



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES  
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Reflejos íntimos. La intimidad en el objeto artístico.

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Torres Atencia, Sandra

Tutor/a: Gómez Haro, Leonardo

CURSO ACADÉMICO: 2023/2024

## **RESUMEN**

El siguiente trabajo aborda la manifestación de la intimidad en la práctica artística. Ponemos en valor diversos juicios que se tienen sobre este concepto aproximándolos a la escultura y el grabado.

Los temas tratados son la vulnerabilidad, la entrega y el deseo. Estos se abordan desde una narrativa donde lo íntimo es el hilo conductor.

Para reflexionar sobre este concepto empleamos técnicas artísticas que se amoldan a nuestra particular visión de cada uno de los temas aludidos. Estas técnicas son la fundición, la joyería y el libro de artista. Profundizar en ellas nos ha permitido generar una narrativa que explora en lo más íntimo de nuestros pensamientos.

En nuestro TFG entenderemos que el objeto artístico puede remitir a la intimidad con cuidado y respeto, puesto que su contemplación o su uso genera un estrecho vínculo entre individuos.

Las obras que hemos creado para el presente TFG reflejan la intimidad mediante diversos temas que nos invitan a reflexionar sobre estos conceptos y su lugar en nuestra autopercepción. Por un lado, a la vulnerabilidad le daremos un lugar en la anatomía del cuerpo. Por otro lado, entenderemos el objeto regalado como una entrega. Y, por otro, exploraremos nuestros mayores deseos desde una visión infantilizada.

Concluimos así que la intimidad es la expresión más pura hacia la producción y gracias a ella existe una proyección única del arte para cada persona.

## **PALABRAS CLAVE**

Intimidad, vulnerabilidad, entrega, deseo, objeto.

## ABSTRACT

The following work deals with the manifestation of intimacy in artistic practice. We highlight various judgements that are made about this concept by bringing them closer to sculpture and printmaking.

The themes addressed are vulnerability, surrender and desire. These are approached from a narrative where the intimate is the common thread.

In order to reflect on this concept, we use artistic techniques that are adapted to our particular vision of each of the themes mentioned. These techniques are casting, jewellery and the artist's book. Delving into them has allowed us to generate a narrative that explores our innermost thoughts.

In our TFG we will understand that the artistic object can refer to intimacy with care and respect, since its contemplation or its use generates a close bond between individuals.

The works we have created for this TFG reflect intimacy through different themes that invite us to reflect on these concepts and their place in our self-perception. On the one hand, we will give vulnerability a place in the anatomy of the body. On the other hand, we will understand the object given as a gift. On the other hand, we will explore our greatest desires from an infantilised vision.

We thus conclude that intimacy is the purest expression of production and thanks to it there is a unique projection of art for each person.

## KEY WORDS

Intimacy, vulnerability, surrender, desire, object.

“La intimidad está ligada al arte de contar la vida” (Pardo, 1996, 29).

Dedico este trabajo especialmente a mi pareja y a mis amigas, quienes han sido un pilar fundamental en esta etapa de mi vida y una gran fuente de motivación.

En segundo lugar, a mi familia, por estar siempre presentes y brindarme su apoyo incondicional.

En tercer lugar, a los profesores y técnicos del Departamento de Escultura, por sus largas horas de trabajo y su constante ayuda.

Finalmente, a Leo, tutor de este proyecto, por su ánimo y dedicación en el seguimiento de este estudio.

# ÍNDICE.

<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>5</b>
<b>2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA. ....</b>	<b>7</b>
2.1. OBJETIVOS. ....	7
2.2. METODOLOGÍA.....	8
<b>3. MARCO TEÓRICO. ....</b>	<b>9</b>
3.1. EL CONCEPTO DE INTIMIDAD. ....	9
3.2. RELACIÓN ENTRE LO PRIVADO Y LO ÍNTIMO.....	11
3.3. EL COMIENZO DE LA INTIMIDAD EN EL ARTE. ....	12
3.4. ARTE Y ARTESANÍA EN EL OBJETO ARTÍSTICO. ....	15
3.5. REFERENTES ARTÍSTICOS. ....	17
3.5.1. Sophie Calle. ....	17
3.5.2. Louise Bourgeois.....	19
3.5.3. Valentina Díaz. ....	19
3.5.4. Manuela Ballester.....	21
<b>4. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA. ....</b>	<b>22</b>
4.1. LA VULNERABILIDAD.....	22
4.1.1. Ideación. ....	22
4.1.2. Proceso de la pieza. ....	24
4.2. LA ENTREGA.....	29
4.2.1. Ideación. ....	29
4.2.2. Proceso de las piezas. Anillo.....	31
4.2.3. Proceso de las piezas. Joyero.....	32
4.3. EL DESEO.....	36
4.3.1. Ideación. ....	36
4.3.2. Proceso de la pieza. ....	38
<b>5. CONCLUSIONES.....</b>	<b>42</b>
<b>6. REFERENCIAS.....</b>	<b>44</b>
6.1. BIBLIOGRAFÍA. ....	44
6.2. WEBGRAFÍA. ....	45
<b>7. ÍNDICE DE IMÁGENES.....</b>	<b>47</b>

# 1. INTRODUCCIÓN.

En apariencia, la intimidad se presenta como un tema muy concreto, pese a que en lo íntimo intervienen multitud de puntos de vista, tantos, como personas hay en el mundo.

Durante siglos, la historia del arte asoció el tema de la intimidad con el espacio privado y con el hogar. Posteriormente, se fue transformando esa idea en tanto más importancia se le daba al individuo, aludiendo, además, al interior más oculto de las personas. Los referentes que hemos encontrado en nuestra investigación indagan en este tema desde distintas perspectivas y disciplinas artísticas. En este Trabajo de Final de Grado, abordaremos la intimidad en su relación con el objeto artístico.

Estos últimos años, los espacios privados han sido nuestro objeto de interés. Nos llama la atención, por ejemplo, que el interior de un dormitorio pueda ser similar al interior de la persona que lo habita. He aquí una distinción que creemos importante señalar. Mi espacio privado puede ser mi dormitorio, mi despacho o mi casa, pero, en cambio, entrar a mi espacio íntimo es más complejo.

En ese sentido, en nuestro trabajo hemos querido estudiar algunos puntos de vista sobre la intimidad desde distintas fuentes bibliográficas, para buscar en ellas puntos de confluencia. De esos diferentes puntos de vista coincidentes podemos deducir que la intimidad es la esencia de un individuo, aquello que lo hace ser y actuar de la manera en que lo hace. Esta esencia está influenciada por múltiples factores, especialmente por la cultura y el papel que ocupamos en nuestros vínculos sociales.

Unos párrafos más arriba hemos dicho que en este TFG abordaremos la intimidad en su relación con el objeto artístico, y reflexionar sobre lo íntimo en el ámbito artístico nos ha generado toda una serie de preguntas. Por ejemplo, ¿cómo trasladamos la intimidad a la obra?, ¿hasta qué punto

queremos exponer nuestra intimidad? o ¿cómo transmitir esa propuesta sin caer en la indiferencia, en lo aburrido o en lo que no tiene interés?

Para responder a esas preguntas hemos decidido que lo más conveniente es utilizar el objeto utilitario como puente entre la intimidad y el arte. Este tipo de objeto nos ayuda a tener un control sobre lo que queremos exponer y las diferentes técnicas empleadas no hacen sino favorecer su muestra al espectador.

Hacemos un especial hincapié en las técnicas artesanales porque, en contraposición a los objetos industrializados, los objetos hechos a mano llevan consigo los valores connotativos que les aporta la tradición. En consecuencia, y a nuestro parecer, el uso de la artesanía en el arte hace que el discurso del objeto se enriquezca de simbolismos culturales.

Con todas estas premisas en mente, a lo largo de este curso hemos realizado tres piezas, cada una de las cuales representa un tema donde se manifiesta la intimidad.

Finalmente, el presente TFG culmina en una memoria teórico-práctica donde se muestran los resultados de este proceso, así como unas conclusiones ligadas a los objetivos propuestos.

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.

### 2.1. OBJETIVOS.

Los objetivos **generales** para este trabajo son:

Reflexionar sobre el concepto de la intimidad desde el ámbito artístico.

Realizar una producción de tres piezas, en diferentes materiales y técnicas, como son, la fundición, la joyería y el Libro de Artista.

Profundizar en los conocimientos teóricos y prácticos necesarios para realizar cada una de las piezas planteadas en nuestra práctica artística.

Objetivos **específicos**:

Identificar el marco teórico y los referentes que han orientado e inspirado nuestra práctica artística, y obtener una visión amplia de la intimidad desde diferentes áreas del conocimiento.

Experimentar posibles modos de transmitir la noción de intimidad a través de la creación de objetos artísticos, considerando la atención en el proceso como una forma de construir nuestra intimidad.

Aplicar los conocimientos obtenidos durante el grado para destacar la complejidad técnica presente en cada obra.

Otorgar a cada pieza una visión subjetiva adecuada al tema, a través de vivencias propias.

Poner en valor los objetos artesanales que, influenciados por su cultura, revelaban una parte íntima de sus portadores.



## 2.2. METODOLOGÍA.

“El método proyectual no es más que una serie de operaciones necesarias, dispuestas en un orden lógico dictado por la experiencia” (Munari, 2004, 18).

La metodología empleada comienza con un estudio de la intimidad como concepto, según diferentes puntos de vista teóricos, y continúa con una búsqueda de su representación en la historia del arte y la cultura a través de las fuentes bibliográficas consultadas en nuestra investigación.

La búsqueda bibliográfica nos ayuda a seleccionar qué temáticas se ajustan a este estudio para abordarlo desde diferentes perspectivas.

Tras la selección de propuestas, nos disponemos a trasladar al papel todas las ideas que van surgiendo sobre las piezas a realizar. De entre los diferentes bocetos reunidos, seleccionamos los que se ajustan a nuestra propuesta artística.

Y, de entre todas las ideas planteadas, elegimos tres temáticas complementarias y que nos ayudan a tener una visión más amplia del tema tratado: la vulnerabilidad, la entrega y el deseo.

Tras esta selección, es importante elegir qué técnica utilizar, ya que diferentes técnicas nos llevan a diferentes acabados en la finalización de la pieza. En nuestro caso, utilizamos la fundición como medio para la creación de obras de mayor tamaño y dificultad. En el caso de la joyería, se aprovechan sus principales cualidades en relación con la ornamentación de manos y cuellos, y con ello, cierta simbología vinculada a la corporalidad. Finalmente, la culminación de este estudio se encuentra en un Libro de Artista, en el cual utilizamos las características tramas de hilo del bordado como medio para representar ilustraciones de diversos objetos cotidianos, generando así un lenguaje plástico diferente.

El proceso de cada pieza es independiente y requiere de unos conocimientos técnicos y unos procedimientos especializados, buscando un buen acabado técnico. La fundición se lleva a cabo mediante la técnica de cáscara cerámica, la joyería por medio de la microfusión y el libro de artista se elabora con ayuda de la mecanografía.

Durante el proceso, los dibujos y modelos, junto al trabajo fotográfico, han sido fundamentales para el acabado y registro de las piezas.

Para finalizar, el TFG concluye con la valoración del cumplimiento de las metas y, en las conclusiones, se acompaña de una reflexión sobre el alcance de los objetivos planteados.

## **3. MARCO TEÓRICO.**

### **3.1. EL CONCEPTO DE INTIMIDAD.**

El término intimidad proviene del latín *intimus*, que significa lo “recóndito, que está en el fondo de algo, situado en lo más interno” (Tapia, 2015, 151). Se refiere a aquellos elementos que no se encuentran en ningún lugar más que en el individuo, como los pensamientos recurrentes, la religión, la ideología o los fetiches. Según la Real Academia Española (RAE) la intimidad es el “ámbito íntimo y más reservado de una persona o de un grupo de ellas” (RAE, 2024). En el diccionario español encontramos sinónimos como confianza, amistad, familiaridad o intrinsiqueza.

Por lo tanto, la intimidad esta exclusivamente relacionada con el interior de una persona, lo que da valor al individuo. Es aquello que no puede ser observado desde el exterior y cuyo control lo establece cada persona individualmente. Como tal, esta idea está protegida por la Constitución Española:

“Artículo 18. 1. Se garantiza el derecho al honor, a la intimidad personal y familiar y a la propia imagen” (BOE-A-1978-31229 Constitución Española. s. f.).

La intimidad es, pues, en la actualidad, un derecho constitucional que permite a los ciudadanos controlar quién puede conocer su vida personal y hasta qué punto. Y desde un punto de vista psicológico, se entiende como “aquel espacio propio del sujeto en donde surge, se elabora y perfecciona la individualidad y la personalidad” (Verbel, 2016, 48). Y como este espacio depende del estado anímico, puede convertirse en algo beneficioso o en algo perjudicial.

Por otro lado, una característica atribuida a la intimidad es el secretismo. Ocultar intencionadamente una realidad lleva a esconderla en el interior. Podemos encontrar diferentes puntos de vista filosóficos que insisten en esta cuestión. Por ejemplo, en su libro *La resistencia íntima: Ensayo de una filosofía de la proximidad*, Josep María Esquirol afirma que “lo íntimo está asociado a lo secreto, pues es lo más escondido, es lo íntimo de lo íntimo; como la piedra filosofal o el elixir de la vida. La concentración más pura. El extracto” (Esquirol, 2015, 41).

Por su parte, José Luis Pardo en su libro *La intimidad* matiza que lo íntimo sugiere una forma de comunicar, de establecer lazos con otras personas: “La intimidad no es el secreto sobre sí mismo que cada cual oculta pudorosamente a los demás, ni tampoco el fondo inefable que yo sólo sé y no puedo compartir. La intimidad es un efecto de lenguaje” (Pardo, 1996, 45).

Pardo expone, además, que la intimidad no se encuentra en los secretos, sino en la comunicación. Entonces, si alguien esconde su intimidad, esto reflejará más su inseguridad y vergüenza que su verdadera razón de ser.

Podemos concluir que, por no extendernos indebidamente, la intimidad está asociada con la esencia del individuo, con aquello que nos hace ser lo que somos. Consideramos que, aunque no podamos conocer la intimidad de otra persona, esa intimidad puede manifestarse a través de sus actos, sus aspiraciones en la vida, o en cómo esa otra persona se expresa.

En ese sentido, el arte no deja de ser un medio de expresión, otro en donde la intimidad se refleja. Y con esta premisa, podríamos concluir que los artistas utilizan su intimidad para crear obras de arte desde una perspectiva propia.

### **3.2. RELACIÓN ENTRE LO PRIVADO Y LO ÍNTIMO.**

Otro tema que nos parece importante destacar, respecto al tema que nos ocupa, es la diferenciación entre privacidad e intimidad, pues no son exactamente lo mismo.

Según la psicología ambiental, por espacio privado se entiende “aquel espacio en el cual una persona o grupo de personas puede establecer una regulación consciente y efectiva de su interacción social con los demás” (Valera, s.f.).

Es decir, que a diferencia de lo que ocurre en el espacio público, en el espacio privado se establece un cierto control de permanencia e interacción entre los distintos componentes.

Por ejemplo, la casa es el espacio privado por excelencia. Es donde cerramos la puerta al ruido exterior, cambiamos nuestra interacción social, nuestra comunicación se vuelve familiar y establecemos la cotidianidad.

Sin embargo, para hablar de espacio íntimo, debemos aproximarnos a la idea de habitar. Y al habitar llegamos, según escribió Heidegger, “solamente por medio del construir” (Heidegger, 2002, 1). Heidegger sostiene que construir es la actividad primordial de las personas, una meta que solo cobra sentido si la orientamos al habitar. Construir no es crear un espacio físico únicamente, sino crear un espacio que promueva la vida en él.

Es en el hogar donde situamos el espacio íntimo, y aquellos elementos intangibles como las vivencias y la memoria es resultado del habitar.

Los distintos elementos de la casa como, por ejemplo, los recipientes, los cubiertos o las zonas de descanso, están determinados en un contexto cultural. La forma en la que se interactúa con estos objetos refleja un hábito. El significado de estos pequeños hábitos lleva consigo una tradición y, por ende, genera una memoria. El habitar se construye, por tanto, y el resultado de este proceso es el hogar.

Esta distinción entre la esfera privada y la íntima, en fin, la explica más claramente José Antonio Díaz Rojo con las siguientes palabras:

“Los asuntos íntimos son privados, pero no todos los aspectos privados son íntimos. La residencia personal, las aficiones, las reuniones familiares o la práctica no profesional de un deporte son facetas privadas de un individuo, que forman parte de su privacidad, pero no de su intimidad. Nuestros sentimientos, nuestros miedos, nuestros complejos o nuestras convicciones más profundas constituyen nuestra intimidad, que dado su carácter enteramente personal y particular, son también parte de nuestra privacidad” (Díaz, 2008, 10).

### 3.3. EL COMIENZO DE LA INTIMIDAD EN EL ARTE.

A lo largo de la historia del arte podemos encontrar representaciones de la intimidad en diversas pinturas y grabados.

Por ejemplo, en el grabado *San Jerónimo en su gabinete* (fig. 1), de Alberto Durero, vemos al santo en la intimidad, trabajando en su escritorio y rodeado de varios elementos simbólicos. Por ejemplo, y entre muchos otros detalles, encontramos un león que hace referencia a dos episodios bíblicos, *San Jerónimo sacando la espina al león* y *El león persiguiendo a los ladrones del asno*, formando parte de su iconografía (Notario, s.f.). O una calavera y una cruz, que representan la muerte y la resurrección y también aparecen en otros trabajos de Durero como *El Caballero*, *la Muerte* y *el Diablo*.



Fig. 1: Alberto Durero, *San Jerónimo en su gabinete*, 1514.



Fig. 2: Jan van Eyck, *Matrimonio Arnolfini*. 1434.

Un siglo antes de esta escena, Jan van Eyck exploraba de forma muy diferente el interior de los hogares burgueses. En *El Matrimonio Arnolfini* (fig. 2), el espejo es el protagonista. Un espejo que muestra la cara oculta del matrimonio, no dejando ningún recoveco de privacidad, mostrando total transparencia, y brindando una comprensión total del espacio interior, de las conocidas hasta entonces, por el arte de la pintura. Esto favoreció la naciente moda de encargar escenas costumbristas a los primitivos flamencos.

Esa moda respondía a un cambio de mentalidad propiciado por la Reforma protestante, gracias a la cual el calvinismo se extendió por varios países de Europa. Un cambio de mentalidad imposible de concebir sin la divulgación durante el Renacimiento de la filosofía clásica griega y sin una corriente de pensamiento que, al margen de la iglesia de Roma, comenzaba a comprometerse con la búsqueda de la verdad, con el conocimiento de la realidad, y con una concepción completamente novedosa de los individuos y de lo privado. Una transformación paulatina en el pensamiento occidental que, como nos recuerda José Luis Pardo, “andando el tiempo y a través de mil y un avatares, acabó convirtiéndose en la gran revolución política, económica y cultural que llamamos Ilustración” (Pardo, 2016, 204). Ese cambio de mentalidad fue la que provocó, entre otras cosas, que en el ámbito artístico la pintura holandesa del siglo XVII cambiase la jerarquía de sus temas, y que las imágenes de santos fueran reemplazadas por escenas cotidianas, dando lugar a lo que hoy denominamos “pintura de género”.

Para la sociedad holandesa de la época, una burguesía rica y comerciante en auge, deseosa de distinguirse de la declinante clase aristocrática, la casa era el centro de la vida diaria. En ella, todos los miembros de la familia descansan y trabajan en sus interiores. Y socialmente se valoraba mantener y cuidar el mobiliario para mejorar la calidad de vida.

Según dice Charo Crego, en esa época “la casa se hizo más íntima y doméstica y, lo que es más importante, por primera vez se adquirió conciencia del interior y de querer modelarlo de acuerdo con los deseos y las necesidades de sus habitantes” (Crego, 2023, 34).

Durante este siglo, denominado el Siglo de Oro neerlandés, la mayor parte de los cuadros representan escenas íntimas de interior, destacando los *fijnschilders* (pintores finos), dedicados a la pintura realista de pequeño formato, con la que definitivamente “se apartaron de las escenas mitológicas, históricas y religiosas para retratar lo cotidiano y sublimar una jarra de leche sobre la mesa o a una madre cuidando de su hijo” (Graell, 2023, 35).



Fig. 3: Pieter de Hooch, *La madre*. 1661.

Pintores como Pieter De Hooch pintan con estos mandatos. Crea escenas de la vida cotidiana donde el tema central son estos hogares.

En el cuadro titulado *La madre* (fig. 3), encontramos a una mujer atándose el corpiño mientras observa el cesto que tiene a su lado. Sabemos que hay un bebé por su fijación en el interior de la cuna. Podemos deducir que el bebé ha sido amamantado previamente y va a descansar en su cuna. Acompañando a esta escena, vemos su perro y a la hija mayor, que nos crean un punto de fuga al exterior.

El ambiente íntimo de la escena es indudable, cada miembro de la familia disfruta de la serenidad del hogar, lejos de la vida pública. Hay una conexión emocional entre los distintos miembros gracias a este entorno acogedor.



Fig. 4: Johannes Vermeer, *La encajera*. 1669.

Otro pintor a destacar es Johannes Vermeer. Su obra *La encajera* (fig. 4), se recrea en el mismo acto de la protagonista. El acercamiento de la imagen hace que observemos la labor de la joven. El tema principal parece subrayar la concentración hacia esta labor cotidiana durante la cual las mujeres de la época pasaban largas horas consigo mismas. Estas labores, consideradas casi como pasatiempos, no eran tan valoradas como otros tipos de producciones artesanales, pero a través de su pintura, Vermeer muestra una mirada de ensimismamiento y una emoción contenida que retratan perfectamente una concepción nueva y distinta de la intimidad.

Estos pintores dieron paso a una trayectoria de representaciones del interior gracias a las cuales hoy podemos entender mejor los orígenes de la intimidad en el arte.

### 3.4. ARTE Y ARTESANÍA EN EL OBJETO ARTÍSTICO.

Con la entrada en el mundo del arte de técnicas tradicionalmente asociadas a la artesanía, desde, por un lado, la época de William Morris y del movimiento Art & Craft, y más tarde del Modernismo, hasta, por otro lado, desde la incorporación de culturas periféricas al discurso hegemónico del arte occidental a través de los estudios post-coloniales, cada vez se pone menos en cuestión que la funcionalidad del objeto de uso sea incompatible con las pretensiones de una obra artística.

Aquello que decía Octavio Paz, de que “el objeto artesanal está hecho para las manos: no sólo lo podemos ver, sino que lo podemos palpar”, mientras que “a la obra de arte la vemos, pero no la tocamos” (Lozano, 1997, 136), parece un discurso cada vez menos estable.

Pongamos como ejemplo la joyería que, como la cerámica o el textil, tiene una función que oscila entre el uso y la ornamentación.

A propósito de esto, la artista Mar Juan considera que “cuando hacemos uso de la joyería como lenguaje plástico dentro del arte, en cierto modo, pretendemos trascender la función de esta tipología de objeto. Porque con el uso de ella en este campo, acabamos trascendiendo esta herramienta plástica que clava sus bases en la aplicación, el adorno, en lo simbólico, en aquello preciado o de valor y que está en relación constante con el cuerpo, con la intención de ir más allá y transmitir unos conceptos que puedan ser interpretados para así poder luego generar un discurso” (Juan, 2020, 91).

Sin duda, con la llegada al ámbito del arte contemporáneo hegemónico de técnicas artesanales procedentes de otras geografías, estamos explorando





Fig. 5: Víctor Fosado, *Mundo Barroco*. 1950.



Fig. 6: Ana Pellicer, *Joyas para una Gran Dama*. 1986.

nuevos horizontes para la práctica artística. Y situando en el lugar que le corresponde en el mundo del arte a joyeros como, por ejemplo, Víctor Fosado, precursor de la joyería artística en México.

Gracias a personalidades como la de Fosado, los artistas se impregnaron de nuevas funcionalidades como la ornamentación en el cuerpo, generando un discurso propio. Desde 1978 hasta 1986, la artista mexicana Ana Pellicer, por ejemplo, también, se mudó a una comunidad michoacana llamada Santa Clara del Cobre, famosa por el trabajo de cobre labrado. Este choque de influencias le llevó a crear la obra *Joyas de una Gran Dama* (fig. 6).

Su objetivo era crear joyas ancestrales como unos aretes de Michoacán y una cadena de Oaxaca a la escala de la *Estatua de la Libertad* con el fin de adornarla.

Según esa lógica identitaria, “la *Afrodita de Melos*, o la *Niobe herida*, con aretes, pierden su carácter de idealización universal y se transforman no en individuos, sino en miembros integrantes de un pueblo. Así una estatua griega, con arracadas planas de Michoacán o con una cadena de Oaxaca, se transforma en michoacana o oaxaqueña” (Pignotti, 2016, 227).

Como hemos visto, esta relación entre la artesanía y la cultura se deben a los vínculos de sus habitantes con las tradiciones, hábitos diarios y los objetos de uso que ocupan en ese lugar.

Los artesanos autóctonos transmiten sus saberes a estos objetos. Nada que ver con los objetos industriales. El objeto artesanal está hecho a mano, por lo que las pequeñas variantes de la mano hacen la pieza única. Esa huella es una señal más precisa que una firma.

Para explicar la importancia que esa huella imprime en las creaciones del artesano es necesario recordar el cuento *Canastitas en serie* (1946), de Bruno Traven. Este cuento narra la historia de un artesano mexicano que recibe una propuesta de un joven estadounidense para vender sus cestas en grandes cantidades. Sin embargo, el artesano rechaza la oferta, ya que producir en masa haría que sus creaciones perdieran su valor.

En ese cuento se dice: “Nueva York no fue, pues, saturada de estas bellas y excelentes obras de arte, y así se evitó que en los botes de basura americanos aparecieran, sucias y despreciadas, las policromadas canastitas tejidas con poemas no cantados, con pedacitos de alma y gotas de sangre del corazón de un indio mexicano” (Traven, 2003, 28).

Dicho cuento lo que ilustra es que, el artesano, cualquier artesano que se precie de su oficio, pone su saber al servicio de cada objeto creado, así como su amor hacia el buen hacer. Por eso pensamos que la intimidad está muy relacionada con este tipo de prácticas, en donde la creación y los valores están tan vinculados a las emociones y las vivencias.

Además de esta fuente de inspiración, no todos nuestros referentes están tan próximos a la artesanía. Algunos de ellos, como se verá en el siguiente apartado, son artistas conceptuales, como es el caso de Sophie Calle, apenas vinculados con la producción de objetos artísticos. Sin embargo, los hemos incluido en nuestro TFG por considerar que con su trabajo creativo amplían nuestro tema de estudio, al abordar la intimidad desde una perspectiva complementaria, aunque completamente distinta.

### **3.5. REFERENTES ARTÍSTICOS.**

#### ***3.5.1. Sophie Calle.***

Sophie Calle es una artista francesa que durante su trayectoria ha trabajado, con cierta frecuencia, en torno al tema de la intimidad. Algunas de sus obras han consistido en relatar su propia intimidad, o la de otras personas, ya sea siguiendo a transeúntes casuales o mediante el análisis de las pertenencias de viajeros anónimos.

Una de sus obras más famosas, y en la que trabaja en esa última línea, es *L'Hotel* (fig. 7) de 1981. Para llevar a cabo esta obra trabajó temporalmente



Fig. 7: Sophie Calle, *L'Hotel*. 1981.

como empleada en un hotel de Venecia. Durante su turno, aprovechaba la ausencia de los huéspedes para fotografiar y hacer registro de sus pertenencias. El resultado fue una serie fotográfica que muestra ordenadamente estos objetos encontrados sobre una mesa o dentro de las maletas, aún sin desempacar. “En *L'Hotel* la violación de la intimidad ha sido total”, nos dice C. Crego: “La artista se ha convertido en una intrusa y nos ha convertido a nosotros, lectores y espectadores, en intrusos” (Crego, 2023, 296).



Fig. 8: Sophie Calle, *Prenez soin de vous*. 2007. Extracto.

En otra obra posterior, Calle recibió un correo electrónico en el que su pareja de entonces anulaba su relación, lo que le generó un profundo desconcierto debido a las múltiples interpretaciones posibles del mensaje. Esto llevó a que llamara a 107 mujeres de diferentes profesiones para que interpretaran el correo desde sus perspectivas ámbitos. Esta obra se titula *Prenez soin de vous* (Cuidate), que es lo que ponía en la última frase del mensaje. Y está compuesta por una serie de vídeos con interpretaciones de cantantes, actrices, traductoras o filósofas.

Destacamos la interpretación de la actriz española Victoria Abril (fig. 8), quien ofreció una divertida revisión subjetiva, con recomendaciones desde la amistad, y otra con un toque humorístico, de una participante que invitó a que su cacatúa repitiera las frases del correo, llevando esa carta íntima de despedida al absurdo.

Para este TFG, Calle es una referente importante, ya que su trabajo suele destacar el valor de los objetos personales que normalmente pasan desapercibidos. Estos objetos cotidianos los busca, analiza y documenta para llevarlos a las galerías, demostrando que a través de ellos podemos profundizar en la psicología de los propietarios de dichos objetos.



Fig. 9: Louise Bourgeois, *Cell (The Last Climb)*. 2008.

### 3.5.2. Louise Bourgeois.

Louise Bourgeois fue una artista francesa que transformó sus vivencias personales, en especial las de la infancia, en obras artísticas de gran nivel. Es conocida por crear esculturas a gran escala, como *Mamá*, de 1999, inspirada en su madre, cuyo oficio era de restauradora de tapices antiguos.

En sus *Celdas* (fig. 9), Bourgeois jugaba con la interacción entre el exterior y el interior de recintos cerrados, a veces transitables, cuyas paredes solían estar conformadas por estructuras cubiertas de mallas metálicas que dejaban ver por dentro objetos personales con una simbología clave, creando diversos escenarios que remitían a estados de ánimo como el dolor, el miedo, la angustia, etc. Como resultado encontramos lugares íntimos de gran carga emocional en donde las paredes que delimitan las estancias también las protegen.

Indudablemente, y como dice la revista de arte *Artishock*, “las ideas e innovaciones formales de Louise Bourgeois, como su manera de abordar el psicoanálisis y el feminismo, sus instalaciones ambientales y sus formatos teatrales, se han convertido en cuestiones fundamentales del arte contemporáneo” (*Artishock*, 2016).

Destacamos, pues, como referente nuestro a Louise Bourgeois por el uso que hizo de sus vivencias personales como material para el arte (como, en otro orden de cosas, el artista cubano Félix González-Torres, o la fotógrafa Nan Goldin), y por crear espacios de intimidad en esculturas e instalaciones donde el espectador puede observar la obra sin perturbar el espacio.

### 3.5.3. Valentina Díaz.

Por su parte, Valentina Díaz es una performer argentina que crea una secuencia de pasos con personajes vestidos de diferentes tramados.

Con cada compás, los personajes de su performance hacen un movimiento y dejan visibles diferentes tejidos, creando una narrativa. En *La habitación de la lengua o la lengua de la habitación*, de 2018, Díaz crea una secuencia por distintos habitáculos y un lenguaje mediante los tres movimientos de estos personajes.

Luego Díaz transcribe los patrones y secuencias a una máquina de tejer antigua que heredó de su abuela. Y el resultado son diferentes ilustraciones que acompañan el resto de las piezas performativas, creando sus catálogos.

Para nosotros Díaz es un referente porque esta metodología es similar a la que hemos experimentado con la mecanografía. Con un propósito diferente, también nosotros traducimos, con ayuda de una máquina de escribir, formas tipográficas simples para crear un tipo de lenguaje completamente distinto.

“Esto es una traducción.

Es la interpretación que una máquina de escribir hizo de los patrones que se usaron para tejer una mano.

Es una imagen formada por la descomposición de la palabra que nombra la imagen.

Cuatro caracteres performaron en esta acción empecinados en anular con su presencia el diseño del signo anterior.

m impacta sobre el papel

a impacta sobre m

n impacta sobre a

o impacta sobre n

o al revés

tantas veces como puntos contiene la imagen”.

(Valentinadiaz, s.f., 42).

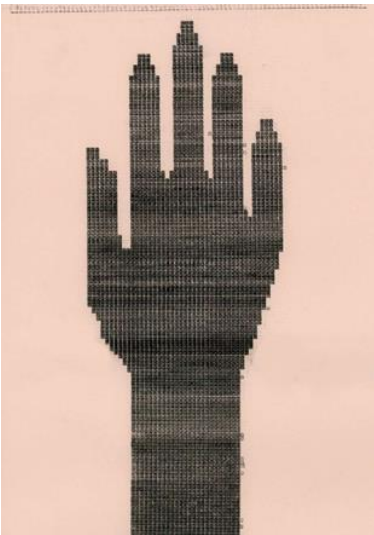


Fig. 10: Valentina Díaz, *Mano*. 2018-2023.



**Fig. 11:** Manuela Ballester, *Muchachas de Tehuantepec – Oaxaca*. 1945-1953.



**Fig. 12:** Manuela Ballester, *Pareja de Cuetzalán, Puebla*. 1952.

### 3.5.4. *Manuela Ballester.*

Manuela Ballester es una artista valenciana que se dedicaba sobre todo a la pintura y la cartelería. Estuvo afiliada al Partido Comunista y durante la guerra civil se comprometió con la causa Republicana.

En 1939 se exilió a México, junto a su familia, por motivos políticos. Allí, descubrió la cultura mexicana y sus tradiciones.

Con su residencia habitual en Cuernavaca (Morelos), la artista viajó por varios estados para conocer las diferentes culturas indígenas. Y durante esas travesías descubrió una gran variedad de vestimentas ceremoniales que llamaron su atención. La artista ya tenía conocimientos sobre la técnica del bordado, recuerdo de su pasada vida en Valencia, por lo que le supuso un gran interés aprender sobre los trajes tradicionales de los indígenas y posteriormente retratarlos en sus pinturas mediante aguadas sobre cartón (fig. 11 y fig. 12)<sup>1</sup>

El resultado es una selección de 20 obras, en diferentes lugares de la República, en las que busca poner en valor esta variedad de técnicas del bordado convirtiéndolas en obras de arte.

Según se dice en el catálogo de una exposición suya de 2015,<sup>2</sup> Ballester nos muestra en esas ilustraciones que “la indumentaria tradicional, como parte de las artes populares, se convirtió en un verdadero signo de pertenencia, que las élites sociales y los artistas se apropiaron para elevarla a símbolo de una nueva identidad nacional en proceso de gestación. Manuela Ballester desarrolló su proyecto en este clima favorable que propició la formación de nuevas colecciones, públicas y privadas, la creación de museos, la aparición de publicaciones especializadas y la comercialización de las artes populares de México, incluso más allá de sus fronteras” (Cuesta, 2015, 5).

<sup>1</sup> Conocimos este punto de vista de la mano de Jesús Nieto en la conferencia *Manuela Ballester: La obra textil de los indígenas de México* en el Centre Cultural La Nau el 11 de junio de 2024.

<sup>2</sup> En el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí”, comisariado por Liliane Cuesta Davignon.

Manuela Ballester es un referente en este TFG por su labor pionera a la hora de transmitir los valores y simbologías de la cultura popular para darle visibilidad y revalorizarlas a través del arte.

## 4. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.

Nuestra producción consta de tres propuestas relacionadas con la intimidad. Cada una de esas propuestas se corresponde con una perspectiva donde lo íntimo se percibe con un matiz distinto. Dichas perspectivas nos las han facilitado tres temas recurrentes en los estudios sobre la intimidad que hemos consultado, y que están estrechamente ligados a lo íntimo: la vulnerabilidad, la entrega y el deseo.

### 4.1. LA VULNERABILIDAD.

#### 4.1.1. *Ideación.*

Según la Real Academia Española, el término Vulnerable significa “que puede ser herido o recibir lesión, física o moralmente” (ASALE & RAE, s. f.).

La vulnerabilidad es, por tanto, una cualidad que nos expone, y por ello, mostrarse vulnerable de manera voluntaria, implica, revelar nuestro interior, y mostrarnos abiertos a cualquier contingencia.

Según Brené Brown, investigadora en la Universidad de Houston y una de las más influyentes en estudios como la vulnerabilidad y la vergüenza, “la vulnerabilidad no es ni buena ni mala: no es lo que llamamos una emoción oscura, ni es siempre una experiencia positiva y luminosa. La vulnerabilidad es

la esencia de todas las emociones y sentimientos. Sentir significa ser vulnerable” (Brown, 2016, 29).

Visto de ese modo, debemos eliminar esa connotación negativa asociada a la vulnerabilidad que la vincula con debilidad y fragilidad. Porque ser vulnerable no significa estar indefenso ante lo inevitable, sino más bien todo lo contrario. Querer evitar la vulnerabilidad hace que busquemos un refugio y dejemos de sentir.

El refugio se presentaría entonces como lo opuesto a ser vulnerable. Sería como el espacio interior donde reside la intimidad, por lo que, al mostrarnos vulnerables, a la intemperie, fuera de nuestro refugio, exponemos esa intimidad. Y esa es la sensación, un tanto intimidante, que tenemos al mostrar, precisamente, las tres piezas sobre nuestra intimidad de las que hablaremos a continuación.

Tomando como modelo la anatomía del cuerpo, hemos explorado dónde se ubicaría la vulnerabilidad. Encontramos ejemplos en varias posiciones corporales, como las reverencias, la postura del pensador y la posición fetal.

Existen diversos artistas que abordan el tema. En *El Pensador* de Rodin la figura se encuentra en un estado meditativo. Y Pedro Almodóvar muestra, en la película *Matador* (1986), a alguien que mata a sus víctimas mediante una estocada a la altura de la séptima vértebra cervical. Por su parte, Kiki Smith profundiza en lo que Julia Kristeva denominaba estética de la abyección, representando en *Pee Body* (fig. 13) un cuerpo femenino en cucullas y con la cabeza gacha, junto a diversos elementos que, figurando fluidos corporales, parecen emerger del interior de su cuerpo.



Fig. 13: Kiki Smith, *Pee Body*. 1992.



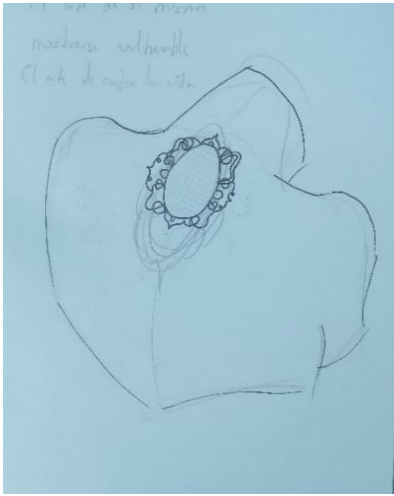


Fig. 14: Boceto de la propuesta.



Fig. 15: Molde de escayola de la espalda de la autora.



Fig. 16: Vertido de cera en el molde de escayola.

Todas estas referencias nos han dado a entender que el lugar idóneo para ubicar la vulnerabilidad está entre el cuello y la espalda alta<sup>3</sup>.

Esta posición hace referencia a una entrega en cuerpo y alma tanto hacia uno mismo como hacia el otro. A través de esta entrega, nos mostramos vulnerables y compartimos nuestra intimidad.

Como propuesta para este trabajo, se crea una pieza de escultura utilizando la técnica de la fundición. Consiste en un positivo de la espalda de la autora al que se le realiza una incisión en el punto anatómico, creando un vano que atraviesa la pieza. Esta apertura está ornamentada con una especie de marco, aludiendo a una mirilla.<sup>4</sup>

#### 4.1.2. Proceso de la pieza.

Iniciamos con un molde perdido de la espalda aplicando tiras de escayola. Sumergimos las vendas a la mezcla de escayola y las colocamos uniformemente, evitando burbujas. En unos 20 minutos, el molde se desprende gracias a la vaselina. Luego, lo reforzamos con más mezcla de escayola y dejamos fraguar.

Una vez listo el molde, lo sumergimos en agua hasta que deja de producir burbujas. Esto evita que la cera se adhiera. Mediante la técnica del vertido, vertemos la cera uniformemente en el interior del molde con la ayuda de un recipiente. Dejamos enfriar y repetimos el proceso hasta obtener el grosor deseado.

Tras conseguir el grosor necesario, reforzamos los bordes de la espalda y retiramos las vendas de escayola.

<sup>3</sup> Nos referimos a la apófisis de la vértebra aludida, que es aquel huesecillo que nos dice si tenemos buena higiene postural.

<sup>4</sup> Ventana, espejo, como en *Los Amantes* de Remedios Varo.



**Fig. 19:** Creación de la pieza de macramé con una piedra como modelo.



**Fig. 18:** Suavizando la textura del modelo.



**Fig. 17:** Vista del árbol de colada.

Con el modelo en cera para modelar, limpiamos y unificamos la superficie con herramientas de hierro. Estos útiles son de hierro y se deben calentar con un mechero Bunsen por unos segundos. Mediante ese procedimiento podemos soldar dos piezas de cera o hacer incisiones de forma definitiva, como el vano que queremos ornamentar.

Para el enmarcado, utilizamos la técnica del macramé con hilo de nylon encerado. Las espirales que realizamos por medio de nudos hacen alusión a los marcos de los espejos.

Usamos la pistola decapante para sellar la pieza de macramé en el modelo y soldamos cualquier impureza. Luego, el modelo está listo para estudiar la posición idónea donde colocar el árbol de colada.

Para crear el árbol, fabricamos varios bebederos y una copa de cera que soldamos a la pieza para asegurar un buen caudal del metal fundido. Además, en esta fase es importante dar una inclinación correcta al modelo.

Finalmente, colocamos dos respiraderos hasta el borde de la copa para permitir la salida de gases. Una vez terminado el árbol lo pesamos para calcular su peso final en latón. En este caso es de 21 kg, de los cuales 10 kg corresponden a la pieza final.



**Fig. 20:** El modelo con una capa de goma laca.



**Fig. 21:** Molde de cáscara cerámica en el respiradero.



**Fig. 22:** Dando una capa de fibra de vidrio al molde.

Para realizar el molde perdido por cáscara cerámica, pincelamos una capa de goma laca disuelta en alcohol, a proporciones iguales, por toda la pieza, excepto en el interior de la copa, para favorecer la adherencia de la barbotina.

El primer baño de barbotina es una mezcla de harina de moloquita y sílice coloidal (60%-40%). Vertemos dicha mezcla por toda la pieza y la estucamos con moloquita de grano fino previamente tamizado.

Dejamos secar un día y aplicamos el segundo baño con una mezcla 70%-30%. Los siguientes baños serán con esta mezcla, estucando con moloquita de grano medio. Realizamos un total de cinco baños de cáscara cerámica<sup>5</sup>.

Una vez finalizados los baños, aplicamos una fina capa de fibra de vidrio para mayor resistencia y pincelamos, de nuevo, con barbotina.

Con el proceso del molde completado, se lleva a la licuadora, para retirar la cera del interior y posteriormente se coloca en el horno cerámico.

Dadas las dimensiones de la pieza, antes de la colada se envuelve una malla metálica alrededor del molde.

La fundición implica verter el latón en la copa de la pieza utilizando un crisol, poniendo en juego la resistencia del molde. Después de verter el metal, esperamos su enfriamiento y retiramos el molde perdido para extraer la pieza.

Una vez retirada la mayor parte de la cáscara, eliminamos los restos más pequeños utilizando el chorro de arena y una dremel. Y terminamos con el limado y lijado de la pieza para dar las pátinas.

<sup>5</sup> El primer baño se deja un día en el secadero, a partir de ahí podemos esperar un mínimo de cuatro horas. La cantidad de baños se realizan en función del tamaño y dificultad de la pieza.



**Fig. 25:** El molde envuelto con una malla metálica.



**Fig. 23:** Fundición de la pieza en latón durante el día de la colada.



**Fig. 24:** Retirando el molde con un pico.

Se aplican las pátinas de nitrato de cobre (azules o verdosos), sulfuro de potasa (oscurecer) y el nitrato de hierro (ocres). Esto se logra pincelando la superficie con la mezcla y aplicando calor con un soplete.

Después de pulir la parte de macramé, el paso final es aplicar una capa de laca selladora y cera para prevenir que el latón se oxide.



**Fig. 26:** Limado de la pieza.



**Fig. 28:** Trabajo del enmarcado con el dremel.



**Fig. 27:** Trabajo de pátinas en el interior de la pieza.



Fig. 29: *Vulnerabilidad*. Detalle.

El resultado es justo el que buscábamos. Por un lado, la mirilla perfectamente detallada y pulida contrasta con la piel de metal que, al igual que la nuestra, muestra cicatrices, textura y manchas. La piel no es lisa y, al tocarla, sentimos su rugosidad.

Podríamos considerar la pieza como una igual, por ser una reproducción a escala de la autora. Simbólicamente es como vernos desde fuera, es una sensación algo reconfortante, ya que es una parte del cuerpo difícil de ver, paradójicamente, es lo que la hace ser más vulnerable.

Además, cumple con los objetivos de la propuesta, es una primera toma de contacto hacia el interior de uno mismo. Nuestra vista se dirige hacia la mirilla, por ese vano que da a todo y a la vez a nada.



Fig. 30: *Vulnerabilidad*. Latón. 36x17x26 cm.

## 4.2. LA ENTREGA.

### 4.2.1. *Ideación.*

Para la segunda propuesta de este trabajo sobre la intimidad, abordamos el tema de la entrega, entendida como un regalo. Los regalos representan una forma de establecer vínculos a través de objetos.

Aunque, como ya se ocupó de señalar Marcel Mauss (Mauss, 2010), un regalo no siempre es del todo desinteresado, en general se supone que conlleva un cierto afecto. Y que, al hacer un regalo, nuestra intimidad se refleja en ese acto. Es una entrega de una parte de nosotros a otra persona. Y, en ese sentido, regalar desde la intimidad implica un nivel de confianza y fidelidad. En otras palabras, un compromiso.

Es bien sabido que los regalos se dan de forma altruista, pero es importante resaltar que esto depende de un contexto. El padre que le regala a su hija, o la maestra que regala dulces a sus alumnos, requieren de un cierto vínculo. Además, en el acto de regalar también entra en juego la cultura y el acontecimiento social.

A través del objeto entregado, establecemos una conexión entre el objeto y el acontecimiento, entregamos un reflejo de nuestra intimidad a su destinatario.

Y esto porque, como dice Tirado Serrano, “los objetos abren el acontecer: son operadores. Operan, hacen cosas. Traducen nuestras intenciones y acciones generando nuevos efectos e interpretaciones. (...) Los objetos aseguran acontecimientos, abren ciertas relaciones y presunciones, vinculan actores con ontologías diferentes, los redistribuyen en cadenas de conexiones y causalidades” (Tirado, 2001, 489-490).

La siguiente propuesta elegida implica la creación consciente de un objeto simbólico que será portado por su destinatario. Por lo tanto, nos adentramos en el ámbito de la joyería.



Fig. 31: Torres, Sandra y Romero, Isaías (2022) *Bashert*. Cerámica. 25x20x8 cm.

Este objeto-joya debe poseer las cuatro cualidades más importantes de la joyería: perdurabilidad, ergonomía, durabilidad y ornamentación<sup>6</sup>. Con la entrega del objeto se da el acontecimiento donde estas cualidades se adaptan a las necesidades que requiere su significado.

Haciendo hincapié en la simbología del objeto-joya, decidimos crear un anillo de compromiso inspirado en una pieza de cerámica que realicé junto a mi pareja.

Nuestro objetivo es rescatar los elementos de la pieza de cerámica para crear un anillo con esas características. Para cumplir con el acontecimiento, el anillo de compromiso fue entregado a su destinatario en Ciudad de México.

La pieza que queremos representar en el anillo se llama *Bashert* (fig.31), es una palabra hebrea que significa “alma gemela”. En la pieza, utilizamos la letra B manuscrita, duplicándola para crear un abrazo, construyéndose mediante placas de barro.

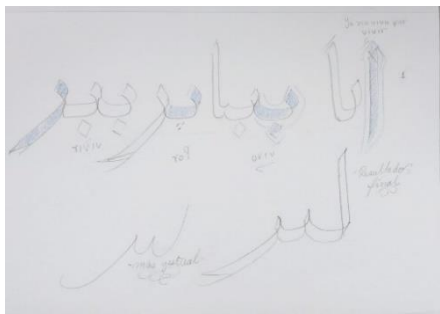


Fig. 32: Boceto de la transcripción al árabe.

El relieve sigue algo similar, escogiendo una canción de Juan Gabriel, *Ya no vivo por vivir*, título que transcribimos al árabe y abstraímos generando una cinta (fig. 32).

Los dos brazos son una dualidad simulando un movimiento envolvente, donde ambas partes crecen para simbolizar un compromiso.

Continuando con el acontecimiento, el joyero abre el anillo y crea un efecto sorpresa. Ya no es un regalo envuelto, se convierte, como en el caso de la vulnerabilidad, en una entrega postural del cuerpo. Culturalmente, un anillo de compromiso representa una muestra de amor, una entrega y una unión con la persona amada.

Elegimos la granada para dar forma al joyero por sus connotaciones en la cultura occidental, siendo una fruta que simboliza la abundancia en la religión judía y un arma de doble filo, símbolo de muerte y de fertilidad, en el mito de

<sup>6</sup> La tesis doctoral de Mar Juan Tortosa, *La joyería como lenguaje plástico. Una propuesta artística trazada a través del objeto joya y su relación con el cuerpo y el espacio*, ha sido de especial importancia para el entendimiento de la joyería artística.

Hades y Perséfone. Así, al esconder el anillo en la granada estamos escondiendo las intenciones acerca de este obsequio.

Recuérdese cuando Hades le dice a Deméter: “Podrás tener a Perséfone de vuelta, siempre que no haya probado el alimento de los muertos” (Graves, 1999, 15).

#### 4.2.2. Proceso de las piezas. Anillo.

La técnica utilizada para elaborar el anillo es la microfusión, la cual se trabaja con una cera especial para joyería. Dicha cera se prepara con un alto porcentaje de parafina y se presentan en finas planchas.

Comenzamos cortando la placa con un bisturí y modelamos con agua caliente hasta dar la forma al anillo. Para los brazos, derretimos los bordes con herramientas de metal y los soldamos al anillo. Los pétalos del anillo siguen el mismo proceso.

Para los engarces y el relieve, utilizamos tubos de cera de un grosor mínimo, estos se deben soldar con gran delicadeza.

Una vez terminado el modelo, pesamos la pieza y calculamos su peso en metal; en este caso, son 16 gramos de plata.

Un árbol de microfusión presenta algunas diferencias respecto al de cáscara. No requiere de respiraderos y todo el material fluye por un único bebedero hacia los secundarios, los cuales soldamos con una inclinación de 45° y con una separación mínima de 0.5mm.

El molde está hecho de revestimiento cerámico y agua a partes iguales. La cantidad de revestimiento es proporcional al número de cilindros y el tamaño de estos. Tras hacer el cálculo de revestimiento, etiquetamos el peso y el tipo de metal del cilindro en el que va encajado el árbol.



Fig. 33: Modelo del anillo de cera.

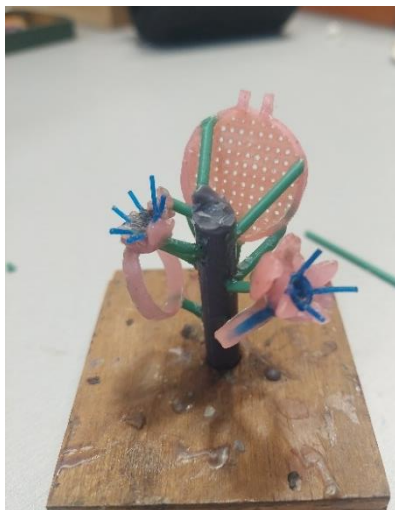


Fig. 34: Árbol para microfusión.





**Fig. 35:** Molde de revestimiento numerado.



**Fig. 36:** Trabajo del anillo de plata.



**Fig. 37:** Anillo de *Bashert*. 2.2x2.5x2.3 cm.

Seguimos los pasos generales para la mezcla, vaciado, llenado y vibración de los cilindros en un tiempo establecido. De todo este proceso se obtiene un molde en óptimas condiciones que, una vez fragua, se lleva al horno cerámico.

Nuestro molde tiene una aleación de cobre, lo que quiere decir que, de cada 1000 partes de plata, 75 son cobre, lo que comúnmente se conoce como plata de ley.

Realizamos la colada mediante el centrifugado, colocando el cilindro y el metal en una máquina que, al girar, hace que el metal entre por todo el molde. Después del centrifugado, el molde se enfría en un barreño de agua y se va deshaciendo, permitiendo que salga el positivo en plata.

Antes del trabajo con la plata, lo blanqueamos con un “limpia plata” de ácido. Luego, cortamos los bebederos con una segueta y procedemos a limar y lijar con artículos de joyería. Para nuestro anillo utilizamos una lima de mediacaña y lijas de grano 240 hasta el 2000.

Engarzar la piedra fue algo complejo, ya se requirió soldar varios de sus engarces, por lo que procuramos que su manejo fuese el mínimo posible. Como ornamentación principal del anillo tenemos preparada una piedra granate, perfecta para su relación con el joyero ya que se asemeja a una pepita de granada.

Una vez engarzada la piedra, pulimos toda la superficie con una cera especial para plata y dimos por finalizada la pieza.

#### **4.2.3. Proceso de las piezas. Joyero.**

Para crear el joyero, modelamos una bola de barro con agujeros en el interior. Después, pincelamos la superficie con cera y cortamos por la mitad, de manera que obtuvimos dos semiesferas con granos en el interior. Una vez limpia la cera, continuamos modelando para dar forma a la granada con útiles metálicos.



Fig. 39: Modelos de cera.



Fig. 41: Modelo de cera.



Fig. 40: Modelo de cera, vista del interior.



Fig. 38: Árbol para cáscara cerámica.



Fig. 42: Preparación del molde de cáscara cerámica.

Detallamos tanto el interior como el exterior del joyero y generamos incisiones para la puesta de una bisagra. El peso final de la pieza es de 2kg contando el árbol.

Para crear el árbol para cáscara cerámica preparamos la copa y los bebederos según el tamaño de la pieza. Dos bebederos para cada mitad. Después de soldar y revisar los respiraderos empezamos el procedimiento para construir el molde de cáscara cerámica. El peso final de la pieza en bronce será de 2 kg con el árbol y 0.5 kg sin él.

Al molde perdido de cáscara cerámica le damos una capa de goma laca por toda la pieza, excepto en el interior de la copa. Una vez seca, damos tres capas de barbotina, una con la mezcla del primer baño y las dos siguientes con la mezcla del segundo baño. Bien tamizado, estucado y respetando sus correspondientes tiempos.

Después, aplicamos tres capas de barbotina: una con la mezcla del primer baño y las dos siguientes con la mezcla del segundo. Los tamizamos todos, estucamos y tenemos en cuenta el tiempo correcto en el respiradero.

Con los baños dados, aplicamos una capa de fibra de vidrio con barbotina. Pasado un día en el respiradero, lo llevamos a la licuadora para descerar y lo metemos en el horno cerámico.



Fig. 43: La autora, junto con Elena y los profesores vertiendo el bronce.



Fig. 46: Positivado primera mitad.



Fig. 45: Positivado segunda mitad.



Fig. 44: Joyero-granada de *Bashert*. 4x5x6.5 cm.

En la fundición en bronce se posicionan los moldes de menor a mayor peso, y vertemos el metal fundido con el crisol. Tras la colada, se retira la cáscara con pico y cincel.

Para el mecanizado del bronce se retiran los restos de moloquita con el chorro de arena y cortamos los bebederos con la radial. Proseguimos limando las superficies con el esmeril y una lima. Con la dremel y pegamento epoxi colocamos la bisagra. Y finalmente, pulimos la superficie y le damos una capa de laca con una esponja.

Con el anillo y el joyero listos, cosemos un cojín de tela color granate y colocamos el anillo dentro del joyero.

La entrega de esta dualidad se dio el siete de diciembre del dos mil veintitrés.



Fig. 47: *Bashert*, Detalle.



**Fig. 48:** *Bashert*. Joyero de bronce de 4x5x6.5 cm y anillo de plata de 2.2x2.5x2.3 cm.

Las piezas cumplen con la propuesta acordada, siendo la piedra granate la protagonista. El joyero genera un aura de misterio que el anillo rompe con la pedida, las connotaciones simbólicas son evidentes, provocando el acontecimiento.

El anillo recoge los elementos característicos de la joyería. Es ergonómico porque está hecho a medida para el dedo de la persona, el material es duradero, perdurará por muchos años y la ornamentación cumple con los requisitos. Que sea un anillo de compromiso para un hombre hace que se rompa con la idea tradicional de pedida de mano.

Como dice Mar Juan, “si interpretamos estos objetos, empezaremos a saber aspectos, gustos, costumbres o modos de ser de la portadora” (Juan. 2020. 99). En este caso, el diseño del anillo refleja los gustos y aficiones de la pareja de la autora, que ella conoce bien.

Este trabajo de microfusión, aún con todos los detalles, no se podría comparar al de un joyero artesano, ya que nosotros utilizamos esta técnica para uso artístico. Además, carecemos de la destreza que se le supone a un artesano. No obstante, esta dicotomía entre arte y artesanía resulta muy interesante y da



**Fig. 49:** *Bashert*, detalle.

cabida a todo tipo de experimentaciones con las técnicas artesanales dentro del mundo del arte.

### **4.3. EL DESEO.**

#### **4.3.1. Ideación.**

El tercer concepto que deriva de nuestra investigación sobre la intimidad es el deseo.

Bajo la denominación de deseo, según Spinoza, se entiende “cualquieras esfuerzos, impulsos, apetitos y voliciones del hombre, que varían según la variable constitución de él, y no es raro que se opongan entre sí de tal modo que el hombre sea arrastrado en distintas direcciones y no sepa hacia donde orientarse” (Rocha, 2016, 2).

Los deseos son anhelos o aspiraciones que queremos alcanzar. Y que, por tanto, no poseemos. Por eso decía Hegel que el deseo es la presencia de una ausencia.<sup>7</sup> Los deseos son, en ese anhelo de búsqueda de lo que queremos alcanzar, el motor de nuestra existencia como seres individuales. Y, en nuestra opinión, la intimidad es la condición de posibilidad que nos permite dirigirnos en una dirección que sea capaz de satisfacer esas inclinaciones.

Por eso, dice José Luis Pardo: “La intimidad no es la suma de preferencias particulares sino su forma, es decir, su condición de posibilidad. Aquello por lo que me inclino es de mi particular y privada incumbencia, pero el tener alguna inclinación, el estar inclinado no es particular sino universal” (Pardo, 1996, 42).

Para José Luis Pardo, las inclinaciones son la acción que realiza la intimidad. Son, en sí mismas, la capacidad de preferir. Y a partir de esta serie de preferencias, construimos nuestra identidad.

---

<sup>7</sup> Castro, Edgardo. En A. Koiève: *El deseo en la posthistoria*.



Fig. 50: Fragmento del libro.

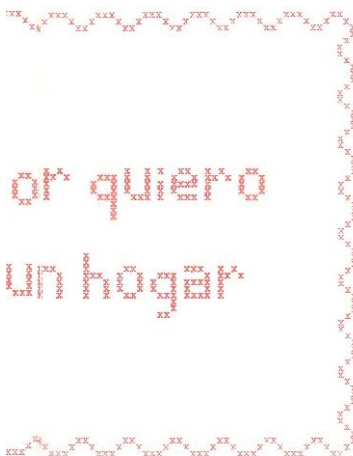


Fig. 51: Fragmento del libro.

Podríamos decir, en resumen, que los deseos son inclinaciones por alcanzar. Esto implica un cierto grado de raciocinio para elegir metas complejas pero alcanzables. Es decir, que los deseos son deseos porque conllevan una serie de limitantes que dificultan el logro de estos. Por ejemplo, cuando decimos: “Desearía viajar por el mundo, pero la ansiedad me lo complica”.

Sabemos que los deseos no existen de forma tangible, por eso los niños suelen transcribirlos en objetos o personajes que ven en su mundo y con los que les gusta expresar sus sueños. Esta cualidad, sin embargo, la vamos reprimiendo con la llegada de la edad adulta.

Aproximándolo a nuestro trabajo, el deseo penetra en el objeto para cubrir algo más que una necesidad intangible. Nombrar el deseo, decirlo mediante conjuros o por medio del lenguaje escrito, como en la poesía amorosa, es una forma de intentar alcanzarlo.

Para la última de nuestras propuestas hemos elegido crear un lenguaje entre el deseo y la realidad por medio de este tipo de objetos que aluden a nuestros mayores deseos.

Durante este trabajo hemos hablado varias veces del cuidado de nuestra intimidad y de la necesidad de respetarla para garantizar nuestro bienestar. Esta premisa la hemos tratado de expresar por medio de objetos que actúan como su reflejo sin necesidad de invadirla por completo.

Buscando esa distancia, y mediante una conexión entre el pasado y el futuro, hemos intentado retrotraernos a nuestra infancia para hablar de estas aspiraciones por cumplir en un futuro incierto. Como el lema de un juego infantil que comenzase por la anáfora: “De mayor quiero...” creamos una conexión entre la infancia y el deseo, utilizando el bordado como lenguaje plástico.

Para ello, y gracias al punto de cruz, creamos siluetas de objetos agregando figuras abstractas en forma de equis. Para llevarlas al mundo del grabado, estas equis se traducen a la mecanografía, sustituyendo la cruz del hilo por el carácter “x”.



Fig. 52: Prueba de la gama tonal con una rosa.

El objetivo principal de esta práctica es mostrar como “mi niña interior” expresa lo que más desea en el mundo, un “hogar”, retratado en distintas ilustraciones.

El resultado de esta serie de ilustraciones es un libro de artista, en formato diario, donde se recoge un recorrido imaginario: desde un tapete de bienvenida, en el que se lee “De mayor quiero tener un hogar”, hasta el cojín de la cama, “DESPIERTA CORAZON DORMIDO”, haciendo alusión a un cojín y otras propuestas de este trabajo.

#### 4.3.2. Proceso de la pieza.

El trabajo para el libro de artista comienza con la búsqueda de un papel que se adapte a las características de la escritura a máquina. El gramaje, el tamaño y el correcto paso de la tinta son algunas de las características que nos interesa observar. Tras la selección, elegimos el papel Canson Basik de 150gr, en pliegos de 70x50cm.

Después de encontrar el papel elegido, lo cortamos en ocho partes con la fibra del pliego en vertical, quedando hojas de 25x17.5cm, aprovechando todo el pliego.

Y una vez tenemos un rango aproximado de 40 hojas, elegimos el tipo de encuadernación. En este caso, cada hoja tendrá un pequeño pliego, similar a la costura japonesa pero adaptado a un formato de libro tradicional de tapa dura.

Como nuestra hoja necesita tener un pliego para ser cosida, debemos medir con regla y escuadra los márgenes. Con las hojas preparadas, disponemos de cintas para máquina de escribir Olivetti lettera 35, en los colores rojo, negro y azul.

A continuación, creamos bocetos de las ilustraciones, en hojas A4 estándar antes de plasmar el definitivo en la hoja medida.

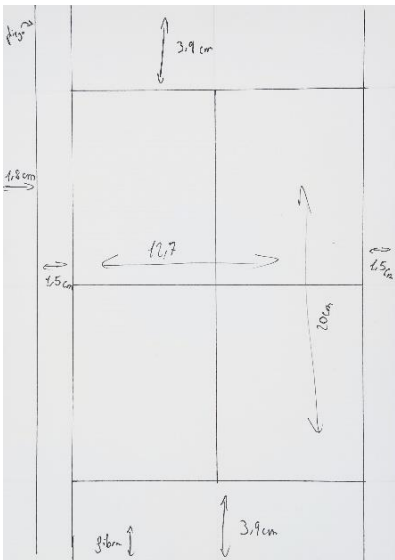


Fig. 53: Maquetación de las hojas.



Fig. 54: Aplicando tinta roja.



Fig. 55: Trabajo de la ilustración.

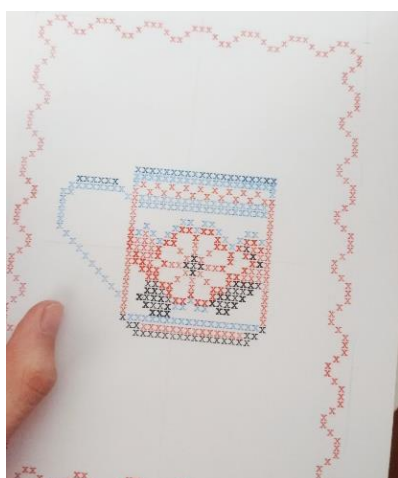


Fig. 56: Ilustración de una taza de talavera poblana.

Este método “mecanográfico” trata de generar pequeñas ilustraciones con los caracteres del teclado. Como antecedente de esta técnica debemos mencionar a Jiri Kolar, que en su libro *Gersaints* ilustra diferentes obras de artistas del momento en su máquina de escribir, dando lugar a un nuevo tipo de lenguaje. También es un antecedente de esta técnica algún experimento aislado de diseño de telas realizado por Anni Albers con máquina de escribir, en los años 40, tal y como se pudo ver en una exposición antológica de Anni & Josef Albers en el IVAM de Valencia, en 2022.

Nuestro método se identifica por la repetición en exclusiva de la x en todos los grabados. Y mediante un procedimiento por capas, aumentamos la gama tonal. Todo esto hace alusión a la costura por punto de cruz.<sup>8</sup>

El procedimiento es algo tedioso ya que el carro se debe posicionar a la izquierda para que pueda entrar el papel, de lo contrario, este se mancharía de tinta. Disponemos de un croquis para calcular el número de x a cm. Diez “x” equivalen a 2,5cm, y a partir de esa medida podemos calcular el tamaño del dibujo y el espacio que necesita.

Otro asunto a tener en cuenta en esta práctica es la concentración. Para ello seguimos nuestras propias pautas y nos permitimos un número de errores limitado, por lo que, si un carácter está mal posicionado, y este se ve a simple vista, se repite la ilustración por completo.

El color funciona con cintas de tinta de diferentes colores. Los colores originales son rojo y negro, pero si tecleamos por capas podemos aumentar la gama a grises y rosados. Lo mismo pasa con el color azul, y entre ellos podemos combinarlos de la misma forma.

Todas las ilustraciones están enmarcadas con un patrón concreto, haciendo alusión a una nube de texto que, junto a las frases, crean la narrativa del libro.

<sup>8</sup> Anteriormente ya hicimos un libro de artista titulado *Habibi* con este procedimiento, por lo que la experiencia nos ha llevado a mejorar la técnica.



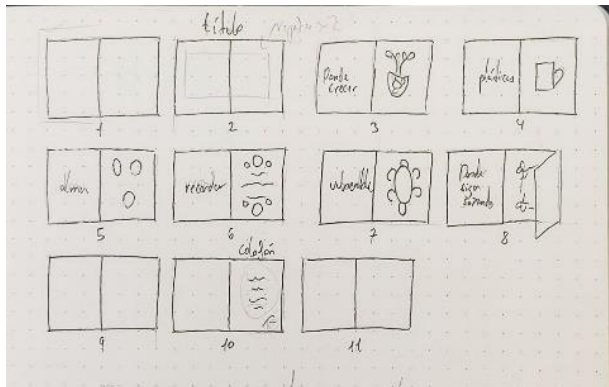


Fig. 57: Croquis de las páginas para ordenar los pliegos.

Realizamos tres copias por cada ilustración, de las cuales seleccionamos dos para la creación de dos ejemplares de la edición. En total son siete ilustraciones con pequeños escritos en su reverso, en el orden establecido. Esquematizamos los pliegos para visualizar su orden en el libro y escribimos el colofón.

Una vez tengamos el orden correcto en los dos libros cortamos los márgenes con una guillotina manual y realizamos los correspondientes pliegos con la plegadera.

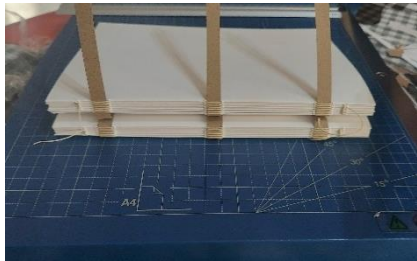


Fig. 58: Costura de los pliegos.

Para coser los distintos pliegos realizamos perforaciones en el lomo con la ayuda de un punzón. Cosemos con aguja e hilo de algodón previamente encerado, y tensamos el hilo para que no quede holgado. Además, nos guiamos de unos nervios para asegurar el agarre.

Con los pliegos cosidos, cortamos 2mm para emparejar las páginas, y confeccionamos la encuadernación de tapa dura.

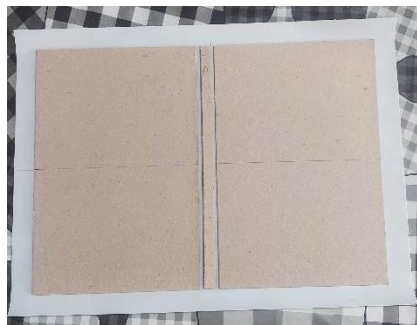


Fig. 59: Creación de la tapa con cartón y tela para encuadernar azul claro.

Para realizar la tapa, cortamos cuatro cartones rectangulares y dos tiras para el lomo de 0,2mm de grosor a 22,5 x 15,5cm y 22,5 x 1,1cm. Medimos la tela para encuadernar, y pegamos el cartón a la tela con cola especial y la plegadera. Y finalmente, cosemos el título con tela e hilo rojo y lo pegamos a la tapa.

Con la idea de cajas o baúles antiguos en mente, creamos una caja donde guardar ambas copias de los libros de artista realizados.

Cortamos los contrachapados con la sierra circular a las medidas deseadas. Limamos con escofina los bordes de cada plancha y comprobamos que todo encaje. Encolamos los bordes y los engatamos. Unas horas más tarde tenemos la caja.

Con un pirograbador grabamos unos dibujos en sintonía con la temática. Ponemos las bisagras con cola de carpintero y, tras un lijado, lo barnizamos.

Finalmente, fundimos en latón mediante la microfusión figuras de punto de cruz como elemento decorativo vinculante a las anteriores propuestas.



Fig. 60: Grabado de la caja.



Fig. 62: Caja de madera para los libros terminada.



Fig. 61: Detalle de los marcapáginas de latón.



Fig. 64: De mayor... Detalle.

Con este libro de artista hemos querido expresar nuestro deseo más profundo, abriéndonos al lector en cada página. Su proceso ha sido muy personal, e involucra desde la herencia de la máquina de escribir hasta su relación con los bordados que encontramos en el hogar de la infancia. El trabajo se ha llevado, en cuanto al cuidado en su ejecución y el proceso manual que lo acompaña, en sintonía con los demás objetivos de este trabajo.

Notamos cómo la técnica de la escritura se perfecciona a medida que ganamos más experiencia. Esto también sucede con la encuadernación, puesto que es una tarea algo tediosa al tener toda la producción tendiendo de un hilo.

Los objetos que aparecen dibujados nos ayudan a expresar muchos de los pensamientos aludidos en los textos. Nuestra taza de chocolate, por ejemplo, dice algo más de nosotros que una plástica. Y el cojín expresa algo más que el hecho de dormir. Bajo estas ilustraciones se esconden momentos que dan lugar a deseos.

Para finalizar, también encontramos ilustraciones que aluden a las anteriores propuestas del TFG. Como, por ejemplo: el espejo, que hace mención a la pieza *Vulnerabilidad*, o los collares de macramé, que aluden a *Bashert* y al fragmento del cuento *Canastitas en serie*.



Fig. 63: De mayor... Libro de artista. 22,5x15,75x1. 2024.



Fig. 65: Fragmento del libro.

## 5. CONCLUSIONES.

La conclusión de este Trabajo de Final de Grado es la producción de tres obras artísticas donde se pone en manifiesto nuestra intimidad. Además de una búsqueda bibliográfica, un seguimiento introspectivo ha sido el precedente para la creación de estas tres piezas.

Al comienzo de este TFG, nos propusimos varios **objetivos generales** a alcanzar durante su estudio y proceso.

Para cumplirlos, hemos reflexionado sobre la intimidad desde un punto de vista teórico, a través de su representación en la historia del arte y según la han tratado artistas que hemos escogido como referentes por haber creado obras que han sido una inspiración para nosotros.

Como mencionamos anteriormente, uno de los objetivos principales era la creación de tres obras mediante tres disciplinas artísticas. Ha sido necesaria una larga reflexión para aplicar estos conceptos intangibles a cada una de esas técnicas. Las cualidades connotativas que las acompañan, así como el material empleado o las texturas conseguidas, pensamos que benefician el resultado final de las piezas.

Seguidos de estos objetivos generales, se detallaron una serie de **objetivos específicos** de la propuesta que también consideramos cumplidos:

Mediante el estudio de los referentes bibliográficos, hemos obtenido una visión panorámica sobre la intimidad, y pensamos que hemos conseguido aplicar esa visión, y trasladarla, a las diferentes técnicas artísticas que hemos empleado.

Ese resultado final es fruto de los conocimientos que hemos adquirido durante la carrera. Es necesario mencionar que las asignaturas cursadas en la Universidad Nacional Autónoma de México han sido de gran ayuda en piezas como *La entrega*.

Por otro lado, nuestra reflexión sobre la intimidad nos ha confirmado que para muchas artistas el ejercicio introspectivo previo a la creación es fundamental, y nos ha hecho ser conscientes de la importancia que para ellas tiene el saber mostrar sin complejos su vulnerabilidad.

También en nuestros trabajos hemos intentado expresar vivencias íntimas y personales sin miedo a mostrarnos vulnerables. Consideramos que todo individuo tiene algo que contar, y que, como dice una cita atribuida a Galdós, “cada persona es una novela en sí misma”.

Creemos, por esto mismo, que las técnicas artesanales nos han ayudado a conectarnos con nosotros mismos mientras creábamos tres piezas únicas e irremplazables. En ese sentido, no sabemos si le habremos dado relevancia suficiente a nuestra preocupación por la desaparición de este tipo de saberes. Pero somos muy conscientes de que el presente TFG nos ha hecho tomar partido ante la pérdida de diversidad cultural como una de las problemáticas más graves que conlleva hoy en día la globalización.

Esta toma de conciencia ha reorientado nuestra curiosidad hacia un abanico de técnicas artesanales con las que experimentar en futuros proyectos artísticos.

Sabemos que nuestra investigación no deja de ser un punto de vista más de entre todos los que hemos ido encontrando. Tampoco buscábamos redefinir el concepto de intimidad, ya que nuestra intención ha sido poner en relieve la diversidad de opiniones e interpretaciones artísticas acerca del término.

Nuestro interés por acercarnos a las técnicas artesanales ha sido el del aprendizaje. Y somos conscientes también de que nuestro trabajo artístico no puede compararse con el de un maestro artesano que dedica su vida a perfeccionar su técnica. Pero sí apreciamos los objetos hechos a mano, y en el proceso de su producción, mediante el ensayo y el error, hemos experimentado un crecimiento personal en concordancia con el incremento de nuestras habilidades.

Como decíamos más arriba, el presente Trabajo de Final de Grado nos ha servido para canalizar nuestras energías hacia la investigación y hacia futuros proyectos. Así pues, continuando esta vía de producción, nos gustaría seguir investigando, si logramos entrar en el Máster de Producción Artística de la UPV, sobre nuevas problemáticas acerca de la intimidad, sobre el espacio íntimo femenino, por ejemplo, o continuar con la experimentación de otras técnicas artesanales, como la seriación de objetos cerámicos, la confección textil o nuevos procesos artísticos que quisiéramos seguir aprendiendo.

## 6. REFERENCIAS.

### 6.1. BIBLIOGRAFÍA.

- Brown, B. (2016). *El poder de ser vulnerable: ¿Qué te atreverías a hacer si el miedo no te paralizara?* Urano.
- Crego, C. (2023). *Dentro: de la intimidad en el arte*. Abada Editores.
- Esquirol, J. M. (2015). *La resistencia íntima: ensayo de una filosofía de la proximidad*. Acantilado.
- Graell, V. (22 de septiembre de 2023). El paisaje interior o la intimidad en el arte. *La Lectura*, 34-36.
- Graves, R., & Serrat, C. (1999). *Dioses y héroes de la antigua Grecia*. Millenium.
- Heidegger, M., y Gebhardt, A. C. (2002). *Construir, habitar, pensar*. Alción Ed.
- Lozano, O. (1997). El uso y la contemplación. *Revista Colombiana de Psicología*, 5-6, Artículos 5-6.

- Mauss, M. (2010). *Ensayo sobre el don: Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Katz editores.
- Munari, B. (2004). *¿Como nacen los objetos?: Apuntes para una metodología proyectual*. Gustavo Gili.
- Pardo, J. L. (1996). *La intimidad*. Pre-Textos.
- Pardo, J. L. (2016). *Estudios del malestar. Políticas de la autenticidad en las sociedades contemporáneas*. Anagrama.
- Rocha, E. R. (2016). *El deseo según Spinoza*. Monografía.
- Tapia, E. M. (2015). De la intimidad al relato de las emociones. Definiciones y aproximaciones teóricas sobre la exhibición del yo. *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 21, Artículo 21.
- Traven, B. (2003). *Canasta de cuentos mexicanos*. Selector.

## 6.2. WEBGRAFÍA.

- Artishock. (22 de marzo de 2016). *Louise Bourgeois. Estructuras de la existencia: las Celdas*. Artishock Revista. <https://artishockrevista.com/2016/03/22/louise-bourgeois-estructuras-la-existencia-las-celdas/>
- ASALE, R.-, & RAE. (s. f.). *Vulnerable | Diccionario de la lengua española*. «Diccionario de la lengua española» Edición del Tricentenario. Recuperado 20 de junio de 2024, de <https://dle.rae.es/vulnerable>
- BOE-A-1978-31229 Constitución Española. (s. f.). <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1978-31229>
- Cuesta, L. (1 de abril de 2015). Manuela Ballester en el exilio. *El traje popular mexicano. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias, González Martí*. 1-10.

<https://www.cultura.gob.es/mnceramica/dam/jcr:730065f2-9456-4bac-b256-5ca36e490d32/dossier-de-prensa-manuela-ballester.pdf>

Díaz, J. A. (2002). *Privacidad: ¿neologismo o barbarismo?*  
<https://digital.csic.es/handle/10261/3662>

Juan, M. (2020). *La joyería como lenguaje plástico. Una propuesta artística trazada a través del objeto joya y su relación con el cuerpo y el espacio* (Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València).  
<https://riunet.upv.es/handle/10251/149396>

Notario, J. S. (s.f.). *Panorama con el ciclo de san Jerónimo*. Universitat de València.  
<https://www.uv.es/mahiques/ENCICLOPEDIA/PATINIR/PanoramaJerónimo.pdf>

Pignotti, C. (2016). *Joyería Contemporánea, un nuevo fenómeno artístico. Análisis de las relaciones entre la joyería europea y mexicana en la actualidad* (Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València).  
<https://riunet.upv.es/handle/10251/75945>

RAE. (19 de enero de 2024). *Intimidación | Diccionario del estudiante*. «Diccionario del estudiante». <https://www.rae.es/diccionario-estudiante/intimidación>

Tirado Serrano, F. J. (2001). *Los objetos y el acontecimiento: teoría de la socialidad mínima* (Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona).  
<http://hdl.handle.net/10803/5412>

Valentinadiaz. (s. f.). Valentinadiaz. Consultado el 23 de junio de 2024, de <https://valentina-diaz.com/>

Valera, S. (s.f.). *Introducción al concepto de privacidad - Espacios privados*. Consultado el 18 de junio de 2024, de [http://www.ub.edu/psicologia\\_ambiental/unidad-3-tema-5-5-a](http://www.ub.edu/psicologia_ambiental/unidad-3-tema-5-5-a)

Verbel, A. R. S., Barrera, J. R. A., & Pimiento, A. B. (2016). Aportaciones no jurídicas al concepto de “la intimidad”: Reflexiones interdisciplinarias. *DIXI*, 18(23), Artículo 23. <https://doi.org/10.16925/di.v18i23.1290>

## 7. ÍNDICE DE IMÁGENES.

Fig. 1: Alberto Durero, <i>San Jerónimo en su gabinete</i> , 1514. Extraída de <a href="https://es.wikipedia.org/wiki/San_Jer%C3%B3nimo_en_su_gabinete_(Durero)">https://es.wikipedia.org/wiki/San_Jer%C3%B3nimo_en_su_gabinete_(Durero)</a> .....	12
Fig. 2: Jan van Eyck, <i>Matrimonio Arnolfini</i> . 1434. Extraída de <a href="https://es.wikipedia.org/wiki/Retrato_de_Giovanni_Arnolfini_y_su_esposa">https://es.wikipedia.org/wiki/Retrato_de_Giovanni_Arnolfini_y_su_esposa</a>	13
Fig. 3: Pieter de Hooch, <i>La madre</i> . 1661. Extraída de <a href="https://es.wikipedia.org/wiki/La_madre_(Pieter_de_Hooch)">https://es.wikipedia.org/wiki/La_madre_(Pieter_de_Hooch)</a> .....	14
Fig. 4: Johannes Vermeer, <i>La encajera</i> . 1669. Extraída de <a href="https://es.wikipedia.org/wiki/La_encajera">https://es.wikipedia.org/wiki/La_encajera</a> .....	14
Fig. 5: Víctor Fosado, <i>Mundo Barroco</i> . 1950. Extraída de <a href="https://riunet.upv.es/handle/10251/75945">https://riunet.upv.es/handle/10251/75945</a> .....	16
Fig. 6: Ana Pellicer, <i>Joyas para una Gran Dama</i> . 1986. Extraída de <a href="https://terremoto.mx/online/ana-pellicer/">https://terremoto.mx/online/ana-pellicer/</a> .....	16
Fig. 7: Sophie Calle, <i>L'Hotel</i> . 1981. Extraída de <a href="https://www.latimes.com/entertainment-arts/books/story/2021-12-23/in-1982-a-conceptual-artist-masqueraded-as-hotel-maid-decades-later-its-a-gorgeous-book">https://www.latimes.com/entertainment-arts/books/story/2021-12-23/in-1982-a-conceptual-artist-masqueraded-as-hotel-maid-decades-later-its-a-gorgeous-book</a> .....	18
Fig. 8: Sophie Calle, <i>Prenez soin de vous</i> . 2007. Extracto. Extraída de <a href="https://www.youtube.com/watch?v=kxybJCMFs30">https://www.youtube.com/watch?v=kxybJCMFs30</a> .....	18
Fig. 9: Louise Bourgeois, <i>Cell (The Last Climb)</i> . 2008. Extraída de <a href="https://artishockrevista.com/2016/03/22/louise-bourgeois-estructuras-la-existencia-las-celdas/">https://artishockrevista.com/2016/03/22/louise-bourgeois-estructuras-la-existencia-las-celdas/</a> .....	19
Fig. 10: Valentina Díaz, <i>Mano</i> . 2018-2023. Extraída de <a href="https://valentina-diaz.com/wp-content/uploads/2023/09/valentinadiaz_portafolio.pdf">https://valentina-diaz.com/wp-content/uploads/2023/09/valentinadiaz_portafolio.pdf</a> .....	20



Fig. 11: Manuela Ballester, <i>Muchachas de Tehuantepec – Oaxaca</i> . 1945-1953. Extraída de <a href="http://www.margaritamorales.es/josep-renau-y-manuela-ballester-una-historia-de-amor-y-arte/muchachas-de-tehuantepec-oaxaca/#main">http://www.margaritamorales.es/josep-renau-y-manuela-ballester-una-historia-de-amor-y-arte/muchachas-de-tehuantepec-oaxaca/#main</a> .....	21
Fig. 12: Manuela Ballester, <i>Pareja de Cuetzalán, Puebla</i> . 1952. Extraída de <a href="http://www.margaritamorales.es/josep-renau-y-manuela-ballester-una-historia-de-amor-y-arte/pareja/#main">http://www.margaritamorales.es/josep-renau-y-manuela-ballester-una-historia-de-amor-y-arte/pareja/#main</a> .....	21
Fig. 13: Kiki Smith, <i>Pee Body</i> . 1992. Extraída de <a href="https://harvardartmuseums.org/collections/object/220259?position=1">https://harvardartmuseums.org/collections/object/220259?position=1</a> .....	23
Fig. 14: Torres, Sandra (2023). Boceto de la propuesta. ....	24
Fig. 15: Torres, Sandra (2023). Molde de escayola de la espalda de la autora. ....	24
Fig. 16: Torres, Sandra (2023). Vertido de cera en el molde de escayola. ....	24
Fig. 17: Torres, Sandra (2023). Creación de la pieza de macramé con una piedra como modelo.....	25
Fig. 18: Torres, Sandra (2023). Suavizando la textura del modelo.....	25
Fig. 19: Torres, Sandra (2023). Vista del árbol de colada. ....	25
Fig. 20: Torres, Sandra (2023). El modelo con una capa de goma laca. ....	26
Fig. 21: Torres, Sandra (2023). Molde de cáscara cerámica en el respiradero. ....	26
Fig. 22: Torres, Sandra (2023). Dando una capa de fibra de vidrio al molde. ....	26
Fig. 23: Torres, Sandra (2023). Fundición de la pieza en latón durante el día de la colada.....	27
Fig. 24: Torres, Sandra (2024). Retirando el molde con un pico. ....	27
Fig. 25: Torres, Sandra (2023). El molde envuelto con una malla metálica. ....	27
Fig. 26: Torres, Sandra (2024). Trabajo de pátinas en el interior de la pieza. ....	27
Fig. 27: Torres, Sandra (2024). Limado de la pieza.....	27
Fig. 28: Torres, Sandra (2024). Trabajo del enmarcado con el dremel. ....	27
Fig. 29: Torres, Sandra (2024). <i>Vulnerabilidad</i> . Detalle.....	28
Fig. 30: Torres, Sandra (2024). <i>Vulnerabilidad</i> . Latón. 36x17x26 cm. ....	28
Fig. 31: Torres, Sandra y Romero, Isaías (2022) <i>Bashert</i> . Cerámica. 25x20x8 cm. ....	30
Fig. 32: Torres, Sandra (2022). Boceto de la transcripción al árabe.....	30
Fig. 33: Torres, Sandra (2023). Modelo del anillo de cera.....	31
Fig. 34: Torres, Sandra (2023). Árbol para microfusión.....	31

Fig. 35: Torres, Sandra (2023). Molde de revestimiento numerado. ....	32
Fig. 36: Torres, Sandra (2023). Trabajo del anillo de plata. ....	32
Fig. 37: Torres, Sandra (2023). Anillo de <i>Bashert</i> . 2.2x2.5x2.3 cm. ....	32
Fig. 38: Torres, Sandra (2023). Árbol para cáscara cerámica. ....	33
Fig. 39: Torres, Sandra (2023). Modelos de cera. ....	33
Fig. 40: Torres, Sandra (2023). Modelo de cera, vista del interior. ....	33
Fig. 41: Torres, Sandra (2023). Modelo de cera. ....	33
Fig. 42: Torres, Sandra (2023). Preparación del molde de cáscara cerámica. ....	33
Fig. 43: Torres, Sandra (2023). Joyero-granada de <i>Bashert</i> . 4x5x6.5 cm. ....	34
Fig. 44: Torres, Sandra (2023). La autora, junto con Elena y los profesores vertiendo el bronce. ....	34
Fig. 45: Torres, Sandra (2023). Positivado segunda mitad. ....	34
Fig. 46: Torres, Sandra (2023). Positivado primera mitad. ....	34
Fig. 47: Torres, Sandra (2023). <i>Bashert</i> , Detalle. ....	34
Fig. 48: Torres, Sandra (2023). <i>Bashert</i> , detalle. ....	35
Fig. 49: Torres, Sandra (2023). <i>Bashert</i> . Joyero de bronce de 4x5x6.5 cm y anillo de plata de 2.2x2.5x2.3 cm. ....	35
Fig. 50: Torres, Sandra (2024). Fragmento del libro. ....	37
Fig. 51: Torres, Sandra (2024). Fragmento del libro. ....	37
Fig. 52: Torres, Sandra (2024). Prueba de la gama tonal con una rosa. ....	38
Fig. 53: Torres, Sandra (2024). Maquetación de las hojas. ....	38
Fig. 54: Torres, Sandra (2024). Aplicando tinta roja. ....	39
Fig. 55: Torres, Sandra (2024). Trabajo de la ilustración. ....	39
Fig. 56: Torres, Sandra (2024). Ilustración de una taza de talavera poblana. ....	39
Fig. 57: Torres, Sandra (2024). Croquis de las páginas para ordenar los pliegos. .....	40
Fig. 58: Torres, Sandra (2024). Costura de los pliegos. ....	40
Fig. 59: Torres, Sandra (2024). Creación de la tapa con cartón y tela para encuadernar azul claro. ....	40
Fig. 60: Torres, Sandra (2023). Grabado de la caja. ....	40
Fig. 61: Torres, Sandra (2024). Detalle de los marcapáginas de latón. ....	41
Fig. 62: Torres, Sandra (2024). Caja de madera para los libros terminada. ....	41

Fig. 63: Torres, Sandra (2024). *De mayor...* Libro de artista. 22,5x15,75x1. 2024.  
..... 41

Fig. 64: Torres, Sandra (2024). *De mayor...* Detalle. .... 41

Fig. 65: Torres, Sandra (2024). Fragmento del libro. .... 42