que la información puede ser procesada».<sup>18</sup> Con esta metodología de trabajo los lazos que unen al artista y su obra son más estrechos.



**Fig. 6.** Brian Booth Craig, modelado., 2019.

---

<sup>18</sup> THE LIGHTING MIND. *El arte háptico. De lo visual a lo táctil*, 2015/2019 [consulta: 2019/03/12]. Disponible en: <http://www.thelightingmind.com/el-arte-haptico-de-lo-visual-a-lo-tactil/>

Los trabajos realizados con nuestras propias manos nos dan gran satisfacción y nos llenan de gratitud y gozo, tanto en el proceso como en la finalización de la obra. La gestualidad es el resultado de la transformación de nuestro interior, que se expresa a través de las manos. En nuestros trabajos, toda reflexión coexiste con la acción y ésta es dirigida por medio del tacto que a través de la experiencia nos guía en las acciones.

«Las palabras dan paso a las sensaciones y las emociones, y cada acto se convierte en un final en sí mismo».<sup>19</sup>

En el proceso de creación podemos lograr alcanzar un silencio absoluto, creando un espacio más íntimo entre el artista y la obra pasando a un primer plano lo táctil y lo corporal, incluyendo la información captada a través del sentido del tacto dentro de nuestra obra como una opción simbólica de representación. Lo que el espectador percibe de la obra es solo el exterior de la misma, lo visible, puesto que lo que el autor siente al trabajar puede ser propio, incomunicable y cerrado.<sup>20</sup>

En ocasiones, el espectador, debido a la calidad de la obra y la elección de los materiales es capaz de intuir las emociones que el artista o el artesano dejan reflejadas en la creación, pero lo más seguro es que lo captado por el público sea diferente si lo comparásemos con los sentimientos del artista. En la mayoría de ocasiones el creador es incapaz de verbalizar los sentimientos porque la palabra los desvirtúa y en esos casos el tacto es el que los corrobora.

Sin el sentido del tacto, lo manual pierde por completo el sentido y la razón. Pues lo que nos puede recordar la palabra es debido a nuestra memoria sensorial y nos evoca todas aquellas sensaciones vividas a través de nuestro cuerpo y nuestras manos. Heidegger vincula la mano con la capacidad de pensar:

---

<sup>19</sup> M. BARRAGÁN, Carlos. *Op Cit.* Pág. 9.

<sup>20</sup> M. BARRAGÁN, Carlos. *Ibidem.*

«La esencia de la mano nunca puede determinarse o explicarse por el hecho de ser un órgano que puede agarrar [...]. Cada movimiento de la mano en cada uno de sus trabajos lleva consigo el elemento del pensamiento, cada porte se soporta dentro de este elemento».<sup>21</sup>

Trabajar con las manos nos aporta una estabilidad entre el cuerpo y la mente ya que a lo largo del proceso de creación se ejercitan ambas partes simultáneamente. De hecho realizar nuestras obras con las manos no es mero hedonismo táctil para desplazar la tarea intelectual; la manualidad es la manera de afirmar la realidad y los pensamientos.



**Fig. 7.** Antonio López observando y repasando la obra a través del tacto.

Gaston Bachelard escribe sobre la imaginación de la mano: «Incluso la mano tiene sus sueños y supuestos. Nos ayuda a entender la esencia más íntima de la materia. Es por ello que también nos ayuda a imaginar [formas de la] materia».<sup>22</sup> Esta capacidad de imaginación y de liberación a través de la creación es una de las características más propias del ser humano. La creatividad y el juicio crítico se deben a la imaginación, y ésta no sólo reside en el cerebro si no que se reparte a través de todo nuestro cuerpo, ya que todas sus diferentes partes poseen deseos y sueños.

<sup>21</sup> HEIDEGGER, Martin. En PALLASMAA, J. *Op. Cit.* Pág. 14.

<sup>22</sup> BACHELARD, Gaston. En PALLASMAA, J. *Ibidem.*

Las manos de un artista y artesano, establecen el puente entre la imaginación y lo físico, pues en el éxtasis del trabajo, el artista olvida tanto sus manos como las herramientas y la idea emerge directamente de la mente que crea; o tal vez sean las manos las que imaginan y dejan espacio a la creación.

### **1.3.1. LA DESCONEXIÓN ENTRE EL CONOCIMIENTO Y LA MANO.**

En este apartado haremos referencia a una de las ideas del sociólogo estadounidense Richard Sennett:

«El deseo de algo más duradero que los materiales condenados a la descomposición es, dentro de la civilización occidental, una de las fuentes de la superioridad asumida de la cabeza sobre la mano: el teórico sería mejor que el artesano porque las ideas duran».<sup>23</sup>

Sennett dice también que deberíamos pensar que el conocimiento es superior al poder de la facturación de las manos en nuestra civilización. La educación a lo largo de estos años ha apoyado esta idea, haciendo creer a la sociedad que saber pensar es superior al saber hacer, y de hecho esta idea se ve reflejada en los trabajos en los que los puestos están divididos entre “pensadores” y “ejecutores”.



**Fig. 8.** Cadena de producción Sig.XIX.

Por desgracia, con este enfoque social, los “ejecutores” carecen de motivación o gozo a la hora de desarrollar cualquier trabajo, cosa que los “pensadores” intentan suplir a través de campañas de nuevos diseños creando nuevos productos para que al trabajador no se le haga monótono el trabajo. De ese modo, el “ejecutor” se acomodó trabajando de manera mecánica, sin placer, sin pensar, por lo cual carecía de poder sobre el trabajo.

Esta segregación entre idea y ejecución también se traslada al ámbito artístico en el que la idea o el concepto de la obra era o es más importante que la obra en sí; y tanto es así que en muchos casos la obra

<sup>23</sup> SENNETT, Richard. *Ce que sait la main*. París: Albin Michel, 2010. Pág. 172.

no llega a ser materializada por carecer de importancia frente al concepto.<sup>24</sup>

Toda esta corriente conceptual nace a partir de que los artistas y artesanos hacen uso de la tecnología y la maquinaria de modo incorrecto: en vez de apoyarse en ella y utilizarla como medio y fin, se acomodan en la ejecución y factura de la obra, y dejan de lado el carácter personal que conlleva la ejecución de la misma. En gran parte esto es así debido a la rapidez con la que pretendemos alcanzar el final, a la producción en masa y a la industrialización, obteniendo resultados como los que podemos ver en cualquier feria de arte comercial, obras sin alma.

Como ejemplo de estas teorías tenemos a el movimiento Arts & Crafts o movimiento de las artes y oficios que surgió en Inglaterra a finales del siglo XIX y rápidamente se expandió por toda Europa. Supuso la renovación del diseño de objetos de uso cotidiano como muebles, útiles y telas. Hasta ese momento estos objetos habían sido vulgarizados, pues la Revolución Industrial llevó a cabo su fabricación en serie bajando su precio y su calidad.



**Fig. 9.** Newcomb Pottery, cerámica artística.

<sup>24</sup> PALLASMAA, Juhani. Op Cit. Págs. 7 y 8.

Surgió como reacción contra el primer estilo industrial. Se dice que cuando los visitantes de la Feria Universal de 1851 llegaban al Crystal Palace de Londres, además de asombrarse por los avances técnicos, se sorprendían por el mal gusto que tenía todo lo que se fabricaba en serie. De manera que la idea de progreso industrial comenzó a mezclarse con la intuición de que era necesaria una reacción que devolviera a los objetos de la vida cotidiana una cierta dimensión estética, que acompañase a las funciones naturales para los que eran fabricados. Lo que pretendía este movimiento era elevar la dignidad social y estética del diseño y de todas las artes aplicadas, integrándolas en un entorno arquitectónico bello.

Los principios del Arts & Crafts eran los siguientes:

- Rechazo de la separación entre el arte y la artesanía. El diseño de los objetos útiles es considerado una necesidad funcional y moral.
- Rechazo de los métodos industriales de trabajo, que separan al trabajador de la obra que realiza, fragmentando sus tareas.
- Propuesta de un regreso al medievalismo, tanto en la arquitectura (con el neogótico) como en las artes aplicadas.
- La arquitectura aspira a convertirse en centro de todas las actividades de diseño.
- Se propone la agrupación de los artesanos en talleres, siguiendo el modelo medieval de trabajo colectivo.
- El objetivo debe ser el de un trabajo bien hecho, bien acabado y satisfactorio para el artista y para el cliente.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Apuntes de clase de la asignatura Historia del Arte II impartida por la profesora Jana Cazalla durante el curso 2013.

## 1.4. REFERENTES ARTÍSTICOS: EL PROCESO DESDE EL PUNTO DE VISTA DEL ARTISTA.

### 1.4.1. AUGUSTE RODIN.

Auguste Rodin nace en Paris en 1840. Estudia en la Petite École de Dessin, donde descubre el modelado y lo incluye como parte fundamental en su obra.

Posteriormente es rechazado para ingresar en la Escuela de Bellas Artes, por lo que tuvo que buscarse la vida trabajando de ayudante de decorador. Unos años más tarde viajó a Italia quedando fascinado por la escultura clásica de Miguel Ángel y de Donatello debido a las representaciones de la anatomía que estos maestros fueron capaces de crear. Dos años más tarde es aceptado en el Salón donde afianza su nombre como escultor y se da a conocer.



**Fig. 10.** Auguste Rodin, *Mano de pianista*, 1885.

Su obra se caracteriza por dos materiales principales, el bronce y el mármol, y se divide en dos estilos. Por un lado tenemos las figuras modeladas dotadas de una dureza en la forma y un gran trabajo en el riguroso modelado de las texturas y por otra parte encontramos las piezas de superficie pulida y una forma más delicada o sutil. Su máximo reconocimiento llegó con la obra "La edad del bronce", de la que corrieron rumores de que podía haberla creado a partir de moldes sobre modelo vivo.



**Fig. 11** Auguste Rodin, *La mano de Dios*, 1896.

La gran aportación de Rodin al arte es que hizo de la escultura su instrumento natural de comunicación incluyendo en su obra un programa simbolista. Funde diversas técnicas, como puede ser el impresionismo, el riguroso realismo en las texturas o la multiplicación de planos obteniendo efectos de luz y vida en las obras. Rodin evidenció la creación de la forma partiendo del caos, dotando a la obra de una amplia gama de posibilidades plásticas.<sup>26</sup>

«En la escultura de Rodin el lugar del significado es la superficie del cuerpo. (...) Una y otra vez Rodin obliga al espectador a reconocer la obra como resultado de un proceso, un acto que ha conformado a la figura en el tiempo. (...) el significado no precede a la experiencia sino que se produce en el proceso mismo de la experiencia. En la superficie de la obra coinciden dos sentidos de proceso: la exteriorización del gesto y la importancia del artista en el acto de conformar la obra».<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> LA ENCICLOPEDIA BIOGRÁFICA EN LÍNEA. *Biografías y vidas, Auguste Rodin*. 2004\2019 [consulta: 2019\04\19]. Disponible en: <<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/r/rodin.htm>>

<sup>27</sup> KRAUSS, Rosalind E. *Pasajes en la escultura moderna*. Estados Unidos: Akal, 2009. Págs. 39-40.

### 1.4.2. BRUCE NAUMAN.

Bruce Nauman, nace en Fort Wayne (Indiana) en 1941. Considerado uno de los más importantes e innovadores artistas del panorama artístico actual, empezó moviéndose en el ámbito de la escultura. Desde la escultura se dirigió luego a otros campos, como la performance, la instalación o el videoarte, ayudando a extender y diversificar el concepto de escultura en la década de los 60 con su nueva visión del arte, en la que pone especial atención al concepto de la obra y a su proceso de creación: «Me gusta usar mis manos y hacer cosas... Puede parecer bastante estúpido o inútil, pero eso no importa... algunos de los trabajos más interesantes son los que comienzan así, por una necesidad absoluta



**Fig. 12.** Bruce Nauman en su taller.

de actividad».<sup>28</sup>

Su preferencia en el momento de crear la obra es enfatizada más en el proceso de creación y la idea que en el resultado final en sí. Sus primeras obras podríamos clasificarlas entre el pop y el minimal, acentuando la obra más en el proceso creativo que da lugar a la obra que a la pieza acabada. Este modo de proceder es el que priorizará en sus siguientes trabajos, influyendo en su manera de percibir , entender y sentir lo que es una obra de arte.

«¿Qué es lo que hace un artista cuando se queda solo en el estudio? Mi conclusión fue que si yo era un artista y yo estaba en el estudio, entonces todo lo que estuviera haciendo en el estudio debería ser arte... A partir de este punto el arte se convirtió más en una actividad y menos en un producto».<sup>29</sup>



**Fig. 13.** Bruce Nauman, *Hand Circle*, 1996.

---

<sup>28</sup>WORKFLOW. Foundation\_Research\_Task, 2014/2019 [consulta: 29/05/2019]. Disponible en: <http://yaoki1.workflow.arts.ac.uk/information-15-09-2014>

<sup>29</sup>MACBA. Pinchneck. Fondo de la colección, 2019 [ consulta: 29/05/2019] Disponible en: <https://www.macba.cat/es/pinchneck-2222>

Nauman es contrario a la idea tradicional de obra de arte y dirige su obra hacia un arte creado a partir de la experiencia vivida en el taller, siendo parte del propio proceso y formando parte de la obra. Por ello su obra se ha desarrollado hacia el videoarte y la performance para recoger parte de la práctica escultórica. Su inquietud por el paso del tiempo, su funcionamiento y la continuidad del mismo, le hicieron saltar a nuevos soportes artísticos como el vídeo y el cine, pudiendo de ese modo registrar sus ideas dejando de lado la escultura tradicional y capturando la actividad temporal y hacerla existencial a través de la cámara.

Desde sus comienzos, en los que analizaba el proceso de la creación de las obras hasta sus últimas instalaciones multimedia, Nauman siempre ha bebido de todas las técnicas integrando con eficacia las características específicas de cada una como el dibujo, la escultura, la fotografía... Lo que provoca una permanente reflexión sobre los aspectos que envuelven la conducta humana y la búsqueda constante de ese ser interior.



**Fig. 14.** Bruce Nauman, *Fotograma de Estudios de Contrapposto, I a VII (detalle)*. 2015/16.

Lo que Nauman me aporta personalmente es esa inquietud por conocer y expandirse a nuevos campos para poder desarrollar sus ideas, no quedándose únicamente con una técnica y siendo fiel a ella, sino expandiendo los límites de la técnica pura e introduciendo aportaciones de otras disciplinas para enriquecer tanto la materialidad como el crecimiento personal.

### 1.4.3. CÉSAR DELGADO GONZÁLEZ.

César Delgado nació en Madrid en 1949. Ya en la adolescencia, le sobrevino una circunstancia que le influyó en su vocación y rumbo profesional. Como consecuencia de accidentes deportivos perdió parcialmente la vista a los trece años y por completo a los diecisiete. Se diplomó en Fisioterapia por la Facultad de Medicina de la Universidad Complutense de Madrid en la que se especializó en el tratamiento de la Parálisis Cerebral y en Medicina Tradicional China y ejerció la Terapéutica Física durante veinticinco años.<sup>30</sup>

Artísticamente, aparecieron muy pronto rasgos y aptitudes artísticas que desarrollaba a través del óleo y el carbón. Tras la ceguera se formó en el Círculo de Bellas Artes desarrollando su creatividad hasta dar cuerpo a una forma de expresión artística singular, el *arte háptico*, que según Delgado:



**Fig. 15.** Cesar Delgado, Escultura.

«El Arte Háptico se refiere al sincretismo de las creaciones artísticas pictóricas, escultóricas y arquitectónicas, realizadas con el concurso de la percepción háptica: táctil y cinestésica. Entendiéndose, aquella, como la que comprende diversas sensibilidades: presión, epicrítico-discriminativa, dolor-temperatura, propioceptiva, etc».<sup>31</sup>

En su obra está claro que el problema se sitúa más allá de ver o no ver, y desde luego las obras de este artista nos llevan a ser partícipes de una experiencia creativa única. Por lo tanto el contemplar las obras de este artista nos acerca a su interior imaginario. Delgado, al crear, se mueve por el espacio háptico, la mirada se hace próxima. Para él, el ojo es como un dedo que analiza en lugar de sintetizar, la profundidad y la perspectiva desaparecen; las formas se superponen en planos que no tienen comienzo, o fin, o punto de referencia, jugando con el anulamiento de las fronteras sensoriales.

<sup>30</sup> ARTE HÁPTICO. Cesar Delgado González. 2014/2019, [consulta: 27/05/2019]. Disponible en: <http://www.artehaptico.com/curriculum.html>

<sup>31</sup> ARTE HÁPTICO. *Ibidem*.



**Fig. 16.** Cesar Delgado, Oleo.

Autor de múltiples obras de pintura y escultura los colores no hacen referencia a la vista, ni están pensados para satisfacer la visión, su tratamiento es táctil, se amasan, se engordan para dejar sobre ellos huellas, testimonios de un espacio que se reconvierte de manera continua. La realización de su obra, sobrepasa ese muro invisible que todos tenemos donde solamente la sensibilidad y el tacto tienen que realizar la estética que él desarrolla en su profunda oscuridad, con la profundidad de una lucidez mental y una sensibilidad que son los factores con que crea.

La aportación artística que nos deja César Delgado consiste en someternos a una prueba como espectadores, de la que nuestra sensibilidad sale enriquecida, porque nos ofrece compartir la experiencia de su ceguera transformada en una inagotable fuente de sensaciones experimentables a partir de la creación de obras artísticas.

## 2. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

«[El escultor] debe esforzarse continuamente en pensar y utilizar la forma en su plenitud espacial total. Consigue la forma sólida, como si dijéramos, dentro de su cabeza; piensa en ella, sea cual fuere su tamaño, como si la estuviera sosteniendo completamente encerrada en el hueco de su mano. Visualiza mentalmente una forma compleja desde todos los puntos de vista; sabe cómo es un lado cuando mira el otro se identifica con su centro de gravedad, con su masa, con su peso; percibe su volumen y el espacio que la forma desplaza en el aire».<sup>32</sup>

En esta serie de esculturas llamada *Escultura en diferentes estados* se ha pretendido representar el cúmulo de sensaciones encontradas a la hora de realizar una obra. Se trata de una obra escultórica principalmente figurativa, acompañada de un catálogo y un libro de artista que recoge imágenes del proceso de creación de cada obra haciendo énfasis en la acción de la mano. Tal y como dice W. Tatarkiewicz «El arte,(...) estimula la vida interior del artista, pero también la del receptor. Al receptor le aporta satisfacción, pero también puede emocionarle, provocarle, impresionarle o producirle un choque».<sup>33</sup>

Para ello hemos dejado de lado teorías del arte más actuales, o más modernas como pueden ser las de J. Dibbets que dice no interesarle el crear objetos, o Robert Morris, para quien lo importante es la intención, ya que la obra puede apreciarse a través de la teoría. Para mí es justo al contrario, puesto que nuestra obra se centra en las sensaciones que encontramos en el proceso de creación de la obra y sin creación de la obra no conseguiríamos nuestros objetivos.

Con la escultura pretendo representar no algo estéticamente bonito, si no el ente espiritual y sensible en el que se convierte la obra a través de la belleza de lo corporal, la regularidad, la suavidad o rugosidad de un cuerpo pretendiendo dotarla de vida, cosa que con otras técnicas no conseguiría lograr. Herder dijo «La escultura es verdad, la pintura es un sueño».<sup>34</sup> La escultura es algo que nos permite ser parte de ella a lo largo

---

<sup>32</sup> MOORE, Henry. En PALLASMAA, Juhani. *Op Cit.* Pág. 15.

<sup>33</sup> TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Op. Cit.* Pág. 63.

<sup>34</sup> HERDER, Johann. En HOFMANN, Werner. *La escultura del siglo XX*. Barcelona: Seix Barral, 1960. Págs. 14 y 15.

del proceso, por ello en cada una de las obras que realizamos podemos encontrar parte de nuestra alma.

## 2.1. ANTECEDENTE. *SHE IS PEACE*

La primera pieza escultórica que realicé a partir de este concepto fue en el curso 2015-2016 para mi Trabajo Final de Grado. Esta obra consiste en una escultura a tamaño natural fundida en latón por medio de la técnica de la cáscara cerámica.

Para representar estas sensaciones encontradas a causa del proceso técnico, decidí escoger la figura humana puesto que pretendía plasmar un sentimiento y un estado personal. Asimismo, también tomé la decisión de usar como contenedor de todo ello el cuerpo femenino. La decisión se debió al concepto de hogar y protección que un cuerpo femenino representa para mí. Tras sentir las sensaciones y los estados de meditación en el taller durante el proceso de creación por primera vez sentía cierto miedo y no entendía muy bien qué me estaba sucediendo. Por ello necesitaba esa figura maternal, que es como yo entendía y entiendo en este proyecto la figura de lo femenino, para que me protegiera y acompañara en el proceso.

Esta primera escultura no está representada al cien por cien, si no que se escogieron unas partes estratégicas dejando espacios vacíos, representando las partes físicas, en metal, el estado terrenal y las partes en vacío, el estado efímero y subjetivo de la meditación, creando en conjunto una sensación más etérea y más sensible, como bien dice Rocío Garriga en su Tesis Doctoral:

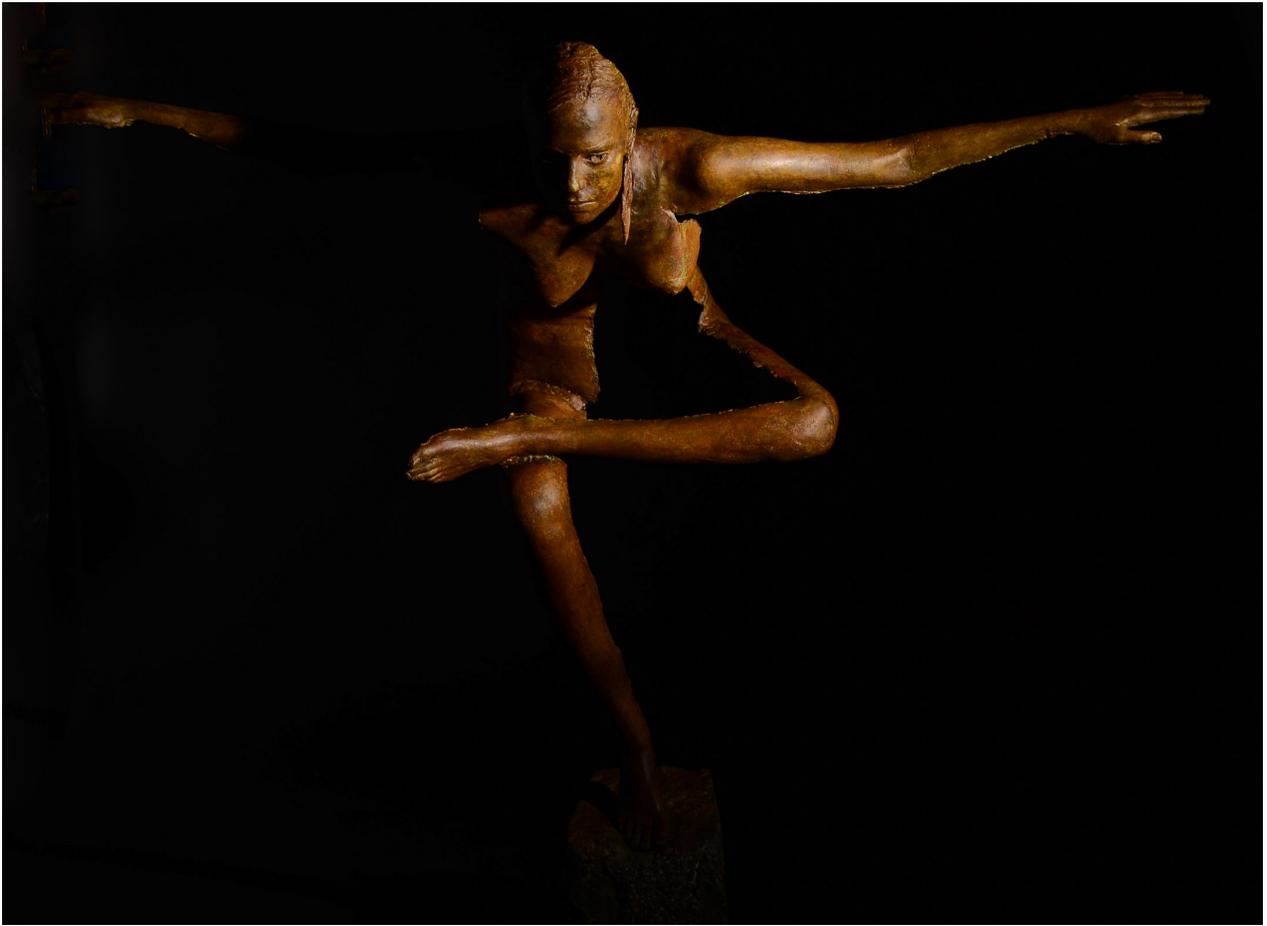
« (...) el silencio es, para nosotros, un límite en tanto constituye un exceso, una sobreabundancia, un desborde; como a su vez, un espacio entre lo interno y lo externo. Ello significa que el silencio puede ser entendido como una puerta cerrada con posibilidad de apertura a mundos posibles, (...) ».<sup>35</sup>



**Fig. 17.** Mariano Sáez, *She is peace*.  
161 x 133 x 8 5cm, 2016.

---

<sup>35</sup> GARRIGA, Rocío. *El silencio como límite comprensivo, cognitivo y estructural: Una lectura estética entorno al arte contemporáneo* [tesis doctoral]. Valencia: UPV, 2015. Pág. 51.



**Fig. 18.** Mariano Sáez, *She is peace*. 161 x 133 x 85 cm. 2016.

## 2.2. FUNDICIÓN. TÉCNICA DE LA CÁSCARA CERÁMICA

«La cáscara cerámica es una técnica de fundición en la cual el molde, que es desechable o perdido, se elabora por capas sucesivas de una barbotina (o papilla) cerámica y un estuco (o granulado) cerámico aplicados sobre un modelo, también perdido, habitualmente creado en cera».<sup>36</sup>

Se trata de la elaboración de un molde a partir de dos elementos básicos; el aglutinante y el material refractario. En este caso haremos servir de aglutinante el sílice coloidal en una proporción del 30 % respecto del material refractario de nuestro molde, que será el caolín natural calcinado, la caolinita (Moloquita). Ésta se presentará en diferentes tamaños de granos que comprenden 30-80 y 16-30. A la más fina la llamaremos harina (-200), la segunda grano fino, y la tercera grano medio.

Para poder tener un buen molde de fundición necesitaremos que estén presentes en él la refractariedad (capacidad que poseen algunos materiales de soportar elevadas temperaturas sin descomponerse o reaccionar de algún modo), el aglutinamiento, la porosidad y la capacidad de separarse del metal fundido. Además, los refractarios para fundición deben cumplir los siguientes requisitos:

- Estabilidad dimensional y térmica a elevadas temperaturas.
- Forma y tamaño de partícula adecuados.
- No reacción química con metales líquidos.
- No fácilmente humedecibles por metales líquidos.
- Libres de volátiles que produzcan gas al calentar.
- Económicamente asumibles.



**Fig. 19.** Diferencias de texturas entre papilla sin rebozado (arriba), Moloquita 30\80 (centro), y Moloquita 16\30 (abajo).

<sup>36</sup> MARCOS, Carmen. *Fundición a la cera perdida: técnica de la cascarilla cerámica*. [Tesis Doctoral]. Valencia: UPV, 2001. Pág. 209.

- Limpieza consistente, composición y pH.
- Compatibilidad con sistemas aglutinantes.<sup>37</sup>

La cantidad de capas se decidirá conforme la pieza, además de la elección de las capas de cada tamaño de grano. El exceso de capas reduce la porosidad que es la característica principal del material, con lo cual la cantidad de capas debe ser acorde con el tamaño y el grosor de la figura.

### 2.2.1. ELABORACIÓN DE LA CÁSCARA CERÁMICA

Después de confirmar de la consistencia del árbol de colada comenzamos a elaborar el molde de la cáscara cerámica. Para ello es necesario bañar el modelo de cera con goma laca, ya que la cera y el agua se repelen y el sílice coloidal está basado en agua.



**Fig. 20.** Aplicación de goma laca.



**Fig. 21.** Aplicación de goma laca.

<sup>37</sup> MARCOS, Carmen. *Op. Cit.* Pág. 254.

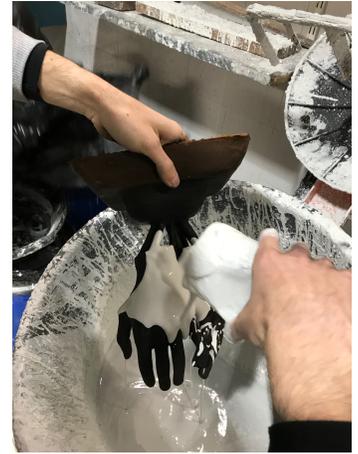
La elaboración de la cáscara pasa por varias fases. Para comenzar es necesario hacer una barbotina o papilla compuesta por harina de moloquita y sílice coloidal. En la primera capa necesitaremos esta mezcla un tanto más espesa que en las siguientes ya que la primera capa es la que registra la textura del modelo en cera.



**Fig. 23.** Pieza con 1er baño.



**Fig. 22.** Pieza con 3er baño.



**Fig. 24.** Aplicación de la papilla.

Para nuestras piezas harán falta 5 capas divididas en dos granos de moloquita: 3 capas de grano fino y 2 de grano medio, dando un tiempo de secado entre capa y capa de unas 3 h. y media o 4, preferiblemente.

Por último, debido al proceso de descere de la pieza es necesario dar una última capa con fibra de vidrio cubriendo toda la pieza con una capa homogénea por toda ella. Una vez dadas las 5 capas el molde ya tiene una consistencia considerable, podría ser descerado y cocido en el horno cerámico del Laboratorio de Fundición.



**Fig. 25.** Aplicación fibra de vidrio.



**Fig. 26.** Pieza cubierta con fibra de vidrio.

### 2.2.2. DESCERE Y COCCIÓN

El choque térmico, consiste en aplicar una gran cantidad de calor directo al molde por medio de un soplete hasta poner la cáscara cerámica al rojo vivo. Debido al protocolo de seguridad de la UPV no es posible usar esa técnica, por lo tanto debemos reforzar las piezas con una capa de fibra de vidrio, ya que el modo de descere y cocción de la cáscara se realiza en un horno cerámico en el que la curva de calor es más lenta hasta llegar a los 750°C, por lo tanto la cera dilata y llega a agrietar las piezas. Para dar fuerza los moldes se usa la fibra de vidrio, que mantiene la cáscara y evita que si se producen grietas, éstas no sean mayores y en caso de rotura, que la pieza no se desmorone. Otra manera de descere es por medio de la licuadora, la cual derrite la cera pero no cuece la cáscara cerámica, por lo que la pieza debe de entrar posteriormente en el horno cerámico, pero al haber descerado la pieza el riesgo de rotura es mucho menor.



**Fig. 27.** Descere mediante choque térmico.

### 2.2.3. REPARACIÓN Y BAÑO DE SEGURIDAD

Tras pasar por el horno es habitual que la cáscara cerámica se agriete debido a la dilatación de la cera. Este problema se arregla acorde con la dimensión de la rotura. Clasifico las roturas en tres grados:

- 1er grado. Tenemos el molde en varios fragmentos por lo que es necesario una soldadura con soplete, para ello se encajarán las dos o más partes y se calzarán de manera que se sujeten por un apoyo.

Seguidamente usaremos fibra de vidrio y barbotina de moloquita, preferiblemente densa; se aplicarán las capas de fibra con papilla que sean necesarias, y una vez se vea seguro aplicaremos calor con el soplete hasta poner al rojo vivo la parte soldada.

- 2º grado. El molde presenta grandes grietas en su superficie o agujeros, faltas de molde de cáscara. Necesitaremos manta refractaria en algún punto, barbotina muy densa como si fuese cemento y finalmente fibra de vidrio. En un primer lugar introduciremos papilla por la grieta con cuidado para no pasarnos y estropear el registro del molde. En las zonas más abiertas se colocará manta empapada de barbotina, y por último se cubrirá todo con una capa de fibra de vidrio.

- 3er grado. El molde presenta pequeñas fisuras. En este caso pincelaremos la fisura con una brocha con papilla densa y aplicaremos una capa sobre ella de fibra de vidrio.

El último paso en la elaboración de la cáscara cerámica es el baño de seguridad; éste es esencial puesto que cubre y refuerza las fisuras o grietas que no hayamos podido ver o reparar. Se aplica con un baño de barbotina un tanto densa.



**Fig. 28.** Fisura de 3<sup>er</sup> grado.



**Fig. 29.** Fisura de 3<sup>er</sup> grado.



**Fig. 30.** Piezas con baño de seguridad.

#### 2.2.4. COLADA

La colada es especial, es el momento esperado, el todo o nada. Debe de ser de una ejecución perfecta, llevando a cabo un paso tras otro sin perder la concentración en la función que se está ejerciendo, pues un error podría estropear todo el trabajo previo. En el momento de la colada el papel principal lo tiene el crisol, el cual contiene el metal fundido, guiado por dos personas que manejan el maneral, y se encargan de guiar y verter el metal en los moldes. Los moldes, se encuentran en el lecho de colada, cuya finalidad es la de mantener lo más caliente posible a los moldes cerámicos, ya que así el metal no entra en una superficie fría, sino caliente, y se asegura un llenado completo sin gotafriados. La colada es una de las partes en la que siempre me ha gustado participar de algún modo, ya que me siento cómodo en ello. En unas coladas he guiado el maneral, en otras he ayudado a abrir y cerrar tanto el horno como el lecho de colada; y en otras he guiado la grúa. Tras este espectacular proceso comienza la parte del descascarillado de la cáscara cerámica y ver el resultado de todo el proceso.



**Fig. 31.** Colada de latón. Facultad de Bellas Artes (UPV).

## 2.3. SHE IS EXTACY

### 2.3.1. CONCEPTO

Esta escultura es una de las principales de la serie y pretende ensalzar una idea concreta: hacer referencia a aquello que nos sale de las propias entrañas, desde dentro, desde lo más interior de nuestra alma. De ahí nace la esta posición forzada y en equilibrio de la figura, que deja como parte central el torso agrietado de donde salen los sentimientos más profundos, dejando al desnudo el interior de la figura.

### 2.3.2. PROCESO

Esta escultura se abordó de la manera más tradicional, partiendo de una modelo que posó y me permitió analizar posteriormente la anatomía de la figura que pretendía representar.

Una vez analizada la postura y lógicamente haber realizado algunas modificaciones para facilitar y estilizar la posición final, comencé a construir la estructura de hierro que soportaría el modelado posterior.

Gracias a la robustez del hierro y de la fusión con la soldadura nuestro trabajo comienza a tener un sentido de fuerza y potencia que posteriormente en el modelado de la figura se transformaría en esa suavidad y sutileza que nos permite el barro.

La forma surge de la nada, de la materia que se va acumulando alrededor del armazón creando volúmenes y dotando de fuerza y carácter al modelado. Esta manera de trabajar da una mayor movilidad y nos deja un campo de acción más amplio que por ejemplo la talla en piedra. Nos incita a la improvisación y nos incita a hacer pruebas y efectos formales. El modelado nos permite crear formas como escorzos, torsiones o posturas un tanto más costosas que con las técnicas de reproducción del natural no serían viables. Para comenzar a extraer los volúmenes definitivos hice uso de fotografías que había realizado



**Fig. 32.** Bocetos del natural.



**Fig. 33.** Estructura interior del modelado.



**Fig. 34.** Modelado de la figura.

previamente a la modelo y en casos excepcionales hacía uso de las compañeras del taller para que me posaran en algún momento de duda con respecto a las imágenes. Este proceso de modelado nos permite una interacción mucho más personal con la escultura y con el entorno puesto que es algo que se origina desde cero y que nace y crece junto al artista.

Una vez dado por acabado el modelado debía realizar un molde para tener la posibilidad de reproducir esa figura en cera, que era el material que me interesaba para poder fundir la pieza. Para ello analicé los tipos de moldes posibles que podía realizar sobre el modelado y la cantidad de reproducciones que necesitaba. Una vez analizada esta

cuestión me decidí por un molde tradicional de escayola por partes. Para ello debía de estudiar la cantidad de partes y las formas de las mismas para poder extraerlos con facilidad. Esta parte del proceso para mí es algo más racional, pues te obliga a pensar, decidir y ejecutar de manera precisa. Por lo tanto una vez despiezado el modelado en la cabeza decidí realizar el molde en siete partes facilitando al máximo la posterior extracción y minimizando la posibilidad de enganches.



**Fig. 35.** Proceso de creación del molde 1.



**Fig. 36.** Proceso de creación del molde 2.



**Fig. 37.** Proceso de creación del molde 3.



**Fig. 35.** Extracción del molde.

Gracias a la división de las partes la extracción del molde fue muy sencilla, comencé a extraer las partes de forma inversa a la realización y no hubo ningún problema. Sí que es cierto que debido al uso del barro la escayola absorbe el tono y lo puede traspasar al positivo por lo que es necesario que se laven las piezas con cuidado para no realizar ninguna marca una vez sean extraídas.

Para positivar en cera decidí dividir el molde en dos partes, parte superior (tronco, cabeza y brazos) y parte inferior (piernas). Éste sería el posterior despiece a la hora de fundir por lo tanto si el positivado del molde en cera se hacía de esta manera nos ahorrábamos cortar el positivo en cera una vez lo tuviéramos por completo. Para positivar la cera el molde debe de estar completamente empapado a modo de desmoldeante puesto que el agua y la cera se repelen, por eso se deben sumergir las piezas de escayola en agua. Una vez veamos que la escayola ha absorbido todo el agua que puede ensamblamos las partes y colocamos la parte del molde a rellenar en una posición que favorezca su llenado.



**Fig. 36.** Mezcla de cera con parafina y resina.

Para rellenar los moldes elaboré una gran cantidad de cera. Para ello es necesaria una mezcla proporcional que de manera estándar se compone por: un 70% de cera virgen de abeja, un 10% de parafina y un 20% de resina de colofonia. Esta mezcla es esencial para obtener una cera plástica, moldeable y resistente: la resina aporta la elasticidad a la cera mientras que la parafina le aporta rigidez. Las proporciones de dicha mezcla pueden variar dependiendo de las condiciones climáticas y el fin de la misma, ya que si vamos a realizar una obra en cera y ese va a ser el elemento final necesitaremos una cera más parafinosa, al igual que si nuestro clima o estación del año es más cálida necesitaremos un tanto por ciento más elevado de parafina para que no se deforme debido a las temperaturas.

Una vez realizada la mezcla la dejé enfriar hasta que en la olla en que se realizó la mezcla se creó una pequeña capa de cera sólida por

encima. Eso nos indica que la cera está en el momento idóneo para ser vertida en el molde. Una vez rellenemos la parte del molde con cera hasta arriba realizaremos el mismo proceso, esperar a que la cera enfríe y cree una capa sólida en la superficie, en ese momento voltearemos la cera de nuevo en la olla y se nos creará una capa uniforme de unos 3/4mm por toda la superficie del molde, justo el grosor perfecto para que la pieza pueda ser fundida sin problemas.



**Fig. 40.** Llenado del molde con cera.



**Fig. 41.** Vaciado del molde de cera.

En este momento del proceso hay que revisar si la cera ha salido bien y es correcta, en este caso solo tuvimos que retocar las juntas de las partes que quedan marcadas y para ello hice uso de los palillos de modelado. Seguidamente el estómago del modelo en cera estaba completo y la idea que pretendía es que quedara en vacío, para ello corté la parte delantera del tronco y fui dejando su grosor cada vez más fino conforme se acercaba la cera al estómago para así dejar al azar en el momento de la colada que decidiera hasta donde debía de llegar el metal antes de enfriarse.

Tras tener ya las ceras trabajadas tal y como yo quería, procedí a montar las partes en dos árboles de colada. En este punto del proceso la

parte racional tiene que estar activa para poder decidir la posición idónea de colocar las ceras en el árbol de colada para favorecer la penetración homogénea del metal. Una vez construido los árboles, se le aplica goma laca a la cera para conseguir el agarre de la papilla de moloquita con el modelo. A partir de este punto comienza la elaboración de la cáscara cerámica, su posterior cocción y la reparación de la misma para poder ser positivada en la colada.



**Fig. 37.** Encaje del modelo en cera.

Durante el proceso de la fundición hubieron diversas complicaciones, como aparición de grietas de 2º y 3º grado que tuvieron que ser reparadas antes de la colada. En el momento de la colada los núcleos de las piernas y los brazos se quebraron dejando macizas estas partes. Tras la colada se descascarillaron las dos partes y se comenzó con el proceso de mecanizado. En primer lugar se cortaron todos los bebederos y se repasaron con la moladora recta y fresas especiales para metal. En segundo lugar se procedió a unir las dos partes con soldadura, y gracias a la experiencia obtenida en la obra realizada para el TFG decidí que la mejor técnica era la soldadura TIG, por poder controlar la

cantidad de aportación que se aplica a la unión. Este proceso es muy agradable e íntimo para mí, puesto que en ese momento estás totalmente concentrado, con la máscara, la equipación y demás protección obligatoria y te evades del exterior centrándote única y exclusivamente en la soldadura, en controlar el punto de fusión y en aplicar la aportación: es un momento único y especial. Para continuar, una vez finalizado el cordón que uniría el tronco con las piernas comencé a repasarlo haciendo uso de nuevo de la amoladora recta y las fresas. Para homogeneizar la textura repasé toda la obra con una lijadora rotativa a baja revolución, para disimular desperfectos y dejar toda la superficie agradable al tacto.

Para comenzar el proceso de patinado es imprescindible limpiar el metal de grasa e impurezas para que los químicos actúen en toda la



**Fig. 38.** Descascarillado de la pieza.



**Fig. 39.** Lijado superficial del metal.

superficie del metal. Para ello se colocó dentro de una jofaina. Una vez colocada de manera segura se hizo la mezcla de sosa cáustica y agua. Tras remover y disolver la sosa cáustica en el agua, protegiéndonos con guantes de goma y gafas, y ayudados por una brocha comencé a cubrir toda la pieza con la disolución comenzando así a cambiar de color como consecuencia de la limpieza del metal.

Tras dejar actuar la sosa cáustica varios minutos, se lavó con agua y se secó rápidamente ayudándonos con alcohol de quemar, acelerando así el secado del metal y evitando cualquier tipo de oxidación. Una vez secada la pieza se sacó del balde sujetándola con papel limpio evitando así el contacto con la piel, puesto que ésta marcaría la pieza, y la dejamos preparada en la mesa de pátinas.

La técnica escogida para aplicar la pátina es la del soplete, la cual nos permite alternancia de tonos. Es muy importante controlar la temperatura de la pieza, puesto que si el metal está demasiado caliente la pátina será escupida, y si por el contrario está fría, al aplicar el líquido de la pátina se enfriará más y no hará ningún efecto.



**Fig. 40.** Proceso de patinado.

Una vez estaba limpio el metal, realicé varias pruebas de color sobre la misma pieza, escogiendo así los tonos deseados y que personalmente veía mas adecuados para la obra. En un primer lugar di una capa homogénea con sulfuro de potasa, la cual da un tono oscuro a la pieza y la prepara para recibir los tonos coloridos; en segundo lugar apliqué una capa de nitrato de cobre (ácido nítrico disuelto en agua al 20% con un trozo de cobre), consiguiendo así un tono verdoso que serviría de base para la aplicación; por último, del nitrato de hierro, (conseguido por medio de ácido nítrico disuelto en agua al 20% con un trozo de hierro) el cual da unos tonos marrones oscuros o claros dependiendo de la concentración de la disolución. Una vez patinada la pieza se volvió a calentar con el soplete y se le dio un lavado con agua limpiando la pieza y quitando el exceso de pátina. Por último he protegido el metal y la pátina con cera potenciando así el color de la misma y frenando la continuación de la oxidación.

Para finalizar la pieza y mantenerla en la posición que deseaba construí a partir de planchas de hierro un tronco de pirámide oblicua para potenciar el equilibrio en el conjunto de la obra. Para homogeneizar el tronco de pirámide con la figura decidí oxidarla haciendo uso de ácido nítrico con sulfato de hierro diluido en agua.

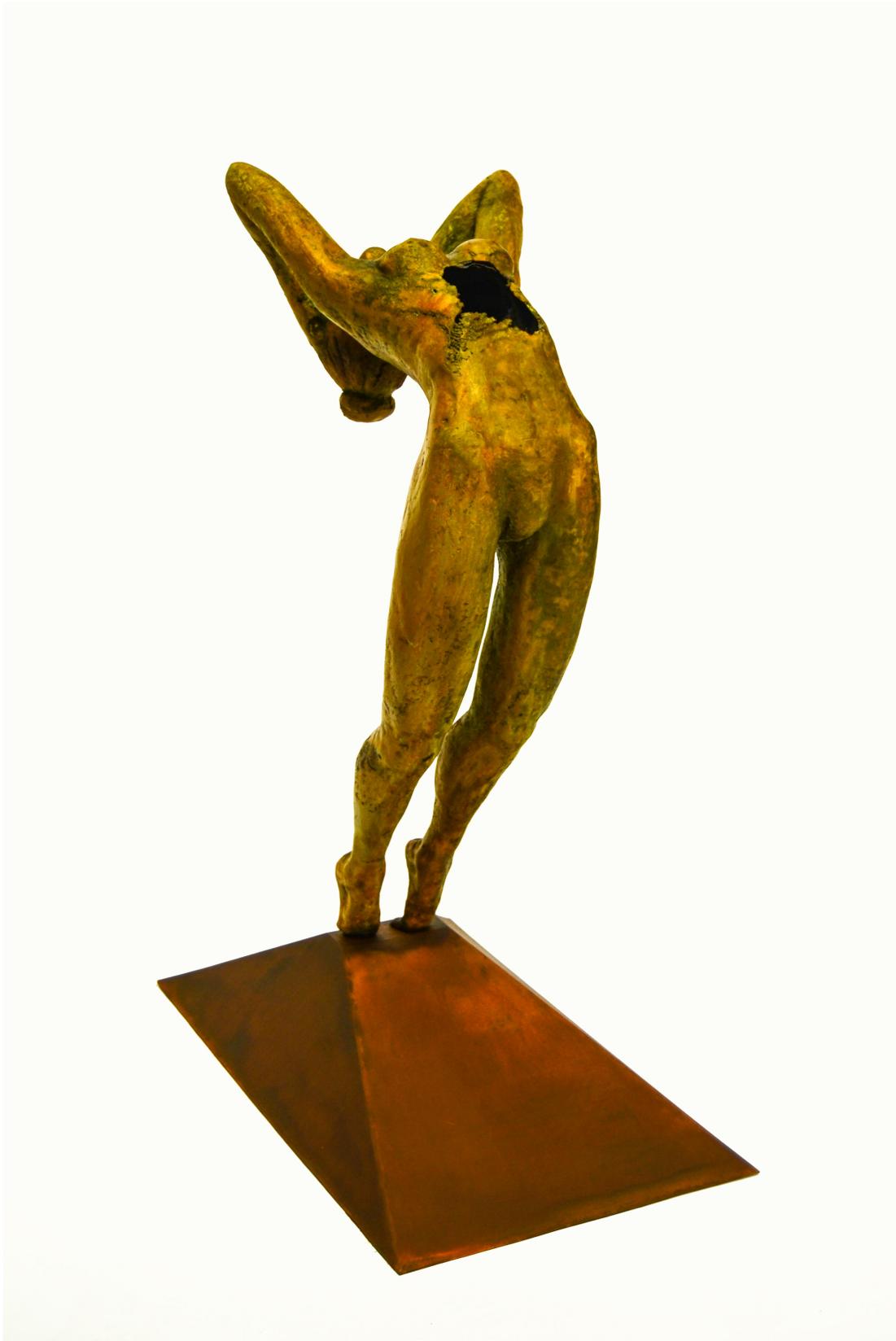
El resultado final de la escultura es muy satisfactorio, pues personalmente para mí representa aquello que yo pretendía plasmar y cuando la observo y la toco me evoca momentos y sensaciones vividas en el taller que no podría sentir de otra forma si no fuese ésta.



**Fig. 41.** Mariano Sáez, *She is extacy*. 37x 90 x 65,5 cm. 2018. Detalle.



**Fig. 42.** Mariano Sáez, *She is extacy*. 37 x 90 x 65,5 cm. 2018. Detalle.



**Fig. 43.** Mariano Sáez, *She is ecstasy*. 37 x 90 x 65,5 cm. 2018.

## 2.4. SHE IS WHAT I FEEL

### 2.4.1. CONCEPTO

Esta escultura pretende transmitir la parte del proceso donde las manos van indagando por la figura y nos va narrando las sensaciones que percibimos, las direcciones y las decisiones que debemos tomar a la hora de crear; y cómo artista y obra se funden en un solo ser.

Como en la escultura antecesora, juego con los vacíos y el equilibrio representando así la parte efímera de la obra, como son los sentimientos y las sensaciones; mientras que plasmo de forma física esa gestualidad íntima de deshacerse de la ropa interior haciendo un símil con las sensaciones personales sentidas con los materiales con los que trabajo en el taller, llegando a puntos casi "eróticos" en el que las manos se deslizan por la obra de manera sensible y sinuosa. Siempre que se habla de erotismo se vincula al sexo, y personalmente creo que es una manera equívoca de entender el significado de esta palabra puesto que mucho de lo que nos rodea es sucesible de ser erótico. Con esta obra pretendo despertar ese deseo o excitación por parte del espectador, intentando que se posicionen en la mente del autor y experimenten las sensaciones de crear a partir de experiencias táctiles, de lo que sentimos en nuestro interior a través de nuestras vivencias y lo que nos puede transformar como personas el proceso creativo de nuestra propia obra.



Fig. 44. Boceto.

### 2.4.2. PROCESO

Para empezar a confeccionar el modelo se realizaron varios bocetos y propuestas en papel. Una vez decidí la posición de la figura, sobre los mismos dibujos realicé la selección de superficie a la cual le iba a realizar el molde, ya que la pieza no sería una pieza completa, sino que tendría huecos y espacios que el espectador debería rellenar por sí mismo, dando así un toque volátil y efímero a la obra. Para confeccionar el modelo, usé como modelo a mi compañera, Eva Martínez Navarro,

puesto que lo que pretendo representar es esa delicadeza, la finura, la suavidad y el contacto de piel con piel, pienso que la figura femenina es la idónea para plasmar la idea.

La técnica que se utilizó para extraer los moldes de la modelo fue por medio de vendas de escayola ya que nos pareció la técnica más idónea para este tipo de trabajo. Posteriormente el molde se reforzó con una capa más gruesa de escayola hasta conseguir la consistencia esperada. Una vez que tuve los moldes realizados comencé con el positivo del modelo de cera.



**Fig. 45.** Extracción y refuerzo de moldes.

Una vez elaborada la mezcla de cera, parafina y resina, se sumergen los moldes de escayola en agua hasta que queden totalmente húmedos debido a que la cera y el agua se repelen y ésta actúa como desmoldeante. El positivado de los moldes los realicé mediante la técnica del volteo en una primera capa de registro y posteriormente pincelado para darle el grosor deseado, estando éste entre los 3 y los 5 milímetros. Para extraer la cera del molde es conveniente dejar enfriar a la misma o, por el contrario, una vez estires de la cera para sacarla del molde podrías deformarla, así que lo conveniente es volver a sumergir el



**Fig. 46.** Positivado en cera mediante la técnica del pincelado.

molde con la cera bajo el agua y dejarlo enfriar unos 5 ó 10 minutos. Una vez transcurrido ese tiempo pueden ocurrir dos cosas: que la cera se haya separado por sí sola del molde o que necesitemos forzar un poco el positivo para desencajarlo del molde. En nuestro caso hubo que forzar en algunas zonas debido a la complejidad de las formas que habíamos deseado registrar.

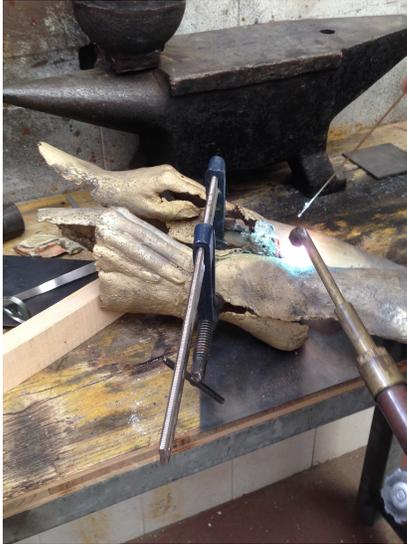
En esta obra he tenido que recurrir al modelado en varias ocasiones, para definir los dedos de los pies, empeines y darle un toque de modelado a la obra y que no fuese una mera reproducción sin alma. Una vez tuve el modelo en cera introduje un elemento físico, unas braguitas que sumergí en cera para darles consistencia y poder moldearlas una vez las colocara en el modelo, haciendo referencia a lo íntimo y lo personal, además volvía a jugar con el azar de la fundición debido a que el grosor de la tela con la cera no era homogéneo por toda la superficie: habría algunas zonas que no saldrían registradas en metal y eso enriquecería el significado de la obra, tal y como buscaba por medio de los vacíos.

La elaboración de un buen árbol de colada para el modelo que se quería fundir era fundamental, ya que si la pieza no queda bien regada y estable tenía un alto riesgo de que los resultados no fueran los pensados.

Para crear correctamente nuestro árbol es necesario observar el modelo y decidir qué posición es la más recomendada para que el metal fluya por ella de una manera homogénea. Una vez decidida su posición se comienza a construir desde la copa hacia la pieza. En primer lugar coloqué el bebedero principal, no muy alejado de la copa; éste debe ser de un tamaño mayor que los demás debido que de él se ramificarán otros bebederos de menor dimensión, y así sucesivamente hasta alcanzar un grosor acorde con el grosor de la pieza. Por último, coloqué unos respiraderos que iban desde la parte más alta de la pieza hasta la parte superior de la copa. El respiradero sirve para asegurar la extracción de los gases y el llenado completo de la pieza. La colocación de los bebederos secundarios debe de ser siempre a favor de la entrada del



**Fig. 47.** Modelo en cera con árbol de colada.



**Fig. 48.** Soldadura con autógena.

metal puesto que su función es regar la pieza de la manera mas rápida y uniforme.

Una vez creado el árbol y comprobado su consistencia comencé a crear la cáscara cerámica siguiendo el proceso de elaboración de la técnica hasta llegar a la colada y positivado del molde en metal.

Para descascarillar la pieza tuve que tener mucho cuidado debido a que había partes muy finas y si golpeaba con fuerza podrían doblarse e incluso partirse. Tras este proceso, que fue un tanto laborioso debido a la delicadeza, comencé el mecanizado de la pieza cortando bebederos y repasando los cortes para disimular las vistas. Para todo ello utilicé la radial, la amoladora recta y en ocasiones un minitaladro debido a que había zonas de difícil acceso y esta herramienta me permitía llegar.

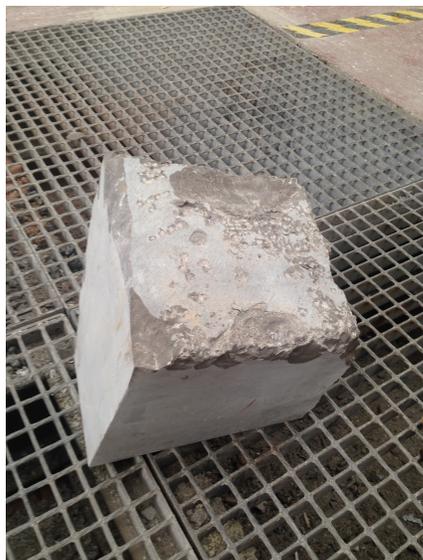
Después de repasar toda la pieza soldé el mechón destinado a soportar el peso de la misma una vez esté encajado en una base de piedra, y para que no se notaran la soldadura ni el repasado de las juntas de la pieza con los bebederos se patinó toda la pieza.

Para comenzar el proceso de patinado limpié la pieza con sosa cáustica disuelta en agua hasta cambiar de color como consecuencia de la limpieza del metal. Una vez limpia se lavó con agua y se secó rápidamente para no oxidar el metal y posteriormente se trasladó a la mesa de pátinas.



**Fig. 49.** Patinado de la pieza.

Una vez calentada la pieza con el soplete se le aplicó una capa homogénea con sulfuro de potasa preparando la pieza para aplicar los nitratos; en segundo lugar apliqué una capa de nitrato de cobre dejando un tono verdoso por toda la pieza y por último apliqué diversas densidades de nitrato de hierro, consiguiendo unos contrastes en tonos marrones oscuros y claros, aplicados en diferentes zonas favoreciendo el contraste y la luminosidad del conjunto de la pieza. Una vez patinada se le dio un lavado con agua limpiando la pieza y quitando el exceso de pátina. Lijé con lana metálica algunos puntos de la pieza como los nudillos o sobresalientes de las braguitas para crear mas luces con el

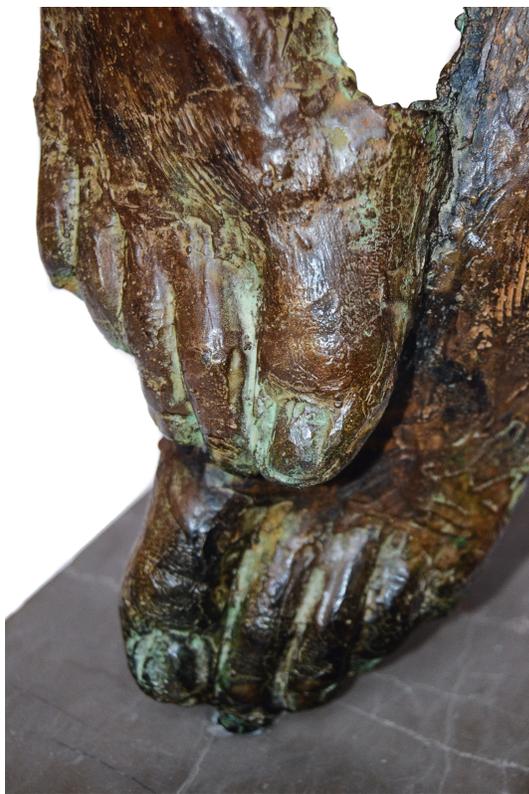


**Fig. 50** Piedra escogida para la base sin tratar.

brillo del metal y una vez conseguido el efecto deseado protegí la pieza con cera para frenar la oxidación y obtener un resultado final.

Para ejecutar la base de piedra escogí uno de los trozos más pequeños que había en clase, puesto que no quería que la base ganara protagonismo a la pieza. Por ello decidí hacer un prisma de pequeñas dimensiones, pulido y sin ningún atractivo más que el propio material. Los cortes los realicé mediante la radial y posteriormente fui puliendo las caras con papel de lija pegado a la mesa para que al lijar la superficie quedara completamente recta. Por último redondeé los cantos y realicé el taladro donde encajaría el mechón que sujeta la escultura.

El resultado final es muy satisfactorio puesto que la obra posee un equilibrio general que te atrae como espectador, a su vez juega contigo y deja volar la imaginación rellenando los espacios vacíos y creo que consigue representar ese punto de erotismo táctil que hay en el proceso de creación.



**Fig. 51.** Mariano Sáez, *She is what I feel*. 67 x 21 x 20 cm. 2019. Detalle.



**Fig. 52.** Mariano Sáez, *She is what I feel*. 67 x 21 x 20 cm. 2019. Detalle.



**Fig. 53.** Mariano Sáez, *She is what I feel*. 67 x 21 x 20 cm. 2019.

## **2.5. THEY LET ME SEE**

### 2.5.1. CONCEPTO

Esta pieza surge a partir del trabajo realizado anteriormente. Es la consecuencia del aprendizaje del proceso en el que descubres que realmente cuando estás trabajando y creando no ves con los ojos si no que ves con las manos y éstas son las que te van guiando por las formas y los volúmenes, las que te transmiten las texturas, los aciertos y los errores. Realmente somos capaces de crear sin ver, dejándonos guiar por el sentido del tacto y que éste nos transmita y nos exprese todo aquello que el resto de sentidos no nos permite experimentar. La obra está compuesta por dos parejas de manos, unas más finas y menos trabajadas y otras más curtidas, dejando ver la progresión y el crecimiento de la mano a través del trabajo manual en el arte.

Esta obra me permitió experimentar el proceso de fundición desde otro punto de vista: quería que fuesen mis manos las que quedaran reflejadas a la vez que fuesen ellas las que realizaban el trabajo. Mis manos, a pesar de hacer uso de ellas para trabajar mis esculturas, son unas manos jóvenes y finas a las que le quedan muchos años por curtir, construir y hacer callo.

Por otra parte, registré las manos del que considero un gran artista, consejero y supervisor como es Paco P. Benavent. Sus manos son grandes, toscas, con sus vicios y sus características propias. Gracias a los dos tipos de manos podemos ver la progresión del trabajo, las historias que nos transmiten a través de sus marcas, etc.

### 2.5.2. PROCESO

El proceso de creación comienza desde otro punto de vista diferente a los anteriores, es más personal, puesto que uno de los modelos soy yo, y pretendo reflejar en la obra parte material e inmaterial de mí.



**Fig. 54.** Realización del molde de alginato.

Para registrar las manos con la mayor fidelidad posible hice uso de un material que registra a la perfección y su uso es muy rápido, el alginato. Este material se usa para hacer reproducciones de una manera rápida ya que su tiempo de fraguado oscila entre uno y dos minutos. Al introducir las manos en el cubo podemos notar la textura del material y nos permite a través del tacto conocer cuándo el material está listo para desmoldar. A su vez, este material nos facilita la extracción de las manos en una posición "más compleja" debido a su flexibilidad, característica a la que estamos sujetos en todo momento mientras estamos creando.

Una vez extraídas las manos del molde debíamos de realizar un positivo, y otra de las buenas características de este material es que nos permite positivar el molde en multitud de materiales, y uno de ellos es el que a nosotros nos interesa como es la cera virgen de abeja. Para ello se preparó una cantidad abundante de cera puesto que la técnica que iba a utilizar para el positivado era la de llenar el molde hasta arriba, dejar enfriar la cera y vaciar, pudiendo obtener así un grosor de cera homogéneo por toda la pieza.



**Fig. 55.** Vertido de cera, extracción del modelo en cera.



**Fig. 56.** Modelado de los ojos.



**Fig. 57.** Pieza montada en el árbol de colada.

Tras tener la pieza en cera comencé el modelado de los ojos y para ello en vez de añadir cera sobre la mano lo que hice fue modelar los ojos con una plancha de cera separada, y posteriormente cortar la palma de la mano en el lugar donde iba a ir incrustado el ojo. En esta parte del proceso es en la que más conexión hay con la obra puesto que el diálogo entre las manos, la cabeza, los olores y los materiales te van guiando hacia donde vas y si el camino es correcto.

Para continuar, teniendo las dos parejas de manos modeladas con sus ojos comencé a ejecutar el árbol de colada y seguidamente la técnica de fundición de la cáscara cerámica explicada anteriormente. A lo largo del proceso de la creación de la cáscara no hubo ningún problema debido a que las piezas son relativamente sencillas.

Una vez obtenidas las dos parejas de manos en latón llevé a cabo el proceso de mecanizado en el que retiré la parte de los bebederos haciendo uso de la radial y posteriormente disimulé el corte por medio de la amoladora recta con las fresas correspondientes para metal. El uso de estas fresas nos ofrece un acabado que disimula por completo la situación/existencia del bebedero en la superficie original trabajada en la cera.



**Fig. 58.** Corte de los bebederos.



**Fig. 59.** Patinado de la pieza.

Para que las manos fuese homogéneas visualmente procedí a aplicar una pátina, acelerando el proceso de oxidación de la pieza mediante nitratos y sulfuros. En este caso, una vez limpiada y desengrasada la pieza con sosa cáustica, se le aplicó en un primer momento una capa de sulfuro de potasa, dándonos un tono oscuro casi negro que nos permite que las soluciones siguientes penetren mejor en la superficie. Para la pátina final se aplicó nitrato de hierro, de ahí los tonos tierra y rojizos de las manos, contrastados en algunos puntos con nitrato de cobre que aporta unos tonos complementarios de color verde. Para acabar el proceso de pátina se le dio un lavado con agua a toda la pieza para quitar el exceso de las pátinas aplicadas.

Una vez enfriada la pieza hice uso de la lana metálica lijando en algunas de las partes de las manos sacándole la luz y el brillo del metal, para crear más profundidad y claroscuros. Por último protegí con cera las piezas para paralizar la oxidación y obtener el resultado final.

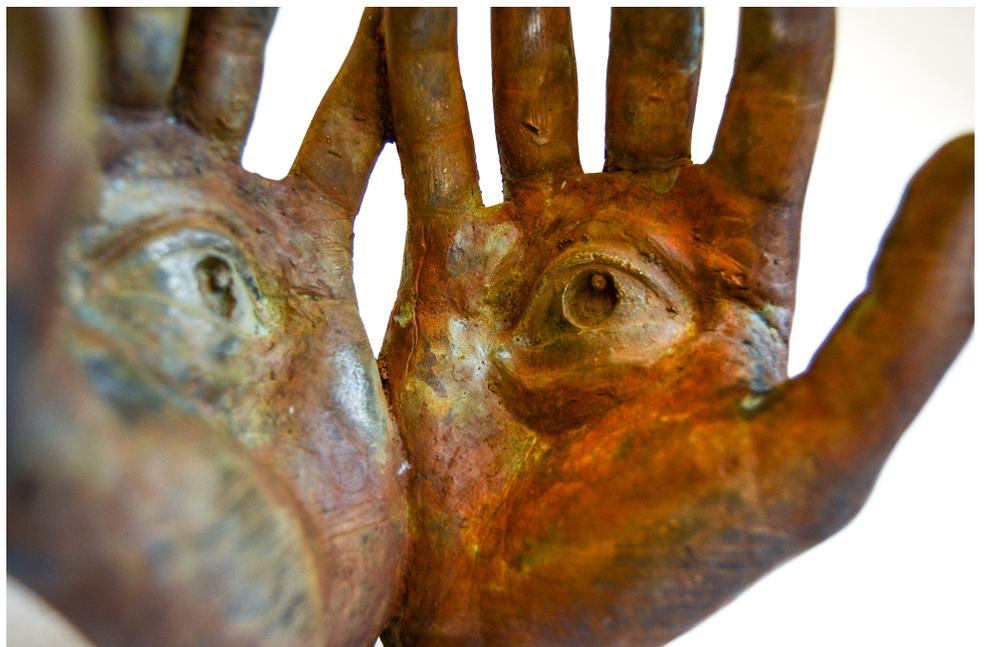


**Fig. 60.** Extracción de brillos.

El resultado final de estas obras personalmente es muy bueno puesto que a simple vista parecen dos obras iguales pero que cuando te detienes en ellas te das cuenta del contraste entre una pareja de manos y la otra, distinguiendo el paso del tiempo y la madurez de unas frente a la juventud de las otras.



**Fig. 61.** Mariano Sáez, *They let me see*. 22 x 19 x 11 cm. 2019. Detalle.



**Fig. 62.** Mariano Sáez, *They let me see*. 22 x 19 x 11 cm. 2019. Detalle.



**Fig. 63.** Mariano Sáez, *They let me see*. 22 x 19 x 11 cm. 2019.

## 2.6. TALLA EN PIEDRA

El trabajo de la piedra es de una antigüedad incalculable, pues todos conocemos los primeros utensilios creados por los primitivos, que nos proporcionan el primer ejemplo de artesanía humana.<sup>38</sup>

En la talla, a diferencia de otras disciplinas escultóricas, no tenemos la opción de corregir: toda acción es definitiva e imborrable. Por el contrario que el modelado o la construcción, partimos de un bloque ya dado al cual debemos de ceñir la figura que pretendemos extraer. El material en sí tiene un carácter artístico e histórico y siempre es un reto

para un artista enfrentarse a él, pero a base de fuerza y habilidad artesana es posible dar a este material resultados tan brillantes, si no más, que los obtenidos a partir de la fundición.

H. Meyer se refiere al mármol en los siguientes términos: «favorece por su transparencia la blandura de los contornos, su fluencia suave y su acorde fácil».<sup>39</sup>

Me es imprescindible describir el proceso de sustracción ya que es esencial y prioritario para la talla, pues hay diversas formas de enfrentarse a una piedra. Al comienzo de la técnica, hasta la Grecia clásica los escultores tenían como origen un prisma en el que se marcaban las siluetas de las figuras en las diferentes caras y se comenzaba a tallar cada una de ellas por separado. Posteriormente la técnica evolucionó, el escultor, tenía la capacidad de enfrentarse al bloque desde todas sus perspectivas teniendo en cuenta el conjunto de la obra. En el Renacimiento, se defiende la talla directa, sin encaje, donde se van sustrayendo capas una tras otra y la obra va emergiendo del bloque. Además se estudia la localización donde se sitúan las esculturas finales para profundizar más los contrastes en la obra. Siglos después, los escultores modelaban en barro la pieza original y trasladaban a sus ayudantes el trabajo de traspasarla por medio de la técnica de



Fig. 64. Flechas artesanales de piedra.



Fig. 65 Kuroi, Grecia clásica.

<sup>38</sup> WITTKOWER, Rudolf. *La escultura: procesos y principios*. Madrid: Alianza Editorial, 1984. Pág.15.

<sup>39</sup> MEYER, H. En HOFFMAN, Werner. *Op. Cit.* Pág. 28.

translación de puntos al mármol.

Todas las técnicas son válidas y no por ello una es mejor que la otra, todo depende del trabajo que se pretenda efectuar y las posibilidades que nos ofrece una u otra. El caso del trabajo mecánico sobre la piedra como es el uso de la radial en una primera toma de contacto es que nos simplifica la forma del volumen a base de planos, y no por ello el artista se aleja del contacto físico con el material definitivo. Depende de las inquietudes y del uso con el que se apliquen las herramientas mecánicas nos sirve en mayor o en menor medida para alcanzar nuestro objetivo de estar en contacto con la materia y ser partícipe de la obra. Si te gusta conocer la materia, tocarla, sentirla y experimentar con tus manos, podrás transmitir todas las sensaciones directamente sobre la piedra. De este modo, conoceremos desde el comienzo las características de la piedra en particular, siendo conscientes de las posibilidades que nos puede llegar a ofrecer.



**Fig. 66.** Vicente Ortí, talla directa.

La piedra es símbolo de lo duradero. A lo largo de la Historia siempre ha sido el material por excelencia en la escultura debido a su dureza y su resistencia a la climatología. El escultor Fritz Wotruba manifestaba: «mantengo firmemente que veo en la piedra el único medio verdadero, porque la piedra es el verdadero material del escultor».<sup>40</sup>

El proceso de la talla es lento y dificultoso, lo que nos ayuda a tener una perspectiva más distante en el proceso puesto que se puede alargar notablemente en el tiempo e ir madurando la forma poco a poco a medida que vamos avanzando la pieza. En el desarrollo de la obra debemos de ser sinceros con la materia, dejando que ésta nos muestre su interior al margen de nuestra idea. Mediante el diálogo entre el artista y la materia, y por medio de la sustracción de material, surgirá la idea definitiva.

---

<sup>40</sup> WOTRUBA, F. En SCHNECKENBURGER, M. *Arte del siglo XX*. Madrid: Taschen, 2001. Pág.491.

## 2.7. SHE IS SOFT

### 2.7.1. CONCEPTO

Esta obra nace del diálogo con la materia: una vez decidida la piedra que iba a trabajar la observé, la toqué, la sentí... y entonces y sólo entonces, comprendí que debía salir de ella. La misma piedra ya te delimita respecto al tamaño, y su forma nos va desvelando lo que hay en el interior. Enfrentarse a una piedra natural y trabajar sobre ella pretendiendo conseguir una forma concreta es algo que nos vincula con nuestro origen, es una especie de retorno a lo elemental y a lo salvaje. De ahí que de ese bloque de piedra me sugiriera crear un bajo vientre, el cual considero el origen, la parte donde se crea el ser, lo más puro y verdadero posible, algo de lo que nadie tiene duda.

La técnica de la talla era la idónea para esta figura tan pura de concepto puesto que Brancusi dice que «la talla directa es el verdadero camino para llegar a la escultura».<sup>41</sup>

### 2.7.2. PROCESO

El primer contacto con la piedra fue esencial, gracias a la dirección de Vicente Ortí, que te guía y te da los pasos a seguir para oír, sentir y entender lo que la piedra pide del escultor.

Para comenzar a trabajar, tras decidir qué era la idea que quería representar comencé haciendo unos bocetos en papel, que posteriormente modelé en barro en un tamaño pequeño para, a la hora de estar trabajando en el taller con la piedra, tener una referencia y no andar perdido pudiendo estropear el material por fallos que se pueden evitar teniendo esta pequeña maqueta.

Una vez ya centrada la idea el primer paso a dar en la piedra fue el desbastar el bloque ayudándonos del puntero consiguiendo una forma más o menos regular. Una vez conseguida la forma general marqué las



**Fig. 67.** Maqueta en barro.

<sup>41</sup> CHIPP, H. B. *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal, 1995. Pág. 391.

direcciones con una tiza o con rotuladores sobre la piedra para continuar trabajando sobre ella con unas guías. La piedra la iba trabajando por todos sus lados a la vez simultáneamente consiguiendo una progresión general y no por partes.



**Fig. 68.** Primer encaje de las formas con puntero y primer volumen con gradina.

Para continuar dando forma a la piedra hice uso de la gradina, que gracias a su parte dentada nos permite crear curvas y desbastar con mayor facilidad la piedra. Ésta a su vez deja una textura de rallado que nos facilita ver las direcciones en las que se trabaja y podría llegar a ser una textura de acabado si estas direcciones favorecen la expresión y el volumen de la obra.



**Fig. 69.** Extracción del volumen completo por medio del abujardado.

En este caso decidí continuar quitando capas de la piedra para llegar a definir más las formas, por lo que utilicé el cincel de diferentes tamaños para ir detallando las zonas y marcar los vértices de las ingles o del glúteo. Para continuar me di cuenta que si dejaba toda la pieza pulida iba a parecer el fragmento de un maniquí o de una escultura que se hubiera roto y no iba a poder reflejar aquello que pretendía con ese tipo de acabado. Por lo que haciendo uso de la bujarda y el martillo neumático comencé a abujardar toda la superficie de la piedra,

consiguiendo una textura áspera en toda la superficie.

Para acentuar la simbología que pretendía representar, hice énfasis en el vientre y las caderas puliendo la superficie de ambas, puesto que para mí eran las zonas que con más sentido debían incitar al tacto puesto que las caderas son símbolo de feminidad y el vientre de maternidad. Para realizar este pulido decidí hacerlo únicamente a mano cogiendo el papel entre los dedos y frotando en las zonas que yo quería resaltar consiguiendo una gestualidad natural a la hora de tocar la piedra en la que si tocas las zonas pulidas notas un tacto agradable y si por el contrario tocas el resto el tacto será tosco, sin delicadeza.

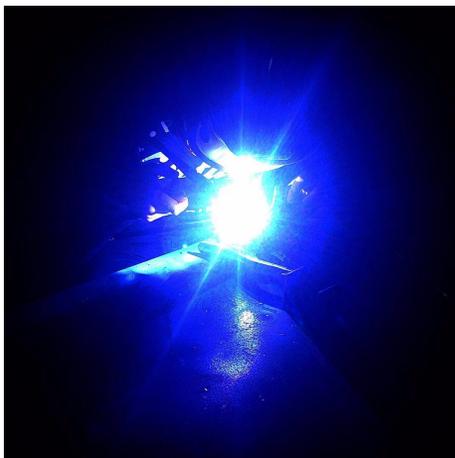
La parte superior e inferior están sin trabajar dejando ver el material al natural, dándole su espacio para que hable por sí solo, ya que transmite esa potencia y dureza de la piedra contrastado con la suavidad y los volúmenes progresivos de las partes trabajadas.

Para la presentación de la obra decidí que ya que había trabajado a tamaño natural, ésta estuviera posicionada más o menos a una altura en la que el espectador tuviera la facilidad y la necesidad de tocarla. Para ello realicé una base de hierro con un engarce específico y hecho a medida para esta piedra. Para el prisma utilicé plancha de hierro negro de 5 mm. para asegurar que soportaría el peso de la piedra en su parte superior y las varillas que sujetan la obra de un grosor de 12 mm. a la vez que las pletinas que la engarzan con un grosor de 4 mm. Todo ello está unido por medio de puntos de soldadura que fueron posteriormente reforzados haciendo unos cordones más sólidos y fiables.

La base decidí dejar el color del hierro natural sin protegerlo para que tuviese correlación con la piedra, siendo estos dos elementos naturales vivos que pueden ir cambiando con el paso del tiempo o alterándose debido a la climatología, pues el hierro se irá oxidando con el paso del tiempo y la piedra podrá agrietarse debido a las dilataciones y las contracciones causa de las variaciones climáticas.



**Fig. 70.** Pulido a mano de la superficie.



**Fig. 71.** Soldadura de la base.

Estoy muy satisfecho de la creación de esta obra puesto que la veo muy homogénea, la base no desentona de la piedra y posee un carácter muy especial en lo alto debido a que parece que esté flotando sobre la base. A su vez, siendo espectador de ella, las partes que están más trabajadas y pulidas consiguen atraerme a tocarlas y sentir la suavidad del material.



**Fig. 72.** Mariano Sáez, *She is soft*. 35 x 138 x 25 cm. 2018. Detalle.



**Fig. 73.** Mariano Sáez, *She is soft*. 35 x 138 x 25 cm. 2018. Detalle.



**Fig. 74.** Mariano Sáez, *She is soft*. 35 x 138 x 25 cm. 2018.

## **2.8. SHE IS INTROSPECTION**

### 2.8.1. CONCEPTO

Esta obra surge del diálogo entre el artista y la materia, creando una fusión entre el escultor y la piedra. A lo largo del proceso la idea inicial iba variando debido a las características de la materia, los accidentes, etc. En el caso de nuestra piedra, se iban descubriendo vetas pues como materia viva, ésta se iba revelando a lo largo del proceso, dejando al descubierto lo natural por encima de lo artificial. Como dice el historiador del arte Franco Russoli:

«...solía trabajar directamente en una pieza de piedra o de madera que no tenía necesariamente una forma geométrica, sino que podía ser simplemente un bloque de piedra suelto, seleccionado al azar, que uno encuentra por poco dinero en el depósito de un cantero, o un leño que tenía una forma natural y luego yo hacía una escultura, tratando de obtener una escultura lo más grande posible de aquel trozo de material, y por lo tanto esperaba hasta que el material me sugiriese una idea».<sup>42</sup>

Tras comenzar a desbastar la piedra y observar las grietas comprendí que el material pretendía decirme algo. Partiendo de la idea inicial que era realizar una figura que partiese desde mitad de piernas hasta la cabeza empecé a entender lo que estaba sucediendo y es que a partir de mi idea de realizar una talla de un cuerpo, éste se estaba abriendo y dejándome ver su interior a través del material, las vetas iban surgiendo y a su vez afloraba la conexión, las sensaciones y los sentimientos que me unían a esa obra. En este caso el significado me buscó a mi a través del proceso y del diálogo entre el escultor, la obra y los materiales.

En esta obra encontraremos partes inacabadas, accidentes y demás marcas fruto del proceso de creación evidenciando así el largo proceso por el que hay que someter al material para darle una forma final, y así aumentar la expresividad de la figura. El resultado no es casualidad, sino fruto del todo el proceso de creación.

---

<sup>42</sup> RUSSOLI, F. *Henry Moore - escultura (con comentarios del artista)*. Barcelona: Polígrafa, 1981. Pág. 136.

## 2.8.2. PROCESO

Esta obra fue la consecución de la anterior, tras ver que era capaz de extraer de un trozo de piedra aquello que me propuse me decidí por ir un poco más allá y aumentar el tamaño de la piedra.

En este proyecto me apetecía continuar indagando por la piel del cuerpo a través de la piedra. Como la piedra era un prisma bastante regular comencé directamente con el abocetado y realizando una maqueta en barro. Como este proyecto era más ambicioso en vez de comenzar a trabajar la piedra con el puntero tuve que empezar desbastando con la radial, para ello realicé cortes paralelos que posteriormente irían saltando del bloque con un solo martillazo. Esta manera de proceder sobre la piedra me hizo sentir el poder que tiene el escultor frente a la obra pudiendo transformar algo tan rudo y tosco en formas más suaves.

Continuando con el procedimiento comencé a hacer uso del puntero, las gradinas y el cincel a medida que iba avanzando la talla. Ésta debía de ir favoreciendo la obra por todos los lados para no tener un solo punto de vista frontal, sino que toda la figura se fuese descubriendo a la vez.

Durante este proceso comencé a sentir el material y ver que la piedra quería decirme cosas a través de sus vetas que atravesaban todo el torso, como que la figura quería dejarme ver el interior o tal vez esa figura estaba absorbiendo lo que yo sentía y quería dejar ver de mí. En ese momento comprendí que la idea inicial debía de variar y por lo tanto el boceto realizado en barro era una referencia pero no un modelo final al que llegar. Por lo tanto dejé la figura como emergiendo de la piedra sin llegar a extraerla por completo al igual que Miguel Ángel hizo con su serie de esclavos y la técnica del *non finito*, con ello quería representar que aunque seamos capaces de extraer formas de la piedra, lo natural sigue ahí y ello se revela por encima de nuestras formas a través de las



**Fig. 75.** Primer encaje con radial y puntero.



**Fig. 76.** Extracción de volúmenes con cincel.

vetas.

Para continuar una vez extraídas las formas del cuerpo con los cinceles y las gradinas, por medio de la bujarda pude suavizar mucho más los volúmenes ya conseguidos.



**Fig. 77.** Suavizado de las formas con la bujarda.

Una vez tuve toda la figura ya con las formas comencé a pulir la superficie. En este caso quería dejar diversos grados de texturas en el total de la obra, en la parte trasera quise dejar la piedra natural, con las primeras marcas de la radial, en el rostro y las partes más pegadas a la piedra natural se aprecia el paso de la gradina y la bujarda. Por el contrario, el resto del cuerpo está completamente pulido, lo que refleja el proceso por el que se va transformando la piedra para conseguir una forma final. Para pulir la superficie, debido al tamaño, decidí comenzar de forma mecánica por medio de la radial con una copa y disco de diamante desbastando y lijando al máximo la superficie, posteriormente coloqué la copa de goma donde se van sujetando el papel de lija comenzando por un grano de 120 e ir subiendo hasta llegar al grano de 500. Debido al uso de la herramienta mecánica, aunque subamos de

grano se siguen quedando marcas de la lija por lo tanto en el último paso lijé con una lija de 600 y agua toda la superficie de la figura consiguiendo así un pulido mas cálido y personal.



**Fig. 78.** Proceso de pulido de la piedra.

El resultado final es muy agradable para mí pues conseguí mi objetivo propio de poder enfrentarme a un bloque de piedra de grandes dimensiones y extraer de ahí no sólo una figura sino sensaciones y emociones que me aportó todo el proceso personalmente y que me hicieron crecer profesionalmente en el mundo de la escultura.



**Fig. 80.** Mariano Sáez, *She is introspection*. 30 x 100 x 44 cm. 2018. Detalle.



**Fig. 79.** Mariano Sáez, *She is introspection*. 30 x 100 x 44 cm. 2018. Detalle.



**Fig. 81.** Mariano Sáez, *She is introspection*. 30 x 100 x 44 cm. 2018.

## 2.9. GRÁFICA

### 2.10. LIBRO DE ARTISTA

#### 2.10.1. CONCEPTO

Este libro recoge de manera visual los procesos de creación de las diferentes obras escultóricas creadas. Pretende ser una presentación de las mismas, reflejando también la importancia del trabajo manual y por ello he decidido realizarlo a mano. Para ello he hecho uso de la técnica de la cianotipia enriqueciéndola mediante collage, decollage, superposición de imágenes y demás recursos gráficos que aportaran sentido a las imágenes. Este libro es una forma de almacenar las sensaciones táctiles del proceso de creación de una forma física al margen de la obra.

#### 2.10.2. PROCESO

Para la creación de este libro de artista hice una selección de imágenes del proceso de creación de la obra escultórica en las que las manos fueran las protagonistas. Una vez escogidas las imágenes las pasé todas al mismo tamaño con un formato cuadrado. Este formato es el que más me gustaba y permitía que el libro tuviera dos posibles formas de apertura, puesto que lo abrieses por donde lo abrieses tenía contenido y comenzabas por el principio y con un mismo formato.

Para realizar los negativos de las cianotipias introduje las imágenes en photoshop, contrastándolas al máximo y pasándolas a negativo, y tras ello las imprimí en acetato, a su vez también las imprimí en color y blanco y negro para jugar luego con las texturas y los colores a la hora de realizar la estampa final.

Para realizar las cianotipias tuve que preparar el líquido fotosensible haciendo una mezcla de 50 ml. de agua destilada con 50 g. de citrato férrico amónico y otra mezcla de 50ml de agua destilada con 25 g. de ferrocianuro potásico. Una vez bien diluida estas dos mezclas se mezclan

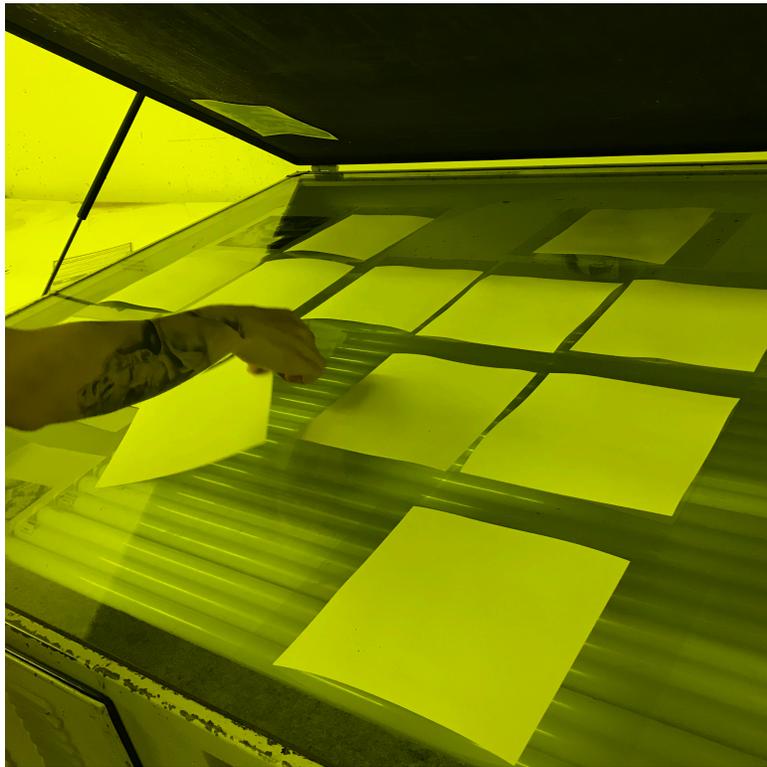


**Fig. 82.** Negativos.



**Fig. 83.** Aplicación de la mezcla fotosensible.

entre ellas al 50% y se aplican con una brocha limpia haciendo una capa homogénea en la superficie del papel, dejándolo secar completamente. Todo este proceso se debe de realizar en una sala oscura con luz roja de seguridad para no alterar el producto fotosensible. Una vez teniendo el papel seco se apreciará el tono verdoso de la mezcla y podremos proceder a colocar el negativo para revelar la imagen. En nuestro caso realizamos el proceso de revelado mediante la insoladora, colocando el total de las imágenes en una misma tirada y por lo tanto teniendo una exposición a la luz de la misma intensidad en todas las estampas, ya que otra opción es realizar el revelado con la luz solar, y dependiendo de la intensidad en la que incida el sol sobre la estampa, ésta necesitara más o menos tiempo de revelado.



**Fig. 84.** Colocación de todas las estampas en la aisladora.

Una vez reveladas las imágenes para parar la reacción fotosensible se introducen las estampas en agua limpiando todo el producto de la cianotipia y dejando a la vista el resultado de la estampa descubriendo el color azul típico de esta técnica. Para terminar esta parte del proceso se



**Fig. 85.** Paralización del revelado de las estampas.

vuelven a dejar secar las estampas colocándolas lo más lisas posibles para evitar ondulaciones y una vez secas ya tendríamos la cianotipia realizada.

Para dotar de carácter e intentar transmitir las sensaciones táctiles del proceso introduje en las estampas recortes de las imágenes impresas en blanco y negro o a color haciendo énfasis en las zonas más representativas para mí, a su vez también reutilicé los negativos para aportar sombras o capas translúcidas a las imágenes haciendo un símil a los momentos en los que no encuentras nada y de repente “pasas página” y encuentras soluciones. Todo este proceso fue realizado a mano, de ahí que la mayoría de los recortes del collage sean trozos de fotografías rasgadas y con formas aleatorias y poco definidas pero que le dan un carácter fresco a la estampa.



**Fig. 86.** Intervención sobre las cianotipias.



**Fig. 87.** Corte de las tapas.

Para encuadernar las 14 estampas como comenté anteriormente realicé una encuadernación doble en el que siete de las estampas se encontrarían en una parte del libro y las otras siete por el otro, el sentido de esto no es más que abras por donde abras el libro encuentres aquello que buscas. Todo el proceso de encuadernación también fue realizado a mano y para ello comencé con el corte del cartón para realizar las tapas. Una vez tenía los tres cartones del mismo tamaño los forré con tela de encuadernar uniéndolos a través de ésta y obteniendo una especie de

acordeón. Para hacer las contraportadas utilicé un papel marmolado haciendo referencia al material escultórico por excelencia.

Para hacer el lomo uní las estampas cada dos haciendo pliegues para obtener un grosor que nos permitiera pegarlo sin problema al cuaderno. Una vez pegados los lomos se reforzaron con una tira de papel de encuadernar uniendo la primera y la última estampa con sus contraportadas correspondientes reforzando la unión de las estampas con el cuaderno.



**Fig. 88.** Encuadernado.



**Fig. 89.** Unión de las estampas.



**Fig. 90.** Unión del lomo.

Por último, se realizó una impresión de texto en las contraportadas con unas citas referidas al contenido del libro a través de la estampación de texto mediante imprentilla portátil. Finalmente, hice una faja, tipografiada con el título del libro, que permite cerrarlo completamente.

El resultado final es un libro de artista en el que, al observar las imágenes, nos transportan a momentos especiales que los artistas pasamos junto a las obras creadas en el taller recordando sensaciones y sentimientos únicos.



**Fig. 91.** Estampación del texto.



**Fig. 92.** Mariano Sáez, *La huella del proceso*. Libro de artista. 21 x 21cm. 2019.

## 2.11. CATÁLOGO

La idea inicial del catálogo era recoger de una forma gráfica y atractivamente visual el resultado final del conjunto de la serie escultórica “Escultura en diferentes estados” creada para el Trabajo Final de Máster. Este catálogo fue realizado en la asignatura de *Diseño Editorial*, uno de los retos más complicados de mis estudios, puesto que mi focalización tanto en el Grado como en el Máster estaba más dirigido a asignaturas de taller y esta asignatura estaba fuera de mi zona de confort, por lo que tuve que cambiar el chip y trabajar de forma diferente a como estaba acostumbrado en el taller.

### 2.11.1. PROCESO

Para la realización de este catálogo el programa con el que se diseñó todo el contenido fue InDesign. Este programa nos facilita la creación de una o varias plantillas creando un patrón para organizar el contenido del catálogo.

Realicé una portada para la presentación de cada técnica jugando con los grises de las imágenes, la geometría de una franja a color que contrastara con la imagen y que nos permitiera la superposición del texto que haría referencia a la técnica.

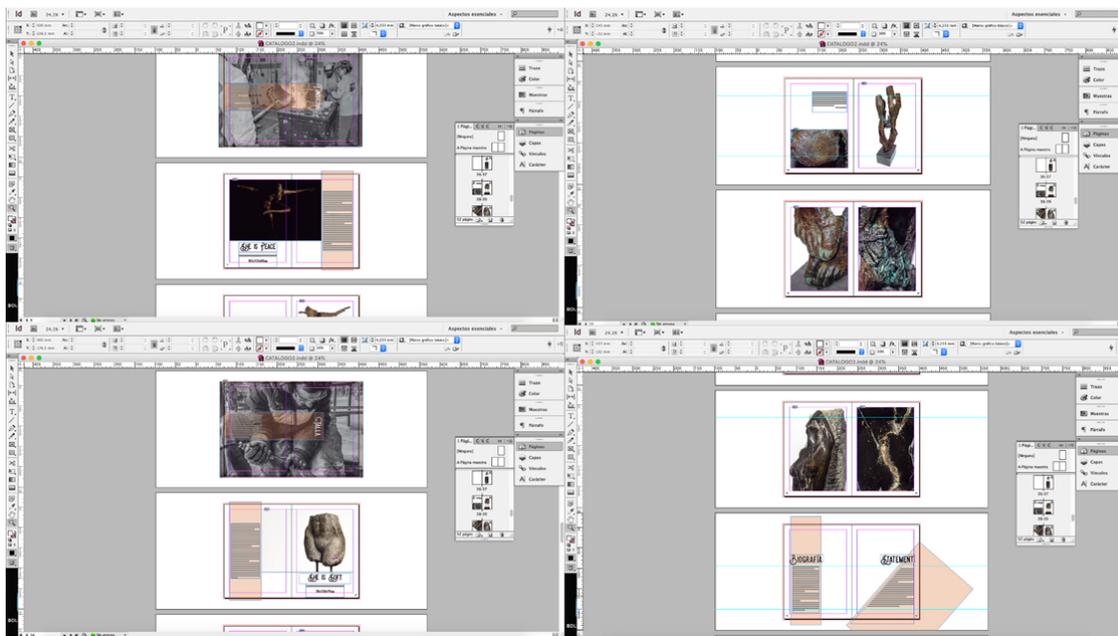


Fig. 93. Maquetación del catálogo.

Una vez presentada la técnica se van exponiendo las obras. Para cada obra se realizaron cuatro plantillas en las que se distribuirían las imágenes finales de cada una teniendo en cuenta los espacios y el texto que se le quería añadir. Todas las obras contienen el mismo patrón creando una continuidad en todo el catálogo. Las fotografías se realizaron de forma profesional en el estudio de fotografía de la facultad haciendo uso de los diferentes fondos e iluminación que nos ofrece.

La portada y las contraportadas se crearon en un documento aparte, puesto que se imprimen por separado y una vez se tengan las dos partes se unen. Para la portada escogí una imagen propia en la que se ve un retrato del artista. Para las contraportadas escogí una imagen de un taller en la que bajé la opacidad y queda la imagen como un tanto difusa en la que se pueden encontrar algunas referencias de materiales, herramientas, etc. Tanto en la contraportada inicial como en la contraportada final podemos encontrar información relevante del catálogo o del autor. Una vez impresa se glasofonó en mate para no tener brillos, dando un toque neutro al catalogo en general.

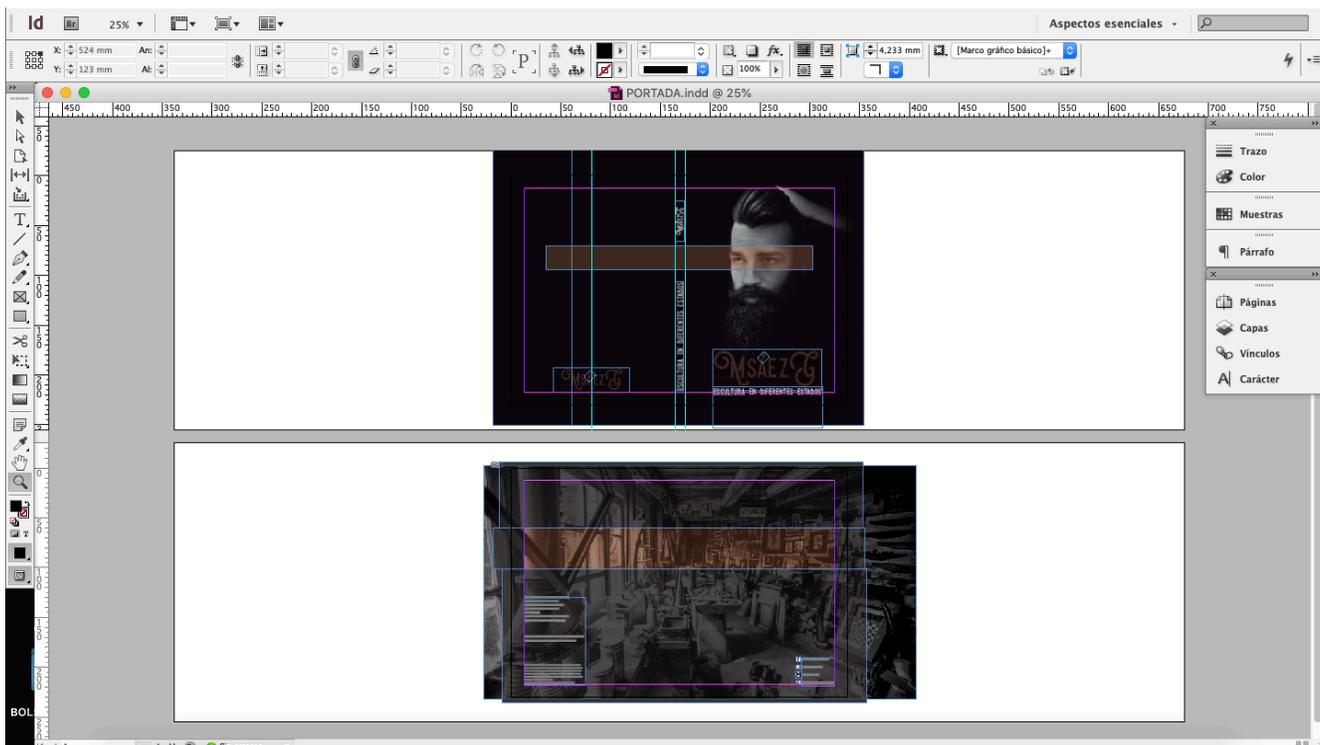


Fig. 94. Maquetación de la portada y contraportada.

El resultado final es un catálogo profesional en el que podemos encontrar recogida mi obra escultórica realizada para este Trabajo Final de Máster y en el que se presentan las obras de una manera muy atractiva para el espectador.



Fig. 95. Mariano Sáez, *Escultura en diferentes estados*. Catálogo. 22,5 x 16,5 cm. 2018.



Fig. 96. Mariano Sáez, *Escultura en diferentes estados*. Catálogo. 22,5 x 16,5 cm. 2018.

# CONCLUSIONES

Hemos comprobado en la primera parte de nuestro trabajo a través de la reflexión sobre la artesanía la relación entre la mano, los gestos y los objetos; y, por supuesto, cómo los objetos son elaborados en función de los gestos de la mano, además de la relación entre el arte y la artesanía, muy importante para el desarrollo de la sociedad.

Además, hemos investigado cómo y por qué la mano recibe la importancia que se merece en el ámbito artístico. Después, hemos comprobado cómo el ser humano se conoce y crece a través de las prácticas artísticas.

Para apoyarnos artísticamente en todas estas teorías hemos analizado referentes artísticos que ponen en práctica estas ideas a través de obras de arte.

Por lo tanto, hemos profundizado y comprendido el proceso de creación de obras artísticas, siendo capaces de sustentar nuestra producción con un discurso teórico al nivel de nuestras piezas.

En el segundo capítulo, se ha desarrollado la obra artística que ha sido creada desde un estudio previo que garantizara poder abarcar la mayor cantidad de técnicas posibles y aprendiendo la especificidad de cada una.

Durante el año de trabajo en el Máster, la reflexión y la acción han funcionado juntos para llegar a un mismo fin, la aportación de felicidad y creatividad. Esto me ha permitido alcanzar sensaciones únicas durante el proceso de producción que solo son posibles mediante la práctica artística.

Las obras desarrolladas a lo largo de esta investigación son obras muy impactantes, ya bien sea por su concepto o por el atractivo de la pieza en sí misma, lo que repercute en que el espectador se involucre en la obra, despertando en él la curiosidad sobre ellas.

Toda obra está intrínsecamente relacionada con las emociones y sentimientos de su autor en el momento de su creación, circunstancia que aunque no siempre es consciente, se puede objetivar en su estudio posterior pormenorizado.

Como artista, mi deseo es ser reflexivo durante el proceso de creación, logrando así un goce pleno en todo el desarrollo de la obra, que enfatizará el disfrute posterior de la contemplación de la misma y conllevará una mayor transferencia de los sentimientos del autor al espectador.

## BIBLIOGRAFÍA

BACHELARD, G. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

BAUDIN, E. y McCULLY, M. *Ceramic by Picasso*, París: Images Modernes, 1999.

CHIPP, H. B. *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal, 1995.

CLARK, K. *El desnudo*. Madrid: Alianza, 2006.

COLLINGWOOD, R.G. *Los principios del arte*. México D.F: Fondo de cultura económica, 1963.

DONDIS, D.A. *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

DORFLES, G. *El devenir de las artes*. México: Fondo de cultura Económica, 1963.

FLYNN, T. *El cuerpo en la escultura*. Madrid: Akal, 2002.

FOREST, D. *Picasso. Les années Vallauris*. París: L'estampille/L'objet d'art, Hors-série . 1995, nº 12 H.

GARRIGA, R. *El silencio como límite comprensivo, cognitivo y estructural: Una lectura estética entorno al arte contemporáneo* [tesis doctoral]. Valencia: UPV, 2015.

GOMPERTZ, W. *¿Qué estás mirando?. 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Madrid: Taurus Pensamiento, 2013.

HERNANDEZ, M. *Las manos. Viento del pueblo (1936-1937)*. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas. 2006.

HERSCHEL, B. C. *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal, 1995.

HOFMANN, W. *La escultura del siglo XX*. Barcelona: Seix Barral, 1960.

HOYAS, G. *La percepción háptica en la escultura contemporánea: valoración y ámbitos de desarrollo* [tesis doctoral]. Valencia: UPV, 2003.

KRAUSS R. E. *Pasajes en la escultura moderna*. Estados Unidos: Akal, 2009.

MARCOS, C. *Fundición a la cera perdida: técnica de la cascarilla cerámica*. [Tesis Doctoral]. Valencia: UPV, 2001.

MARCOS, C. y M. BARRAGÁN, C. *El alma en la mano, Artesanos y escultores de México y Valencia*. Valencia: Universitat politècnica de valència, 2011.

MORRIS, W. *Escritos sobre arte diseño y política*. Sevilla: Doble J, 2005.

OSHO. *Meditación: la primera y última libertad. Una guía práctica a la meditación*. Barcelona: Grijabo, 2005.

PALLASMAA, J. *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.

PARIS, M; BLANCH, E; DE LA CUADRA, C; DE ARRIBA, P; DE LAS CASAS, J y GUTIERREZ, J.J. *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*. Madrid: Akal, 2009

PAZ, O. *El uso y la contemplación*. Madrid: Guadalimar nº31, 1987.

RODRÍGUEZ, I. *La dicotomía entre arte culto y arte popular*. México D.F.: : Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.

RUSHDIE, S. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism*. Londres: Granta/Penguin, 1991.

RUSSOLI, F. *Henry Moore - escultura (con comentarios del artista)*. Barcelona: Polígrafa, 1981.

SCHNECKENBURGER, M. *Arte del siglo XX*. Madrid: Taschen, 2001.

SENNETT R. *El artesano*. Barcelona: Anagrama, 2009.

SENNETT, R. *Ce que sait la main*. París: Albin Michel, 2010.

STROMBERG, G. *El juego del coyote: Platería y arte en Taxco*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

TATARKIEWICZ, W. *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis y experiencia estética*. Madrid: Tecnos, 1990.

TRAVEN, B. *Canasta de cuentos mexicanos*. México: Selector actualidad editorial, 2003.

WITTKOWER, R. *La escultura: procesos y principios*. Madrid: Alianza Editorial S. A., 1984.

## **WEBGRAFÍA**

ARTE HÁPTICO. Cesar Delgado González. 2014/2019, [consulta: 27/05/2019]. Disponible en: <http://www.artehaptico.com/curriculum.html>

CLUB DEL LENGUAJE NO VERBAL. Háptica: el poder del tacto, 2013/2019 [consulta: 2019/03/12]. Disponible en: <https://www.clublenguajenoverbal.com/haptica-el-poder-del-tacto/>

LA ENCICLOPEDIA BIOGRÁFICA EN LÍNEA. Biografías y vidas, Auguste Rodin. 2004\2019 [consulta: 2019\04\19]. Disponible en: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/r/rodin.htm>

LA ENCICLOPEDIA BIOGRÁFICA EN LÍNEA. Biografías y vidas, Auguste Rodin. 2004\2019 [consulta: 2019\04\19]. Disponible en: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/r/rodin.htm>

MACBA. Pinchneck. Fondo de la colección, 2019 [ consulta: 29/05/2019] Disponible en: <https://www.macba.cat/es/pinchneck-2222>

THE LIGHTING MIND. El arte háptico. De lo visual a lo táctil,

2015/2019 [consulta: 2019/03/12]. Disponible en:  
<http://www.thelightingmind.com/el-arte-haptico-de-lo-visual-a-lo-tactil/>

WORKFLOW. Foundation\_Research\_Task, 2014/2019 [consulta:  
29/05/2019]. Disponible en:  
<http://yaoki1.workflow.arts.ac.uk/information-15-09-2014>

## LISTADO DE IMÁGENES

**Fig. 1.** Albert Giacometti conversando con Jean Genet y observando su obra. [ consulta: 19/06/2019] Disponible en: <https://www.paris-infinito.com/el-taller-de-alberto-giacometti-visto-por-jean-genet/>

**Fig. 2.** Pablo Picasso, *Colombe de la paix y Tripode*, 1973. [ consulta: 19/06/2019] Disponible en: <https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2015/03/09/subastan-londres-145-ceramicas-picasso-creo-vallauris/00031425924856033406389.htm>

**Fig. 3.** Detalle del trabajo del proceso de alfarería. [ consulta: 19/06/2019] Disponible en: <http://www.redciudadrodrigo.com/xxxiii-feria-de-ceramica-y-alfareria-de-ciudad-rodrigo/>

**Fig. 4.** Portada del libro *El artesano*, Richard Sennett. [ consulta: 19/06/2019] Disponible en: [https://www.anagrama-ed.es/libro/argumentos/el-artesano/9788433962874/A\\_392](https://www.anagrama-ed.es/libro/argumentos/el-artesano/9788433962874/A_392)

**Fig. 5.** Evaristo Navarro. Impresión de huellas en la obra escultórica. [ consulta: 19/06/2019] Disponible en: <https://www.ivam.es/es/exposiciones/evaristo-navarro-la-construccion-de-la-memoria-2/>

**Fig. 6** Brian Booth Craig, modelado., 2019. [ consulta: 19/06/2019] Disponible en: <https://www.instagram.com/p/BozJZMUgydK/>

**Fig. 7.** Antonio López observando y repasando la obra a través del tacto. [ consulta: 19/06/2019] Disponible en: <https://www.larazon.es/cultura/antonio-lopez-retrato-de-la-antiestrella-JI22085480>

**Fig. 8.** Cadena de producción Sig.XIX. [ consulta: 19/06/2019] Disponible en: <http://cienciassocialescuartoeso.blogspot.com/2013/03/trabajo-en-cadena.html>

**Fig. 9.** Newcomb Pottery, cerámica artística. [ consulta: 19/06/2019] Disponible en: <https://jaxwomensnetwork.com/meetinginfo.php?id=40&ts=1445907203>

**Fig. 10.** Auguste Rodin, *Mano de pianista*, 1885. [ consulta: 19/06/2019] Disponible en: <https://www.20minutos.es/noticia/2929200/0/rodin-centenario-muerte/>

**Fig. 11.** Auguste Rodin, *La mano de Dios*, 1896. [ consulta: 19/06/2019] Disponible en: <https://observandoelparaiso.wordpress.com/2014/04/14/la-mano-de-dios-de-rodin/>

**Fig. 12.** Bruce Nauman en su taller. [ consulta: 19/06/2019] Disponible en: <http://josejimenezcuerpoytiempo.blogspot.com/2015/04/bruce-nauman-en-la-fondation-cartier.html>

**Fig. 13.** Bruce Nauman, *Hand Circle*, 1996. [ consulta: 19/06/2019] Disponible en: [https://elpais.com/cultura/2019/06/17/babelia/1560770314\\_137969.html](https://elpais.com/cultura/2019/06/17/babelia/1560770314_137969.html)

**Fig. 14.** Bruce Nauman, *Fotograma de Estudios de Contrapposto, I a VII (detalle)*. 2015/16. [ consulta: 19/06/2019] Disponible en: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3852>

**Fig. 15.** Cesar Delgado, Escultura. [ consulta: 19/06/2019] Disponible en: <http://www.artehaptico.com/galeria/escultura/6.jpg>

**Fig. 16.** Cesar Delgado, Oleo. [ consulta: 19/06/2019] Disponible en: <http://www.artehaptico.com/galeria/pinturas/9.jpg>

**Fig. 17.** Mariano Sáez, *She is peace*. 161 x 133 x 85 cm, 2016.

**Fig. 18.** Mariano Sáez, *She is peace*. 161 x 133 x 85 cm, 2016.

**Fig. 19.** Diferencias de texturas entre papilla sin rebozado (arriba), Moloquita 30\80 (centro), y Moloquita 16\30 (abajo).

**Fig. 20.** Aplicación de goma laca. [Fotografía propia].

**Fig. 21.** Aplicación de goma laca. [Fotografía propia].

**Fig. 22.** Pieza con 1er baño. [Fotografía propia].

**Fig. 23.** Pieza con 3er baño. [Fotografía propia].

**Fig. 24.** Aplicación de la papilla. [Fotografía propia].

**Fig. 25.** Aplicación fibra de vidrio. [Fotografía propia].

**Fig. 26.** Pieza cubierta con fibra de vidrio. [Fotografía propia].

**Fig. 27.** Descere mediante choque térmico. [Fotografía propia].

**Fig. 28.** Fisura de 3er grado. [Fotografía propia].

- Fig. 29.** Fisura de 3er grado. [Fotografía propia].
- Fig. 30.** Piezas con baño de seguridad. [Fotografía propia].
- Fig. 31.** Colada de latón. Facultad de Bellas Artes (UPV). [Fotografía propia].
- Fig. 32.** Bocetos del natural. [Fotografía propia].
- Fig. 33.** Estructura interior del modelado. [Fotografía propia].
- Fig. 34.** Modelado de la figura. [Fotografía propia].
- Fig. 35.** Proceso de creación del molde 1. [Fotografía propia].
- Fig. 36.** Proceso de creación del molde 2. [Fotografía propia].
- Fig. 37.** Proceso de creación del molde 3. [Fotografía propia].
- Fig. 38.** Extracción del molde. [Fotografía propia].
- Fig. 39.** Mezcla de cera con parafina y resina. [Fotografía propia].
- Fig. 40.** Llenado del molde con cera. [Fotografía propia].
- Fig. 41.** Vaciado del molde de cera. [Fotografía propia].
- Fig. 42.** Encaje del modelo en cera. [Fotografía propia].
- Fig. 43.** Descascarillado de la pieza. [Fotografía propia].
- Fig. 44.** Lijado superficial del metal. [Fotografía propia].
- Fig. 45.** Proceso de patina. [Fotografía propia].
- Fig. 46.** Mariano Sáez, *She is extacy*. 37 x 90 x 65,5 cm, 2018. Detalle. [Fotografía propia].
- Fig. 47.** Mariano Sáez, *She is extacy*. 37 x 90 x 65,5 cm, 2018. Detalle. [Fotografía propia].
- Fig. 48.** Mariano Sáez, *She is extacy*. 37 x 90 x 65,5 cm, 2018. [Fotografía propia].
- Fig. 49.** Boceto. [Fotografía propia].
- Fig. 50.** Extracción y refuerzo de moldes. [Fotografía propia].
- Fig. 51.** Positivado en cera mediante la técnica del pincelado. [Fotografía propia].

**Fig. 52.** Modelo en cera con árbol de colada. [Fotografía propia].

**Fig. 53.** Soldadura con autógena. [Fotografía propia].

**Fig. 54.** Patinado de la pieza. [Fotografía propia].

**Fig. 55.** Piedra escogida para la base sin tratar. [Fotografía propia].

**Fig. 56.** Mariano Sáez, *She is what I feel*. 67 x 21 x 20 cm, 2019. Detalle. [Fotografía propia].

**Fig. 57.** Mariano Sáez, *She is what I feel*. 67 x 21 x 20 cm, 2019. Detalle. [Fotografía propia].

**Fig. 58.** Mariano Sáez, *She is what I feel*. 67 x 21 x 20 cm, 2019. [Fotografía propia].

**Fig. 59.** Realización del molde de alginato. [Fotografía propia].

**Fig. 60.** Vertido de cera, extracción del modelo en cera y modelo en cera. [Fotografía propia].

**Fig. 61.** Modelado de los ojos. [Fotografía propia].

**Fig. 62.** Pieza montada en el árbol de colada. [Fotografía propia].

**Fig. 63.** Corte de los bebederos. [Fotografía propia].

**Fig. 64.** Patinado de la pieza. [Fotografía propia].

**Fig. 65.** Extracción de brillos. [Fotografía propia].

**Fig. 66.** Mariano Sáez, *They let me see*. 22 x 19 x 11 cm, 2019. Detalle. [Fotografía propia].

**Fig. 67.** Mariano Sáez, *They let me see*. 22 x 19 x 11 cm, 2019. Detalle. [Fotografía propia].

**Fig. 68.** Mariano Sáez, *They let me see*. 22 x 19 x 11 cm, 2019. [Fotografía propia].

**Fig. 69.** Flechas artesanales de piedra. [ consulta: 20/06/2019] Disponible en: <https://redhistoria.com/collar-egipcio-diente-primer-tiburon-blanco-y-mas-esta-semana-catawiki/puntas-de-flecha-del-neolitico/>

**Fig. 70.** Kuroi, Grecia clásica. [ consulta: 20/06/2019] Disponible en: <https://sdelbiombo.blogia.com/2016/070401-analisis-y-comentario-del-kouros-de-anavysos.php>

**Fig. 71.** Vicente Ortí, talla directa. [ consulta: 20/06/2019] Disponible en: <https://www.arteinformado.com/agenda/f/la-huella-de-vicente-orti-77948>

**Fig. 72.** Maqueta en barro. [Fotografía propia].

**Fig. 73.** Primer encaje de las formas con puntero y primer volumen con gradina. [Fotografía propia].

**Fig. 74.** Extracción del volumen completo por medio del abujardado. [Fotografía propia].

**Fig. 75.** Pulido a mano de la superficie. [Fotografía propia].

**Fig. 76.** Soldadura de la base. [Fotografía propia].

**Fig. 77.** Mariano Sáez, *She is soft*. 35 x 138 x 25 cm, 2018. Detalle. [Fotografía propia].

**Fig. 78.** Mariano Sáez, *She is soft*. 35 x 138 x 25 cm, 2018. Detalle. [Fotografía propia].

**Fig. 79.** Mariano Sáez, *She is soft*. 35 x 138 x 25 cm, 2018. [Fotografía propia].

**Fig. 80.** Primer encaje con radial y puntero. [Fotografía propia].

**Fig. 81.** Extracción de volúmenes con cincel. [Fotografía propia].

**Fig. 82.** Suavizado de las formas con la bujarda. [Fotografía propia].

**Fig. 83.** Proceso de pulido de la piedra. [Fotografía propia].

**Fig. 84.** Mariano Sáez, *She is introspection*. 30 x 100 x 44 cm, 2018. Detalle. [Fotografía propia].

**Fig. 85.** Mariano Sáez, *She is introspection*. 30 x 100 x 44 cm, 2018. Detalle. [Fotografía propia].

**Fig. 86.** Mariano Sáez, *She is introspection*. 30 x 100 x 44 cm, 2018. [Fotografía propia].

**Fig. 87.** Negativos. [Fotografía propia].

**Fig. 88.** Aplicación de la mezcla fotosensible. [Fotografía propia].

**Fig. 89.** Colocación de todas las estampas en la aisladora. [Fotografía propia].

**Fig. 90.** Paralización del revelado de las estampas. [Fotografía propia].

**Fig. 91.** Intervención sobre las cianotipias. [Fotografía propia].

**Fig. 92.** Corte de las tapas. [Fotografía propia].

**Fig. 93.** Encuadernado. [Fotografía propia].

**Fig. 94.** Unión de las estampas. [Fotografía propia].

**Fig. 95.** Unión del lomo. [Fotografía propia].

**Fig. 96.** Estampación del texto. [Fotografía propia].

**Fig. 97.** Mariano Sáez, *La huella del proceso*. Libro de artista. 21 x 21 cm, 2019. [Fotografía propia].

**Fig. 98.** Maquetación del catálogo. [Fotografía propia].

**Fig. 99.** Maquetación de la portada y contraportada. [Fotografía propia].

**Fig. 100.** Mariano Sáez, *Escultura en diferentes estados*. Catálogo. 22,5 x 16,5 cm, 2018. [Fotografía propia].

**Fig. 101.** Mariano Sáez, *Escultura en diferentes estados*. Catálogo. 22,5 x 16,5 cm, 2018. [Fotografía propia].



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÀSTER *en*  
PRODUCCIÓ ARTÍSTICA  
Universitat Politècnica de València