

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES

La comunicación social y emocional en la práctica artística

Un viaje observacional e introspectivo
a través de la escultura



Alumno: Lucía García Calatayud

Dirigida por: María Zárraga Llorens como tutora y
Francisco Pérez Benavent como director experimental

Tipología 4

Valencia, julio 2019



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÀSTER en
PRODUCCION ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València

A mi familia, amigos y tutores, por estar a mi lado durante este proyecto y brindarme su tiempo para compartir mis inquietudes.

A Gus, por ofrecerme su amor incondicional.

Índice

Introducción.....	4
- Justificación.....	5
- Hipótesis.....	6
- Objetivos.....	6
- Metodología.....	7
- Descripción del trabajo.....	8
1. Marco teórico.....	10
1.1. Antecedentes	11
1.1.1. <i>Sin título</i> , 2013.....	11
1.1.2. <i>Sin título</i> , 2013.....	11
1.1.3. <i>Gemelas</i> , 2013.....	11
1.1.4. <i>Alteridad. El yo entendido a través del tú</i> , 201.....	11
1.2 Referentes.....	13
1.2.1. Carlota Guerrero.....	13
1.2.2. Miles Johnston.....	14
1.2.3. Max Leiva.....	15
1.2.4. Juan Muñoz.....	15
1.2.5. Andreas Senoner.....	16
1.3. Objeto de estudio.....	17
1.3.1. Apuntes sobre la identidad desde el autocuestionamiento.....	17
1.3.2. EL cuerpo como comunicador.....	21
1.3.3. Las fronteras de la comunicación socioemociona....	23
1.3.4. Los símbolos.....	25
2. Producción artística.....	31
2.1. Descripción técnica y tecnológica de la obra.....	31
2.2. Reflexión sobre el proceso de trabajo.....	36
2.3. Montaje expositivo.....	36
2.4. Presentación de la obra realizada.....	37
Conclusiones.....	54
Referencias bibliográficas	56
Glosario de imágenes.....	59

Resumen

El presente Trabajo de Fin de Máster efectúa un análisis teórico-práctico de 9 esculturas de metal que abordan el acto comunicativo desde la perspectiva social y emocional entre individuos. En este análisis se plantea un recorrido multidisciplinar donde se revisan diferentes referentes, así como conceptos que conforman nuestro objeto de estudio materializado en nueve esculturas. La identidad, el cuerpo, la comunicación y la simbología conforman los cimientos conceptuales que, junto a la observación y la introspección, representan las claves que sustentan nuestra escultura.

Palabras clave: Escultura, metal, identidad, cuerpo, simbología, ventana, manos, máscara, mochila, comunicación social, comunicación emocional, límites.

Abstract

The present Master's Thesis is a theoretical-practical analysis of 9 sculptures of metal that deal with the communicative act from the social and emotional perspective with the other. In this analysis we propose a multidisciplinary journey where different references are reviewed, as well as concepts that make up our object of study materialized in 9 sculptures. Identity, body, communication and symbolism form the conceptual foundations that, together with observation and introspection, represent the keys that sustain our sculpture.

Keywords: Sculpture, metal, identity, body, symbolism, window, hands, mask, backpack, social communication, emotional communication, limits.

Introducción

La comunicación social y emocional en la práctica artística. Un viaje observacional e introspectivo a través de la escultura es una investigación teórico-práctica realizada por Lucía García Calatayud y codirigida por María Zárraga Llorens y Francisco Pérez Benavent, que presenta el trabajo final de Máster en producción Artística (TFM), cursado en la Facultad San Carlos en la Universidad Politécnica de Valencia durante 2018/2019. El presente proyecto se adecúa a la tipología 4, por lo que plantea una investigación teórica acompañada de una producción artística.

El tema de investigación de este TFM está relacionado con el trabajo de fin de grado (2013/2014) anteriormente presentado y que llevaba por título: *Alteridad. El Yo entendido a través del Tú*, en el cual se planteaba, mediante la obra escultórica, una serie de cuestiones en referencia al acto comunicativo entre sujetos. Partiendo de esta premisa hemos abordado la investigación actual, cuya producción artística se vincula nuevamente a la escultura, para dar continuidad al planteamiento teórico con mayor profundidad y siguiendo nuevos caminos.

El objetivo fundamental de este proyecto es reflexionar desde la práctica artística sobre la identidad, los procesos comunicativos y sus limitaciones en el ámbito afectivo y social. Esta exploración se ha realizado tanto a nivel introspectivo como a nivel observacional, poniendo el foco de atención en la capacidad de comunicación de nuestros coetáneos en el momento actual.

A partir del estudio, el análisis y la confrontación de la obra de una serie de artistas (cuyo trabajo nos ha servido de referencia), hemos abordado su representación tridimensional compuesta con símbolos que ayuden a la lectura del mensaje que tratamos de transmitir en cada una de las piezas realizadas.

A nivel plástico, la obra se desarrolla en cuatro series compuestas por nueve esculturas. Este proyecto nos ha permitido evolucionar en el lenguaje expresivo y artístico. La elección de la figura femenina como base de la mayoría de las esculturas no responde a cuestiones de género, sino más bien a la nuestra identificación con la propia escultura, sintiéndonos más representados con este sexo a la hora de narrar los diálogos que allí se producen.

Asimismo, este proyecto surge del interés que hemos ido adquiriendo en los últimos años por aspectos relacionados con la condición humana, intentando hacer una aproximación antropológica, fruto del proceso de observación.

Este proyecto habla de algunos procesos básicos del ser humano, como lo son el autocuestionamiento y la necesidad de comunicación. Así pues, las figuras se presentan despojadas de indumentaria (en casi todas las representaciones) para intentar centrar la atención en la propia existencia del ser y en su forma de entablar conversación con los demás, sin distraer innecesariamente con lo accesorio de las prendas. No nos interesa hablar de la sociedad de consumo *per se*, pero sí de la creciente importancia que para nosotros ha cobrado la identidad individual, que ha ido poniéndose más de relieve a raíz del consumismo actual y la consiguiente satisfacción hedonista e inmediata que promueve la sociedad capitalista.

El presente estudio se trata de un proyecto abierto, en la medida en que no se considera acabado en los cuestionamientos escogidos, aunque se limita al tiempo de realización de este corpus. Además, para su elaboración, se ha llevado a cabo la revisión del trabajo de diferentes artistas que, o bien por su intención comunicativa o por su estética, conectan con nuestra visión permitiendo una integración de los planteamientos aquí esbozados.

Justificación del trabajo

El proyecto nace del interés personal que suscita el acto comunicativo con el "otro"¹, a su vez relacionado con la identidad, el cuerpo y la simbología. Hemos centrado la atención en los límites de la comunicación social y emocional y en la autogestión de ambas. Este TFM reincorpora ideas afines al TFG, sin embargo, nuestro interés se centra ahora en los conceptos que no se llegaron a desarrollar y que encontramos en esta ocasión la oportunidad de abordar en profundidad.

La propia incompreensión de la esencia del ser humano y nuestro rechazo frente a algunas de sus prácticas, suponen el punto de partida. Nos lleva a intentar dar respuesta a varios de los interrogantes que giran en torno a su condición, especialmente a los motivaciones. Si bien presentamos un marco teórico que respalda este enunciado, el interés primigenio de este trabajo es poder traducir nuestras inquietudes personales a nivel plástico, exactamente a través de la escultura. El arte nos ofrece la posibilidad de comunicar más allá de las palabras y es en el lenguaje artístico donde nos sentimos más cómodos para trabajar nuestros intereses.

¹ Entiéndase *otro* como término genérico, incluyendo su acepción femenina y masculina.

Por ello, hablamos de identidad desde la autoexploración, así como de lo dicho acerca de ella por aquellos entendidos en la materia, como se verá en las sucesivas páginas que componen este texto.

También nace del interés personal por continuar con la práctica escultórica y trabajar la figura humana, que había abordado muy sutilmente en el pasado. Vemos en este proyecto una forma de consolidar conocimientos y mejorar nuestras destrezas, así como un disfrute, donde poder volver a gozar de la experiencia artística que tanto nos enriquece a nivel personal. Los conocimientos adquiridos en la asignatura de fundición, cursada tanto en la carrera como en el máster, de la mano y maestría de la profesora Carmen Marcos y de nuestro director experimental y técnico Francisco Pérez (así como los adquiridos en las otras asignaturas escultóricas experimentadas junto a otros grandes docentes como Vicente Ortí, Martina Botella y Vicente Barón), sumados a su pasión, nos han hecho amar y aprender a sentir la escultura como algo propio; con lo que poder comunicarnos y comprender el mundo y a nosotros mismos un poco mejor.

Todo este reencuentro y proceso creativo se ha visto a su vez sustentado y guiado por el extenso conocimiento de nuestra tutora María Zárraga, como profesora de metodologías, en su visión vertebradora del proyecto.

Hipótesis

La hipótesis de trabajo que aquí planteamos quiere demostrar que el lenguaje escultórico es propicio para abordar conceptos como la comunicación o incomunicación emocional y social, en relación con el proceso identitario. Todo ello desde una perspectiva personal, observacional e introspectiva.

Objetivos

Objetivo principal

Crear diferentes series escultóricas, cuyas escenas representen conceptos globales y fronterizos en torno a la comunicación social/emocional y la identidad.

Objetivos secundarios

- Realizar un viaje introspectivo sobre nuestros propios límites comunicativos.
- Reflexionar desde nuestra experiencia y mediante la observación acerca de la condición humana en relación a las fronteras comunicativas en el ámbito social y emocional.
- Mejorar nuestras técnicas y conocimientos escultóricos.
- Elegir elementos simbólicos que transmitan los contenidos conceptuales.
- Definir algunos referentes contemporáneos emparentados con nuestro pensamiento y estilo.

Metodología

La metodología empleada en la realización de este trabajo consiste, por un lado, en un análisis teórico de antecedentes, referentes (teóricos-prácticos) y desarrollo de conceptos afines a la idea planteada; y por el otro, todo el proceso de creación artística compuesto por la descripción técnica y tecnológica de la obra y la reflexión sobre el proceso de trabajo. Por último, pero no menos importante, la presentación de la obra realizada.

La información manejada en cuanto referentes ha sido obtenida de diversas fuentes: libros, catálogos, monografías e internet; los cuales citaremos más adelante.

Sin embargo, este proyecto ha sido abordado inicialmente desde un método empírico, a partir del cual comenzamos con la operativización de la parte práctica. A partir de ahí fuimos estructurando el contenido conceptual del TFM, teniendo en consideración los referentes que fueron inicialmente conocidos durante los cursos en la facultad y por sus redes sociales, lo que derivó en la búsqueda de sus líneas conceptuales a través de diversos recursos que se especifican a lo largo del trabajo.

El tiempo de realización abarca los cursos 2017/2018 y 2018/2019. El primero de ellos, realizado de forma presencia cursándose todas las asignaturas relativas al Máster; mientras el curso presente se ha continuado exclusivamente con el desarrollo del TFM.

La ejecución de este trabajo se ha llevado a cabo durante las clases de Fundición y Metodologías de Proyecto, en las horas de taller en el departamento de escultura de la Facultad de Bellas artes de la Universidad Politécnica de Valencia, junto con las horas empleadas fuera de la facultad y del horario lectivo.

Los recursos utilizados a nivel humano han sido de inestimable ayuda, principalmente por la participación de mis dos tutores en sus respectivas áreas, además de la aportación física y conceptual de otros docentes. En cuanto a los materiales, hemos empleado desde arcilla de modelar, pasando por la cera, moldes de silicona, moloquita, metales como el bronce y el latón, empleados en el proceso de acabados de las piezas. Lo anterior, junto con fotografías y bocetos, han conformado el proceso hacia las obras finales y se ha detallado en el apartado de la producción artística.

En cuanto a los recursos financieros, ha supuesto una inversión relativa, puesto que la realización de este proyecto a expensas exclusivamente de la autora, hubiese supuesto su imposibilidad debido al alto coste propio del proceso de fundición.

Descripción del trabajo

La comunicación social y emocional en la práctica artística. Un viaje observacional e introspectivo a través de la escultura pretende rescatar varios conceptos que versan sobre la figura del ser humano, como son la **incomunicación** y la **comunicación** en el diálogo; los **límites sociales y emocionales** que se dan en estos procesos; el entendimiento del **Yo** a través del **Tú**; el concepto sobre la **identidad** que tanto nosotros como el imaginario colectivo tiene; y, la **simbología** adecuada con la que abordar estas cuestiones. Todo ello contado por una serie de esculturas que pretenden entablar una conversación con el espectador y donde éste puede situarse tanto dentro como fuera de la escena.

El presente trabajo aborda conceptos fronterizos como lo **real** y lo **imaginario**, mediante una interpretación subjetiva, a la par que figurativa, de la representación humana. Quizás no podamos poner un nombre a sus protagonistas, pero es muy probable que la imagen se materialice en nuestra mente como un recuerdo sobre nuestro propio ser o el de otros. Para abordar dichas nociones hemos buscado una traducción simbólica

presente en cada una de las piezas, que guíen la mirada del espectador hacia los conceptos que presentamos.

Una experiencia desde la individualidad que pone de manifiesto la globalidad del concepto de identidad humana y su papel en este pequeño teatro que es la vida. Este corpus teórico parte del interés inherente por comunicar nuestras propias inquietudes de un modo introspectivo, para entablar un diálogo con nuestra identidad personal, así como crear un espacio donde el espectador se pueda encontrar también a sí mismo.

No partimos de un discurso cerrado ni es la intención de este trabajo finalizarlo, es más bien una aproximación a los diversos intereses que tienen que ver con el cuerpo, los límites, la comunicación con los demás y la identidad individual desde la que nos relacionamos colectivamente, así como la simbología que adoptamos para transmitir nuestro discurso. Esta conceptualización tiene sus orígenes en el TFG, donde ya se enmarcaban el discurso comunicativo con el otro y, que hemos ampliado y acotado en este TFM.

Así mismo, consideramos que la esencia de esta práctica artística es el ejercicio de la imaginación, libre y autónomo; sin la cual, no podríamos hablar del viaje introspectivo que representa este trabajo ni del desarrollo de la obra propia. Por lo tanto, no podemos negar el carácter afectivo que está presente en nuestra la producción artística

Es por eso que, la interpretación que hacemos al leer y producir, valiéndonos de nuestra mirada volcada en la representación escultórica, la misma que intenta materializar nuestro posicionamiento sobre los conceptos de incomunicación y alteridad, pese a ser subjetiva, la distancia del tiempo y las opiniones ajenas que hemos ido recogiendo a lo largo de la elaboración del TFM nos ayudan en la elaboración de este discurso para su validez intersubjetiva.

Algunas pautas comunes que se dan a lo largo del desarrollo conceptual, así como en la obra, son: la mirada sobre el ser humano y su capacidad para comunicarse revistiéndose de diferentes identidades, que van desde un yo individual, pasando por un yo narrativo o discursivo y plural con capacidad de desarrollar la otredad².

Es por lo que nos interesa la multiplicidad de miradas, teniendo presente que no existe una perspectiva única dada como buena, ni un saber

² "1. Condición de ser otro". *Real Academia Española*.

absoluto. Dentro de esta auto búsqueda, nos importa la alteridad³ como concepto afín que complementa y hace de pivote para la definición de la identidad.

Podemos entender el concepto de identidad como el diálogo que se da entre el ser y la apariencia, pero en este caso, no hemos hecho hincapié en el contenedor, sino que nos hemos servido del cuerpo como medio para transmitir los conceptos. Si bien, la labor requerida para llegar a la obra final está realizada con dedicación y cuidado, en muchas ocasiones lo que encontramos más satisfactorio en las obras presentadas son las ideas que pretenden generar.

“La forma exterior de los seres no me interesaba ya, sino lo que yo sentía realmente en mi vida. Ya no se trata de representar una figura exteriormente parecida, sino de vivir, realmente realizar únicamente lo que me había emocionado o lo que yo deseaba”⁴.

Es por ello que nos ha supuesto un reto intentar comunicar con tan pocos elementos y, aunque estamos satisfechos con el resultado, entendemos que cada espectador hará su propia conexión que puede o no, coincidir con las ideas expuestas.

1. Marco teórico

A continuación, analizaremos los antecedentes, los artistas plásticos que nos han servido de referentes, así como los conceptos que acabamos de enunciar, y que, hemos manejado en este TFM. Todas estas fuentes de información nos han servido de base e inspiración para desarrollar nuestra obra y darle un sentido más allá de la estética.

³ También se emplea, con este mismo sentido, la voz *alteridad*, cultismo formado sobre el latín *alteritas*, *-atis* ('diferencia'). *Real Academia Española*.

⁴ Bucarelli, Palma, *La escultura de Alberto Giacometti*, París:s.n., 1962, p. 75.



Figura 1.

Lucía García, *Sin título*, 2013.



Figura 2.

Lucía García, *Sin título*, 2013.



Figuras 3, 4 y 5.

Lucía García, *Gemelas*, 2013.

1.1. Antecedentes

Nuestro punto de partida son algunos de los trabajos realizados durante la carrera, donde ya apuntábamos como centro de interés al ser humano y la identidad como concepto sobre el que versar. Las siguientes obras realizadas en años anteriores tienen una relación y repercusión directa en el Trabajo de Final de Máster:

1.1.1. *Sin título*, porcelana fría, 2013.

En el primer proyecto, podemos ver la figura humana muy esquemática, donde las cabezas son formas geométricas e intercambiables y algunas de ellas son complementarias. En ella, sembramos por primera vez las preguntas que nos acompañan desde entonces sobre la identidad del ser.

1.1.2. *Sin título*, escayola y madera, 2013.

Dos rostros tapados con las manos. Con esta propuesta buscábamos trabajar los conceptos de la pérdida de identidad y la introspección personal que experimenta el individuo. Las esculturas no pretenden mostrar ningún sentimiento o estado; están tranquilas, como imbuidas en ellas mismas.

1.1.3. *Gemelas*, latón, 2013.

Otra vez versamos sobre identidad, la comunicación – incomunicación, el *dos* como elemento compositivo y las tensiones entre las figuras que están unidas entre sí. El conducto que las une está representado por una trenza, la cual alude tanto a la delicadeza como a la fortaleza. Esta serie está conectada con la propuesta *máscaras*, ¿es una lucha entre iguales, o hablamos de la tensión interna que deviene de los conflictos de un único individuo?

1.1.4. *Alteridad. El yo entendido a través del tú*, latón, hilos, madera, 2014.



Figuras 6, 7 y 8.

Lucía García, *Alteridad*, 2014.

Puesto que es el más reciente trabajo, probablemente sea también el que más cerca está de la propuesta presente. En él volvemos al binomio representado en el ser humano, con las cualidades de idéntico y diferente, frente a los demás, sin olvidarnos de la relación que existe a su vez sobre la imagen que proyectamos y la que se supone que se espera que representemos. En esta obra hablamos de la conversación, los hilos representan el mensaje dentro del acto comunicativo, el cual puede encontrar un receptor que lo recoja o por el contrario perderse sin nadie que lo reciba. También hablamos del silencio y el espacio que cada uno ocupa y demanda frente al otro.

En este trabajo cuestionamos si podemos vivir como seres aislados o si, por el contrario, nos necesitamos los unos a los otros para sobrevivir. Hemos elegido este segundo supuesto como punto de partida. Enunciamos el acto comunicativo que ya presentamos en el TFG desde una perspectiva diferente. Mientras que en el pasado trabajamos el mensaje de la comunicación verbal (representando con hilos), ahora hemos decidido abordar la comunicación desde el lenguaje artístico y corporal. Probando que, con gestos, símbolos y la presencia del cuerpo podemos comunicar. importancia al espacio donde se generan los diálogos. Ya apuntamos que nos interesaban las cualidades intrínsecas al ser humano por encima de su apariencia y en esta serie optamos por una figura mucho más abstracta.

La fundición fue la técnica escogida para las dos series finales, con la cual encontramos afinidad con uno de los materiales con los que podemos identificarnos, el latón, y es por lo mismo, que hemos decidido continuar con su utilización en el TFM.

Mantenemos pues el interés en los personajes y en su capacidad de alteridad, así como en el diálogo que se genera entre ellos. Como explica José García *“la función del otro en la construcción identitaria no se limita a la oposición y contraste, sino que también lo alimenta y lo instruye”*⁵. Por ello también podemos afirmar que la alteridad se produce tanto en la conciencia de los demás como en la nuestra propia.

La revisión de los antecedentes nos ha permitido observar la evolución en nuestra poética plástica, que intenta formular un lenguaje propio basándose

⁵ García, José, Identidad y alteridad en Batjín. *Acta Poética* 27 (1) Primavera. UNAM, México, 2006.



Figuras 9 y 10.

Carlota Guerrero, *Sisters*, 2019.

en la apropiación de una gramática simbólica de los gestos y objetos utilizados en las esculturas. Ahora bien, en esta ocasión nos hemos decantado por la recuperación de la figura humana para reforzar el carácter humano de sus protagonistas. Es sobre esta recuperación donde entran en contacto nuestros referentes artísticos; todos conectados de una u otra forma con la figuración, usada para transmitir sus líneas discursivas, los cuales veremos a continuación.

1.2. Referentes

Dentro de esta búsqueda introspectiva en la que pretendemos transmitir nuestras inquietudes acerca de la comunicación de un modo gestual, nos gustaría hablar de algunos artistas, cuyo trabajo por su relación formal o bien por lo que nos evocan, nos han servido de inspiración y guía en el proceso de creación.

1.2.1 Carlota Guerrero (Barcelona, 1990)

Fotógrafa autodidacta y directora de arte, cuya obra celebra visualmente el cuerpo femenino. La fuente principal de su trabajo es la mujer contemporánea, pudiendo retratarla tanto vestida como desnuda, pero sobre todo apelando a su belleza natural. Guerrero se describe a sí misma como una *girl power*⁶, que explora su condición de mujer con curiosidad y en comunidad con otras congéneres. Los escenarios duales, minimalistas o de plena naturaleza son recurrentes en su obra. Su trabajo capta una nueva estética impregnada de fuerza. Fotografías sobreexpuestas, bañadas por una tenue neblina que le sirve de sello distintivo y que nos hace preguntarnos si estamos en un sueño o mundo real. Su obra se decanta por la imagen analógica, la cual le ayuda a conseguir, según sus palabras, esa estética cruda característica de

⁶ “El poder que encuentro en mi cuerpo y alma es infinito, y ese poder se intensifica cuando lo puedo compartir con otras mujeres. Juntas tenemos un poder incalculable”. Son las palabras de la artista en una entrevista realizada para el portal Vice. *Conoce a Carlota Guerrero, la fotógrafa española tras la imagen del nuevo disco de Solange*. Vice. [Consulta en 20 de febrero de 2019] Disponible en: <https://i-d.vice.com/es/article/d3va4q/carlota-guerrero-fotografia-solange>

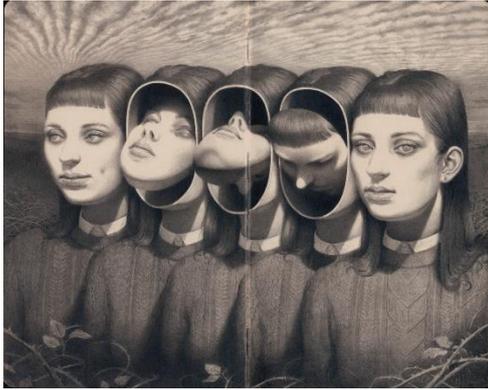


Figura 11.

Miles Johnston, *Persona Revolution*, 2018.



Figura 12.

Max Leiva, *Per Nexus*, 2018.

sus fotografías⁷. Encontramos recurrencia en los motivos escogidos, como una obsesión o un ciclo sin fin, que al final y debido a la estética de su trabajo nos inspira hacia la forma que esculpimos: mujeres cuya desnudez se traduce en fuerza y naturalidad. También nos sentimos referenciadas por su línea de trabajo que se interesa por la cualidad del ser y del cuerpo. Como ella, intentamos crear una iconografía sugerente y de cierta belleza que ayude a transmitir nuestro mensaje.

1.2.2 Miles Johnston (Reino Unido, 1993)

Este pintor y dibujante utiliza principalmente el lápiz como herramienta de trabajo. Con una gran destreza realista demuestra su maestría en la ejecución de degradados y sombreados, mediante los cuales trabaja retratos e imágenes figurativas a través del surrealismo. Su obra se caracteriza a su vez por crear imágenes 3D donde lo irreal y lo fantástico se funden con la realidad. Con ellas intenta explorar la transformación psicológica. Un arte que desnuda la psique del individuo y ve en aquella interioridad un sujeto con infinitas posibilidades de ser, provocando en nosotros sentimientos ilusorios y de tristeza cautivadora. La figura femenina suele ser la elegida para “procesar en la intensidad y profunda extrañeza de la experiencia humana colectiva”⁸. Figura que además encontramos en un estado de melancolía, ensueño y/o reflexión. A Johnston no le interesan las representaciones literales del mundo, en su defecto se decanta por el surrealismo, por cierta abstracción y gran subjetividad, con obras que nos resultan siempre de interés, imágenes que no se agotan frente al espectador y con las que podemos identificarnos con facilidad.

“Tengo la firme sensación de que el arte hace del mundo un lugar mejor, y estoy dando todo lo que puedo para servirle de esta manera. Mi trabajo significa lo que sea para ti”⁹.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Extraído de la página web del artista *About. Miles Johnson Art*. [Consulta en 13 de noviembre de 2018] Disponible en: www.milesjohnstonart.com/about

⁹ *Ibidem*.



Figura 13.

Juan Muñoz, *Sara in front of the mirror*, 1996.



Figura 14.

Juan Muñoz, *Many Times*, 1999.

1.2.3. Max Leiva (Guatemala, 1966)

Artista guatemalteco, cuya obra se desarrolla principalmente en el campo de la escultura figurativa. Los materiales con los que trabaja son el barro y el bronce y apreciamos en su obra la elección por la figura humana estilizada y por el uso denotado de texturas. Leiva cuenta con una larga carrera a sus espaldas en la que forma parte la escultura monumental para el espacio público. En relación con este TFM nos interesa su obra *Per Nexus, 2018*, compuesto por 18 piezas, las cuales versan sobre la bondad y la maldad innatas en la condición humana, la necesidad del ser humano por relacionarse y el sentido de lo comunitario. Los personajes que componen esta serie son figuras humanas en mitad de una acción, donde podemos apreciar composiciones complejas, cargadas de emociones, las cuales invitan al espectador a la reflexión sobre qué hacen juntos. Su obra tiene cierto carácter escenográfico, donde los protagonistas parecen balancearse sin detrimento de la acción. Las figuras se complementan y ayudan entre sí, y observamos como el colectivo prevalece en todo momento frente al individuo, en un mundo donde los vínculos que entrelazan las relaciones familiares y sentimentales están muy presentes.

1.2.4. Juan Muñoz (Madrid, 1953-2001)

Juan Muñoz es, sin duda, uno de los máximos exponentes de la escultura contemporánea y uno de los mayores artistas del territorio español de las últimas décadas. Estamos ante un artista polifacético, que desarrolló una prolífica producción escultórica, en apenas 20 años, aunque no de manera exclusiva, ya que podemos aludir aquí a su faceta como comisario, a sus trabajos radiofónicos o literarios. Conceptos como la indeterminación, la inmanencia, la alteridad o el extrañamiento nos sirven para acercarnos a sus planteamientos y a sus pretensiones, haciendo hincapié en la consideración que Muñoz tiene acerca de la relación entre realidad y ficción.

Es preciso señalar cómo Muñoz jugará a propósito con esta idea de percepción de la realidad para llevarnos por donde él quiere, para engañarnos a sabiendas de que estamos ante un truco.

Como leemos en uno de sus textos titulado *Historias*¹⁰, lo que pretende no es la simple narración de unos hechos, sino la ficción, la fabulación.

Su capacidad de narrar mundos ficticios nos transporta a otra forma de acercarnos a la realidad, por su poética y el interés personal por trabajar en el cubo blanco para no sobrecargar de información el espacio en el que habita la obra. A su vez, la forma de instalar a través de la teatralidad y su capacidad de involucrar al *espectador*, como a Muñoz le gusta llamar al espectador, dentro de la escena nos resulta clave para el planeamiento de nuestra obra.

De modo que nos hemos sentido atraídos por su gusto por la dualidad, haciendo del engaño un reclamo que exige el acercamiento a la obra y la propia introspección.

Sin duda estamos ante un artista con una obra madura desde sus inicios y una innegable sensibilidad, con capacidad para moverse en diferentes disciplinas sin abandonar su discurso personal.



Figura 15.

Andreas Senoner, *Cage*, 2016.

1.2.5. Andreas Senoner (Bolzano, 1982)

Artista italiano principalmente dedicado a la escultura. Cursó sus estudios en la Facultad de Bellas Artes San Carlos, en Valencia. La madera como material de expresión se ha convertido en un rasgo permanente de su producción/investigación artística. Sus obras, son un claro ejemplo de cómo transformar la imagen tradicional en esculturas poco convencionales. A través del juego y la exploración, asistimos a una metamorfosis tanto plástica como conceptual. Inspirado por Friedrich Hundertwasser¹¹ y su teoría de las cinco pieles¹², Senoner plantea el constante cambio o muda al que está

¹⁰“Lo interesante no era contar historias, sino realmente fabular [...] como si al contar fábulas, al hablar de lo fabuloso, construirlo... Uno busca colocarse en un tiempo que ni es histórico ni ahistórico si no ajeno. En un espacio que no es lugar alguno y sin embargo de él se sabe que está fuera”. En Muñoz, Juan, *Historias (notas sin fecha)*. La Central Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Barcelona, pp. 260-261.

¹¹ Artista y arquitecto austriaco.

¹² Las cinco pieles de Hundertwasser se corresponden con: la epidermis, la ropa que vestimos, la casa en la que vivimos, el entorno que pretende ser una realidad social, finalmente El medio ambiente propiamente dicho, es decir, la Tierra.

Villares, Mari Carmen, Hundertwasser y sus cinco pieles [en línea]. *La paradoja de la percepción*. 4 de diciembre de 2010 [Consulta 3 de marzo de 2019] Disponible en: <https://maricarmenvillares.blogspot.com/2010/12/hundertwasser-y-sus-cinco-pieles.html?fbclid=IwAR0Ca5sRLYQU2-u5ECbrtMdgKPhKOPjXvjEw5A3vGanYo6QsDWqaHnU5mbM>

sometido el hombre a lo largo de su vida, mientras que en otras ocasiones no le interesa tanto el cambio como la expectativa previa. Un buen ejemplo de esto último sería su obra titulada *No me olvides* donde el individuo se encuentra aislado en la pared. Algunas de sus obras representan sólo fragmentos del cuerpo o combinaciones fantásticas e irreales. A pesar de encontrar cierta heterogeneidad en su trabajo, desde una vista más general podemos apreciar un camino más homogéneo donde el cuestionamiento del ser y la metamorfosis están siempre en el centro de su interés.

Con respecto a las semejanzas que advertimos en referencia a los artistas expuestos, podemos afirmar que tanto su trabajo como el nuestro, se centra en la representación de la figura humana. Mientras que con Guerrero vemos una clara identificación en torno a la mujer y como ella buscamos cierta sutileza en su representación, con la obra de Muñoz, Leiva y Senoner conectamos más con su discurso narrativo, donde todos ellos reflexionan acerca de la condición humana valiéndose de la ficción. Por otro lado, existen diferencias significativas en cuanto al medio plástico y las dimensiones trabajadas, siendo en el caso de Guerrero y Leiva formatos bidimensionales y en contraposición obra tridimensional de grandes dimensiones en los trabajos de Muñoz y Senoner. Nuestras piezas tienen un tamaño mucho menor, ya que perseguimos una escena más íntima y onírica.

1.3 Objeto de estudio

1.3.1. Apuntes sobre la identidad desde el autocuestionamiento.

En primer lugar, decir que el concepto de identidad es suficientemente amplio como para componer él solo un corpus de TFM o incluso de Tesis. No es pues nuestra pretensión, ahondar en todos sus significados ni referentes, sino apuntar pequeñas pinceladas relativas a nuestro proyecto con las que esclarecer el interés que nos suscita; tratamos dicho término a partir de nuestra propia experiencia y la observación en la que nos hemos apoyado.

Atendiendo a las acepciones de identidad de la Real Academia de la Lengua, nos interesan principalmente las definiciones correspondientes a los puntos 2, 3 y 4:

2. f. Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás.

3. f. Conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás.

4. f. Hecho de ser alguien o algo el mismo que se supone o se busca.

Este trabajo no habría sido posible sin contemplar estos enunciados y vivirlos desde el propio cuestionamiento. Los humanos, estamos repletos de preguntas retóricas sobre nuestro papel en el mundo. Preguntas que nos atañen desde tiempos inmemorables y que han ganado importancia con el desarrollo del concepto identitario en la contemporaneidad.

“En la sociedad de individuos, nuestra “sociedad individualizada”, todos estamos obligados a ser eso, individuos (y, de hecho, es algo en lo que ponemos un gran esfuerzo y ansiamos de verdad)”¹³.

Reflexiones existenciales e inherentes a la condición humana como: ¿quién soy?, ¿para qué venimos? o ¿qué nos une? Preguntas a las cuales intentamos dar respuesta a través del diálogo interior y colectivo. Para ellas y muchas otras hemos creado diferentes series escultóricas que buscan, a través de un segundo personaje, encontrar respuestas a su existencia. Protagonistas que buscan comunicar socialmente inquietudes pertenecientes al campo de los sentimientos. Alejarnos un poco de la condición materialista que nos rodea para trabajar la esencia que reside en cada uno de nosotros. Citando a Kristeva “el individuo moderno de tanto consumir objetos, imágenes y píldoras para calmar su ansiedad, ha perdido su vida interior”¹⁴.

¹³ Bauman, Zygmunt; *Vida líquida*, Paidós, Barcelona, p.29.

¹⁴ Julia Kristeva citada por Gonzalo, Nuria. *La educación artística y el arte como terapia: un camino para construir la identidad del adolescente*, (Tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Madrid, 2006, p.14. Disponible el 22 de febrero de 2019 en <http://eprints.ucm.es/15508/1/T33615.pdf>

La perspectiva desde la que abordamos estas cuestiones está inscrita en una cultura concreta, la occidental, que crea constructos determinantes en el imaginario colectivo. Es por ello que, la simbología utilizada, aunque intenta ser accesible al mayor número de personas, está inscrita en un ámbito cultural que difícilmente es extensible a toda la colectividad entendida esta en su sentido más amplio.

“La construcción de la identidad propia es un asunto complejo que requiere de toda una serie de habilidades psicológicas que van desde las perceptivas y atencionales (cognitivas), hasta las socioemocionales y lingüísticas”¹⁵.

Por ello, nos interesa el conjunto de rasgos propios que caracterizan tanto al colectivo como de un individuo, así como nuestra propia conciencia individual que hemos querido plasmar en estas obras, buscando a su vez la conexión con el observador. Coincidimos con la teoría de las representaciones compartidas¹⁶ donde en la valoración del “yo” influye “la mirada del otro”¹⁷ la cual con sus exigencias determina nuestro propio constructo. “El yo es una construcción imaginaria y ambigua que se convierte en un actor y creador de la propia narración que se nos muestra”¹⁸.

Coincidiendo con la disertación de Lourdes Pardo y utilizando en este caso el “yo” en su terminología más amplia como sinónimo de “sí mismo” nos interesan diferentes aproximaciones respecto de la identidad.

Por un lado, podríamos hablar de un ser complejo con múltiples identidades o voces no necesariamente coherentes entre sí. Encontramos ejemplos en el campo de la literatura como el de Antonio Machado, Miguel de Unamuno o Fernando Pessoa con sus heterónimos. “Cada uno de nosotros es varios, es muchos, es una

¹⁵ *Identidad: el rostro, el gesto, la mirada*. Cine y medios comunitarios. [Consulta en 09 de abril de 1991] Disponible en: <https://cineymedioscomunitarios.wordpress.com/2012/02/08/identidad-el-rostro-el-gesto-la-mirada/>

¹⁶ Pardo, Lourdes. *Frente al espejo. Reflexiones acerca de la identidad: el concepto de sí mismo, el rostro y la cirugía estética*. Director: Chema López. UPV. Departamento de Pintura. Valencia, 2012. p.170.

¹⁷ Muñoz, Arias, A. *Jean Paul Sartre y la Dialéctica de la Cosificación*, Cincel, Madrid, 1988, p.178.

¹⁸ Cita extraída del catálogo de Cindy Sherman, *Photographic Work 1975-1995*. Editado por Zdenek Félix y Martin Moijmans Van Beuningen.

prolijidad de sí mismos” escribía Fernando Pessoa. Y por el otro, encontramos un yo narrativo, donde el observador es autor de una narración imaginada y un observador que es protagonista del relato¹⁹.

“Nos encontramos a nosotros mismos y a nuestras vidas como una estructura narrativa en curso, el significado de la cual se transforma en sí misma constantemente, siendo más evidente para nosotros a lo largo del tiempo. A pesar de que no estamos constantemente narrando la historia de nuestras vidas, estamos siempre en el medio de transformaciones de naturaleza narrativa en la estructura de nuestra experiencia y de nuestras actividades, reinterpretando el pasado y anticipando futuros desarrollos en un relato en el cual nos vemos a nosotros mismos como figuras centrales”²⁰.

Por último, también podríamos hablar de un “yo dialógico” que es el resultado de un intercambio de información entre diferentes voces, donde éste se relaciona de un modo u otro dependiendo de con quién interactúe. El yo dialógico está en concurrencia con el yo narrativo y el múltiple.

Se observa la complejidad en la construcción identitaria y la fragilidad con la que esta se modifica en cuanto a su interacción con el entorno u otros individuos. Una construcción de la que no siempre se tiene una plena consciencia y que está continuamente en evolución. En el mundo contemporáneo, no identificar nuestra identidad nos puede hacer sentir irrelevantes o alienados, de aquí la continua búsqueda de la identidad individual que mencionamos antes.

Entendemos también que existe un abanico con gran variabilidad y encontramos acertada, a la vez que algo inquietante, la siguiente declaración de Bernhard:

“Los hombres no son más que actores que nos representan algo que conocemos. Personas que aprenden un papel” dijo el príncipe. “Cada uno de nosotros aprende continuamente

¹⁹ Cfr. Pardo, Lourdes. *Op. Cit.* p.75.

²⁰ Barresi, John.;Juckes, Tim. Personology and narrative interpretation of lives en “*Journal of Personality*”, Halifax, Nova Scotia, 1997, 3, 65. p.693.

(su) papel, o varios papeles de todos los papeles imaginables, sin saber para qué (o para quién) los aprende. Ese escenario teatral es un tormento y nadie considera como un placer lo que pasa en él. No obstante, todo sucede en ese escenario de forma natural. Continuamente, sin embargo, se busca un director de escena. Cuando el telón se levanta, todo ha terminado”²¹.

Las esculturas propuestas han intentado empezar a trabajar con todas estas vertientes del yo y la multiplicidad de identidades si bien muchas de ellas parecen estar en una encrucijada, en un límite o frontera donde la acción está por empezar. Por lo expuesto anteriormente, entendemos que el espectador puede conectar con las piezas desde disímiles perspectivas del yo, abordando pues el concepto identitario desde diferentes puntos de vista.

1.3.2. El cuerpo como comunicador

El cuerpo es un elemento conflictivo por la dificultad que presenta a la hora de abordarlo y definirlo, tanto por el lugar que ocupa en el espacio, como por su condición contenedor de emociones y experiencias. Es nuestro punto de partida en relación con el mundo, y por lo mismo no podemos alienarnos y pretender obviarlo por completo porque es claramente el medio por el cual experimentamos y nos damos a conocer. Como anota Rosa Olivares “después de tantos años, la vida sigue siendo confusa. Un cuerpo, solo, desnudo, sigue significando varias y contradictorias ideas al mismo tiempo”²².

Si bien no es el interés primordial de este corpus centrar la atención en el cuerpo en su vertiente física, en su lugar, nos servimos de él como pretexto y no podemos negar la importancia de la estética

²¹ Bernhard, Thomas. *Trastorno*. Alfaguara literaturas. Madrid. 1989 [Consulta 13 de noviembre de 2018] Disponible en: <https://books.google.es/books?id=dEzyrtxU6IC&pg=PT132&lpg=PT132&dq=#v=onepage&q&f=false>

²² Olivares, Rosa. *El cuerpo como excusa*. *Exit*. Nº 53. Desnudos. Madrid. 2014, pp. 8-9, ISSN:1577-2721

escogida. La cual, intenta retransmitir a través de cierto grado de estaticidad la voluntad de comunicar, que en muchos de los casos está presente a medio camino entre la contención y su resolución. En la línea de lo que el profesor José Saborit expone acerca de la pintura y que nosotros identificamos igualmente en la escultura:

“Ninguna imagen que se mueva o que suene puede poseer la tensión del tiempo contenido en lo estático, en el silencio de lo estático y en los ecos interiores que sólo ese silencio quieto puede oírse. [...] ese detenimiento, la capacidad de fijar la mirada en algo quieto y silencioso que se circunscribe en unos límites exige concentración. Concentración en el ver y en el ver más allá de la anécdota, de la superficie, más adentro de la imagen [...]”²³.

El centro de nuestra atención es, pues, su capacidad de transmitir y contener todo aquello relativo a la identidad y al proceso comunicativo. Por ello, se alejan del objetivo artístico todas aquellas lecturas que aluden al pudor, el exhibicionismo, la seducción o provocación. Pretendemos mostrar mediante el cuerpo desnudo conceptos teóricos que parten de un cuerpo sencillo y natural, como sinónimo de sinceridad y verdad. No pretendemos obviar que transmiten cierta carga sexual o, mejor dicho, sensual, así como hemos pretendido esculpir creando un aura poética o bella. Se ha buscado aunar cierta estética en las piezas realizadas en pro del diálogo interior y colectivo que viven los personajes.

1.3.3. Las fronteras de la comunicación

“Las obras de arte, como las palabras, están literalmente preñadas de significado”.²⁴

Las distintas formas de comunicación nos posibilitan la expresión de sentimientos, vivencias y la interacción con los demás. El lenguaje del tipo que sea nos sirve de nexo entre el mundo exterior y el

²³ Saborit, José, *La presencia y la figura*, Consorci de Museos de la Comunitat Valenciana, 2012, p. 21.

²⁴ Dewey, John, *El arte como experiencia*, Barcelona: Paidós, 2008, p. 132.

interior. El acto comunicativo es indispensable en la condición humana, tanto en el desarrollo del intelecto como cualidad para la supervivencia.

Nuestro posicionamiento conceptual en este proyecto apela a las dualidades entre emisor/receptor, actor/espectador y yo individual/yo múltiple. Por un lado, nos interesa la experiencia comunicativa vivida en primera persona, identificándonos así con las representaciones escultóricas que rememoran vivencias o situaciones que nos atañen. Y por el otro, buscamos la capacidad de abstracción para situarnos en la escena desde una perspectiva observacional o narrativa, en la que podemos o no, vernos identificados, pero en la que advertiremos la trama que se nos presenta. En palabras de Sues: “[...] el individuo se concibe como un “ser atravesado por el lenguaje”, constituido por múltiples narrativas, a los que a la vez contribuye, deduciéndose la imposibilidad de un afuera discursivo]”²⁵.

Para ello, nos valemos del lenguaje artístico, así como de la gestualidad implícita en el lenguaje corporal para comunicar estas escenas, dotadas de cierto carácter emocional y social que compromete de un modo u otro a los personajes. De acuerdo con Eisner:

“Necesitamos decir por medio de las artes, lo que no podemos decir de forma literal. De modo que las artes son una mayor forma de expresión y una mayor forma de apreciación. Las artes cultivan la oportunidad de decir cosas que trascienden los límites del lenguaje literal”²⁶.

Pero, ¿qué pasa cuando encontramos limitaciones, imposibilidades o fronteras en estos actos comunicativos? Surge entonces la duda, la fricción, la impotencia, el malentendido, la sorpresa o la inseguridad, entre otros. Y, es importante ver cómo el cuerpo

²⁵ Sues, Astrid, Arte, terapia y transformación social en la intersección entre postestructuralismo y teoría crítica. En: *Arteterapia-Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*. 2007, Vol. 2, p. 29. [Consulta 3 de febrero de 2019]. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/edu/18866190/articulos/ARTE0707110027A.PDF>

²⁶ Congreso Vivarte. “Elliot Eisner- ¿Qué puede aprender la educación del arte?”. Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=yegvXHe4Dno>> [consulta: 29 de febrero de 2019]

interacciona en estas circunstancias, más allá de las palabras dichas o no, esta comunicación o incomunicación que está presente en la escena y latente en los personajes en una escena sin fin. Citando a Verwoert:

“Los sentimientos mutuamente reconocidos, sean de dolor o de alegría, son algo hacia lo cual uno puede actuar. El dolor y la alegría de los que no hay testigos, por el contrario, nos aíslan. Cuando nos quedamos a solas con el sentimiento, sin un medio de verificarlo, la mente se nos escinde entre la sensación de ese sentimiento y el miedo a que pueda no ser sino otra ilusión engañosa, siendo la sensación y la duda fuertes por igual. Al temer que todo suceda en mi cabeza, y que todo sea por tanto culpa de uno mismo, uno se vuelve loco lentamente. O se entumece y se torna insensible”²⁷.

Recogiendo sus palabras, y aludiendo a los mensajes que no tienen testigos, en cuyo caso el único posible receptor es el espectador, el cuerpo escultórico queda desprovisto y presentan cierta tensión y soledad.

También es de nuestra utilidad preguntarnos sobre aquellos mensajes que se emiten, pero se disipan o no llegan al receptor. Su pérdida nos provoca pues, una mayor tensión y soledad, porque aun cuando el interlocutor se encuentra rodeado, se siente aislado e impotente y en consecuencia transmite un mensaje distinto al intencionado; todo esta situación nos habla entonces de aquello que nos separa, encontrando así nuevos puntos de coincidencia entre los personajes cuyo vínculo primigenio es la incomunicación y, que en este caso, sí es el mensaje pretendido desde nuestra autoría: mostrar a través de la escultura estos encuentros y desencuentros

²⁷ Verwoert, Jan. “Saber es sentir, también, tanto si queremos como si no. Sobre el hecho de presenciar lo que se siente y la economía de la transparencia”. En: *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*. Ed: MACBA y Universidad Autónoma de Barcelona. España. 2011. p. 24 [Consulta 10/02/2019.] Disponible en: <https://es.scribd.com/document/200240780/En-Torno-a-La-Investigacion-Artistica>



Figura 16.
Zoe Hawk, *Murder Ballad*, 2016.



Figura 17.
Eulàlia Valldosera, *el jacent-la nit 1/3*, 2000.



Figura 18.
Michaël Borreman, *the Angel*, 2013.

sobre los actos comunicativos dentro de los discursos emocionales y sociales que atañen al individuo.

1.3.4. Los símbolos

Como medio para comunicarnos con el espectador hemos escogido ciertos símbolos que nos ayuden a transmitir un mensaje a través de la escultura, sin necesidad de que haya una mediación con las palabras. Los encontramos presentes en las piezas realizadas y también en la obra de otros artistas no mencionados en el apartado de referentes como: Zoe Hawk , con su pieza *Murder Ballad*, 2016, con referencias a la pérdida de la juventud simbolizado por el cabello y el cambio de color en la vestimenta; Eulàlia Valldosera en el *Jacent- la nit 1/3*, 2000, en la cual reflexiona acerca de la presencia del cuerpo jugando con lo real y lo imaginario; o en la pieza *The Angel*, 2013 de Michaël Borreman, quien utiliza la máscara como ocultamiento de la identidad.

Los símbolos seleccionados buscan proyectarse hacia un plano poético donde el espectador navega entre la diversidad de significados (no pretendemos la existencia de una única lectura ya que entendemos la multiplicidad de interpretaciones como una condición inherente a la identidad humana), ya sean estos culturales o personales. Si bien, la simbología compartida nos sirve para introducir ciertos temas con la esperanza de que el mensaje emitido llegue a gran parte de los observadores.

De acuerdo con Verwoert:

“Los códigos de representación gobiernan el territorio de los gestos simbólicos. El horizonte de la experiencia que, hablando en términos fenomenológicos, precede y excede ese territorio, es el horizonte de la zona de *sentencia*, un sustrato de nuestra percepción en el que, viviendo entre todos ellos, sentimos lo que sienten los demás y tenemos las sensaciones que tienen, de modo que todo sentimiento está relacionado con cualquier otro”²⁸.

²⁸ *Ibídem*, p. 23

Los símbolos escogidos en las diferentes series escultóricas se pueden resumir en el uso de máscaras, mochilas, ventanas, el doble y las manos.

La máscara como ocultamiento

“La nuestra es una época sedienta de máscaras, necesitada de travestismos e incorporaciones de rostros superpuestos que nos identifiquen, aunque sea transitoriamente, más bien transitoriamente”²⁹.

Hemos mencionado con anterioridad la relación del cuerpo desnudo con la identificación de la verdad. En esta línea discursiva, la máscara es pues un símbolo de ocultamiento identitario. En nuestra obra *Máscaras, 2018*, se pretende enfrentar esta dualidad, donde podemos entender a las dos modelos como el ying y el yang de una misma persona, o, por otro lado, evidenciar cómo el personaje desnudo está desprovisto de protección ante los engaños de la vida moderna y sus coetáneos.

Así mismo, podríamos hacer una lectura totalmente diferente que se aleja un tanto de la intención primigenia, donde el personaje enmascarado es quien prefiere preservar su identidad ante una verdad desnuda, una verdad dolorosa o punzante que pone en retaguardia a la figura enmascarada.

En otra línea discursiva, entendemos que su lectura puede aludir a su vez al acto transformista, mediante el cual nuestro ser evoluciona a una nueva concepción, en palabras de Cirlot:

“Todas las transformaciones tienen algo de profundamente misterioso y de vergonzoso a la vez, puesto que lo equívoco y ambiguo se produce en el momento en el que algo se modifica lo bastante para ser ya “otra cosa”, pero aún sigue siendo lo que era. Por ello, las metamorfosis tienen que ocultarse; de ahí la máscara. [...] La máscara equivale a la crisálida.”³⁰



Figura 19.

Lucía García, detalle *Máscaras*, 2018.

²⁹ Ruiz de Samaniego, Alberto, La pérdida de nuestros rostros. *Retratos, Cuadernos del IVAM*. Valencia. 2005, nº4, p.51.

³⁰ Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, Labor, Barcelona, p. 299.

Pudiendo interpretarse esta transformación desde diferentes perspectivas como serían el cambio de niña a mujer, o la pérdida de inocencia.

El equipaje emocional

En esta ocasión hablamos de la obra *Des/encuentros, 2019*, cuyo símbolo está representado mediante la bolsa que hace alusión al bagaje de experiencias y emociones socioafectivas que cada uno llevamos a nuestras espaldas. Hablamos de cómo nuestra vida pasada condiciona el presente e interfiere positivamente o impide nuestra conexión con otros individuos o con el colectivo en general. En esta obra compuesta por la figura de un hombre y una mujer, ambos están en una presentación donde hemos querido transmitir el interés mutuo que cada uno de ellos muestra sobre el otro. La dificultad a la que su posible relación se enfrenta es su propio equipaje emocional, donde a través de la diferencia de color en las bolsas se quiere marcar la diferencia de orígenes que bien pueden promover la complementación o un alejamiento casi inevitable. Y esta encrucijada queda patente en nuestra pieza, donde preparamos al espectador para esta doble lectura, con la que pretendemos conectar con vivencias personales que de un modo u otro residen en el imaginario colectivo.

La ventana como espacio intermedio

“Los conceptos “dentro y fuera” se asoman a las ventanas. Es la inquietud experimentada desde la casa y fuera de ella. El hecho de no olvidar que en cada caso hay un espectador, dentro o fuera, estableciendo una perspectiva diferente según el lugar que ocupe. Ese lugar desde el que se desarrolla la reflexión nos lleva a posicionarnos”³¹.

En *Ventanas, 2019*, representamos pues, un lugar fronterizo, un límite donde nuestras protagonistas se sitúan en el umbral, con un pie dentro del espacio y otro fuera.

³¹ Martínez, M. Carmen, *La ventana, Referente en el arte contemporáneo. Aportaciones a la escultural desde un proyecto personal*, (Tesis doctoral), UPV, Facultad de Bellas Artes, Valencia, 2015, p.58.

Según Cirlot en referencia a la ventana “Por constituir un agujero expresa la idea de penetración, de posibilidad y de lontananza”³².

Esa posibilidad de que todo suceda es la que nos interesa. Las protagonistas se mueven entre la estabilidad de lo conocido, frente a lo nuevo y la curiosidad. Este paso entre dos realidades tiene un halo de fragilidad, donde los personajes reflexionan, pero ¿sobre qué? Aquí es donde nos interesa la lectura del espectador donde este ocupan metafóricamente el lugar de las esculturas y conecta con su propia reflexión.

El doble

“La duplicación, es también como imagen en el espejo, un símbolo de la conciencia, un eco de la realidad. Numéricamente corresponde al dos y, por tanto, al conflicto”³³.

Presente en la serie de las *Máscaras* contemplamos un personaje duplicado que puede representar, dependiendo de la lectura, la dualidad dentro de un mismo individuo, la oposición entre dos personajes diferentes, el reconocimiento de ambos o bien la lucha interna que existe dentro de cada uno de nosotros, un yo en conflicto, un yo complejo que mantiene un diálogo consigo mismo.

“El dos expresa pues un antagonismo, primero latente y luego manifiesto; una rivalidad, una reciprocidad, tanto en el odio como en el amor; una oposición que puede ser contraria e incompatible, tanto como complementaria y fecunda”³⁴.

Así pues, podemos ver esta oposición de contrarios en la obra *Des/encuentros*, donde ambos personajes están entre la complementariedad y su contrario.

³² Cirlot, Juan Eduardo, *Op. Cit.*, p. 458.

³³ *Ibidem*, p. 178.

³⁴ Chevallier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Op.Cit.*, p. 426.

Las manos como acción transitoria

En este caso, en la obra *Manos, 2019*, la comunicación entre dos personajes se da a través de la interacción gestual con las manos. Éstas están presentes tanto en el personaje que vemos como sólo en la mera representación de las manos de un segundo sujeto que no está presente en la pieza excepto por las mismas: su ausencia deja a la libre interpretación la continuidad de la escena. Nos interesa la acción inacabada, la cual nos habla desde un plano afectivo y poético. En esta serie escultórica hemos pretendido mostrar una versión amable de la comunicación con el otro, pequeños gestos o acciones cotidianas que intentan conectar con el espectador y sus propios recuerdos.

Las manos son una parte esencial en nuestra comunicación con los demás. Para mostrar o acentuar nuestro discurso, para experimentar a través del tacto. Como primer contacto con desconocidos o como símbolo de amor en las relaciones más próximas.

Por este motivo hemos optado por este recurso, por la fuerza y delicadeza con la que transmiten el mensaje.

La mirada

La mirada está presente en todas nuestras obras; en aquellas en las que se miran los personajes (*Máscaras* o *Des/encuentros*), o bien en las que dirigen su mirada hacia el espectador y/o a un personaje semipresente: (*Ventanas* y *Manos*).

“Mirar, o simplemente ver, se identifica tradicionalmente con conocer (saber, pero también poseer) (26). De otro lado, la mirada es, como los dientes, la barrera defensiva del individuo contra el mundo circundante; las torres y la muralla, respectivamente de la “ciudad interior” [...] La mirada de amor es un acto de reconocimiento, de ecuación y de comunicación absoluta”³⁵.

Aquí pues vemos como el acto de mirar puede ser tanto defensivo, de reconocimiento como de comunicación, y dicha interpretación

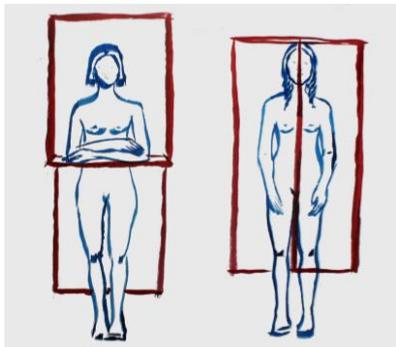
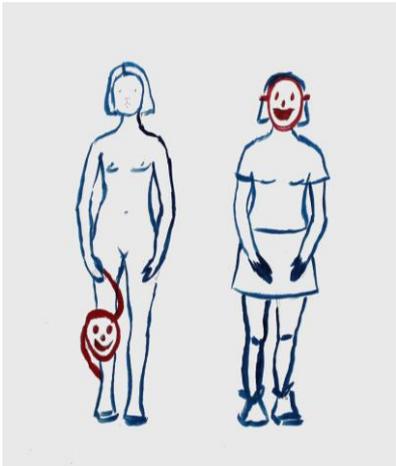
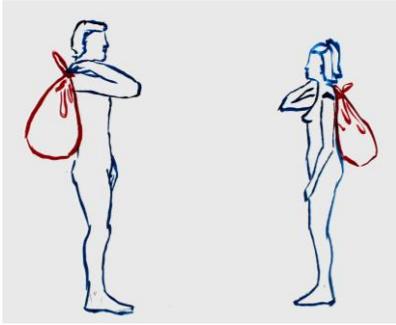
³⁵ Cirlot, Juan Eduardo, *Op. Cit*, p. 306

dependerá no solo de la intención inicial sino sobre todo del receptor de la misma.

“La mirada aparece como el símbolo y el instrumento de una revelación. Pero, más aún, es un reactivo y un revelador recíproco del que mira y del mirado. La mirada del otro es un espejo que refleja dos almas”³⁶.

Nos interesa el acto de mirar y ser mirado, pues si no, la mirada queda en cierto modo perdida, sin nadie que rescate su mensaje o incluso sin el propio mensaje.

³⁶ Chevallier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Op. Cit*, p. 714.



Figuras 20, 21 y 22.

Lucía García, bocetos, 2018.

2. Producción artística

La escultura ha sido la práctica artística elegida para desarrollar nuestra obra, más exactamente, la fundición. Dicha elección obedece a que la fundición nos permite trabajar con materiales dúctiles como son la cera, el barro o la novedad en nuestra metodología, la arcilla polimérica, a la vez que contamos con la solidez y durabilidad final de los materiales como el bronce o el latón. Permittiéndonos, por lo tanto, disfrutar de la escultura en toda su esencia plástica. Este nuevo acercamiento nos ha servido para reafirmar nuestra identidad artística ligada a la escultura.

2.1. Descripción técnica y tecnológica de la obra

2.1.1. Ideación y bocetos

En esta primera fase del proceso práctico, lo primero que hicimos fue materializar sobre el papel las primeras ideas, para decidir cuáles nos resultaban realmente atractivas o para partir de ellas hacia un concepto más depurado que nos permitiera decidir si lo llevábamos adelante.

En en el TFG nos inclinamos por realizar personajes de apariencia más abstractas, mientras que en el TFM nos hemos enfrentado a la representación del cuerpo humano de una manera más o menos fidedigna, que prácticamente no habíamos experimentado desde la escultura. En este momento, luego de haber dejado pasar unos cuantos años sin producción, es cuando la retomamos. Este hecho hizo que sintiéramos de forma más clara cómo narrar nuestras ideas e inquietudes y a su vez despertó un creciente interés por la figura humana, especialmente la femenina (en algunos casos más adolescentes y en otros más madura), la cual ha sido una constante en las piezas realizadas.

Las primeras ideas que pensamos fueron las referentes a las manos y a las ventanas. Ambas evolucionaron en cuanto a su forma y contenido, hasta alcanzar las piezas actuales, donde intentamos tender hacia el dicho popular “menos es más”. Con ello conseguimos un concepto más espacial en las esculturas de *Ventanas* en contraposición con los primeros bocetos donde las estructuras era más reales y pesadas y también mayor sutileza en las esculturas de *Manos*, donde nos decantamos por insinuar una segunda figura en la escena y también por representar gestos

delicados en vez de otros que pudieran resultar más agresivos y evidentes.

2.1.2. Fundición a la cera perdida

Esta técnica de escultura es a la par compleja y fascinante. Ha sido para nosotros un privilegio poder fundir en la Facultad de Bellas Artes y formar parte de todos los procesos. La fundición conlleva un alto riesgo para el personal que la trabaja si no se adoptan hábitos y protecciones correctas para el desarrollo de la actividad. Por lo que, tomamos las medidas adecuadas de higiene, seguridad y disciplina para evitar un escenario desfavorable que pusiera en peligro nuestra salud, así como la de los compañeros con los que compartimos espacio y trabajo a lo largo de este TFM.

Las fases que constituyen este proceso y que hemos seguido:

Modelado y moldes: En esta ocasión trabajamos las figuras en diferentes materiales, directamente sobre la cera (como en la obra *Des/encuentros* o *Máscaras*), en barro (obra *Ventanas* y parcialmente *Manos*) o bien trabajando los rostros de algunas de ellas con pasta de modelar en arcilla polimérica para obtener más detalle (serie *Manos*). Aquellas figuras que no modelamos directamente en cera han experimentado el proceso de moldeado, donde, gracias a la silicona, hemos podido obtener moldes de las piezas donde después positivamos las esculturas en cera. El hecho de reutilizar los moldes nos ha servido para obtener un estándar de ciertas partes del cuerpo, como las piernas o el torso, nos ha permitido avanzar más rápidamente en el desarrollo de las figuras, buscando la diferenciación mediante la configuración de los rostros o las posiciones de las extremidades.

Construcción del **árbol de colada** en cera: El árbol de colada es la estructura que añadimos a nuestra pieza para poder verter el metal y regar cada parte de esta sin problemas.

Está compuesto por los bebederos (piezas de cera en forma de tubo que van desde la copa hasta la figura) y la copa (recipiente con forma cóncava donde vertimos el metal). Comprobamos que todas las partes del árbol estén bien comunicadas a favor de la colada para que la figura salga entera.



Figura 23.

Modelado cabezas, 2019.



Figura 24.

Moldes, 2018.



Figura 25.

Mesa de trabajo en casa, 2018.



Figura 26.

Árbol de colada, 2018.

En cuanto a las **proporciones** de la cera que usamos, la composición fue la siguiente: 70% de cera virgen, 20% de resina de colofonia y 10% de parafina.

Una vez tuvimos los árboles de colada, cubrimos las piezas con **gomalaca**, para que posteriormente, el recubrimiento cerámico se adhiriera.

Después, construimos la **cascarilla**. Es un molde que recubre nuestro árbol de colada con una gruesa capa de material blando, que en contacto con el aire se solidifica y que aguanta altas temperaturas. El recubrimiento cerámico está compuesto por sílice coloidal líquido, y moloquita (nombre comercial de un caolín natural calcinado) en grano. Tras su endurecimiento, en varias fases de aplicación y secado y con diferentes texturas de grano, se ultimó la cascarilla con una capa final de fibra de vidrio y se dejó preparada para el horno de **descere**.

Cuando las piezas ya no tenían cera, nos quedó la **cascarilla hueca** preparada para recibir el metal.

Para asegurar la cascarilla se le dio un último baño con barbotina, llamado **baño de seguridad**, donde nos aseguramos de cubrir posibles fracturas o fisuras expuestas en el descere y sólo en caso necesario, reparamos con una intervención más minuciosa los posibles problemas.

En esta ocasión, y para las dos figuras que componen la serie de *Ventanas*, fue necesaria dicha intervención. En estas dos esculturas intentamos evitar la pieza maciza, para asegurar que el metal no deformase la figura y para obtener una obra más ligera. El planteamiento inicial fue crear un núcleo hueco en el interior del torso de ambas esculturas a través de la construcción de un núcleo cerámico³⁷ con manta cerámica en vez de rellenarlo de moloquita, como ya habíamos hecho en el TFG.

El problema con estas piezas surgió después del descere, las cascarillas sonaban al moverlas, por lo que era evidente que el

³⁷ El núcleo cerámico es el material con el cual se rellena el interior de la pieza para que ésta pese menos. Puede estar constituido de diferentes formas. En este, dimos las mismas capas de moloquita al interior que al exterior, para después rellenar el espacio sobrante de manta cerámica.



Figura 27.

Núcleo cerámico roto, 2018.



Figura 28.

Pieza del núcleo roto en proceso de arreglo, 2018.

núcleo cerámico se había roto en esta ocasión. Para ello, el planteamiento a llevar a cabo, una vez consultado con nuestro director experimental Francisco Pérez, fue abrirlas para reconstruirlas.

Esta parte del proceso ha sido la parte que más nos ha sorprendido y enseñado del proceso. Frente al terror inicial que sentimos cuando de las piernas de las piezas empezaron a caer trozos del núcleo y de manta cerámica, la satisfacción que experimentamos al descubrir formas de soldar y asegurar la cáscara en caso de rotura.

Gracias a la ayuda y conocimiento indispensable de nuestro Pérez, procedimos de la siguiente manera:

- Abrimos la cáscara con la radial.
- Vaciamos todo el núcleo cerámico que obstruía la entrada de metal asumiendo el riesgo de que, una vez maciza la figura pudiese deformarse.
- Arreglamos los bordes e imperfecciones (con moloquita líquida y soplete) que se apreciaban al abrir la cáscara (aprovechamos este momento único de visibilidad).
- **Reconstruimos la cáscara** respetando el espacio que se había comido la radial. Para este procedimiento mojamos la manta cerámica en moloquita y creamos una especie de bolas redondas, que fueron distribuidas sobre el borde serrado de la parte de debajo de la pieza, rellenando el vacío que había dejado la radial. Después colocamos la parte superior encima y para asegurar la soldadura aceleramos el proceso con soplete. Una vez conseguimos que la estructura se mantuviese, colocamos más bolas de manta cerámica en todos los huecos restantes hasta generar una pared en todo el contorno y lo sellamos de nuevo con el soplete.
- Por último, reforzamos la cáscara con fibra de vidrio y alambre, y le dimos el **baño de seguridad** (barbotina) que siempre llevan antes de la colada para que la cáscara se empapara, con la finalidad de que estuviese en condiciones óptimas para la colada.

Gracias a este procedimiento las esculturas tuvieron una segunda oportunidad y se fundieron con muy buen resultado. Pero cabe aclarar que el metal no regó la pieza por completo, debido



Figura 29.
Crisol con metal, 2018.



Figura 30.
Carmen Marcos colando el metal, 2018.

probablemente a su composición maciza. Este mismo riesgo lo asumimos con las piezas de la serie *Manos*, (reticentes a volver a usar el núcleo) y comprobamos que las piezas habían sufrido pequeñas rebabas o falta de metal en algunos lugares como entre las piernas.

Después del arreglo de la cáscara continuamos con la **colada** propiamente dicha, donde el equipo docente y técnico vertió el metal en las piezas. Las piezas *Máscaras*, *Des/encuentros* y *Ventanas* han sido realizadas en latón, mientras que la serie *Manos* es de bronce.

2.1.3 Acabados

Una vez estas estuvieron frías, pasamos al proceso de **limpieza y acabado** de las esculturas. En las piezas de *Manos*, una de las esculturas había perdido parte de una extremidad, con la ayuda de Perez se procedió la soldadura de la pieza y para después continuar nuestro trabajo con la talla hasta volver a encontrar la forma original.

Por último, una vez limpias las figuras, decimos aplicarles **pátinas** para darle el acabado final. Mientras que para la obra de *Máscaras* y *Ventanas* utilizamos una pátina sencilla donde el único ingrediente era el vinagre blanco sobre el latón expuesto a una temperatura de 200° durante varias horas (tiempo variable entre las piezas, siendo necesario mayor duración en las que contenían más metal); en la pieza *Des/encuentros* utilizamos otra pátina de calor más elaborada, la cual corresponde a la fórmula 2.2 del libro de Hughes y Rowe³⁸.

El color resultante es un color morado/rojizo y para ello seguimos la siguiente composición: Sulfato de cobre 120 g, Amoniaco (.880) 30 cm³ y agua destilada 1 L. Toda ella llevada a punto de ebullición.

Finalmente, la pátina de las figuras femeninas de la obra *Manos*, después de múltiples intentos fallidos, fue el resultado producido por el líquido antioxidante, obteniendo un color rosado.

³⁸ Hughes, Richard; Rowe, Michael, *The Colouring, Bronzing and Patination of Metals*, Thames and Hudson, London, 1991, p.11.

2.2. Reflexión sobre el proceso de trabajo

Este segundo acercamiento al proceso de fundición nos ha resultado igual de apasionante que el primero, aprendiendo nuevos conceptos y técnicas que aplicar en la técnica de fundición a la cera perdida. La reconstrucción de la figura después de retirar el núcleo cerámico roto ha sido quizás el mayor reto al que nos hemos enfrentado. Así mismo, la nueva experimentación con los moldes de silicona, así como el uso de la arcilla polimérica, nos han facilitado el proceso de creación de moldes y una mayor precisión.

Con esta experiencia hemos consolidado algunos de los procesos que habíamos practicado con anterioridad a la vez que hemos aprendido un poco más sobre el extenso y apasionante mundo de la fundición, perpetuando el interés y la ilusión por esta técnica escultórica que nunca deja de sorprendernos.

2.3. Montaje expositivo

Ante un posible montaje expositivo, las piezas están pensadas para exponerse sobre pedestales blancos. Buscando también un espacio neutro donde las esculturas sean el único centro de atención. El recorrido se ajustaría a este hipotético espacio en favor del buen entendimiento de las esculturas, respetando el lugar que ocupan en el espacio.

2.4. Presentación de la obra realizada



Nuestra obra está compuesta por 9 esculturas agrupadas en cuatro ideas conceptuales. El tamaño de nuestro trabajo tiene unas dimensiones especiales que no pretenden ser ni muy grandes ni muy pequeñas. Dicha elección no se ha visto influenciada por falta de material, tiempo o posibilidades, si no que ha sido una decisión deliberada, encontrando en esta pequeña escala la medida ideal para dar lugar a las ficciones que allí se generan, buscando un encuentro íntimo con el espectador.



Figuras 31 y 32.

Lucía García, *Máscaras*, latón,
25x7x38,5cm, 2018.



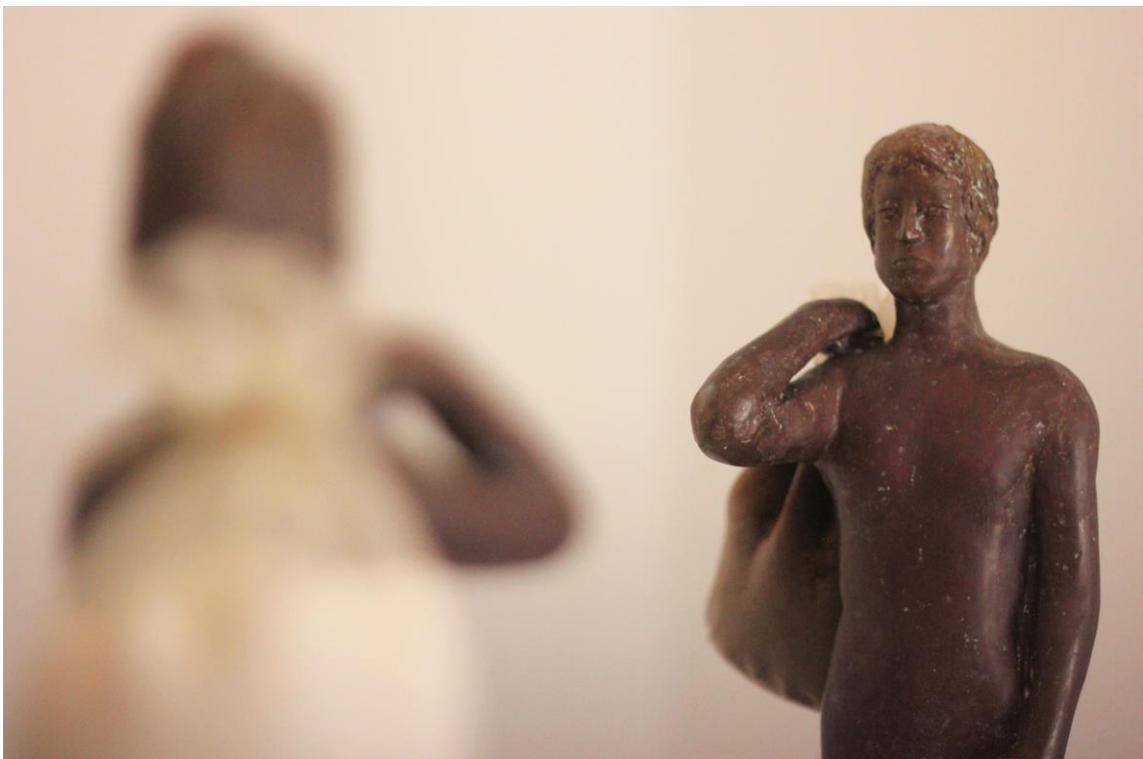
Figura 33.
Lucía García, *Máscaras*, latón,
25x7x38,5cm, 2018.



Figura 34.
Lucía García, *Máscaras*, latón,
25x7x38,5cm, 2018.



Figura 35.
Lucía García, *Des/encuentros*, latón,
35x10x40cm, 2019.



Figuras 36 y 37.
Lucía García, *Des/encuentros*, latón,
25x7x38,5cm, 2019.



Figuras 38 y 39.

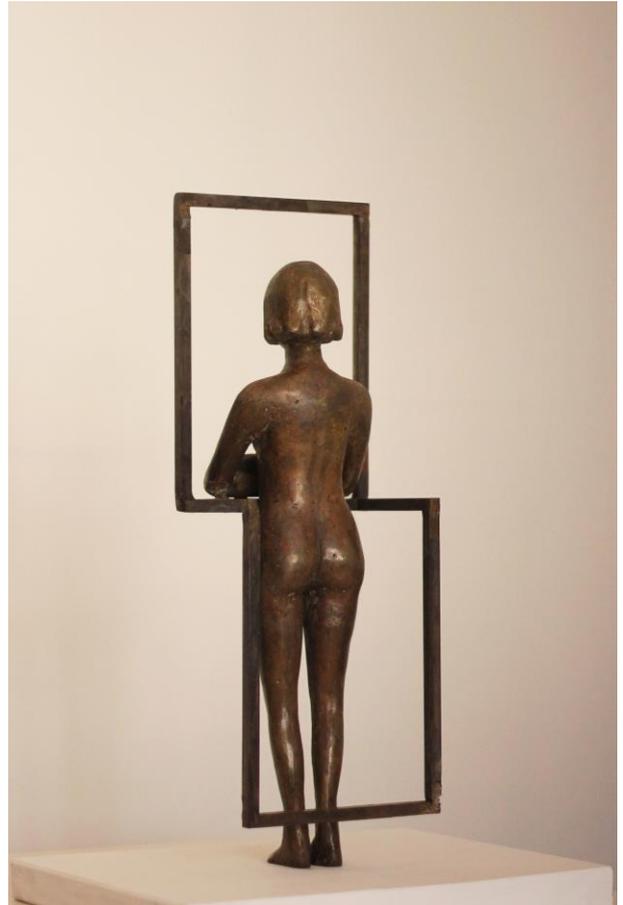
Lucía García, *Des/encuentros*, latón,
25x7x38,5cm, 2019.



Figura 40.
Lucía García, *Ventanas I*, latón,
41x14x10cm, 2019.



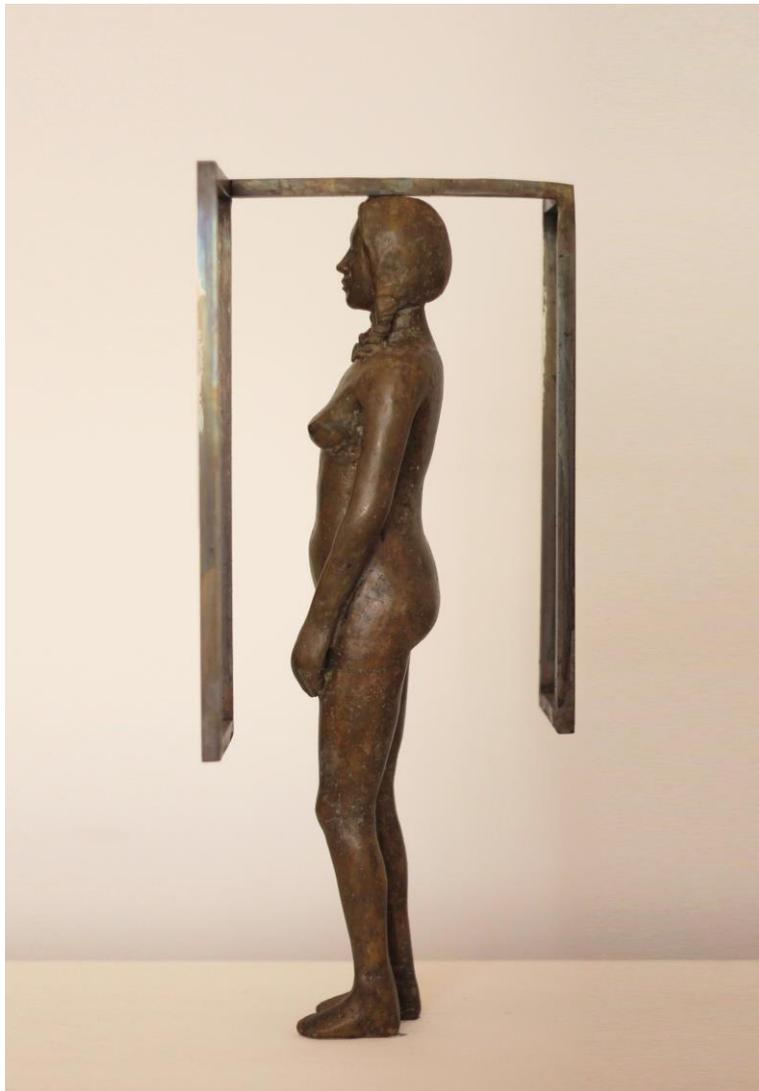
Figura 41.
Lucía García, *Ventanas I*, latón,
41x14x10cm, 2019.



Figuras 42 y 43.
Lucía García, *Ventanas I*, latón,
41x14x10cm, 2019.



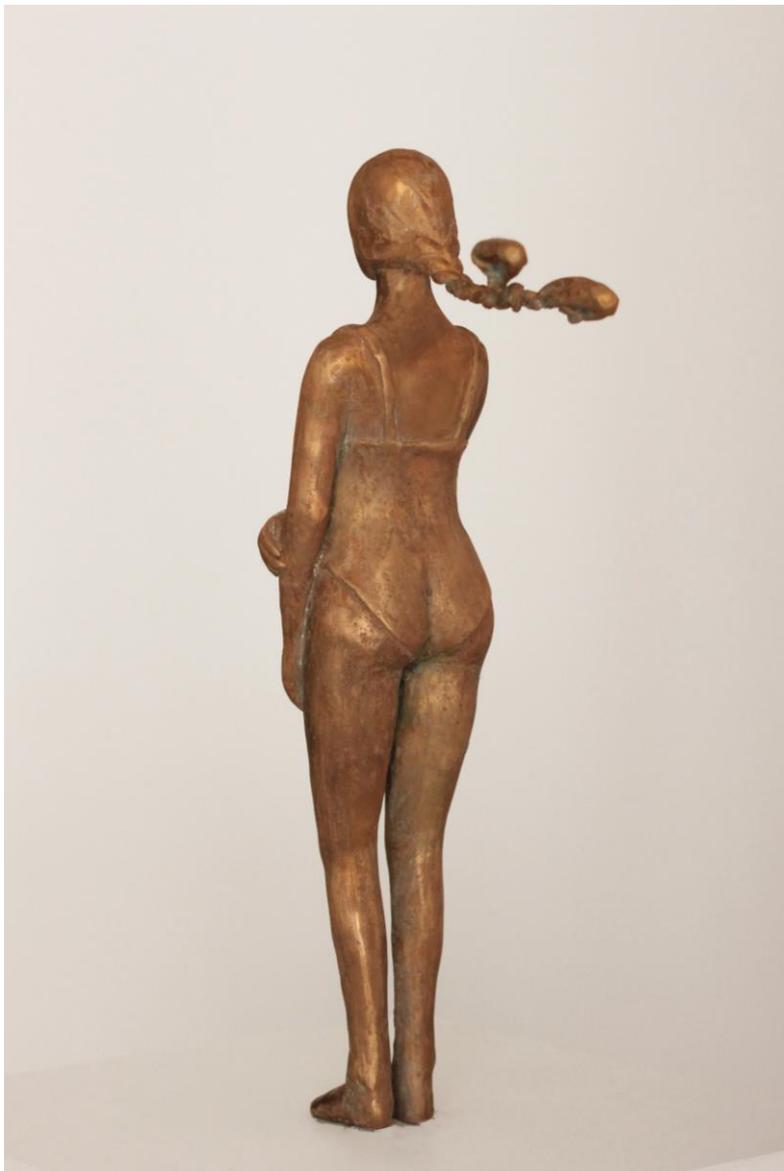
Figura 44.
Lucía García, *Ventanas II*, latón,
38x19,5x16cm, 2019.



Figuras 45 y 46.
Lucía García, *Ventanas II*, latón,
38x19,5x16cm, 2019.



Figura 47.
Lucía García, *Ventanas II*, latón,
38x19,5x16cm, 2018.



Figuras 48 y 49.
Lucía García, *Manos I*, latón,
39x10x17cm, 2019.

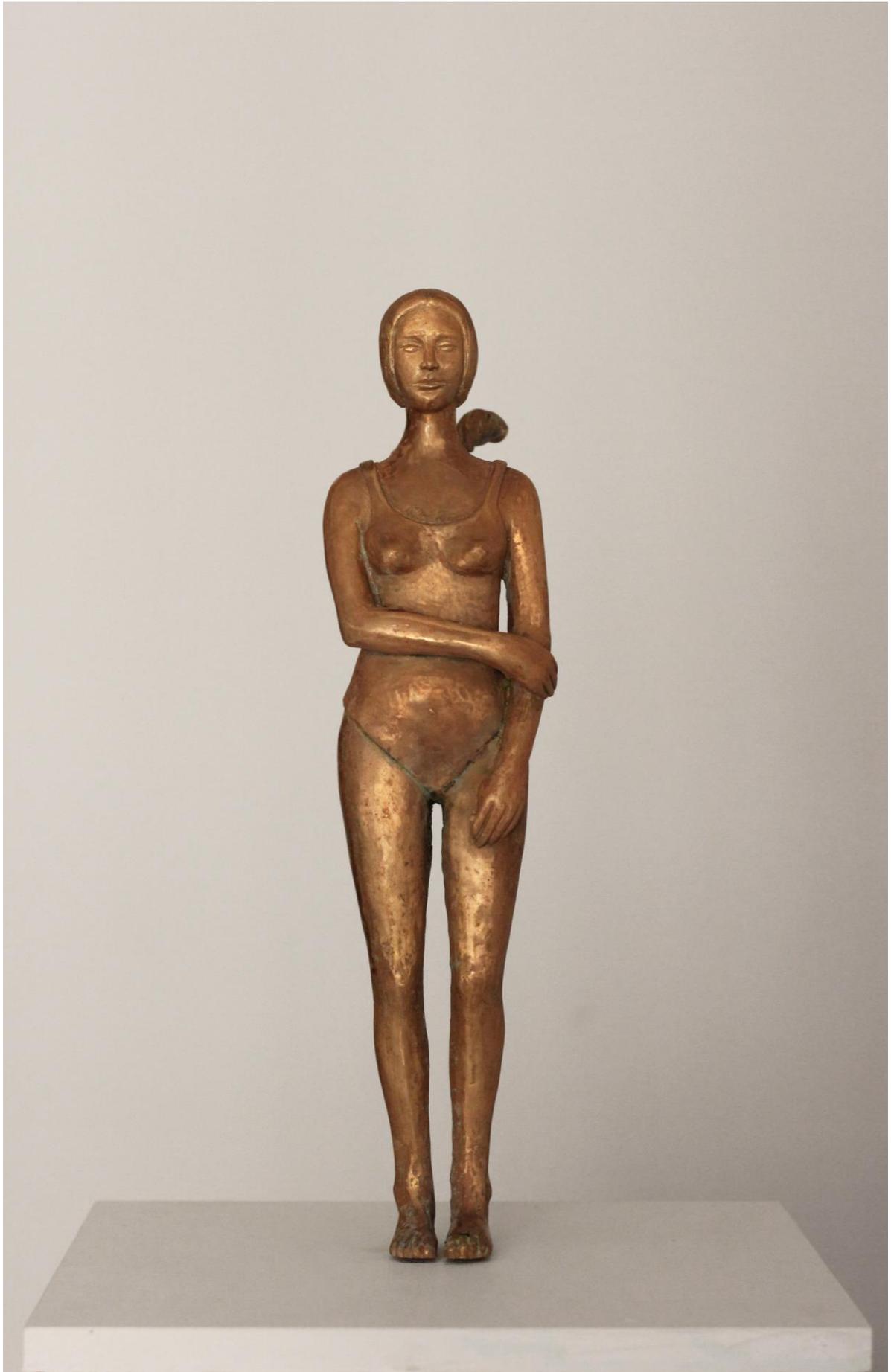
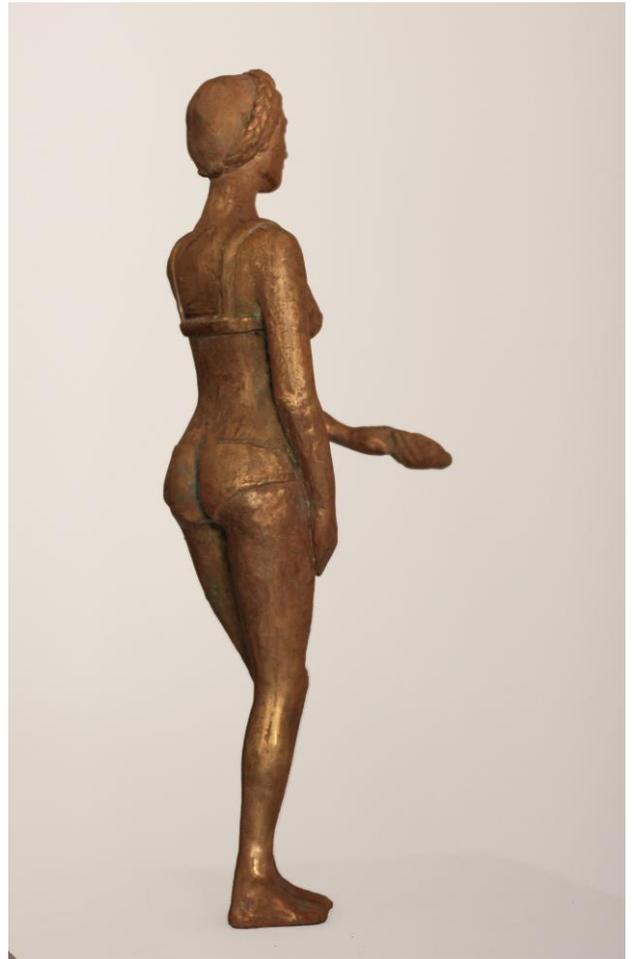
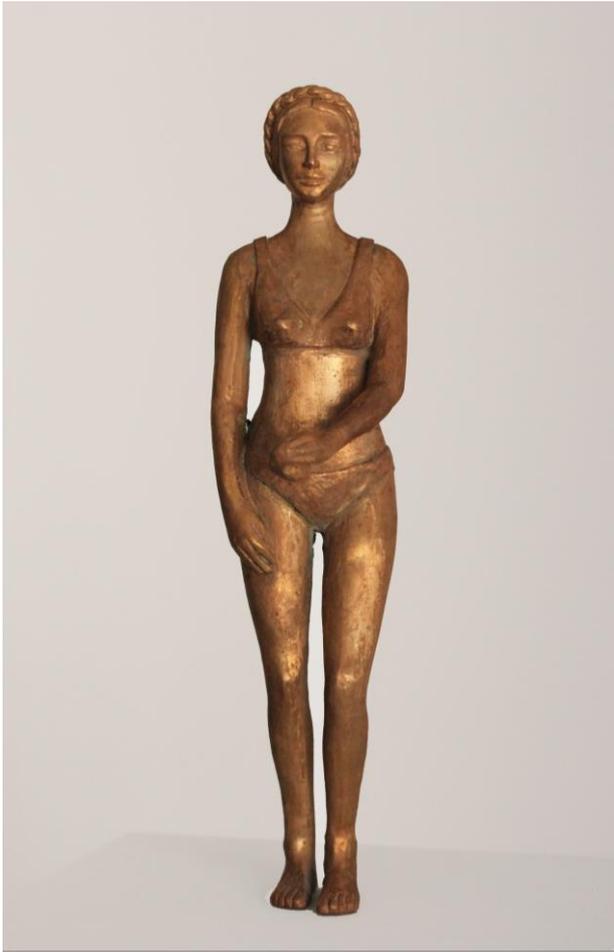


Figura 50.
Lucía García, *Manos I*, latón,
39x10x17cm, 2019.



Figuras 51 y 52.

Lucía García, *Manos II*, latón,

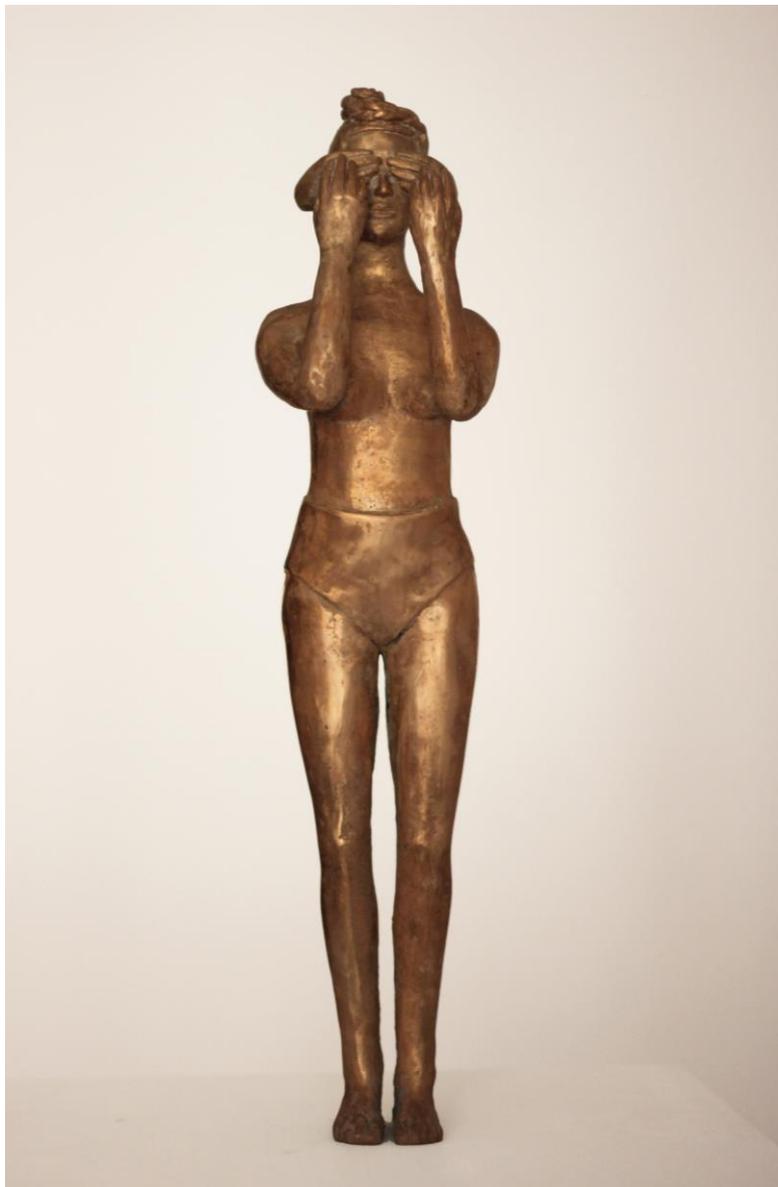
39X10X15,5cm, 2019.



Figura 53.
Lucía García, *Manos II*, latón,
39x10x15,5cm, 2019.



Figura 54.
Lucía García, *Manos III*, latón,
39x9.5x8cm, 2019.



Figuras 55 y 56.
Lucía García, *Manos III*, latón,
39x9.5x8cm, 2019.

Conclusiones

Este proyecto parte fundamentalmente de un objetivo principal y de una serie de objetivos secundarios, intrínsecamente relacionado entre sí. Durante el desarrollo de la presente investigación pudimos confirmar la hipótesis mediante la cual se planteaba que el lenguaje escultórico es propicio para la expresión de las preocupaciones conceptuales aquí abordadas.

En primer lugar, perseguíamos un tipo de creación escultórica con la que representar conceptos globales y fronterizos en torno a la comunicación social/emocional y la identidad. Por ello, la revisión de los referentes seleccionados, junto con los aportes de los autores que nos proporcionaron una base teórica, nos permitió verificar cómo las poéticas visuales y plásticas pueden asimilar contenidos discursivos específicos a tal punto que transmiten esas mismas ideas obviando el uso de las palabras gracias a la capacidad comunicativa de los símbolos.

Este ejercicio de revisión y reflexión nos permitió evaluar la validez de nuestras afirmaciones mientras que simultáneamente avanzábamos con el proceso de producción de la obra.

En segundo lugar, abordamos, mediante la introspección, nuestros propios límites comunicativos, extendiendo nuestras observaciones y contrastándolas con nuestra reflexión de las relaciones afectivo-sociales en la contemporaneidad. Esto nos permitió reflexionar consecuentemente acerca de la condición humana, y escoger y utilizar elementos simbólicos para expresar nuestro mensaje y desde un punto meramente práctico mejorar nuestros conocimientos escultóricos.

Por eso, si echamos la vista atrás, podemos decir con satisfacción que hemos cumplido las expectativas iniciales, si bien, en todos estos objetivos podemos continuar ahondando, puesto que aún puede explorarse y revisarse en el futuro con curiosidad, ilusión, experimentación y afán de superación.

Por otra parte, recoger las aportaciones de diferentes fuentes de información, artistas y movimientos artísticos nos han permitido ir ensamblando las diversas partes de este corpus de una manera análoga y han constituido el germen para una próspera evolución.

También a raíz a este TFM, y a partir de las piezas realizadas, especialmente en la serie de *Ventanas* y *Máscaras* conceptos como el silencio o el espacio se presentan como nuevos focos de investigación.

No menos importante ha sido la experiencia en el taller, donde hemos aprendido a resolver problemas como la rotura del núcleo cerámico o a recrear mediante la soldadura partes inexistentes en nuestras piezas. Como también que para las piezas de mayor tamaño quizás hubiera sido indicado

repetir el núcleo cerámico o fundirlas por partes para después ensamblarlas y así evitar deformaciones.

Gracias a la práctica escultórica el viaje introspectivo ha sido experimentado de un modo liberador a la par que revelador, donde la autoexploración, que en mayor o menor grado siempre está presente en nuestras vidas, se ha abordado en este caso desde una perspectiva más consciente y comunicativa, que hemos traducimos en una reacción liberadora y satisfactoria con nuestra persona.

Podemos concluir con la propia certeza de que el arte nos ha servido para vehicular una mayor paz emocional, así como un sentido del ser, donde hemos recorrido un camino desde el interior al exterior del individuo y viceversa. Además de construir una poética personal con la cual identificarnos como artistas.

Referencias bibliográficas

- Bucarelli, Palma, *La escultura de Alberto Giacometti*, Paris:s.n., 1962, p. 75.
- Barresi, John.;Juckes, Tim. Personology and narrative interpretation of lives en “*Journal of Personality*”, Halifax, Nova Scotia, 1997, 3, 65. p.693.
- Bauman, Zygmunt; *Vida líquida*, Paidós, Barcelona, p.29.
- Bernhard, Thomas. *Trastorno*. Alfaguara literaturas. Madrid. 1989 [Consulta 13 de noviembre de 2018] Disponible en: <https://books.google.es/books?id=dEzyrxtU6IC&pg=PT132&lpg=PT132&dq=#v=onepage&q&f=false>
Chevallier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Op.Cit.*, p. 426 y 714.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, Labor, Barcelona, p. 178, 299, 306 y 458.
- Congreso Vivarte. “*Elliot Eisner- ¿Qué puede aprender la educación del arte?*”. Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=yegvXHe4Dno>> [consulta: 29 de febrero de 2019]
- Dewey, John, *El arte como experiencia*, Barcelona: Paidós, 2008, p. 132.
- García, José, Identidad y alteridad en Batjín. *Acta Poética* 27 (1) Primavera. UNAM, México, 2006.
- Gonzalo, Nuria. *La educación artística y el arte como terapia: un camino para construir la identidad del adolescente*, (Tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Madrid, 2006, p.14. Disponible el 22 de febrero de 2019 en <http://eprints.ucm.es/15508/1/T33615.pdf>
- *Identidad: el rostro, el gesto, la mirada*. Cine y medios comunitarios. [Consulta en 09 de abril de 1991] Disponible en: <https://cineymedioscomunitarios.wordpress.com/2012/02/08/identidad-el-rostro-el-gesto-la-mirada/>
- Hughes, Richard; Rowe, Michael, *The Colouring, Bronzing and Patination of Metals*, Thames and Hudson, London, 1991, p.11.

- Jonhson, Miles, *About*. Miles Jonhson Art. [Consulta en 13 de noviembre de 2018] Disponible en: www.milesjohnstonart.com/about
- Muñoz, Arias, A. *Jean Paul Sartre y la Dialéctica de la Cosificación*, Cíncel, Madrid, 1988, p.178.
- Martínez, M. Carmen, *La ventana, Referente en el arte contemporáneo. Aportaciones a la escultural desde un proyecto personal*, (Tesis doctoral), UPV, Facultad de Bellas Artes, Valencia, 2015, p.58.
- Muñoz, Juan, *Historias (notas sin fecha)*. La Central Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Barcelona, pp. 260-261
- Pardo, Lourdes. *Frente al espejo. Reflexiones acerca de la identidad: el concepto de sí mismo, el rostro y la cirugía estética*. Director: Chema López. UPV. Departamento de Pintura. Valencia, 2012. p.170.
- Olivares, Rosa. *El cuerpo como excusa. Exit*. Nº 53. Desnudos. Madrid. 2014, pp. 8-9, ISSN:1577-2721
- Ruiz de Samaniego, Alberto, *La pérdida de nuestros rostros. Retratos, Cuadernos del IVAM*. Valencia. 2005, nº4, p.51.
- Saborit, José, *La presencia y la figura*, Consorci de Museos de la Comunidad Valenciana, 2012, p. 21.
- Sherman, Cindy, *Photographic Work 1975-1995*. Editado por Zdenek Félix y Martin Moijmans Van Beuningen
- Suess, Astrid, *Arte, terapia y transformación social en la intersección entre postestructuralismo y teoría crítica*. En: *Arteterapia-Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*. 2007, Vol. 2, p. 29. [Consulta 3 de febrero de 2019]. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/edu/18866190/articulos/ARTE0707110027A.PDF>
- Verwoert, Jan. "Saber es sentir, también, tanto si queremos como si no. Sobre el hecho de presenciar lo que se siente y la economía de la transparencia". En: *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*. Ed: MACBA y Universidad Autónoma de Barcelona. España. 2011. p. 24 [Consulta 10/02/2019.] Disponible en:

<https://es.scribd.com/document/200240780/En-Torno-a-La-Investigacion-Artistica>

- Vice. *Conoce a Carlota Guerrero, la fotógrafa española tras la imagen del nuevo disco de Solange*. Vice. [Consulta en 20 de febrero de 2019] Disponible en:

<https://i-d.vice.com/es/article/d3va4q/carlota-guerrero-fotografia-solange>

- Villares, Mari Carmen, Hundertwasser y sus cinco pieles [en línea]. *La paradoja de la percepción*. 4 de diciembre de 2010 [Consulta 3 de marzo de 2019] Disponible en: <https://maricarmenvillares.blogspot.com/2010/12/hundertwasser-y-sus-cinco-pieles.html?fbclid=IwAR0Ca5sRLYQU2-u5ECbrtMdgKPhKOpjXvjEw5A3vGanYo6QsDWqaHnU5mbM>

Glosario de imágenes

- Figura 1. Lucía García, *Sin título*, 2013.
- Figura 2. Lucía García, *Sin título*, 2013.
- Figura 3. Lucía García, *Gemelas*, 2013.
- Figura 4. Lucía García, *Gemelas*, 2013.
- Figura 5. Lucía García, *Gemelas*, 2013.
- Figura 6. Lucía García, *Alteridad*, 2014.
- Figura 7. Lucía García, *Alteridad*, 2014.
- Figura 8. Lucía García, *Alteridad*, 2014.
- Figura 9. Carlota Guerrero, *Sisters*, 2019.
- Figura 10. Carlota Guerrero, *Sisters*, 2019.
- Figura 11. Miles Johnston, *Persona Revolution*, 2018.
- Figura 12. Max Leiva, *Per Nexus*, 2018.
- Figura 13. Juan Muñoz, *Sara in front of the mirror*, 1996.
- Figura 14. Juan Muñoz, *Many Times*, 1999.
- Figura 15. Andreas Senoner, *Cage*, 2016.
- Figura 16. Zoe Hawk, *Murder Ballad*, 2016.
- Figura 17. Eulàlia Valldosera, *el jacent-la nit 1/3*, 2000.
- Figura 18. Michaël Borreman, *the Angel*, 2013.
- Figura 19. Lucía García, detalle *Máscaras*, 2018.
- Figura 20. Lucía García, *bocetos*, 2018.
- Figura 21. Lucía García, *bocetos*, 2018.
- Figura 22. Lucía García, *bocetos*, 2018.
- Figura 23. Lucía García, *Moldeado cabezas*, 2019.
- Figura 24. Lucía García, *Moldes*, 2018.
- Figura 25. Lucía García, *Mesa de trabajo en casa*, 2018.
- Figura 26. Lucía García, *Árbol de colada*, 2018.
- Figura 27. Lucía García, *Núcleo cerámico roto*, 2018.
- Figura 28. Lucía García, *Pieza del núcleo roto en proceso de arreglo*, 2018.
- Figura 29. Lucía García, *Crisol con metal*, 2018.
- Figura 30. Lucía García, *Carmen Marcos colando el metal*, 2018.
- Figura 31. Lucía García, *Máscaras*, latón, 25x7x38,5cm, 2018
- Figura 32. Lucía García, *Máscaras*, latón, 25x7x38,5cm, 2018.
- Figura 33. Lucía García, *Máscaras*, latón, 25x7x38,5cm, 2018.
- Figura 34. Lucía García, *Máscaras*, latón, 25x7x38,5cm, 2018.
- Figura 35. Lucía García, *Des/encuentros*, latón, 35x10x40cm, 2019.
- Figura 36. Lucía García, *Des/encuentros*, latón, 35x10x40cm, 2019.

- Figura 37. Lucía García, *Des/encuentros*, latón, 35x10x40cm, 2019.
- Figura 38. Lucía García, *Des/encuentros*, latón, 35x10x40cm, 2019.
- Figura 39. Lucía García, *Des/encuentros*, latón, 35x10x40cm, 2019.
- Figura 40. Lucía García, *Ventanas I*, latón, 41x14x10cm, 2019.
- Figura 41. Lucía García, *Ventanas I*, latón, 41x14x10cm, 2019.
- Figura 42. Lucía García, *Ventanas I*, latón, 41x14x10cm, 2019.
- Figura 43. Lucía García, *Ventanas I*, latón, 41x14x10cm, 2019.
- Figura 44. Lucía García, *Ventanas II*, latón, 38x19,5x16cm, 2019.
- Figura 45. Lucía García, *Ventanas II*, latón, 38x19,5x16cm, 2019.
- Figura 46. Lucía García, *Ventanas II*, latón, 38x19,5x16cm, 2019.
- Figura 47. Lucía García, *Ventanas II*, latón, 38x19,5x16cm, 2019.
- Figura 48. Lucía García, *Manos I*, latón, 39x10x17cm, 2019.
- Figura 49. Lucía García, *Manos I*, latón, 39x10x17cm, 2019.
- Figura 50. Lucía García, *Manos I*, latón, 39x10x17cm, 2019
- Figura 51. Lucía García, *Manos II*, latón, 39X10X15,5cm, 2019.
- Figura 52. Lucía García, *Manos II*, latón, 39X10X15,5cm, 2019.
- Figura 53. Lucía García, *Manos II*, latón, 39X10X15,5cm, 2019.
- Figura 54. Lucía García, *Manos III*, latón, 39x9.5x8cm, 2019.
- Figura 55. Lucía García, *Manos III*, latón, 39x9.5x8cm, 2019.
- Figura 56. Lucía García, *Manos III*, latón, 39x9.5x8cm, 2019.
-