



Universitat Politècnica de València

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Máster de Producción Artística

Hombres de barro Héroes de plastilina.

**Diluyendo la masculinidad en un mar
de emociones recreadas
plásticamente**

Trabajo Final de Máster

Tipología 4.

Producción artística inédita acompañada de una
fundamentación teórica.

Presentado por: Esteban R. Briones Sanjuán

Tutora: Carmen Marcos Martínez

Valencia, Septiembre de 2017



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÁSTER en
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València

A mis padres, hermanas, sobrinas y sobrinos, pilares fundamentales sobre los que se apoya mi vida. En especial a mi madre, que aún sigue siendo una niña ingenua y con carácter que como Heidi sólo ve la bondad en los demás. En ella me inspiro en mis momentos difíciles.

A Carmen Marcos, sin su ayuda y sus ánimos esto no habría sido posible. No sólo me ha guiado en este proceso, sino que como una buena amiga me ha dado su opinión en los momentos justos. A Concha, lo nuestro fue amistad a primera vista, es una parte importante en mi vida.

A Israel, Mameha-san no sabría nada de la vida real sin Chiyo.

A Eusebio, mi guía, mi brújula, mi báculo, mi sensei.

A Pedro, su alegría de vivir me abrió los ojos.

A Fran, en sus abrazos soy muy feliz.

Una vida feliz no puede existir, sin una medida de oscuridad.

Carl Gustav Jung

RESUMEN.

La 'masculinidad' pre-asignada al hombre al nacer, ha sufrido una evolución a lo largo del siglo XX. Este concepto, que históricamente ha tenido una definición muy rígida, se ha distendido presentando una definición más amplia y relajada en la actualidad. Asimismo, en la sociedad actual dominada por la tecnología, donde todos los valores tradicionales se han vuelto demasiado fluidos, el propio hombre ha dejado de estar seguro de sí mismo. Su coraza externa, se ha llenado de emociones que le hacen huir de ellas creando infinitos vínculos perecederos entrando en un doloroso juego de necesidad y rechazo. Este Trabajo Fin de Máster intenta aproximarse a ese nuevo concepto de hombre actual, en el que intenta fusionar una masculinidad extendida con sus emociones, con esa masculinidad emotiva, desde su representación en diversos medios artísticos.

Palabras clave:

Masculinidad, Soledad, Pintura, Escultura, Sentimientos

ABSTRACT.

The 'masculinity' pre-assigned to man at birth, has undergone an evolution throughout the twentieth century. This concept, which has historically had a very rigid definition, has been distended presenting a broader and more relaxed definition today. Likewise, in today's technology-dominated society, where all traditional values have become too fluid, man himself has ceased to be sure of himself. His outer shell has been filled with emotions that make him flee from them creating infinite perishable bonds entering a painful game of need and rejection. This Master's Final Work attempts to approach this new concept of modern man, in which he tries to fuse an extended masculinity with his emotions, with that emotive masculinity, from his representation in various artistic means.

Key Words:

Masculinity, Loneliness, Painting, Sculpture, Feelings

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	7
1. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	9
1.1. OBJETIVOS.....	9
1.2. METODOLOGÍA.....	9
2. MARCO TEÓRICO: DILUYENDO LA MASCULINIDAD EN UN MAR DE EMOCIONES PLÁSTICAS.....	11
2.1. REVISIÓN DEL CONCEPTO DE MASCULINIDAD.....	11
2.2. LA SOCIEDAD EMOCIONAL DEL SIGLO XXI. SOCIEDAD DE CONEXIONES INESTABLES. VÍNCULOS FRÁGILES.....	17
2.3. DIFERENTES APROXIMACIONES A LA REPRESENTACIÓN DE LA MASCULINIDAD.....	22
2.4. REFERENTES ARTÍSTICOS.....	29
2.4.1. Philip Gladstone.....	29
2.4.2. Fernando Bayona.....	31
2.4.3. Anthony Gayton.....	33
2.4.4. Jorge Marín.....	34
3. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.....	36
3.1. DESCRIPCIÓN TÉCNICA DEL TRABAJO.....	37
3.1.1. Conceptos de la función del soporte pictórico.....	37
3.1.1.1. Tipo, formato, tamaño.....	37
3.1.1.2. Imprimación.....	38
3.1.1.3. Características de los aglutinantes.....	38
3.1.1.4. Materiales y comportamiento.....	42
3.1.1.5. Adecuación de los médiums.....	42
3.1.2. Conceptos y metodología aplicados a la fundición.....	42
3.1.3. Conceptos y metodología aplicados a Serigrafía.....	44
3.1.4. Conceptos y metodología aplicados a Litografía.....	45
3.2. REALIZACIÓN DE OBRAS.....	46
3.2.1. Serie soledad.....	47
3.2.1.1. Ejercicios experimentales.....	47
3.2.1.2. “Ausencia”.....	48

3.2.1.3. "Otra vez".....	50
3.2.1.4. ¿Por qué?	51
3.2.1.5. "Déjame".....	52
3.2.1.6. "No quiero verte".....	52
3.2.1.7. Serigrafías.....	53
3.2.2. Serie melancolía.....	53
3.2.2.1. "¿Para qué luchar?"	54
3.2.2.2. "Abrazo sordo".....	57
3.2.2.3. "Envidia".....	59
3.2.2.4. "Adóptame".....	60
3.2.3. Serie identidad.....	60
3.2.3.1. "Anti-selfie".....	61
3.2.3.2. "Mundo interior/mundo exterior".....	63
3.2.3.3. "Saliendo de mí".....	66
3.2.4. Serie 'Hasta las narices de ser hombre'.....	67
3.2.4.1. "A ver lo que dura".....	67
3.2.4.2. "¿Qué hago con esto?"	70
3.2.4.3. "Lujuria".....	71
CONCLUSIONES.....	73
BIBLIOGRAFÍA.....	76
WEBGRAFÍA.....	77
ÍNDICE DE IMÁGENES.....	78

INTRODUCCIÓN.

En la sociedad actual, aún tenemos una inercia social en la que se da por hecho que el hombre debe ser racional, no emocional para ser hombre. Sólo se le ‘permiten’ emociones que refuercen su hegemonía (ira, rabia, violencia...), no que le debiliten (amor, ternura, dolor, soledad, tristeza...) y que llevan todavía implícito una asociación con los valores femeninos.

El hombre debe comportarse, como se suele decir coloquialmente, como un hombre, o sea, gobernado por su impulso sexual. Cualquier comportamiento que parezca originado o conducido por él se considera aceptable y esperable: selección de aficiones/amistades en base a su utilidad, seducción, manipulación... En cambio, un hombre que se comporta expresando sus emociones (amor, ternura, dolor) es inesperado y no se acepta con facilidad. Automáticamente se le asocian los valores femeninos. En el caso de un hombre heterosexual se pone en duda su orientación sexual, y si es homosexual suele ser igual o peor porque también se le asocian esos valores y en la cultura actual de ‘usa y tirar’ deja de ser un producto atractivo, que conduce a su alienación y soledad. El hombre se convierte en uno de los robots del anime Evangelion¹: una carcasa/armadura casi indestructible por fuera y con el comportamiento esperado, que esconde, le dominan y gobiernan una avalancha de emociones y sentimientos que por no expresarlos pueden llevarle a su destrucción.

En el presente Trabajo Fin de Máster he realizado una investigación sobre el concepto de masculinidad y el estado de la sociedad actual, que junto con mis experiencias personales han constituido la base sobre la que he creado mi producción artística.

Aunque el concepto de masculinidad actual ha sufrido un proceso de adaptación y ampliación, la pérdida de los valores sólidos de la sociedad han creado un escenario muy complicado en el que al hombre puede resultarle complicado encontrar su lugar. Esto no ocurría por ejemplo en los años 60, donde había una concepción de la vida más ingenua y con unos valores muy rígidos. Teniendo en cuenta que el cine transmite una visión parcial y simplificada, citaré como ejemplo de esa sociedad la canción ‘*Quiero vivir*’ de Hilda Aguirra, de la película ‘*Sor Yeye*’²:

1 Neon Genesis Evangelion, <http://www.imdb.com/title/tt0112159/> [consulta 5/7/17]

2 Navarro Blasco, Miguel, Sor Yeye, <http://www.levante-emv.com/blogs/el-hidalgo-de-las-palabras/sor-yeye.html> [consulta 5/7/17]

*Hoy todo lo veo color de rosa,
mi mundo absurdo cambio de forma.
Quiero vivir, quiero ser libre,
quiero mil cosas, y las tendré.
Y las tendré porque la tierra
la siento mía, el mar y el cielo,
la luz y el día. Quiero bailar,
quiero canciones, quiero caricias
y no pensar, y no pensar.
Quiero disfrutar de cada instante que pasa,
quiero acariciar lo que este mundo me da
y aprovechar esta noche
hasta el minuto final.*

Como visión simplista y casi extrema, una simple emoción o sentimiento podría ser motivación suficiente para disfrutar la vida. Hoy en día, esa misma canción tiene una lectura muy diferente cuando la interpretamos desde el punto de vista de un hombre dolido por su soledad y que recurre al uso de drogas de diseño al verse rechazado por no cumplir en ese instante con algún aspecto de lo que en ese momento se considera masculino. Vivimos en una sociedad mucho más complicada dominada por la tecnología donde parece no haber sitio para las emociones. Una sociedad en la que si un hombre dice que prefiere abrazos en lugar de sexo se le atribuyen cualidades femeninas, independientemente de su orientación sexual.

1. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.

Las hipótesis sobre las que inicié el proceso de investigación fueron:

- ¿se pueden representar emociones utilizando el cuerpo masculino sin perder Masculinidad?
- ¿Es la Masculinidad un concepto social que impide al cuerpo del hombre representar emociones?

A ellas se añadió la motivación personal de explorar las posibilidades plásticas de la figura masculina.

Una vez fijadas las hipótesis como punto de partida, el siguiente paso consistió en definir los objetivos principales para la realización del presente Trabajo Fin de Máster.

1.1. OBJETIVOS.

- Utilizar el cuerpo del hombre en la representación multidisciplinar de emociones.
- Reflexionar sobre el concepto amplio y difuso de la masculinidad actual y su utilización en el arte.
- Infundir contenido poético crítico sobre determinados aspectos de la sociedad actual en mi propia producción artística.

1.2. METODOLOGÍA.

Para conseguir la materialización de este trabajo fue indispensable ceñirnos a una metodología, con la cual pudiéramos encontrar respuestas a los objetivos planteados. Esta metodología se basa en el método empírico-analítico, donde a partir de la determinación de unas variables (formas de representación de la masculinidad) se fueron probando distintos valores (a partir de la expresión de ciertos sentimientos) para finalmente analizar el resultado y ver si se cumplen las hipótesis de partida o no.

Es necesario resaltar que la idea del proyecto de utilizar el cuerpo masculino para la representación de emociones y contextualizarlo en los problemas de la sociedad actual no ha surgido de la nada en el inicio del Máster, mas bien eran ideas y estudios con los que ya estaba experimentando durante mis estudios de Grado y que han ido tomando forma a medida que la investigación avanzaba. El empujón final para darle forma

ocurrió durante las clases del Módulo 1 (Pensar en la Incertidumbre) de la asignatura '*Claves del discurso artístico contemporáneo*'.

El siguiente paso fue la elección de la tipología en la que se desarrollaría la investigación, pues ésta marcaría las pautas o directrices a seguir. La elección fue bastante sencilla, tipología 4 (Producción Artística Inédita), siendo la parte práctica fundamental en el proyecto aunque esta no está exenta de un estudio conceptual.

La selección de asignaturas para el Máster se basó en complementar y mejorar mi formación técnico-práctica puesto que muchas de ellas se habían quedado algo cortas en el Grado. Me hubiera gustado cursar muchas más asignaturas teóricas pero dadas las limitaciones de créditos disponibles no fue posible.

El proceso metodológico continuó con la búsqueda y análisis de las fuentes secundarias, bibliografías seleccionadas, usadas como proveedoras principales de información. La idea original en la que se basa este proyecto vió la luz cursando en Primero de Grado la Asignatura '*Historia del Arte*', donde la profesora Jana Cazalla me recomendó el libro '*Hombres de mármol*' de José M. Cortés. A partir de su lectura fui madurando poco a poco la idea. Encontré fuentes secundarias en su bibliografía y a partir de ellas en otras fuentes en la biblioteca. También solicité recomendaciones a varios profesores para tener una base bibliográfica rica.

La última parte de la metodología ofrece naturalmente las respuestas esperadas durante el proceso, y es aquí cuando quedan demostrados los objetivos dichos en un principio. Con la exposición completa de las obras producidas se puede entender en su conjunto la poética y la visión crítica perseguida.

2. MARCO TEÓRICO: DILUYENDO LA MASCULINIDAD EN UN MAR DE EMOCIONES PLÁSTICAS

2.1. REVISIÓN DEL CONCEPTO DE MASCULINIDAD.

Cualquier hombre, por fascinante que pueda ser, acaba por convertirse en ridículo a causa de su deseo sexual.

Yukio Mishima

El concepto de masculinidad no es una verdad absoluta que hemos compartido desde el inicio de los tiempos ni algo adquirido por nacimiento, sino que es el resultado de una construcción social y que por tanto, no sólo ha evolucionado sino que ha ido cambiando a lo largo del tiempo y de las sociedades. La masculinidad es un invento para justificar la dominación masculina, al igual que la feminidad, pero no pueden existir una sin la otra, y el hecho de definir una o la otra no supone la aplicación inmediata de ningún tipo de identidad. De hecho, el concepto en sí es un producto de la Ilustración y su división de géneros. Desde el siglo II d.C hasta bien entrados el siglo XVIII, la sociedad seguía las ideas de Galeno donde sólo existía un cuerpo único, el del hombre³. El cuerpo de la mujer sólo era una mala copia del cuerpo del hombre, incluso con los mismos órganos genitales pero invertidos o en lugares 'equivocados'. Ser hombre o mujer sólo era un rango, una categoría social, pero no implicaba la asignación de un sexo.

La división de los sexos se ha presentado siempre como algo 'natural', normal e inevitable⁴. La fuerza del orden masculino se observa porque no necesita de ninguna justificación. La visión androcéntrica se impone sin ningún esfuerzo, puesto que el orden social ya está establecido con esa maquinaria: la división sexual del trabajo, las actividades por sexo, los lugares para hombres y mujeres, etc... La propia relación sexual aparece como una relación de dominación.

3 CORTÉS, José M. *Hombres de mármol: Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*. Madrid: Editorial Egales, 2004. Pág. 24.

4 BOURDIEU, Pierre, *La dominación masculina*. Madrid: Anagrama, 2014. Pág. 21.

La masculinidad se adquiere mediante un proceso de aprendizaje y en negación con la feminidad⁵. Los hombres sienten su virilidad permanentemente bajo sospecha y cualquier mínima duda los acerca al lado femenino. Ser hombre supone una carga, requiere un trabajo constante para seguir definiéndose como tal y evitar cualquier sospecha de ser lo contrario. En cambio las mujeres pueden acercarse más al lado masculino sin suponer tanto riesgo para ellas.

Representar el cuerpo humano es en sí un intento de buscar la identidad. El cuerpo es un símbolo de poder y de placer. El desarrollo muscular es el resultado de la sociedad de consumo y de imponer una imagen de lo correcto. Conseguir una buena imagen supone permanecer en los grupos de los más deseados e impedir el acercamiento a la vejez y la muerte. Los *mass media* y nuevas tecnologías generan ansiedad, desconfianza y frustración.

Durante más de dos mil años se ha representado el cuerpo del hombre desnudo, aceptando socialmente su belleza, fuerza y poder. *“La virilidad se manifiesta a través de cuerpos limpios y sanos, como oposición a aquellos enfermos, manchados (de sangre) como el de las mujeres”*⁶.

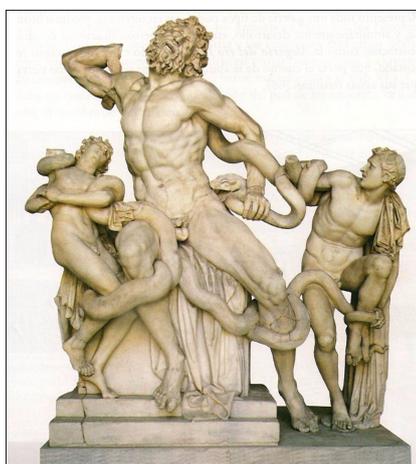


Imagen 1 - *Laocoonte y sus hijos*, Escuela de Rodas, s. I a.C.

El cuerpo era algo de lo que estar orgulloso y se mostraba immaculado. Uno de los mayores ejemplos lo podemos ver en el *Laocoonte*. La tensión dramática no puede ocultar la fuerza viril que desprende: sus músculos hinchados, los nervios tensos y aún así en los momentos más duros de sufrimiento es capaz de manifestar belleza.⁷ Lo convierten en una de las primeras y mejores representación de la masculinidad de forma impecable. El desarrollo muscular (excesivo) siempre se ha caracterizado como una forma de virilidad y de representación masculina, y ha permanecido inamovible toda la Historia. Este “exceso atlético”⁸ se ha visto como una preocupación excesiva por el cuerpo y un intento de alargar la vida, características asociadas a un hombre viril sano.

El neoclasicismo francés se caracterizó por estructurar un discurso hegemónico en el que la estética y la política oficial estaba dominada por una visión heroica, activa y fálica de la masculinidad, donde toda huella de la feminidad se borraba, y los aspectos privados, tiernos, y afectivos eran sustituidos por lo colectivo, lo cívico y lo público⁹.

5 CORTÉS, José M. Op. Cit. Pág. 40.

6 CORTÉS, José M. Op. Cit. Pág. 59.

7 CORTÉS, José M. Op. Cit. Pág. 65.

8 FOUCAULT, M. *Historia de la sexualidad 2. El uso de placeres*. Madrid: Siglo veintiuno editores, 2012. Pág. 114.

9 CORTÉS, José M. Op. Cit. Pág. 67.

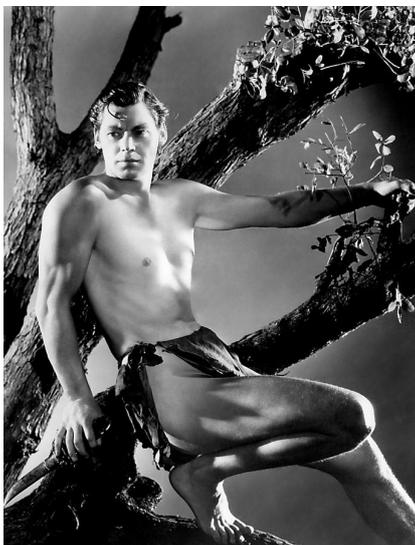


Imagen 2 - Retrato de Johnny Weissmuller, George Hurrell, 1930.

La belleza viril y la fuerza física se convertirán en valores emergentes para la burguesía. La cultura física (*body building*) se irá imponiendo y aparecerán posturas estudiadas para hacer resaltar la musculatura y con todo tipo de complemento que evoque potencia física.

Con la Revolución Industrial aparece un macho nuevo y poderoso que supone una ruptura con la representación tradicional: se da completa prioridad al esfuerzo físico y cuidado del cuerpo y se abandona por completo los aspectos intelectuales o espirituales¹⁰. Es una visión perfeccionista del cuerpo humano en la que se valora el deporte, la alimentación, la vida sana y el contacto con la naturaleza. El ejemplo más claro lo vemos en Tarzán, una brutal masculinidad animal en el cuerpo de un hombre desplegando todos sus músculos para disfrute del espectador. Representa al hombre primitivo, poderoso, musculoso y semi-desnudo y se convierte en un nuevo referente para el consumo de las masas.

El arte nazi utilizará la figura humana idealizada para crear acciones deportivas y laborales aplicando nombres de la mitología clásica sólo con el objetivo de mostrar al auténtico ser humano en óptimas condiciones biológicas y morales. Se intentaba que fuera una imagen comprensible y nada intelectual. De hecho, esa transmisión ideológica y utilización de la figura humana llega a materializarse en la primera película sobre los Juegos Olímpicos (Leni Riefenstahl, *Olimpia*, 1936)¹¹



Imagen 3 - Tom de Finlandia .

La grave crisis económica de los años 30 afectó a todos los continentes. La tecnología moderna al servicio de la muerte era eficaz y la masculinidad tenía que luchar contra un sentido de decadencia e incertidumbre. Se necesitaban una figuras que siendo fuertes y disciplinadas, tuvieran la rudeza y agresividad de antes. La cultura popular hizo célebres las imágenes de los superhéroes de los cómics. Se trata de unos iconos que intentan tapar la decadencia del poder masculino y volver a tapar a la mujer que empezaba a emerger. Se ocultó la realidad y se volvió a reafirmar la superioridad corporal y heroica del hombre¹².

Desde los años 50, la figura del dibujante Tom of Finland ha predominado en el panorama de la figura masculina. Se ha caracterizado por la mirada 'gay' sobre sus figuras, donde el deseo y el sexo entre hombres ha estado presente desde su inicio. Además, ha situado a sus figuras en un

10 CORTÉS, José M. Op. Cit. Pág. 95.

11 Riefenstahl, Leni, *Olympia*, <http://www.allmovie.com/movie/v127914> [consultado 26/6/17,12:16]

12 CORTÉS, José M. Op. Cit. Pág.170.

contexto de cotidianidad, en el mundo real contemporáneo y dotándoles de una visión alegre y sin prejuicios de las relaciones homosexuales. Es un estilo de dibujo cercano a la fotografía que lo hace atractivo para el espectador. Son estereotipos de un macho gay de proporciones musculares muy exageradas, que visten igual, se peinan igual y actúan igual.

No somos conscientes del excesivo uso del simbolismo del falo en la sociedad actual. La propia ciudad se ha construido en vertical. Aunque los genitales masculinos son delicados, frágiles y vulnerables, siempre se representad de forma contraria: duros, pesados, rígidos y agresivos. Y aunque siempre se encuentra encogido, siempre se suele representar erecto¹³. No debe mostrar ni una sola característica que lo pueda asociar con la feminidad. Hert Ritts, Bruce Weber y Robert Mapplethorpe representan una fotografía del cuerpo masculino que se presenta frontal, con un orden compositivo, con relaciones geométricas, un trabajo exquisito de luz y sombra y normalmente un visión en todo su esplendor del falo masculino. Sin ambigüedad, virilidad máxima, gloriosa y punzante.

A mediados del siglo XX surgió una forma de masculinidad hegemónica en Japón que poco a poco se ha ido extendiendo por el resto de los países desarrollados: la masculinidad del sarariiman. Se trata del oficinista de traje oscuro, camisa blanca que trabaja para una gran empresa y se puede encontrar por todas las calles de Japón, y al que se supone que es sexista, sin imaginación, sin emociones, distante y está siempre ocupado. Convirtió a los hombres en guerreros empresariales, puesto que tenían los rasgos de los antiguos samuráis (lealtad, dedicación, sacrificio). Al igual que en otras sociedades, esto provocó una división de roles, dejando a la mujer en casa para los trabajos de la casa. De esta forma, el sarariiman se convirtió en el modelo ideológico del éxito y superioridad masculina al que los demás hombres debían compararse y aspirar.

No obstante, a mediados de los años 90, empezaron a surgir actividades de 'ocio' que no tenían que ver con el trabajo asalariado tal cual se concebía hasta entonces: turismo, moda, educación, servicios, medios de comunicación. Eran sectores en los que no era necesario ninguna demostración de poder, de masculinidad, y en cambio requerían individualidad y creatividad. Esto provocó la pérdida del sarariiman de su identidad como padre, proveedor y, y como hombre. Como consecuencia ha traído una nueva serie de masculinidades e incluso de feminización de la sociedad japonesa que permita albergar todo un sistema de masculinidad mucho más complejo.

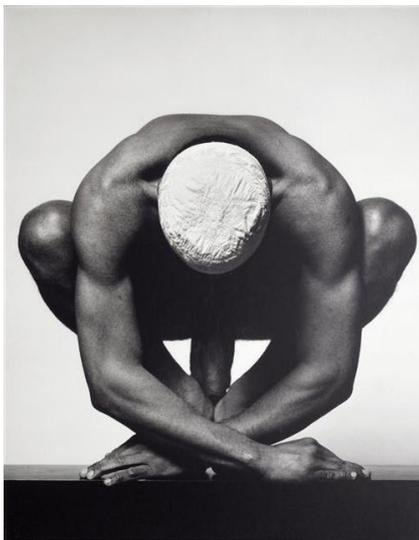


Imagen 4 - Jimmy Freeman, Robert Mapplethorpe, 1981

13 CORTÉS, José M. Op. Cit. Pág.189.

Por citar algunos ejemplos, podemos citar a los hombres shinjinrui que son jóvenes brillantes, con mucho talento y muy bien educados, pero que no saben que hacer con su vida porque siempre han dependido de alguien (madre, profesor, jefe). En su vida diaria utilizan estrategias y códigos estéticos principalmente femeninos, pero suele mostrar una mayor sensibilidad que el tradicional sarariiman.

Otro ejemplo sería el hombre 'herbívoro', que se trata de hombre que proclaman la igualdad entre hombres y mujeres, rechazan las prácticas habituales de la masculinidad hegemónica (fumar, alcohol, adicción al trabajo, subordinación de la mujer) y en cambio tiene una mayor sensibilidad y ternura.

En Occidente, desde los años noventa se vivieron unos movimientos relacionados con el hombre y su expresión de la masculinidad muy similares. Se acuñó el término de 'hombre metrosexual'¹⁴ para indicar aquel hombre moderno muy preocupado por su imagen que incluso podría ser confundido con un homosexual, pero sin llegar a cuestionar su identidad sexual. Este término, al igual que ocurrió en Japón, ha ido cayendo en desuso para dar lugar a la aparición de términos mucho más específicos: *Retrossexual* (cuida su imagen sin llegar al exceso anterior); *Mandrogynous* (alejado por completo del hombre heterosexual, muy pulcro y depilado, como Cristiano Ronaldo); el hombre *Remantic* (refinado, romántico, rodeado de lujo y poder, como Christian Grey), etc.. Incluso desde hace un par de años ha surgido un nuevo movimiento denominado '*Hypermasculinidad*'¹⁵ en el que se cree que para ser un hombre no se debe parecer a una mujer en ningún sentido. No se debe mostrar ninguna emoción considerada femenina, no se debe cuidar el cuerpo 'como una mujer' ni mostrar ningún comportamiento relacionado. Este es un movimiento que puede resultar peligroso y es en sí una vuelta al pasado.

Como hemos indicado, el concepto de masculinidad depende fundamentalmente de la sociedad en la que se que se desarrolla. Las sociedades orientales han permanecido hasta hace poco cubiertas con un velo de misterio que nos impedía conocer su evolución, y descubrir por tanto cómo se ha desarrollado la masculinidad en ellas. Podemos encontrar sociedades que tengan un concepto diferente al que tenemos en Occidente y que nos pueda parecer aberrante.

14 ALVARADO, Ana C. *Cuatro tipos de hombre reemplazan al hombre metrosexual* <http://www.elcomercio.com/tendencias/cuatro-tipos-hombre-reemplazan-metrosexual.html> [consultado 5/7/17]

15 MICHAEL, Louise, *Hypermasculinity Is A Plague On The Modern Man* http://www.huffingtonpost.co.uk/louis-michael/hyper-masculinity-man_b_13280034.html [consultado 5/7/17]

Actualmente podríamos afirmar que nos encontramos atrapados en un panóptico digital en el que hasta el concepto de la masculinidad está en constante observación y modelado. El panóptico es una estructura arquitectónica diseñada para cárceles y prisiones de forma circular con un punto de observación central donde vigilar a todos los reclusos simultáneamente. El concepto de panóptico lo utilizó Michel Foucault¹⁶ para indicar que nos encontramos en una sociedad disciplinaria que se autogestiona y autocensura. Google, redes sociales, aplicaciones móviles parecen inicialmente espacios donde expresarse libremente, pero en el fondo son las herramientas que todos usamos para vigilarnos, controlarnos y censurarnos. Somos a la vez vigilantes y prisioneros. Podemos crear una identidad falsa donde mostrarnos como un moderno tarzán, con un cuerpo escultural, y una pose con una actitud animal, mostrando que cumplimos con el canon hegemónico tradicional de lo masculino. Pero siempre tendremos nuestros *'followers'* (seguidores) y *'haters'* (críticos) que *'velarán'* para confirmar o desmentir nuestra nueva identidad.

16 FOUCAULT, M. *Vigilar y castigar*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013. Pág. 172.

2.2. LA SOCIEDAD EMOCIONAL DEL SIGLO XXI. SOCIEDAD DE CONEXIONES INESTABLES. VÍNCULOS FRÁGILES.

La delicia y el perfume de mi vida es la memoria de esas horas en que encontré y retuve el placer tal como lo deseaba.

Konstantino Kavafis

Podemos ver a través de la Historia y de las distintas sociedades que el cuerpo humano siempre ha sido una imagen de la sociedad en la que se encuentra, tanto en su concepción como representación. El momento histórico en el que se vive, la situación cultural y tecnológica de la sociedad influye en la forma en la que vemos el cuerpo, en cómo lo interpretamos tanto en sí mismo como en relación con los demás, lo que conduce a que predominen determinadas formas de representación y cierto tipo de contenido.

Por tanto, la vinculación social del cuerpo también existe en la construcción de la identidad. Se puede asegurar que *“no existen rasgos, actitudes, temperamentos o estereotipos propios o intrínsecos de un sexo, sino unos modelos sociales de comportamiento seleccionados y fijados culturalmente en función de la evolución histórica de cada sociedad”*¹⁷. De esta forma, la identidad de una persona puede estar constituida por 3 niveles:

- sexo/biología
- género psico-social: su comportamiento dentro de la sociedad y cultura
- vinculación psico-sexual: su orientación de deseo sexual.

La construcción socio-cultural tanto del cuerpo como de la identidad, y en consecuencia su influencia en el concepto de Masculinidad me exige observar la sociedad actual en la que vivimos, para determinar de qué forma está influyendo en el concepto que estudio.

Los estudios de género, si bien no han parado su avance desde sus inicios en los años 60-70 del siglo XX, están empezando lentamente a incorporar un concepto nuevo surgido ante la avalancha tecnológica del nuevo

siglo. La sociedad del siglo XXI, especialmente para aquellos denominados 'Millenials' y que no han conocido el estado anterior, está fuertemente marcada, influenciada y conducida por la tecnología. En concreto por la hegemonía de Internet y su propagación imparables a través dispositivos móviles y sus aplicaciones.

La influencia de este tipo de tecnología en la sociedad y en el individuo puede ser estudiada desde distintos ángulos, pero me voy a centrar en el aspecto que considero importante para mi trabajo: la relación del individuo consigo mismo y con los demás. La tecnología permite obtener cualquier cosa en cualquier momento, u ofrecer cualquier elemento a cualquier zona del mundo. Esto ha convertido que todo sea un objeto comercializable y publicitable, y al planeta en un supermercado global. Si bien en principio puede parecer una evolución favorable, resulta más cuestionable desde un punto de vista ético cuando lo que se comercializa y publicita es una persona, sus sentimientos o sus emociones. Como cualquier transacción comercial, puede ser o no satisfactoria, ser una estafa/engaño, o construida sobre una falsa publicidad. El resultado afecta al individuo de una forma y con una velocidad que no había ocurrido en ningún otro momento histórico. Por ejemplo, una persona puede crearse varias identidades en redes sociales mostrando los aspectos más comerciales de su cuerpo o personalidad, haciéndole creer que los miles de 'amigos' conseguidos pueden ser relaciones potenciales, aumentando su ego, y haciéndole perder la posibilidad de construir menos relaciones más sólidas y enriquecedoras. Por el contrario, alguien que carezca de esas habilidades comerciales puede crear una identidad no vendible que le hundan en un pozo de desesperación, dado que las transacciones ocurren a una velocidad vertiginosa.

La cuestión de fondo en ambos casos es la misma: los valores sólidos asociados a las relaciones humanas se han vuelto excesivamente líquidos. Zygmunt Baumann utiliza el término "*relaciones de bolsillo*"¹⁸ para referirse al nuevo tipo de relaciones surgidas en el siglo XXI. Hay una desesperación en el fondo en los individuos al sentirse fácilmente descartables en estas transacciones, lo que les obliga a buscar la seguridad de una relación pero que no se convierta en una carga que les impida volver a relacionarse y buscar una relación mejor. Una relación de bolsillo es "*la encarnación de la instantáneo y lo descartable*". Son "*relaciones virtuales*"¹⁹ tanto por su falta de solidez como por el medio utilizado para crearlas, que permiten una fácil desconexión, simplemente pulsando un botón o bloqueando un

18 BAUMAN, Zygmunt, *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Madrid: Fondo de cultura económica, 2006. Pág.10.

19 *Ibíd.*, pág. 3.

perfil. Es el deseo, no el amor, lo que produce el anhelo de consumir²⁰, aunque al abrir la nueva lata de la nueva relación, el sabor sea el mismo ya conocido.

Todo este proceso mercantilista de cuerpos y emociones se puede encontrar en distintos grados en los diferentes grupos sociales si bien es cierto que, como de costumbre, la comunidad homosexual se encuentra en la vanguardia y nos puede servir como avance de lo que podremos encontrar en el resto de grupos en un tiempo. A lo largo de nuestra vida, la comunidad gay ha progresado más en la aceptación legal y social que cualquier otro grupo demográfico en la historia, y es en ella donde “*los desafíos de la masculinidad se intensifican en una comunidad de hombres*”²¹. Esta jungla de desafíos en la que vive el hombre gay actual le convierte en un ávido consumidor/productor de relaciones de bolsillo, y a la construcción de múltiples identidades virtuales que exponer externamente ocultando en lo más profundo de su ser su mundo interior. Lo importante es estar en la vitrina de la tienda y ser un producto demandado.

La tecnología ha creado un conjunto de aplicaciones móviles (Grindr, Wapo, Scruff, Hornet...) que se han convertido en la principal vía de interacción en la comunidad gay (o Tinder, Lovoo, Badoo para heterosexuales), en las que es más fácil conocer en ellas a otro hombre con quien mantener relaciones sexuales inmediatas mediante un mensaje instantáneo en pijama desde el sofá, que desplazarse a un pub solo. En las aplicaciones los hombres se esfuerzan por parecer más hombres, por publicitar los aspectos que la sociedad considera más masculinos. La masculinidad ‘vende’, la feminidad produce rechazo.

A todo esto se añade un elemento utilizado con fines recreativos desde el principio de la Historia: las drogas, pero con una variante de peso nueva. Las drogas son la combinación de aburrimiento y soledad, ambos producidos por la gran cantidad de transacciones comerciales y porque en el fondo, ninguna solidifica. Drogas químicas producidas por la misma tecnología que nos rodea. De hecho, se ha acuñado el término “*Chemsex*”²² para describir este nuevo tipo de práctica y se utiliza la palabra “*sesión*” para definir la duración de la misma: desde varias horas hasta varios días seguidos donde se consumen drogas y se mantienen relaciones sexuales breves no consumadas con un número elevado de hombres contactados

20 Ibídem, pág. 24.

21 HOBBS, Michael, *La epidemia de la soledad gay*, <http://projects.huffingtonpost.es/articulos/la-epidemia-de-la-soledad-gay> [consultado 28/6/17]

22 MOUZO QUINTANS, Jessica, *El ‘chemsex’ llega al hospital*, http://ccaa.elpais.com/ccaa/2017/06/04/catalunya/1496582502_623233.html [consulta 28/7/17]

gracias a las aplicaciones donde lo importante no es la calidad sino la cantidad, con cuánta gente distinta sin repetir se puede estar. En este tipo de “sesiones” se puede llegar a conocer fácilmente una media de 25-50 hombres.

El resultado final es la creación de una nueva adicción, puesto que al acabar una sesión el sentimiento de soledad y desesperación se multiplica por 25-50, y se quiere volver a sentir que no estamos solos y somos deseados. Drogas para tener sexo y no estar sólo que acaban en sexo como excusa para tener drogas y seguir sólo. Estas prácticas son el reflejo de una soledad extrema, la creación de la falsa ilusión de tener miles de amigos, conseguidos a través de una identidad construida en las redes sociales que cómo operación de marketing la actualizamos para seguir siendo un producto de mercado, de consumo. Paradójicamente vivimos el momento histórico de tener la sociedad más conectada de la Historia, y a la vez la que más sufre de soledad. Seres humanos capaces de vender su alma por la tecnología y la química que les permita crear unos vínculos virtuales efímeros, aunque suponga transformar sus emociones o destruir las de otros. Muchos ya carecen de principios personales o morales para rechazar relaciones con gente que no les gusta si a cambio consiguen las drogas (y a ser posible gratis) que les permita sentir que no están solos. Lo sorprendente es que los practicantes de estas sesiones no es el tipo de gente marginal que se podría esperar, sino que suele ser gente ‘sana’, con un estilo de vida saludable y deportivo, inteligente y muchos con estudios universitarios, a quienes el aburrimiento social, sus fracasos emocionales, la facilidad en las compra-venta de cuerpos y su propia ineptitud para sobrellevar su soledad les empuja a probar nuevas formas para perderla.²³

La tecnología también nos ha educado a olvidarnos de ‘cocinar a fuego lento’. La creación y mantenimiento de relaciones exige una temporización, unas pautas distribuidas en el tiempo tanto si la relación es satisfactoria como si presenta algún problema. La tecnología y las aplicaciones móviles ofrecen una inmediatez absoluta, tanto conseguir placer como descartar a alguien se puede realizar instantáneamente a golpe de pantalla. Este exceso de velocidad en la creación y destrucción de relaciones es la base en la conducta de los ‘Millenials’ y la que los erosiona emocionalmente. “¿Para qué salvar la vida cuando ves lo que hacen con ella?” dice Leeloo en ‘El quinto elemento’ (Luc Besson, 1997), una de mis películas favoritas, producida antes de la aparición de los ‘Millenials’. Pues porque todavía hay cosas que hacemos los humanos y que merece la pena salvar. Espero que este comportamiento que sólo genera mayor soledad sea re-

23 HOBBS, Michael, Op. Cit. Pág. [consultado 28/6/17]

conducido con la incorporación de emociones reales.

Como vemos, la tecnología ayuda en la ocultación de emociones y sentimientos y permite construir varias identidades sociales para esconder lo que realmente sentimos y somos. Por otro lado, desde el punto de vista del Arte, en los movimientos artísticos de la post-modernidad en el siglo XXI sigue predominando la abstracción, fragmentación, deconstrucción y una vuelta a la naturaleza, que en mi opinión también ayudan en la ocultación emocional y evita mirar directamente a las emociones. Por eso mi obra se centra en la figuración, como mecanismo para mostrar directamente lo que no queremos ver. Mi producción artística actual se centra precisamente en intentar mostrar esas emociones y sentimientos que nos hacen vulnerables, que nos hacen humanos. Un hombre masculino vulnerable emocional, pero no como estrategia de marketing para venderse como tal, sino porque en el fondo lo es y no lo haría de forma consciente. Un hombre con las características sociales de la masculinidad, mostrando su lado débil menos vendible.

Dice Baumann: *“Nadie dice que convertir a alguien en tu compañero de destino sea fácil, pero no hay otra alternativa que intentarlo, e intentarlo y volver a intentarlo²⁴”*. Por ello, el siguiente paso en mi producción va a ser intentar mostrar cómo salir de ese estado, cocinando a fuego lento, pelear por mostrar relaciones gelatinosas: los valores sólidos no van a volver, pero los líquidos son demasiado inestables, generan demasiada ansiedad y soledad. Un valor gelatinoso puede tener la suficiente consistencia para ofrecer cierta estabilidad pero permitiendo su desintegración si fuera necesario.

24 BAUMAN, Zygmunt. Op. Cit. Pág. 44.

2.3. DIFERENTES APROXIMACIONES A LA REPRESENTACIÓN DE LA MASCULINIDAD.

Las formas del cuerpo no ocultan la fuerza, ni los efectos del placer: el hombre poderoso, grueso y robusto cuando no musculoso, lleva y ostenta los signos del poder que ejerce.

Umberto Eco

Dice Umberto Eco que “*el signo se utiliza para transmitir una información*²⁵”. Se trata de un proceso de comunicación en el que interviene un emisor, un canal, un mensaje y un destinatario. En este epígrafe voy a analizar la masculinidad como un proceso de comunicación entre la sociedad (o determinadas instituciones de la misma) hacia otros sectores (mujeres, hombres en formación, determinados colectivos) utilizando el arte como canal transmisor. El motivo de esta decisión es porque la masculinidad nunca ha sido una simple ‘característica’ humana sino que ha sido utilizada para hegemonizar determinadas instituciones y comportamientos en detrimento de otros. Se ha utilizado para formar, evangelizar hacia una determinada dirección por lo que voy a asumir que se comporta como un signo.

Estudiar la Masculinidad desde el punto de vista semiótico para su empleo en el signo gráfico supondría identificar el concepto de Masculinidad (como contenido) y estudiar sus formas de representación (como significante). El concepto debería estar suficientemente definido y aislado de otros conceptos similares para que el estudio fuera completamente satisfactorio. Sin embargo, la Masculinidad ha vivido en una situación de hegemonía eternizada por distintas instituciones (familia, iglesia, estado, etc..) que complican tradicionalmente su estudio, y sólo a partir de la segunda mitad del siglo XX se ha empezado a cuestionar y definir. Por tanto en este caso, representación y concepto van a estar ligados, aunque intentaré centrarme en las diferentes formas en las que se ha representado a lo largo de la Historia.

La construcción social de la masculinidad se ha realizado mediante la

25 ECO, Umberto. *Signo*. Barcelona: Editorial Labor, 1973. Pág. 21.

inserción de “*un sistema de oposiciones homólogas*²⁶” que se ‘naturalizan’, es decir, se convierten en lo habitual, en lo normal, en lo que dictan las leyes, las religiones, las familias o se impone socialmente. De esta forma, lo arriba, recto, duro (por su metáfora evidente con el falo), se convierte en lo masculino y lo abajo, lo curvo, lo blando se asocia con lo femenino. Pero no sólo éstos, sino otros opuestos no tan evidentes se han naturalizado durante los años: abierto/cerrado, vacío/lleño, luz/oscuridad, asado/crudo, verano/invierno, llave/cerradura... El hombre como solución de problemas, ofrece y domina, la mujer como quien oculta secretos, recibe y se somete.

Dejando a un lado los diferentes valores y principios subyacentes bajo el concepto de masculinidad se la puede considerar como una apariencia (el signifiante). Un ropaje que se ha aplicado a la figura masculina (y a veces femenina) a lo largo de la Historia del Arte para dotarla de esas características asociadas a lo masculino.

“*Los estudios antropológicos han venido a demostrar que en todas las sociedades se ha configurado un tipo ideal de varón*²⁷”. El hombre ideal es más grande, tiene las espaldas más anchas, las caderas más estrechas, un cráneo más pequeño que en realidad, mentón vigoroso, frente más despejada, ojos grandes y separados. Es este prototipo de hombre, con algunas variaciones, el que se ha utilizado como base, como maniquí sobre el que aplicar el ropaje de lo masculino.

Desde la Grecia clásica se ha utilizado el cuerpo del hombre con un énfasis especial en su musculatura, al contrario que el cuerpo femenino caracterizado siempre por sus curvas suaves y poca visibilidad de sus músculos. “*El interés por la adecuada representación anatómica corrió casi parejo al énfasis en el desarrollo muscular como parte consustancial de la identificación de la figurativa masculina*²⁸”. Como podemos ver en el Hércules de Farnesio y en el Torso de Belvedere la musculatura está desproporcionada intencionadamente en el cuerpo, donde incluso la cabeza tiene un tamaño menor para que resulte más evidente la potencia corporal. De esta forma, luchadores y gladiadores se convirtieron en arquetipos de lo masculino, una excusa donde poder mostrar un cuerpo hipermusculado rebosante de energía profunda y virilidad.

La perfección masculina clásica se caracterizaba por un cuerpo sin vello, por un tamaño reducido del pene (que refuerza el efecto del exceso

26 BOURDIEU, Pierre. Op. Cit. Pág. 21.

27 BOURDIEU, Pierre. Op. Cit. Pág. 15.

28 BOURDIEU, Pierre. Op. Cit. Pág. 27.



Imagen 5 - Hércules de Far-nesio, Glicón, s. IV a.C.



Imagen 6 - Torso del Belvedere, Apolonio de Atenas, s. II a.C.

de masa muscular) y por la conformación de una diagonal de izquierda a derecha en la que la figura parece que avanza hacia adelante, que vence obstáculos y rompe con la inercia²⁹.

Estos arquetipos se han mantenido como constantes a lo largo de la historia, aunque a partir de la Ilustración apareció un nuevo arquetipo: el trabajador industrial y urbano.

Su desarrollo físico no se debe a la lucha o la guerra sino a la propia actividad física necesaria en la ejecución diaria de su trabajo, que lo convierte en un 'forzudo', en una figura repleta de fuerza que palpita en su piel. De esta forma, herreros, fundidores, estibadores, pescadores se incorporan al catálogo de 'apariencias' de la masculinidad.

No obstante, la sociedad occidental en la Ilustración y su cultura burguesa hizo que reaparecieran prejuicios pecaminosos respecto a mostrar el cuerpo de un hombre desnudo. *"La actividad deportiva podía dejar un campo abierto, de carácter supuestamente neutro, al tema del desnudo de manera que este fuese visto como algo naturalmente practicable"*³⁰. El auge del deporte realmente se produjo en el siglo XX, es un deseo inconsciente en el hombre de prolongar su infancia, de mantenerse siempre joven y con el cuerpo perfecto. El arquetipo de atletas y deportistas sufrió una ligera modificación, ya no sólo se mostraba el cuerpo robusto y pesado de un hombre musculado, sino que el cuerpo se convirtió en esbelto y sentimental, modelado por el deporte.

29 CORTÉS, José M. Op. Cit. Pág. 61.

30 BOURDIEU, Pierre. Op. Cit. Pág. 35.

La virilidad ha adquirido un sentido más amplio y positivo como sinónimo de valentía, energía, nobleza, fuerza, vitalidad, poder. A lo largo del siglo XIX, el estrecho enfoque a la sexualidad implicó el estereotipo y la polaridad de papeles. *“La gente de la época consideró que la razón era masculina y la emoción femenina”*³¹. El carácter positivo que se dio a la masculinidad se ha opuesto a lo negativo encarnado por el afeminamiento y la debilidad. Uno de los ejemplos más claros lo podemos ver en *“El juramento de los Horacios”* de David. Los hombres en actitud vigorosa y fuerte, dejando entrever una musculatura potente, actúan según la razón y aceptan su destino, mientras que las mujeres quedan relegadas a un segundo plano, mostrando su debilidad y sus sentimientos.



Imagen 7 - *Juramento de los Horacios*, Jacques-Louis David, 1784

El uso de la razón permitió la representación de un varón triunfante y dominante. El hombre se rige por lo correcto, lo justo, por un bien superior que permite definirlo como macho dominante sobre doncellas humilladas o que han sufrido algún tipo de tragedia. La superioridad masculina se presenta como un redentor y rescatador de la vulnerabilidad femenina. La razón exigía el control de las emociones en el hombre, pues si sucumbe ante ellas estaría mostrando la debilidad de una mujer. La virilidad y la obediencia al estado debía imponerse por encima de los sentimientos

31 BOURDIEU, Pierre. Op. Cit. Pág. 45.

humanos. Por tanto, la masculinidad se empleó como metáfora del pensamiento público racional³². A menudo se recurrió también a la utilización de la mitología para reforzar el dominio del varón, no solo permitía mostrar el uso de la razón desde otro punto de vista, sino que permitía disimular los ‘caprichos’ de los dioses como un ente superior que racionaliza sus acciones.

Durante el siglo XIX, en paralelo a la representación racional de la masculinidad, fué surgiendo como fantasía masculina el empleo de la violencia. Los deseos del romanticismo evolucionaron hacia historias más imaginativas donde el sufrimiento, el sadismo y la violencia se asociaban a la virilidad³³. En obras de David, Géricault, o por ejemplo en “*Filoctetes abandonado en la Isla de Lemnos*” de Scott, podemos ver a hombres sufriendo tormentos y agonía, pero con un cuerpo varonil semidesnudo y con un erotismo implícito.



Imagen 8 - *Filoctetes abandonado en la isla de Lemnos*, David Scott, 1840

Otro de los rasgos principales que definen la condición masculina se refiere al uso de la seducción y posesión³⁴. Desde los mirones del Rococó

32 REYERO, Carlos. *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996. Pág. 55.

33 REYERO, Carlos. *Ibidem*, pág. 63.

34 REYERO, Carlos. *Ibidem*, pág. 69.

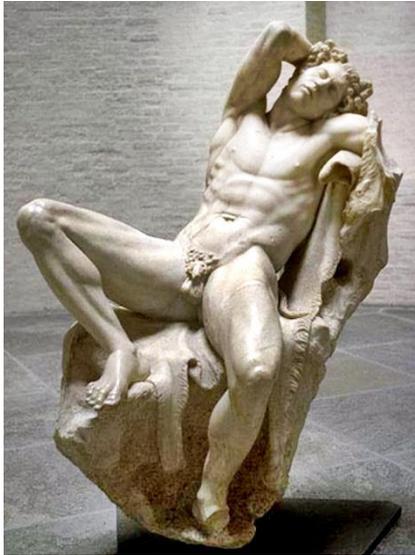


Imagen 9 - Fauno Barberini, s. III a.C.

se ha representado a hombres capaces de conquistar y poseer mujeres sólo con la mirada. Hombres con instintos animales bestiales y sexuales que seducen irremediamente a la mujer que los admira. Hombres representados como bestias, siendo el Fauno la representación más utilizada. La mujer no sólo sucumbe ante la bestia, sino que se presenta como la única capaz de amansar a la fiera. Este concepto se ha utilizado desde Mary Shelly (Frankenstein) hasta cualquier producción actual de Disney como *'La bella y la bestia'*.

La ilustración impuso la castidad como virtud masculina, la capacidad de autocontrol y de comportarse como un caballero³⁵. Un nuevo arquetipo se modeló, el del hombre honorable, respetable, casto, fiel esposo, padre de familia... producto del asentamiento de la moral burguesa. Unido al concepto de caballero se desarrolló la amistad masculina como una forma de alcanzar la virilidad, creando sociedades de caballeros unidos bajo principios de amistad casta como ellos. *"La idealización de la amistad era obra de quienes temían la soledad y no querían mostrar que sufrían"*³⁶. La Amistad se presentaba como sentimiento noble y varonil, y como tal era representado: amigos ejemplares, la amistad de los dioses, la relación especial maestro-discípulo, la fidelidad del discípulo por el maestro, las relaciones de hombres maduros y jóvenes y el afecto íntimo más allá del aprendizaje.

La sociedad burguesa del siglo XIX, en su intento de clasificar unívocamente los roles sexuales según las apariencias, llevó a creer que si había hombres que tenían los mismos deseos que las mujeres estarían obligados a adoptar también su aspecto, creando de esta forma un nuevo modelo en la representación masculina alejado de la Masculinidad por vestir sus valores opuestos. Tradicionalmente en el Travestismo no había ninguna vinculación con la identidad, pero en el intento de racionalizarlo todo se fue creando esta asociación. Por un lado alejó al hombre de la Masculinidad, pero trajo consigo a que la mujer pudiera representar ese papel y a la aparición del modelo de *'mujer fatal'* que adquiere los rasgos masculinos de fuerza, dominación y poder, al ser representada como una mujer con carácter, decidida, que seduce a los hombres y los tiene bajo su control.

Frente a la imagen activa del hombre, de triunfador, también ha habido una imagen muy utilizada paralelamente, la imagen de derrotado, de héroe llorado como una fuerza más sutil de atracción y dominio³⁷. En el *"Gladiador moribundo"* aún se puede apreciar cierto grado de victoria por

35 REYERO, Carlos. *Ibidem*, pág. 105.

36 REYERO, Carlos. *Ibidem*, pág. 129.

37 REYERO, Carlos. *Ibidem*, pág. 169.

la que nos sentimos atraídos. Melancolía y compasión que no dejan de ser otras formas de atracción hacia la figura masculina representada.



Imagen 10 - *Gálata moribundo*, 230 a.C.

2.4. REFERENTES ARTISTICOS.

La selección de referentes ha sido un proceso muy complicado puesto que me alimento y me inspiro de innumerables fuentes, a veces por similitud u oposición conceptual, o simplemente porque me ofrecen técnicas y perspectivas nuevas.

He optado por una mínima selección de autores, algunos tienen obra con cierta similitud a la mía y otros por su contenido técnico.

2.4.1. PHILIP GLADSTONE

Philip Gladstone es un artista estadounidense prolífico e independiente, más conocido por sus cuentos, evocadores y, a veces, provocativos cuadros con un elenco de hombres desnudos, personajes que son más a menudo *stand-ins* para el propio artista - "Mi cuerpo de trabajo debe ser entendido como una forma altamente personal y alegórica de autorretrato".

Nacido en Filadelfia, Pensilvania, desde 2004, Philip Gladstone ha fabricado y vendido más de ocho mil pinturas, obras en papel, esculturas y *giclees* a coleccionistas de todo el mundo, exclusivamente online.

Gladstone convoca a una multitud de figuras icónicas, la mayoría de ellas absorbidas en sus propios momentos y dificultades. Sus figuras contienen elementos de cierta personalidad?, facetas de la visión interior de Gladstone de sí mismo, de almas significativas, de problemas, presiones, dilemas. La gente de Gladstone son personajes raramente vistos juntos, vislumbrados en el ajetreado aislamiento de su respectiva soledad. A veces no se alejan más que la puerta de al lado, o en el próximo asiento en una mesa al aire libre, o a una distancia de un brazo en un charco de agua de una gruta. No suelen tener contacto.

Casi siempre vestido en la imagen de un joven desnudo, el tema de Gladstone en cualquier pieza dada puede tomar la forma de un adolescente cuya cabeza siempre se gira bruscamente hacia la derecha, los ojos abatidos, castigados; o de un joven sentado solo en la parte superior de una barandilla; o de una figura curvada detrás de una puerta, acostada de costado, posiblemente inconsciente. Los interiores son a menudo similares al espacio vacío de Hopper. Los tabloncillos anchos del piso y las puertas moldeadas se colocan detrás de los exteriores de la tablilla, la melancolía inexorable de Nueva Inglaterra, un éter constante que impregna los espacios de estas personalidades.

Visto como sexual por muchos espectadores, el canon de Gladstone es sin duda accesible como una discusión en curso en el auto-descubrimiento sensual, el debate de la identidad y el anhelo. Pero poco aquí es pornográfico puesto que las intenciones de los personajes, como las del artista, casi nunca es provocar excitación. La excitación intelectual parece más difícil para estos buscadores de hombres que la física y es más probable que estén paralizados que liberados por su soledad.



Imagen 11 - *The controversy*, acrílico en papel, Phillip Gladstone, 2008



Imagen 12 - *The illusion*, acrílico en papel, Phillip Gladstone, 2016



Imagen 13 - *Better Luck*, acrílico en papel, Phillip Gladstone, 2008

2.4.2. FERNANDO BAYONA.

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Granada, completó su formación con un Máster en Fotografía y Diseño Visual en la Universidad NABA de Milán, cursos y residencias en prestigiosos centros de creación nacionales e internacionales.

Sus trabajos han sido expuestos en numerosos centros expositivos de Miami, Nueva York, Buenos Aires, Bruselas, Berlín, Milán, Roma, Venecia, Osaka, Túnez, Madrid, Barcelona, Valencia, Bilbao,... así como en ferias internacionales como ARCO, ART MIAMI o BASEL.

La línea creativa de Bayona se define por el desarrollo de imágenes en las que la narratividad, y la conexión entre las diferentes escenas, es determinante para la comprensión de las historias abordadas en sus series fotográficas.

Sus imágenes se caracterizan por una cuidada puesta en escena, donde los decorados y localizaciones, así como los elementos que en ellas se insertan, son tan importantes como los personajes que desarrollan la acción, sirviendo a su vez para definir su psicología, sentimientos y actitudes.



Imagen 14 - *The news*, Fernando Bayona

La especial atención del vestuario, el maquillaje y la peluquería de los actores, así como el minucioso estudio de la iluminación son otros de los

elementos que caracterizan su producción. Su estética, a medio camino entre la tradición pictórica clásica europea y el Neorrealismo, determina sus creaciones en una especie de realidad ficcionada muy cercana a la imagen cinematográfica.



Imagen 15 - *The expected meeting*, Fernando Bayona



Imagen 16 - *The last time*, Fernando Bayona



Imagen 17 - *Hotel Capri*, Fernando Bayona



Imagen 18 - *La lección de esgrima*, Fernando Bayona

La obra de Bayona reflexiona sobre las relaciones afectivas y la identidad del sujeto. Aborda el amor como concepto clave del comportamiento humano y las consecuencias que éste provoca, indagando en los aspectos más íntimos de nuestra relación con los otros. En sus obras profundiza en las bases más esenciales que constituyen la psicología del ser humano, y por extensión, del sistema social jerárquico que éste ha creado para sí, y lo somete a un régimen de control de la libertad del individuo. La violencia, el sexo, la pasión, la represión, el miedo a la enfermedad o a la soledad, suelen ser otras de las líneas argumentales que inspiran su producción. El tiempo, bien sea su recuerdo o el paso de éste, su alteración, modificación o uso por la historia, los órganos de poder o el propio espectador, es otro de los temas recurrentes en sus trabajos

2.4.3. ANTHONY GAYTON.

Anthony Gayton (Devon, 1968) es un fotógrafo inglés, caracterizado por el fuerte homoerotismo de sus obras. Se trasladó a Farnham para estudiar fotografía en el West Surrey College of Art and Design y, posteriormente, amplió sus conocimientos fotográficos en la Universidad de Westminster de Londres. Tras obtener varias becas y participar en exposiciones colectivas, en 1993 se instaló en Viena. Entre 1998 y 2007 trabajó para el estudio del fotógrafo austriaco Andreas H. Bitesnich, artista especializado en retratos y desnudos. A partir de 2007, Gayton inició su carrera en solitario, con importantes exposiciones internacionales.

Muchas de las fotografías de Gayton están retocadas digitalmente y se inspiran en mitos, personajes o representaciones plásticas masculinas de connotaciones eróticas. Así, ha reinterpretado obras pictóricas de Andrea Mantegna o Caravaggio, mitos homoeróticos como Ganimedes, Ícaro o Narciso o personajes como san Sebastián, al que los pintores han utilizado tradicionalmente como modelo de belleza masculina.

El erotismo, deseo terrenal del ente humano, es uno de los pocos instintos primitivos que aún permanecen en el individuo de la era digital, quien ignora que antaño supo orientarse sólo con mirar las estrellas. Esa conexión racial con el animal agazapado que espera el momento idóneo para saltar sobre su presa continúa imperante en la construcción del entramado cerebral, carácter felino que florece y desaparece con la frecuencia de la misma hambre. La constante convivencia entre ser y dicho sentimiento carnal ha predestinado al arte a convertirse en una herramienta de desfogue, el cual utiliza lo erótico como inspiración del acto creativo y pone fin al apetito a base de narcóticos.



Imagen 19 - *Mercurio*, Anthony Gayton

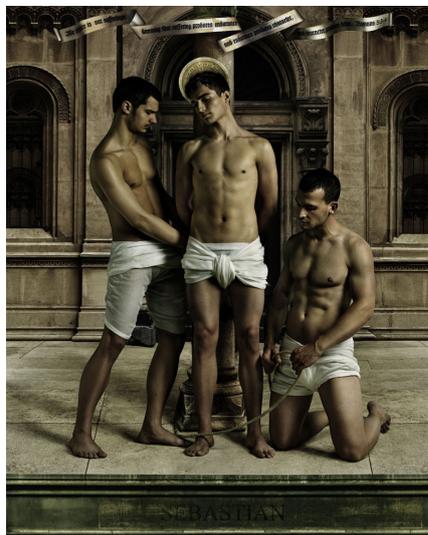


Imagen 20 - *San Sebastián*, Anthony Gayton



Imagen 21 - *El sueño*, Anthony Gayton

Anthony Gayton opta por echar el lazo a las piezas cumbre de la Historia del Arte, esas que, en su época o con el paso de los años, han llegado a convertirse en símbolos de una edad, fuera cual fuera el motivo de su ascensión y permanencia en las páginas de las enciclopedias ilustradas del arte. El británico versiona tales clichés a su gusto e intereses, produciendo unas instantáneas retocadas hacia la plasticidad en las que, al igual que ocurre con los óleos de Bacon, se reconocen ápices autobiográficos.

Anthony Gayton se sitúa en el panorama artístico actual como un heredero más del fuerte influjo que proyecta la pintura de Caravaggio, ya que de él rescata el canon de belleza masculino, aún vigentes aquellos labios gruesos y cabellos rizados que tantas veces plasmó el italiano en sus efebos.

2.4.4. JORGE MARÍN.

Jorge Marín (México, 1963) es uno de los mayores exponentes del arte contemporáneo figurativo en México. Su carrera ha sido multifacética, lo que le ha permitido abarcar distintas disciplinas y trabajar con diversos materiales, como la cerámica y la resina. Sin embargo tras una larga y minuciosa búsqueda, optó por usar el bronce como signo distintivo, lo que resultó ideal para que las manos y los pies de sus personajes, así como las texturas de plumas, venas y telas, adquirieran la perfección de la materia viva.

La obra plástica de Jorge Marín ha obtenido un amplio reconocimiento tanto a nivel nacional como internacional. Ha incursionado en diferentes dimensiones escultóricas desde la miniatura hasta la escultura monumental. En el espacio público ha generado un diálogo inédito entre la obra de arte y el espectador, que cómplice de un juego espontáneo y lúdico, se apropia de un par de alas y convive con sus personajes fantásticos.

Durante su trayectoria, que suma 25 años de labor, ha participado en más de 250 exposiciones colectivas e individuales. Su trabajo ha sido exhibido en museos y galerías de Europa, en países como Alemania, Bélgica, Dinamarca, España, Francia, Hungría, Inglaterra, Portugal, Turquía y Rumania; de América como en Canadá, Costa Rica, Estados Unidos, El Salvador, Guatemala y Panamá, así como de Asia donde ha estado en China, Singapur e Indonesia.

Su trabajo se centra principalmente en la figura humana como metáfora de sus propias experiencias. Su estilo tiene una base sólida en la

integración del arte dramático barroco con una poderosa sensualidad y un sutil sentido de lo perverso. Incomplicado y fácil de leer, su trabajo es accesible a un amplio público.

La obra de Jorge Marín en escultura es un compendio de los impulsos vitales del ser humano y de su cuerpo, que Marín interpreta como el paisaje de la propia existencia del hombre.



Imagen 22 - *Ángel arrodillado roto*, Jorge Marín



Imagen 23 - *Ángel en espera*, Jorge Marín



Imagen 24 - *Ignix Edax*, Jorge Marín

3. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.

“Estar conectado” es más económico que “estar relacionado”, pero también bastante menos provechoso en la construcción de vínculos y su conservación.

Zygmunt Bauman

Intentar describir el proceso que utilizo en la creación de mis obras puede ser casi tan complejo como intentar describirme a mi mismo, puesto que me siento como un conjunto de personalidades compartiendo un único cuerpo. No obstante, podría intentar resumirlo en los siguientes pasos:

- Algún elemento externo (una imagen, una persona, una noticia, una experiencia personal) dispara una tormenta de ideas en mi cabeza. Esas ideas llegan a convertirse casi en obsesión, no dejo de ver ese concepto en cualquier cosa que haga y me persigue, empujándome cada vez con más fuerza a que lo exteriorice de alguna forma plástica.
- En otras ocasiones, con menos frecuencia, en vez de dejar que algo aleatorio dispare la idea, intento fijarme una idea concreta y partir de ahí jugar con bocetos y variaciones para estudiar posibilidades. Este camino me suele resultar más duro, aunque tarde o temprano la idea final también llega a convertirse en obsesión.

Para desarrollar la idea juego con 2 conceptos, uno que utilizo como material maleable (el cuerpo) y otro como herramienta para modelarlo:

- La forma de representar al hombre. En la mayoría de mis obras utilizo el tipo ideal de varón aceptado y utilizado por todas las sociedades a lo largo de la Historia. Un hombre hiper-musculado, cabeza algo más pequeña que el cuerpo, pecho y extremidades grandes.
- Puesto que la masculinidad se define por oposición a la femineidad, selecciono las características que me interesan para la obra concreta que se aplicarían a un cuerpo femenino y se las

aplico al cuerpo masculino musculado, buscando un encuentro de conceptos que me resulte interesante. Por ejemplo, algunas de mis obras presentan cuerpos horizontales (no verticales) o contraídos/retorcidos en contra de la representación fálica tradicional (vertical y rígido).

Mis obras tienen un carácter multidisciplinar que surge en el mismo proceso de creación. A veces una idea intento materializarla como una escultura, pero al verla cuando cobra volumen encuentro poses/ángulos que me resultan muy atractivos para representarlos en pintura o dibujo. O también al revés, a partir de una pintura en la que he trabajado varios meses me grita con insistencia intentar darle volumen y descubrir otras formas de ver el mismo trabajo.

3.1. DESCRIPCIÓN TÉCNICA DEL TRABAJO.

En los siguientes epígrafes describiré la metodología, herramientas y materiales empleados en las distintas técnicas que utilizo.

3.1.1. CONCEPTOS DE LA FUNCIÓN DEL SOPORTE PICTÓRICO.

3.1.1.1. TIPO, FORMATO, TAMAÑO.

El uso de los materiales se efectuó de acuerdo a la necesidad:

- los ejercicios experimentales y bocetos fueron realizados en soporte rígido: cartón o DM que por su bajo coste permiten experimentar libremente.

- las obras finales se ejecutaron sobre lienzo de loneta de algodón en un bastidor de distintas dimensiones (116 cm. x 92 cm. y 65 cm. x 81cm. como dimensiones principales). El soporte flexible es mi favorito puesto que me permite establecer un diálogo con la tela que responde con sus vibraciones a mi gesto con el pincel. Para mí, el soporte rígido es como hablar con una pared: aunque se susurre o se grite no se inmuta. El tamaño también fue seleccionado por mis preferencias personales. Son tamaños con los que me siento cómodo, lo suficientemente grande para no sentirme atrapado y limitado por unas dimensiones reducidas, y lo suficientemente pequeño para poder trabajar en casa, puesto que no dispongo de un taller adecuado.

3.1.1.2. IMPRIMACIÓN.



Imagen 25 - Imprimación de lienzo

Los ejercicios prácticos de encáustica sobre soporte rígido no requirieron imprimación. Realicé un ejercicio de temple de huevo magro sobre un cartón con imprimación media creta.

Para las obras finales realicé una imprimación tradicional a media creta al ser más elástica y adecuada para la aplicación de la técnica al óleo y la mixta histórica, según la receta:

- 65 gr cola de conejo
- 1 litro de agua destilada
- 25 cc aceite de lino rectificado
- 25 cc barniz dammar
- 75 gr blanco de zinc
- 75 gr de negro humo
- 150 gr de blanco de españa
- 1 yema de huevo

Las imprimaciones llevan 2 capas de aparejo y posteriormente se añadió 3 capas de media creta.

3.1.1.3. CARACTERÍSTICAS DE LOS AGLUTINANTES.

Mi trabajo pictórico ha incluido la experimentación conceptual y exploración técnica de encáustica, temple y óleo por lo que he elaborado los diferentes tipos de aglutinante adecuados para cada técnica. He querido utilizar en óleo mis propios colores fabricados por mí para darle un carácter más personal a mi obra, puesto que de esa manera, desde montar el soporte hasta la última pincelada ha sido resultado de mis habilidades y conocimientos aprendidos.

La encáustica es una técnica que me interesa mucho, sobre todo por sus capacidades de transparencia y carga matérica. Es una técnica ancestral que permite múltiples posibilidades que están siendo utilizadas en el arte contemporáneo. Dentro de ese inmenso abanico de posibilidades he experimentado con 2 variables: carga matérica y transparencia.

La experimentación con la cantidad de carga la he realizado de forma controlada. No me interesa un gran volumen de carga, sino un volumen adecuado que añada tridimensionalidad a la obra, pero no esté demasiado saturado de aglutinante para poder intervenir con óleo después. De esta forma, puedo seguir trabajando la figuración desde un punto de vista más contemporáneo sin llegar a la abstracción, y recuperar/intervenir en la figura con óleo.

He elaborado 2 recetas de encáustica para evaluar sus posibilidades plásticas. Primero he usado la receta habitual:

- 250 gr resina dammar.
- 90 gr cera virgen de abejas.
- 310 cc esencia de trementina pura.



Imagen 26 - Preparación de encáustica

Y después he elaborado una receta de encaústica más sólida, que por su concentración se debe trabajar en caliente:

- 250 gr resina dammar.
- 90gr cera virgen de abejas.
- 250gr esencia de trementina pura.

El temple al huevo es una técnica que no había utilizado todavía. Me interesó estudiar sus posibilidades principalmente orientadas a crear una primera capa sobre la que seguir trabajando después con óleo. He elaborado 2 recetas de temple:

Temple magro según receta de ISABOY:

- 1 yema
- 2 cucharadas pequeñas de agua



Imagen 27 - Ingredientes de temple semi-graso

Temple semi-graso:

- 1 yema
- 2 volúmenes de agua destilada
- 1/2 volúmen de aceite de lino
- 1/2 volúmen de barniz dammar
- 5 cc de latex acrílico

El motivo de usar 2 recetas ha sido probar cómo se comporta el temple con una receta sencilla de elaborar (temple magro) y después experimentar con una receta de mayor complejidad pero más flexible y adecuada para el soporte seleccionado (lienzo de loneta).

De hecho, el temple magro es muy simple de utilizar y de un secado muy rápido (similar a la pintura acrílica).

El temple semigraso es algo más complejo y no siempre se conseguía una completa emulsión de todos los elementos. Si la emulsión no es correcta el temple no se adhiere bien al soporte y se corre el riesgo de que se desprenda con el paso del tiempo o simplemente al volver a pintar en-

cima. Para conseguirla es necesario la incorporación lenta y en orden de todos los ingredientes. En caso de ver que no se integran bien, se puede recuperar separando una pequeña parte de la mezcla y agitar bien. Cuando esta pequeña parte ya muestra una emulsión correcta añadimos un poco más y procedemos a seguir agitando, repitiendo este proceso hasta la incorporación completa. He descubierto 2 factores importantes:

- el recipiente para la elaboración del temple es importante, puesto que un recipiente demasiado ancho y grande dificulta la agitación continua para conseguir la emulsión.
- el temple tiene un tiempo de vida muy corto, pero cuando se le incorpora algo de pigmento al aglutinante aguanta un poco más.

Como podemos ver, cuando la emulsión no se ha conseguido el aceite se observa claramente. El recipiente es demasiado grande. En un recipiente pequeño se trabaja mejor y se consigue una emulsión perfecta.



Imagen 28 - Temple mal emulsionado



Imagen 29 - Temple bien emulsionado

Por último, respecto al óleo, me interesa poder seguir trabajando con técnicas clásicas, y las variables:

- velocidad de secado.
- aplicación de veladuras.
- densidad/viscosidad.

Para experimentar con estas variables y poder compararlo con el óleo comercial he creado aglutinante para óleo que me permita trabajar a

mayor velocidad, crear capas veladas con facilidad y poder trabajar con mayor cantidad de materia. Así mismo, he elaborado óleo con pigmentos de mayor calidad para comprobar su diferencia con respecto al óleo envasado.

El primer tipo de aglutinante que he creado ha sido un aglutinante artesano empleando barniz dammar en proporción 1:3 que he elaborado en frío con los siguientes ingredientes:

- 100gr resina dammar.
- 300cc esencia de trementina pura.

Una vez elaborado el barniz, añadí los siguientes elementos en orden para obtener el aglutinante:

- 300 cc Barniz Dammar 1:3.
- 150cc aceite polimerizado.
- 75cc aceite de linaza purificado.
- 30cc trementina de Venecia.
- 30cc esencia de trementina pura.
- 4 gr cera virgen de abejas.



Imagen 30 - Aglutinante para óleo

El segundo tipo de aglutinante emplea barniz dammar en proporción 1:2 que también elaboré en frío con esta receta:

- 136 gr resina dammar.
- 268cc esencia de trementina pura.

Este barniz exigió cambiar las proporciones de los ingredientes del aglutinante:

- 268 cc Barniz Dammar 1:2.
- 134cc aceite polimerizado.
- 67cc aceite de linaza purificado.
- 26cc trementina de Venecia.
- 26cc esencia de trementina pura.
- 4 gr cera virgen de abejas.

Ambos aglutinantes presentan una velocidad de secado mucho mayor que los comerciales puesto que éstos suelen envasarse con un exceso de aceite. La diferencia principal del aglutinante con barniz en proporción 1:2 es que permite máyores empastes y se reduce el tiempo de secado al llevar resina en mayor cantidad.



Imagen 31 - Aglutinante mezclado con pigmentos

Con el aglutinante en proporción 1:3 y pigmentos de mayor calidad comprados en kremer-pigmente.de he elaborado mis propios óleos. La capacidad de tinte, opacidad y calidad en color de estos pigmentos unidos a las propiedades del aglutinante elaborado ha permitido crearme unos óleos de calidad superior a los comerciales.

3.1.1.4. MATERIALES Y COMPORTAMIENTO.

Las fórmulas anteriores pueden variar según el uso deseado. En el caso de la encáustica, para experimentar con transparencias en caliente me interesó cambiar su formulación puesto que la resina dammar es demasiado pegajosa para poder realizar una transferencia adecuada. El temple magro me ha parecido una técnica muy buena y rápida para comenzar una obra, aunque si el soporte es flexible conviene cambiar su formulación hacia un temple semi-graso para dotarle de mayor flexibilidad. Por otro lado, los aglutinantes para óleo pueden llevar otro tipo de aceites y bálsamos para modificar sus propiedades de secado, brillo, etc.

3.1.1.5. ADECUACIÓN DE LOS MÉDIUMS.

Para la ejecución de la técnica mixta histórica elaboré un médium para veladuras basado en la siguiente formulación:

- 2 volúmenes de barniz holandés.
- 3 volúmenes de barniz dammar mate.

Este médium proporciona un mordiente adecuado para poder realizar incorporaciones de temple sobre él. Lo apliqué diluido en esencia de trementina en las primeras capas. Dada las temperaturas ambiente durante la ejecución del proyecto los tiempos de secado eran muy cortos. El resultado de este médium presenta un brillo que personalmente no me gusta, por lo que probaré a utilizar otra receta de médium que manteniendo el mordiente ofrezca un resultado mate.

3.1.2. CONCEPTOS Y METODOLOGÍA APLICADOS A LA FUNDICIÓN.

La metodología general de trabajo que he seguido en mis trabajos en fundición podría resumirla en los siguientes pasos:

a)- creación de bocetos, dibujos y modelados rápidos para seleccionar la idea a desarrollar. Empecé creando unos bocetos rápidos a lápiz para empezar a captar la idea que quería reproducir. Para modelar, es necesario disponer de diferentes vistas por lo que a veces me creo un modelado rápido en cera. Pero en este caso opté por utilizar un programa de posado gratuito DAZ3D (<http://www.daz3d.com>). Con este software se puede generar cualquier tipo de cuerpo y posicionarlo como se desee. A continuación se puede renderizar la figura desde cualquier pose. Es una ayuda inestimable que permite obtener bocetos de forma rápida.

b).- Modelado en barro de la figura.

c).- Elaboración de un molde en escayola y silicona para la obtención de una copia en cera. Realización de los moldes en alginato de la parte correspondiente.

d)- Elaboración del árbol de colada. Se trata de una red de conductos que ayudan a la eliminación de la cera en el proceso de descere y cocción del molde, y a la distribución del metal líquido y a la eliminación de aire y vapores en el proceso de colada.

e)- Elaboración del molde de fundición utilizando la técnica de la cáscara cerámica, que consiste en la elaboración de un molde perdido a base de capas sucesivas de una barbotina cerámica (moloquita y sílice coloidal) y un estuco.

f)- Extracción del modelo en un proceso denominado descere y cocción del molde, realizado en el horno cerámico del Laboratorio de Fundición.

g).- Colada del metal en molde.



Imagen 32 - Bronce recién vertido en el molde



Imagen 33 - Sacando el crisol con bronce del horno

h).- Rotura la cáscara cerámica para asistir al nacimiento de la pieza final.

i).- Limpieza de la cascara y eliminación de bebederos del árbol de colada.

j).- Aplicación de acabados y pátinas.

3.1.3. CONCEPTOS Y METODOLOGÍA APLICADOS A SERIGRAFÍA.

Una de las técnicas que me quería conocer durante el Grado y no pude abordar era la serigrafía. Mi interés en ella no sólo era por sus características artísticas, sino por ser una técnica que se puede aplicar sobre múltiples superficies. Inicialmente me planteaba 2 objetivos:

- Complemento a mi producción pictórica, como base inicial sobre el lienzo o en procesos intermedios o finales de pintura.
- Utilizarla para intervenir pedestales en mi obra escultórica, como una forma de fusión de técnicas.

Desgraciadamente, debido a la corta duración de la asignatura sólo pude aprender las bases de la técnica y no la he podido aplicar en mis objetivos iniciales.

El proceso utilizado para la creación de serigrafías ha sido:

- Creación de un fotolito sobre acetato transparente a partir de una imagen procesada por ordenador o por un dibujo realizado directamente sobre él.
- Aplicación de la emulsión sobre la pantalla, insolación y lavado de la pantalla.
- Estampación con tinta serigráfica acrílica sobre papel *popset* de distintos colores.

A parte del proceso estándar, me permití experimentar con el proceso de insolación y estuve investigando cómo poder crear una insoladora casera. La construcción de una estructura que permita la insolación es relativamente sencilla, la parte complicada se encuentra en la luz a utilizar. La emulsión que utilizamos sólo es sensible a un tipo de luz (frecuencia) concreta llamada '*luz superactínica*'³⁸. Al principio pensaba que era sensible

38 http://www.lighting.philips.es/prof/lamparas-convencionales/lamparas-especiales/reprografia/flexo-print/super-actinica-03/928008401003_EU/product [consulta 5/6/17]

tanto a la luz artificial como a la luz solar, pero la emulsión sólo reacciona a estas frecuencias con un tiempo muy elevado de exposición (24-48h). La luz superactínica es muy complicada de conseguir, pero investigando en distintas fuentes descubrí que su frecuencia es de entorno a los 380 nm. y dicha frecuencia se encuentra en determinados fluorescentes para acuarios que son muy fáciles de encontrar en cualquier lugar. Por otro lado, también realicé pruebas con luz halógena, que si bien no tiene la frecuencia necesaria, con una potencia de 1000 W. conseguía insolar la pantalla con una exposición de 10 min (4-5 veces mayor que con luz superactínica).

3.1.4. CONCEPTOS Y METODOLOGÍA APLICADOS A LITOGRAFÍA.

La litografía me ha resultado una técnica muy atractiva pues es muy cercana al dibujo y permite la creación de más de un original sin que resulte un proceso artificial, pues cada copia estampada a mano mantiene ciertas diferencias que las individualizan.

El proceso seguido en todas las litografías ha sido:

- Bocetos realizados en DAZ studio, donde podía realizar el posado de las figuras y hacer un estudio inicial de luces y sombras.
- Realización de un fotolito sobre papel poliéster, dibujando. En función de la obra he experimentado dibujando con lápiz Cretacolor; aplicando manchas arrastradas y ralladas de gouache negro sobre el suelo; sombreado sobre tela de loneta; dibujo en Rotring; y sombreado con barra frotada sobre valleta.
- Insolación sobre plancha emulsionada de 60 x 70 cm.
- Estampación sobre papel Basik 50 x 70 cm.
- Número de pruebas por tirada: 8.
- Tinta litográfica negra.

La última obra que realicé fue directamente sobre piedra litográfica. Quería probar la técnica original, no sólo por ver sus resultados, sino por tener esa experiencia artística y compararla con la litografía sobre plancha emulsionada. Tanto el proceso como el resultado fue mucho más gratificante, y de haber comenzado mis litografías por éste método, habría realizado todas las obras con él. Realicé un boceto sobre papel con lápiz azul que luego pasé con sanguina sobre la piedra, donde completé el dibujo y realicé un sombreado con barras litográficas. El proceso de estampación fue realizado sobre el tórculo manual para tener una experiencia completa.



Imagen 34 - Piedra entintada en el tórculo



Imagen 35 - Estampación manual

3.2. REALIZACIÓN DE OBRAS.

Las obras de mi producción aquí presentadas han sido realizadas en distintos años y con diversas técnicas. Algunas de ellas fueron realizadas como parte de una mini-serie para alguna asignatura concreta. No obstante, al realizar la selección de obras para este trabajo descubrí que había un nexo de unión entre ellas por encima del concepto utilizado anteriormente: las propias emociones en sí. Así pues, como si fuera una epifanía, volver a ver las todas las obras en su conjunto me ha permitido descubrir lo que de alguna forma inconsciente intentaba decir con ellas.

De esta manera, los conceptos que utilizo para agrupar y presentar mi obra son los siguientes:

- Soledad.
- Melancolía.
- Búsqueda de la identidad: ¿quién soy?
- Harto de ser hombre: obras algo más transgresoras y libres.

3.2.1. SERIE SOLEDAD.

3.2.1.1. EJERCICIOS EXPERIMENTALES.

Mi técnica de pintura suele ser algo más tradicional, pero quería experimentar tanto con el gesto como las texturas. Es por ello que realicé varias pruebas interviniendo tanto el soporte como la pintura, utilizando desde la técnica al temple como la encáustica, o mezclando ambas con pintura al óleo.

Estos ejercicios me permitieron no sólo averiguar cómo se comportaban las distintas técnicas sino jugar con un contenido que intentaba que fuera más abstracto, intentando perder la forma.



Imagen 36 - Encáustica y óleo



Imagen 37 - Encáustica y óleo



Imagen 38 - Encáustica y óleo



Imagen 39 - Temple y óleo

3.2.1.2. "AUSENCIA".

Esta obra es la que mejor representa mi experimentación respecto al signo plástico. El soporte (loneta de algodón) fue imprimado con una imprimación acrílica mezclada con estuco y una proporción mayor de látex para darle mayor plasticidad y evitar que el estuco se fracturase sobre el soporte flexible. La primera capa fue más líquida y la segunda se realizó con pincel y espátula para ir creando una textura. La última capa fue muy rápida y diferente, pues consistió en aplicar una mezcla (3 partes de estuco, 1 de látex y 1 de imprimación acrílica normal) con pincel y espátula pero dibujando la figura con trazos muy rápidos, como si fuera un boceto. Una vez secada esta imprimación intervenida, procedí a dar un fondo de color oscuro heterogéneo sobre el cual tracé con gestos rápidos los volúmenes de luz de la figura en 3 capas. Evité pensar que tenía una figura y sólo me centré en crear manchas de luz sobre zonas de oscuridad.

El resultado me ha parecido muy satisfactorio, pues se ha creado una especie de soporte pictórico donde el observador proyecta la figura que cree que hay. Algunos espectadores creen verme a mí, a otros les parece algún familiar o conocido, pero todos ven una figura que realmente no está, sino una pintura más empastada, expresiva y suelta.

Respecto al contenido simbólico de la obra representa una soledad y tristeza que se traslada con facilidad al espectador, y sobre la cual se ha centrado mayormente mi trabajo: una figura en una zona oscura, descontextualizada de cualquier entorno, con la cabeza agachada y con los brazos separados y abiertos como pidiendo una ayuda o un apoyo que no recibe. El título ('Ausencia') viene a reforzar la sensación de soledad: ¿se puede echar de menos una relación, una persona que nunca se ha tenido? La ausencia, como privación o falta de algo puede conducir y también es producto de la soledad. Ambas sensaciones son incluso más dolorosas cuando se sienten estando rodeado de gente, aunque para mi representación he seleccionado la zona oscura y vacía para que se entienda con mayor facilidad.

Esta obra podría resumirla utilizando la letra de la canción *Living on my own* de Freddy Mercury, icono gay y una forma más de expresión de la epidemia de la soledad gay:

*Sometimes I feel I'm gonna break down and cry, so lonely
Nowhere to go, nothing to do with my time
I get lonely, so lonely, living on my own.*³⁹

39 MERCURY, Freddie, *Living on my own*, <https://genius.com/Freddie-mercury-living-on-my-own-lyrics> [consulta 2/7/17]

(A veces siento que voy a romper a llorar, tan sólo
No hay dónde ir, nada que hacer con mi tiempo
Me siento solo, tan solo, viviendo a mi manera.)

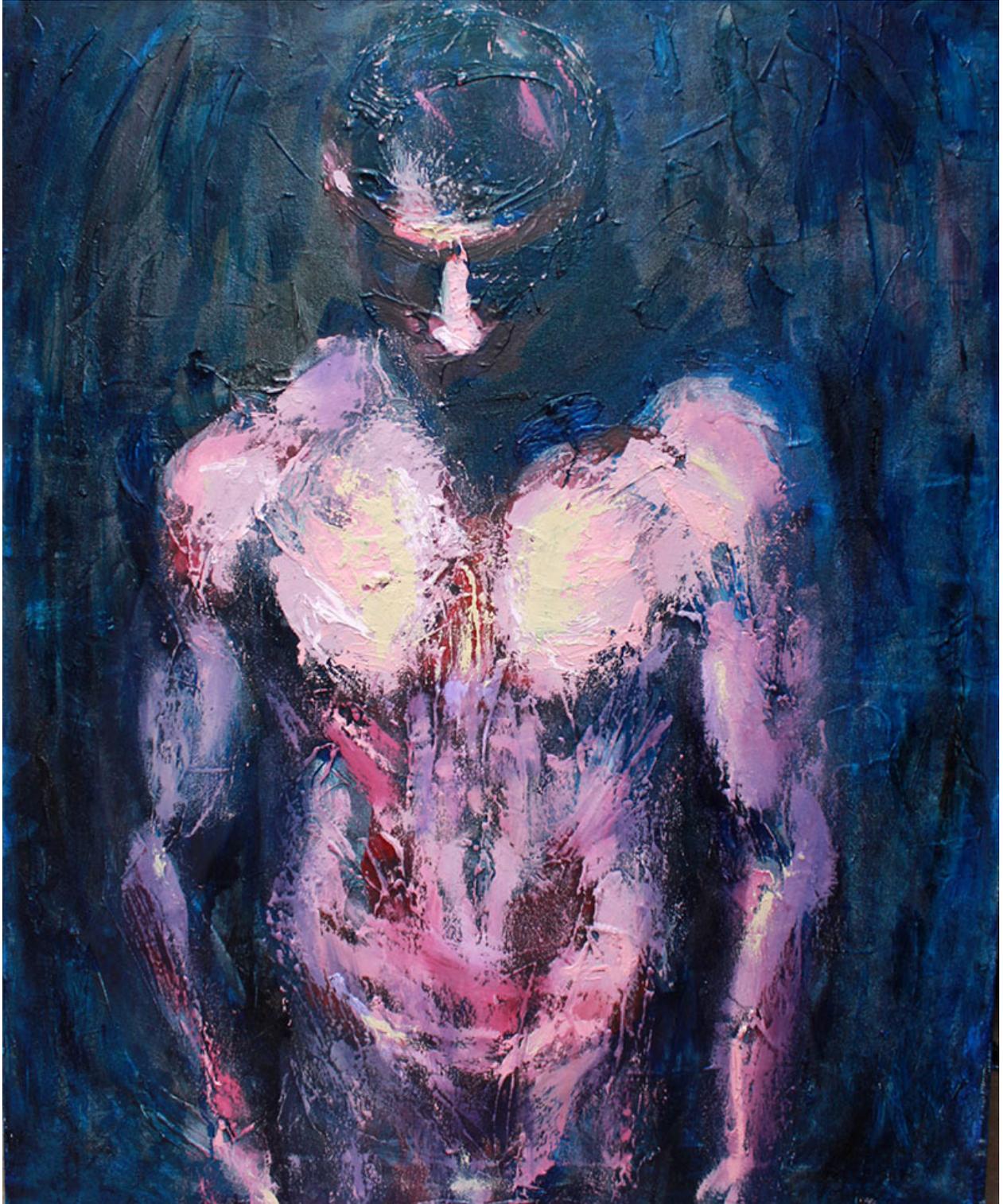


Imagen 40 - *Ausencia*, 2015. Óleo sobre lienzo y estuco, 81 cm. x 65 cm.

3.2.1.3. "OTRA VEZ".

El proceso de creación de este cuadro fue similar al anterior. Imprimación acrílica con estuco, bocetado gestual con estuco y pintura final. Sin embargo aquí el grado de abstracción es mucho menor, de hecho en la cabeza hay una figuración evidente. La paleta utilizada, con predominancia de los tonos carmín, no crea el efecto de aislamiento de la obra anterior, pero sí permite cierto grado de sinestesia y transmitir cierto dolor.

La figura, con la cabeza hacia arriba, brazos abiertos y presentada en contra-picado ofrece unos rasgos como de resignación ante un dolor ya sentido, la repetición de una situación dolorosa anterior vivida varias veces, la aceptación de un sufrimiento interior del que ya se es incapaz de exteriorizarlo con lágrimas.



Imagen 41 - *Otra vez*, 2015. Óleo sobre lienzo y estuco, 81 cm. x 65 cm.

3.2.1.4. ¿POR QUÉ?

Siguiendo la línea de las obras anteriores, en ésta intenté volver más hacia el gesto y mancha. Personalmente creo que la zona del pecho ha quedado demasiado sobrecargada de pintura. No obstante, considero muy satisfactorio el resultado obtenido en las piernas, puesto que con unos gestos rápidos del pincel el observador proyecta de forma inmediata unas piernas de hombre.

Aquí vemos que la figura está como en un gesto de súplica, sobre un fondo azul cobalto oscuro que la rodea como un aura. Falta algo de tensión en pecho y brazos ayuden a transmitir la desesperación perseguida. El título ayuda de nuevo a entender el dolor sentido al no entender una situación, una pérdida recurrente o el fin de algo. Muchas veces obtener una respuesta ayuda a cerrar esa herida emocional.



Imagen 42 - *¿Por qué?*, 2015. Óleo sobre lienzo y estuco, 81 cm. x 65 cm.

3.2.1.5. "DÉJAME".

Esta serigrafía a una tinta se realizó a partir de una fotografía procesada en Adobe PhotoShop, con el que se le aplicó un filtro de pasterización para reducirla a 2 tintas, y luego un filtro de búsqueda de contorno la enfatizar la línea y la mancha.

La soledad es una espiral donde una vez se entra es difícil salir, puesto que nosotros mismos la retroalimentamos. Ese sentimiento hace que a veces nos encerremos en nosotros mismos, no 'estamos de humor' para estar con otros, nos metemos en nuestra burbuja y no dejamos que nadie entre.



Imagen 43 - *Déjame*, 2016. Serigrafía 1 tinta papel Popset, 24 cm. x 18 cm.

3.2.1.6. "NO QUIERO VERTE".

Como he comentado antes, a veces una obra creada con una técnica te induce otra obra en otra técnica. En este caso, a partir de una escultura fundida en bronce, descubrí esta pose que inmediatamente captó mi

atención. Decidí realizarla como una serigrafía a 3 tintas. El dibujo lineal creo que transmite lo que pretendía, sin embargo la paleta seleccionada no me parece acertada, creo que con una paleta más fría y neutra habría funcionado mejor, como se ve en las obras anteriores.

La figura encogida, que parece abrazarse a si misma, dando la espalda al espectador nos invita a irnos, a dejarla en paz, dejar que pueda superar el dolor que siente.

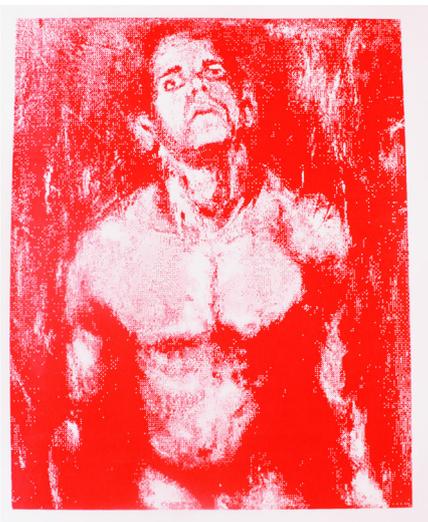


Imagen 45 - *Otra vez*, 2016. Serigrafía 1 tinta papel Popset, 29 cm. x 21 cm.

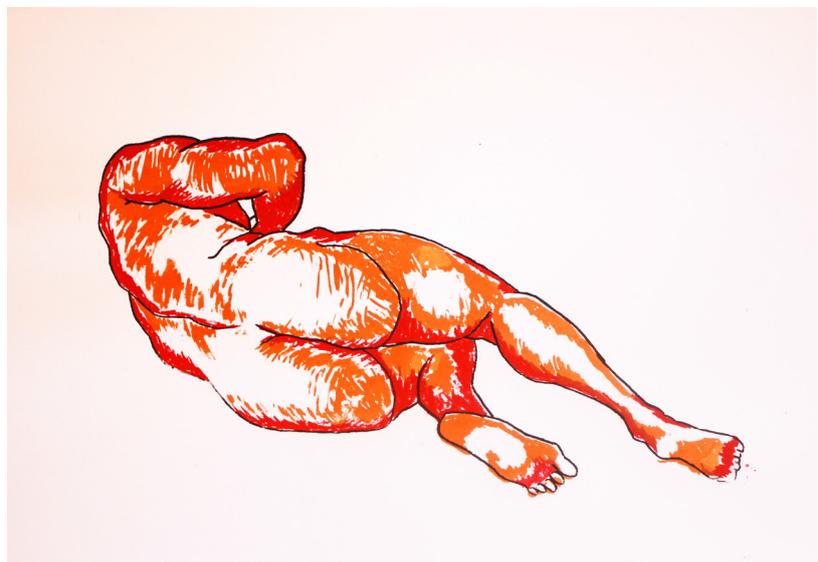


Imagen 44 - *No quiero verte*, 2016. Serigrafía 3 tintas papel Popset, 30 cm. x 50 cm.

3.2.1.7. SERIGRAFÍAS.

A partir de las obras '*Ausencia*' y '*Otra vez*' decidí experimentar con la serigrafía a ver si con una sola tinta conseguía transmitir la misma sensación que en pintura. El resultado es una obra algo más neutra y suave, si bien en tinta negra sobre papel blanco tiene mayor efecto que con otros colores de tinta y papel.

3.2.2. SERIE MELANCOLÍA.

La R.A.E. define la melancolía⁴⁰ como:

- Tristeza vaga, profunda, sosegada y permanente, nacida de causas físicas o morales, que hace que quien la padece no encuentre gusto ni diversión en nada.



Imagen 46 - *Ausencia*, 2016. Serigrafía 1 tinta papel Popset, 29 cm. x 21 cm.

40 <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=Oo4eWzD> [consulta 2/7/17]

- Monomanía en que dominan las afecciones morales tristes. En estas obras he intentado representar esa sensación de apatía y dejadez producto del vacío existencial y la soledad que muchos pasamos.

3.2.2.1. “¿PARA QUÉ LUCHAR?”

En esta obra experimenté con la técnica mixta histórica, puesto que me ha fascinado la gran profundidad y volumen que se consigue, como podemos observar en las obras de los grandes clásicos como Rubens o Velázquez.



Imagen 47 - Grisalla al temple semi-graso



Imagen 48 - Referente fotográfico

La ejecución de esta técnica me ha permitido descubrir unos conocimientos prácticos muy valiosos:

- el temple semi-graso debe estar en emulsión perfecta, si no lo está se desprende o agrieta con facilidad.
- la aplicación del temple debe ser en capas muy finas. Intentar aplicar temple en mayor cantidad puede suponer que arrastremos el de la capa de abajo o que se desprenda.
- la calidad de la grisalla es vital. Conviene dedicarle tiempo para tener una grisalla perfecta puesto que luego no es posible su modificación.
- en los libros de texto sobre esta técnica se indica que la gri-

salla se aplica del tono medio del soporte hacia la luz. Esto supone que se queden zonas de oscuridad sin temple. Si no hay temple, no se va a sostener la veladura. Así pues, debe haber temple en todo el soporte y con mucha más intensidad en las zonas de luz.

- el temple registra mucho la pincelada. Si queremos ocultarla será complicado y habrá que hacerlo con calma. En cambio si nos interesa que se vea puede dotar a la obra de gran expresividad.

- se empieza aplicando veladuras generales de todos los colores de la paleta, empezando por los más claros e intensos (amarillo cadmio, ocre, rojo cadmio, carmin, azul cobalto, azul ultramar, tierra sombra tostada). Esto permite crear un nexo que unifica los tonos.

- las veladuras deben ser extremadamente sutiles. Si se aplica un color demasiado saturado es muy complicado integrarlo después.

- las veladuras es mejor aplicarlas en horizontal. Si se aplican en vertical, aunque quede bien en el sitio, con el paso del tiempo puede producir derrames y goteos.

- la aplicaciones en mordiente deben ser con una capa de temple muy fina, de lo contrario arrastraremos la capa al aplicar la siguiente veladura.



Imagen 49 - Detalle, temple desprendido

Podemos ver cómo el temple se ha desprendido en varias zonas. Se ha podido reparar limpiando la zona afectada con alcohol para eliminar grasa secado rápido con un secador y aplicando temple con bastante pigmento concentrado sobre el área.

Esta obra está ejecutada sobre un lienzo de loneta de algodón en un bastidor de 116 cm x 92 cm.

Representa a un joven atlético sentado frente a una ventana en un sofá cubierto con una sábana, en una habitación grande y algo oscura. Sobre el suelo unas telas, una mochila y un guante de boxeo abandonado. Va con ropa deportiva, como si viniera de un entrenamiento. Pero su mirada perdida y la inclinación de su cuerpo parecen transmitir cierto hartazgo, cansancio emocional más que físico. Ha dejado de entender el sentido de la vida y no tiene ningún objetivo por el que seguir luchando. Se siente vacío.



Imagen 50 - *¿Para qué luchar?*, 2015. Técnica mixta histórica, 116 cm. x 92 cm.

3.2.2.2. "ABRAZO SORDO".



Imagen 51 - Oreja en cera

El desarrollo de esta obra comenzó con la reproducción en cera a partir de un molde en alginato de mi oreja derecha. A partir de ahí continué un modelado minucioso en barro. Anteriormente había realizado mis piezas de fundición modelando directamente en cera, pero esta vez opté por probar a modelar en barro y generar un molde sobre el que crear la cera. Tomé esta decisión por probar un proceso nuevo y porque pensaba que me iba a ahorrar tiempo. Y el resultado fue justo lo contrario: cada una de las piezas de cera obtenidas se deformaron un poco y luego era imposible encajarlas. Por ello tuve que volver a repetir el modelado sobre la cera obtenida para recuperar las formas que se habían distorsionado.



Imagen 52 - Modelado en barro

La figura final presenta una cabeza algo pequeña y unas manos pequeñas intencionadamente de forma que la distorsión volumétrica generada por la musculatura exagerada resulta mucho mayor y choca con la calma con la que reposa.

Para finalizar la pieza le apliqué por soplete una pátina de nitrato de cobre (verde) y de nitrato de hierro (marrón) intentando crear veladuras, y una capa de cera incolora sobre la pátina.

La experiencia de fundir esta obra en concreto ha sido algo que no olvidaré, puesto que además de haber participado directamente en la colada, portando el material, se realizó de noche y fue un proceso casi mágico.

Como conclusiones de esta pieza me llevo el aprendizaje de modelar directamente sobre cera, modelar en barro no ahorra tiempo. De haberlo hecho desde el principio así habría conseguido un acabado mejor. Me gusta cómo han quedado piernas, torso, espalda y brazos pero el modelado de rostro, manos y pies ha quedado muy tosco.

Las emociones del ser humano suelen tener como un punto iniciador los sentidos. Una imagen puede hacernos llorar, un sonido puede provocar la risa, un sabor puede hacernos enamorarnos, una caricia nos puede estremecer y un simple olor nos evoca recuerdos de la infancia.



Imagen 53 - *Abrazo sordo*, 2016. Bronce, 42 cm. x 27 cm. x 12 cm.

En mis obras siempre dejo una parte de mí, son hijos por los que he sufrido, luchado y disfrutado. En esta obra incluyo una reproducción de una parte de mí, para convertir la metáfora en realidad y realmente incluir algo de mí. En esta pieza en concreto se encuentra mi oreja derecha.

La vista superior de la pieza se ha modelado de forma que siga las líneas principales de una oreja, de tal forma que tanto por la pose como por el elemento incluido, la referencia al sentido del oído sea evidente. La figura parece estar anhelando un abrazo, abrazar a alguien, pero le es negado. No es escuchado, cae en oídos sordos. Añora sentir el abrazo de un cuerpo junto al suyo que le transmita la calma que necesita. La velocidad a la que creamos vínculos tan frágiles en la sociedad actual impide que realmente apreciemos y valoremos valores muy evidentes. Es más atractivo intentar descubrir algo nuevo que intentar valorar lo que ya se tiene.

3.2.2.3. "ENVIDIA".

Esta es la única litografía que he creado empleando el método tradicional con piedra litográfica, que le ha otorgado cierto grado de frescura a las estampaciones finales.

Vemos a tres figuras masculinas encogidas con la cabeza baja, pero sin entrar en contacto entre ellas. La figura central está sentada sobre una serpiente cobra y las otras dos sentadas en el suelo casi en espejo. Las tres parecen tristes, parecen anhelar algo que no poseen, un pesar por algo que tienen otros. Aún estando juntas transmiten soledad. El objeto de su deseo, su envidia, es precisamente no sentir esa soledad.



Imagen 54 - *Envidia*, 2016. Litografía 1 tinta papel Basik, 50 cm. x 60 cm.

3.2.2.4. "ADÓPTAME".

Esta serigrafía a 2 tintas partió de la manipulación con PhotoShop de una fotografía. Vemos a un joven sentado con el cuerpo recogido que mira hacia arriba con una mirada ingenua, como un perrito abandonado. La figura está sola y parece esperar que alguien la saque de ese estado.



Imagen 55 - *Adóptame*, 2016. Serigrafía 2 tintas papel Popset, 30 cm. x 30 cm.

3.2.3. SERIE IDENTIDAD.

Saber quiénes somos es un proceso que a algunos les puede llevar una vida y no conseguirlo, y en cambio a otros es algo que no les preocupa. Cuando por algún motivo el vacío, la soledad, la tristeza, el abandono nos hace perder nuestra autoestima y seguridad, inmediatamente surge la pregunta de quiénes somos, que intentamos contestar viendo cómo los demás nos valoran o buscando la respuesta en nuestro interior.

3.2.3.1. "ANTI-SELFIE".

El retrato es básicamente un contrato de intercambio entre unos trazos de un rostro y unos trazos de pintura. Una asociación que vincula una simple pintura con una persona, pues la sociedad ha aceptado que el rostro es en sí el depósito de la identidad.

En la sociedad actual vivimos en un proceso de creación masiva de retratos a través de los móviles que nunca había ocurrido antes en la Historia. Incluso se ha definido un término nuevo 'selfie' para definir la producción de retratos de uno mismo en cualquier momento y situación. Se trata de una producción infinita a nivel mundial que conlleva la creación de una identidad colectiva: permite el *dissimulatio/simulatio* de lo que no somos, de lo que queremos ser, refuerza nuestro papel en el '*Theatrum Mundi*'. Se muestra nuestro poder, lo importante/valientes que somos. Evitamos mostrar nuestras desgracias, miserias, miedos, la ternura, lo privado. Lo utilizamos para crear la identidad o identidades públicas que queremos mostrar.

En esta obra he seleccionado una de las composiciones más típicas del selfie: la foto en el cuarto de baño. Nos vemos delante de un espejo con una imagen poderosa, sensual, sexual, vendible y la emoción de esa imagen nos lleva a olvidar el fondo de la imagen, todos los elementos que se encuentran detrás (inodoro, ducha, elementos del baño...) que pueden arruinar la composición por presentar algún estado deficiente/lamentable. Es tan fuerte la necesidad de compartir ese instante que no nos acordamos de los pequeños detalles que también son importantes porque muestran secretos de nuestra vida. Me he basado en un rostro indefinido/deconstruido: no es una identidad concreta, cualquiera puede ser el representado. El lienzo en su dimensión completa se comporta como el espejo ante el que se mira la figura, de esta forma permito el intercambio objetivo-cámara con el espectador.

El título 'Anti-selfie' viene a indicar una oposición hacia esa creación infinita de lo que no somos. No somos ese objeto escultural frente al espejo, no somos esa persona segura de si misma y que consigue todo lo que se propone. Somos algo más que no queremos enseñar. Los samurais decían que no se fían de alguien que no tenga cicatrices, señales de que ha luchado y vencido⁴¹. Nosotros no enseñamos las cicatrices en un selfie, luego no somos de fiar. El ejemplo más evidente lo tenemos en la aplica-

41 SANCHEZ DRAGO, Fernando. *Kokoro, a vida o muerte*. Madrid: La esfera de los libros S.L, 2005. Pág. 208.

ción *Instagram*, donde se ha definido un término nuevo desde 2012 que la R.A.E ha tenido que aceptar recientemente ‘*postureo*’:

“Dícese del conjunto de actos y actitudes con convergen en la consecución, o intento de acercamiento hacia un estatus social correspondiente a una categoría diferente de la persona que lo ejerce”

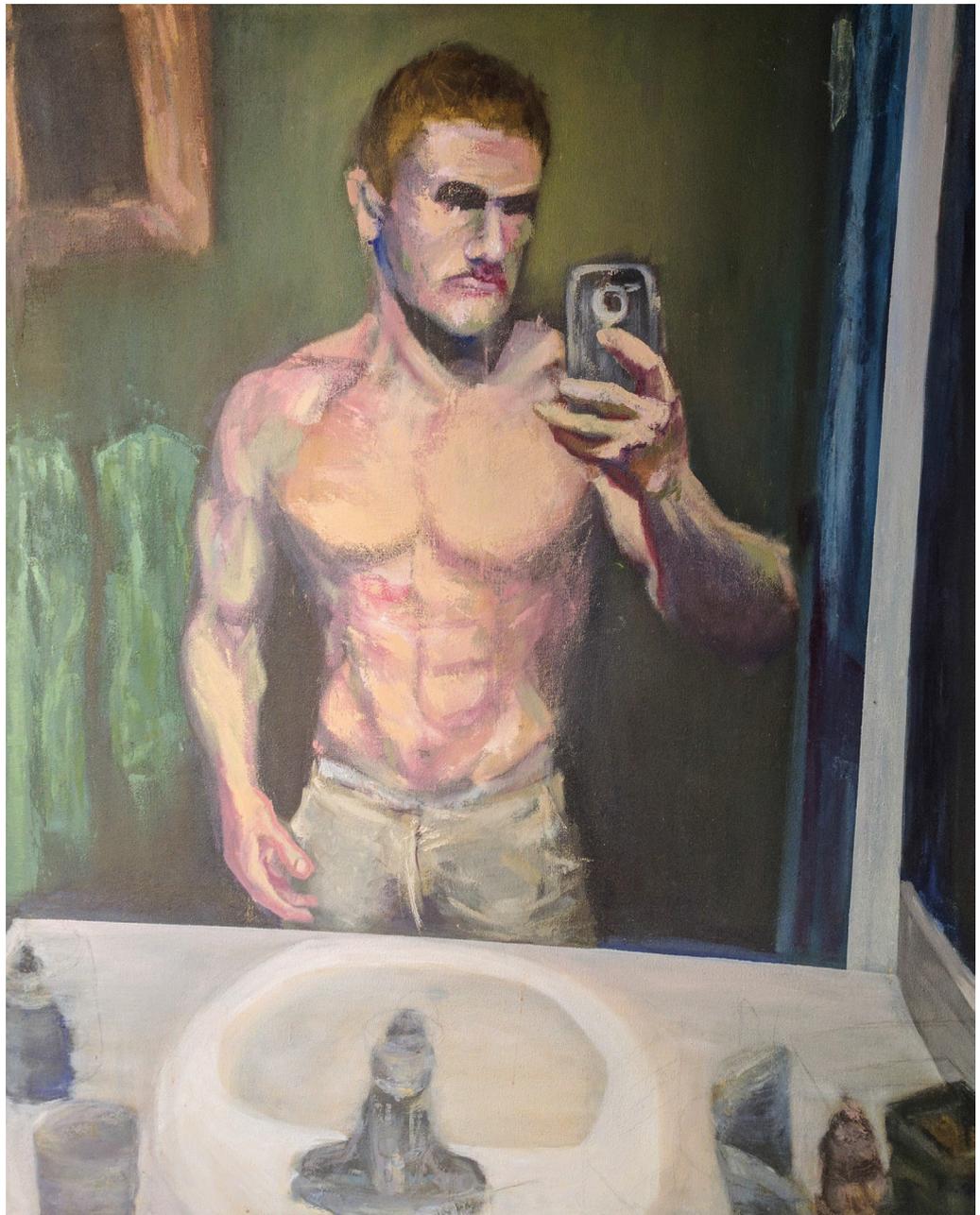


Imagen 56 - *Anti-selfie*, 2015. Óleo sobre lienzo, 116 cm. x 91 cm.

3.2.3.2. "MUNDO INTERIOR/MUNDO EXTERIOR".

La obra representa dos de los múltiples estados de una persona. Su mundo interior, delicado, íntimo, sutil, meditativo, tierno, emocional, personal. Se ha realizado con una técnica clásica veneciana, con veladuras muy sutiles que a veces casi ni se aprecian. Ofrece una visión muy íntima y desnuda de nuestro ser, algo que no queremos dejar ver a nadie porque nos hace débiles. Algo que nos hace ver más mayores, mas viejos, más maduros.

En cambio el mundo exterior, se ha realizado con una pintura más empastada y colorista. Es una visión muy diferente, extravagante, explosiva, alucinógena (puesto que a veces usamos sustancias y productos para ser más sociables), temperamental, social, extrovertida, dura. Es lo que queremos dejar ver, la identidad falsa o parcial que nos creamos en redes sociales, es lo que creemos que nos hace jóvenes para siempre, la diversión eterna.

La velocidad a la que creamos vínculos tan frágiles en la sociedad actual impide que realmente apreciemos y valoremos valores muy evidentes. Impide que nos atrevamos a mostrarnos vulnerables y personales alguna vez. Impide la fusión de nuestro mundo interior y nuestro mundo exterior.



Imagen 57 - *Mundo interior/mundo exterior*, 2017. Diptico óleo sobre lienzo, 81 cm. x 130 cm.

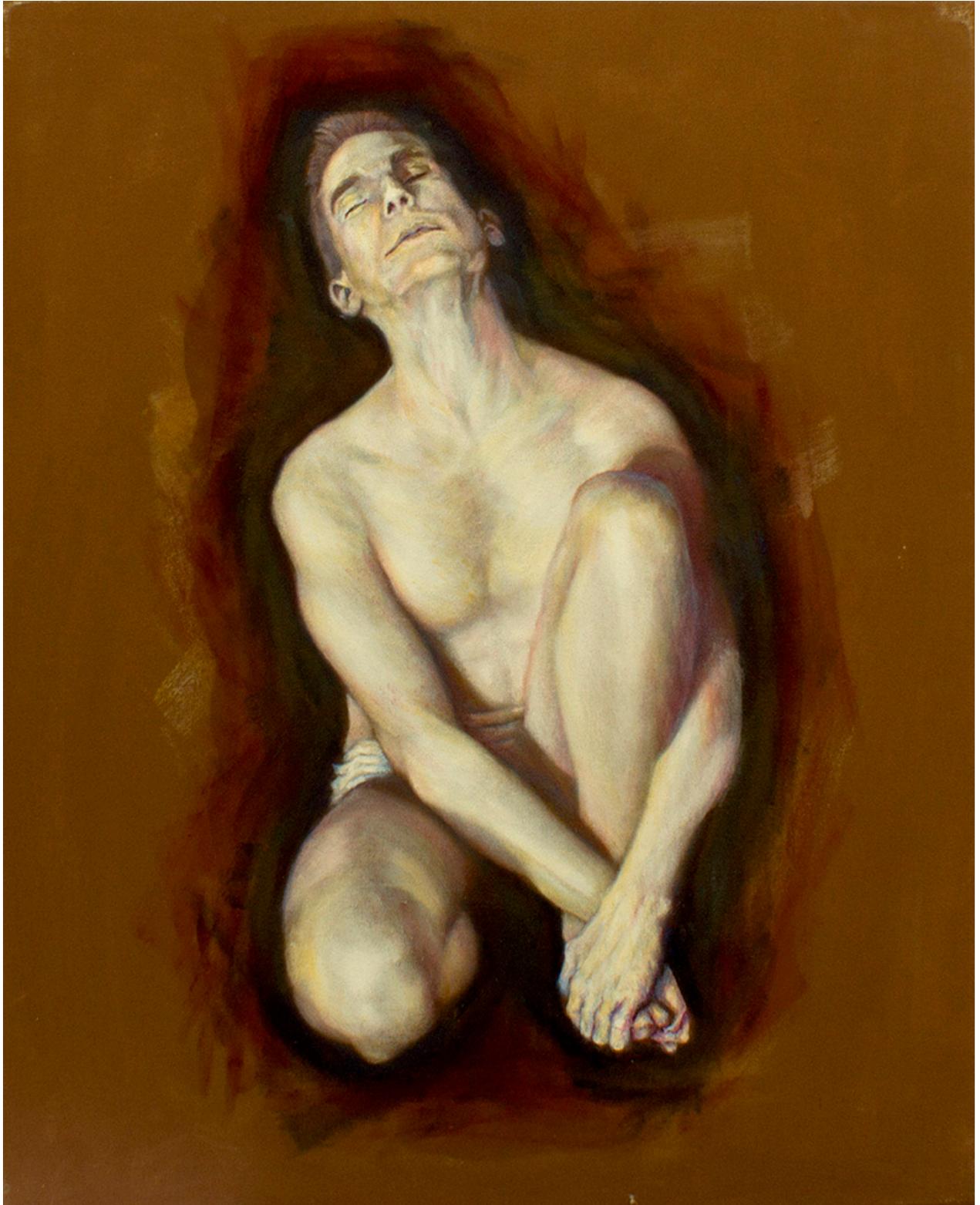


Imagen 58 - *Mundo interior*, 2017. Óleo sobre lienzo, 81 cm. x 65 cm.



Imagen 59 - *Mundo exterior*, 2017. Óleo sobre lienzo, 81 cm. x 65 cm.

3.2.3.3. "SALIENDO DE MÍ".



Imagen 60 - Modelo en cera

Esta obra surgió un poco como oposición a la escultura 'Abrazo sordo', pues en ella la figura está en una pose horizontal en calma y en ésta se encuentra en vertical y hay tensión en el cuerpo. Ambas comparten tener el cuerpo en parte encogido, no estirado, sin presentar ninguna vertical/horizontal completa. Por problemas durante la colada en bronce (el molde de fundición fue creado demasiado rápido y no se dejó secar el tiempo suficiente la moloquita y el sílice coloidal), se tuvo que parar de verter bronce antes de estar lleno para evitar que se rompiera. Por ello presenta partes incompletas y la zona de la espalda no existe. Inicialmente me planteé repararla pero después de estudiarla despacio decidí dejarla como estaba, no sólo porque el resultado estético me gustaba (los efectos de reflujo del bronce me parecen interesantes) sino que ayudaban a reforzar el contenido conceptual de la pieza.

El concepto de esta escultura se basa en intentar representar la sensación de angustia cuando no nos soportamos ni a nosotros mismos, deseando salir de nuestro cuerpo y ser otro. El cuerpo en parte roto/deconstruido viene a mostrar la ruptura interior y partes de nosotros mismos que ya hemos perdido.



Imagen 61 - Resultado de fundición



Imagen 62 - *Saliendo de mí*, 2016. Bronce, 40 cm. x 29 cm. x 20 cm.

3.2.4. SERIE 'HASTA LAS NARICES DE SER HOMBRE'

3.2.4.1. "A VER LO QUE DURA".

Se trata de una obra en óleo sobre lienzo basada en una composición donde se muestra un hombre desnudo con un pene semi-erecto que está siendo aplastado por el pie de otro hombre. La obra, tanto por sus elementos compositivos como por su perspectiva y elementos pictóricos, hace partícipe al espectador de una relación de dominación/sumisión, que sólo puede esperar a que ocurra la inevitable acción (que el pene termine pisado y aplastado) y sentir como suyo el dolor ajeno (ya sólo la contemplación de la obra induce dolor en muchos hombres). La mirada directa de esta obra va siempre al pene, es imposible ocultarla, pudiendo inducir cierto placer que será cambiado por dolor. Se trata de una composición que permite combinar una alta carga erótica con un contenido simbólico-emocional elevado: la masculinidad pisoteada por el propio hombre, rechazo de una masculinidad falocéntrica, el peso de ser hombre, el hombre rechazando ser hombre.

El pene siempre se ha considerado como el símbolo del poder masculino: "si nos fijamos podemos observar cómo el simbolismo de la sexualidad masculina está marcadamente centrado en los genitales, especialmente en el pene". Tradicionalmente se ha ocultado por cuestiones de orden moral, pero ha sido representado frecuentemente mediante falos u obeliscos que presentan unas características distintas a cómo es realmente. El pene es frágil, delicado y vulnerable. Sólo en estado de erección adquiere dureza y agresividad. Un fragmento corporal capaz de defenderse pero aún así está siendo aplastado. El pene también se ha utilizado como base y recipiente del concepto de masculinidad, empleada en la construcción de la identidad del Hombre.

Aplastar los genitales masculinos es una práctica dentro del BDSM conocida como 'trampling' or 'stomping':

*Trampling is a BDSM sexual activity in which a submissive person becomes aroused by the thought or action of having a dominant person or people walk over his or her body. The submissive's arousal usually results from a combination of pain and the element of humiliation typically present in BDSM relationships.*⁴²

Se denomina 'stomping' cuando la acción de pisar se realiza con más

42 <http://www.kinkly.com/definition/1203/trampling> [consulta 6/5/2015]

violencia. Suele ser practicada por mujeres ('dominatrix') utilizando lencería y tacones como complementos eróticos. Últimamente también se ha popularizado en la comunidad gay utilizando uniformes, botas o zapatillas por su simbología fetichista y erótica. El objetivo en ambos casos es el mismo: jugar en la frontera entre dolor y placer, humillación y dominación. Para mi proyecto he decidido utilizar el pie desnudo, sin ningún elemento fetichista, que se vea que se trata de un pie masculino que sin ocultarse aplasta su propio poder. Como único elemento fetichista he añadido un pequeño tatuaje en la pierna del sumiso: el emblema BDSM.

La pose recuerda a las obras de Courbet (*El origen del mundo*) y de Orlan (*El origen de la guerra*), aunque en ellos los genitales se mostraban casi frontalmente al espectador y en este caso está algo girado, presentando una visión lateral, que favorece ver el pene en toda su extensión.

Mi intención con la ejecución de este proyecto era crear una obra con un contenido erótico/sexual explícito, no utilizar elementos sutiles ni insinuaciones. Mostrar de forma directa, cruda y desnuda una composición que no deje indiferente al espectador, a pesar de ser un objetivo complicado debido a la saturación mediática en la que vivimos.

Nuestra sociedad sigue arrastrando y forzando unas diferencias irreconciliables entre el género masculino y el femenino en los que se educan a los niños y niñas, ignorando la diversidad de cada sujeto. En este contexto, "es ese marco cultural el que hace entendible que sea habitual que a los niños se les toleren más conductas agresivas y violentas sobre la creencia de que estos actos fortalecen la masculinidad"⁴³. Mostrar el centro de poder y definición de la masculinidad siendo aplastado por el mismo hombre nos lleva a cuestionarnos todos estos conceptos.

Los seres humanos, a diferencia de los animales, son conscientes de su mortalidad lo que les conduce a no sólo practicar la actividad sexual utilitaria, sino que se atreven a jugar con el placer del erotismo en sus múltiples facetas y modalidades, aunque algunos no los entiendan y los etiqueten como 'diabólicos'. Como decía Carl Gustav Jung: "*La vida no vivida es una enfermedad de la que se puede morir*"⁴⁴.

Dentro de estos juegos 'diabólicos' se han popularizado las prácticas sadomasoquistas que se han convertido en un objeto de consumo más.

43 ALIAGA, Juan Vicente. *Orden fálico: Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007. Pag. 9.

44 <https://genial.guru/inspiracion-psicologia/20-citas-del-psicologo-carl-jung-que-te-ayudan-a-comprenderte-mejor-133105/> [consulta 2/7/17]

Un valor añadido a estas prácticas es que “*el cristianismo confirió al erotismo un sentimiento de culpabilidad respecto al resultado final*”⁴⁵. Este sentimiento intensifica el juego de humillación, factor clave en el sado. Mi obra muestra claramente una práctica sadomasoquista, por lo que además del contenido conceptual, puede inducir a la excitación. Ésta, cuando se produzca en un hombre posiblemente será ocultada, puesto que un hombre no debe excitarse viendo los genitales de otro hombre y mucho menos siendo humillado. ¿Se pierde la masculinidad en ese caso? ¿Se humilla sólo el hombre que realiza estas prácticas o se humilla también a la Masculinidad Universal? Son éstas las cuestiones que quiero plantear y que creo que se consiguen en mi resultado final. Además, el recurso retórico del *viñetaje* permite desprenderme de la distracción que supondría añadir elementos de fondo. He saturado más los colores empleados en el pene con la clara intención de atraer la mirada hacia él.

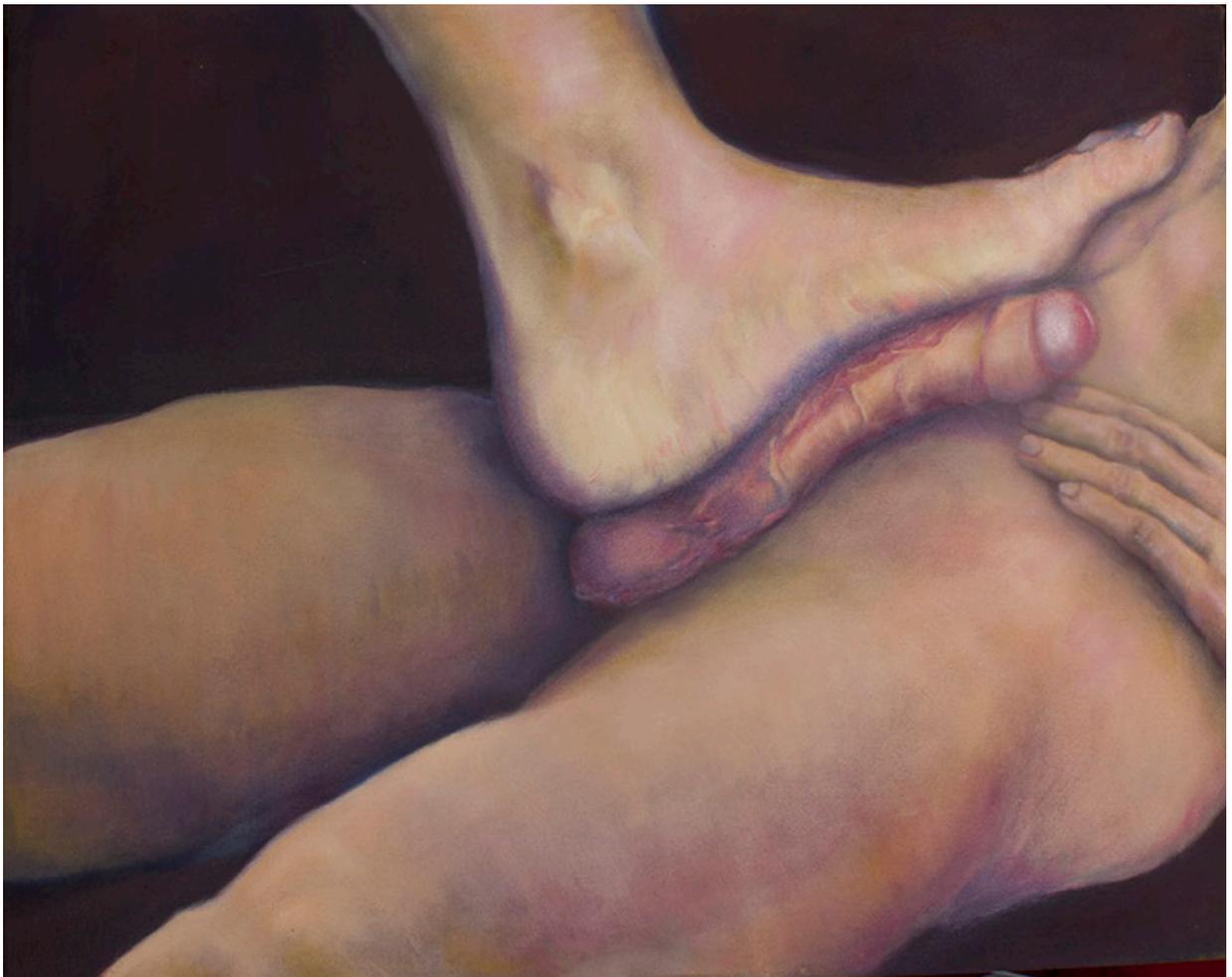


Imagen 63 - *A ver lo que dura*, 2015. Óleo sobre lienzo, 65 cm. x 81 cm.

45 BATAILLE, George. *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets, 1997. Pag. 37.

Quizás, como autocrítica, indicaría que creo que el resultado sería mas impactante y perturbador si la hubiera realizado en un tamaño mayor. Respecto a la técnica, he empleado pintura directa pero si la tuviera que volver a realizar creo que emplearía la técnica veneciana o la técnica mixta histórica. Ambas técnicas son de ejecución más lenta pero me encuentro más cómodo con ellas y creo que puedo conseguir resultados más realistas.

El título de esta obra es un juego de palabras entre su contenido y presentación en público. Es una obra que para muchos aún puede ser 'incómoda de ver'. La publiqué en 3 redes sociales (Facebook, Twitter e Instagram), donde además de algoritmos de detección del contenido de imagen, los usuarios pueden censurar obras por diversos motivos. Esperaba que durase poco tiempo publicada pero para mi sorpresa todavía no ha sido censurada y es una de mis obras más vistas.

3.2.4.2. "¿QUÉ HAGO CON ESTO?"

La idea de esta serigrafía partió como la perversión de un personaje infantil e ingenuo: La sirenita. Fue la respuesta a una pregunta: ¿qué pa-



Imagen 64 - *¿Qué hago con esto?*, 2016. Serigrafía 3 tintas papel Popset, 29 cm. x 21 cm.

saría si un tritón (sirena macho) tuviera un pene tan grande como su cola manteniendo la inocencia del personaje original? Entre las múltiples respuestas que se me ocurrieron opté por la perplejidad: no sabría qué hacer con eso, demasiado grande para ser útil y quizás una posible dificultad para nadar. A partir de aquí extrapolé el concepto a una crítica a aquellos hombres que se dejan gobernar por su falo, que domina y dirige su vida.

Esta serie de serigrafías fue estampada en diferentes combinaciones de color y papel (tanto a una como a tres tintas) y también fue llevada a una tirada de camisetas que repartí entre amigos para observar la reacción de la gente al verla.



Imagen 65 - Estampación de camisetas

3.2.4.3. "LUJURIA".

Esta litografía es un derivado de la serigrafía anterior, con la que comparte un pene sobredimensionado y una actitud de incomprensión sobre lo que está pasando. Es una de las litografías más expresivas de mi producción. Los dos cuerpos de la parte inferior están desproporcionados

y retorcidos. El de la zona izquierda se parte la espalda por intentar coger y saborear ese falo gigante y el de la zona derecha se muestra indeciso entre alcanzarlo o disfrutar de la figura central, la cual intencionadamente está en una pose de crucifixión y duda. Representa la duda entre dejarse llevar por los placeres de la vida o no: una figura lo tiene muy claro, otra también pero duda sobre la acción y la central aún no se ha decidido.



Imagen 66 - *Lujuria*, 2016. Litografía 1 tinta papel Basik, 70 cm. x 60 cm.

CONCLUSIONES.

Una demora en la satisfacción es sin duda el sacrificio más aborrecido en nuestro mundo entregado a la velocidad y la aceleración.

Zygmunt Bauman

Quizás por haber cursado el Grado en BBAA a una edad diferente de la habitual o por el momento personal en el que me encuentro ha generado que lo aprendido en BBAA ha servido para cambiar mi vida en todos los sentidos. A nivel personal, el simple hecho de ver se ha convertido en una experiencia única de la que ahora disfruto. Antes, simplemente veía objetos/personas, pero no los veía bien, no los miraba. Asignaturas como Dibujo o Pintura me han hecho abrir los ojos y empezar a ver de verdad, ha sido como recuperar la vista. Ahora un simple paseo por la calle me hace observar cualquier mínimo detalle, contrastes, líneas, movimientos y relaciones entre objetos, disfrutar viendo colores que antes no veía y pensando cómo podría conseguirlos en óleo. Ver una fotografía y dejarme llevar por un torbellino de ideas sobre cómo modelar esos volúmenes imaginándolos en barro o ensamblados en otras construcciones. Sonidos y perfumes me inducen ideas que quizás luego represento en acuarelas aprovechando la fluidez del agua. Incluso diría que se me ha desarrollado más el sentido del tacto y que ahora siento cualquier leve roce. Podría decir que antes era un simple espectador de la vida y ahora me he convertido en el actor principal de mi vida.

A nivel técnico he tenido el lujo de haber aprendido unas técnicas muy valiosas que me han hecho ser capaz de desarrollar las obras aquí presentadas cuando hace tan sólo unos años no sabía utilizar un pincel o trabajar en barro o bronce. He contado con la ayuda y la suerte de haber sido alumno de grandes profesores como Alberto Facundo (que me enseñó la fuerza del claro-oscuro); José Luis Álvarez (conocer anatomía es imprescindible para un trabajo figurativo bien hecho); Rosa Martínez-Artero (aprender que el pintor es como un mago paciente); Carmen Marcos (la belleza del fuego y de la cera arropada con un buen trabajo en grupo); Amparo Galbis (el placer de crear tus propios materiales), José Saborit (las sutilezas de un lenguaje nuevo para mí); Juana Cazalla y Amalia Martínez (disfrutar como un niño en una tienda de golosinas con su historia del arte); David Pérez (sus *Claves* indujeron una catarsis en mí), y todos los demás que no cito para no extenderme demasiado.

Mi paso por BBAA ha supuesto un cambio personal, no una simple adquisición de conocimiento como ocurre en otras carreras que tienen un enfoque más mercantil. Me parece imprescindible que cualquier alumno adquiriera algo más que unas herramientas, algo que le ayude a mejorar como persona y en su vida.

Este cambio ha sido tan fuerte que en realidad ha sido una catarsis, una liberación y transformación interior que me ha conducido a una epifanía conceptual.

Por motivos personales tuve que dividir el Máster en tres años, dedicándome durante los dos primeros a cursar las asignaturas prácticas, y el último lo reservé a las asignaturas teóricas troncales y a la redacción de este trabajo. Durante los primeros años del Máster, me he dedicado a la realización de obras dentro de mi línea de trabajo. La búsqueda del concepto sobre el que iba a realizar la pintura, el modelado o el dibujo ha sido algo instintivo. No sabía explicar por qué me sentía atraído hacia algunas poses, por qué algunas fotografías me perseguían como una obsesión, que no me la quitaba de la cabeza hasta que no conseguía plasmarla en alguna obra. Podía ver cientos de ideas y posibilidades, pero sólo algunas persistían en mi hasta formar parte de mi vida. Cursando este año la asignatura de *Claves del discurso artístico contemporáneo*, junto a los libros de Baumann y Bourdieu que estaba leyendo tuve un momento de iluminación en Navidad, momento en el que empezaba a cocinar las ideas de mi cabeza. Todas las piezas encajaron automáticamente, como polos de un imán, todo cobró sentido. Toda mi producción empezó a tener sentido y tenía un mensaje, un contenido que como el hilo rojo del destino las unía. Siempre he pensado que no se puede crear obra sin contenido, en mi caso parece que la intuición se ha adelantado a mi conocimiento y me ha llevado a explorar un camino que una vez avanzado se me ha revelado delante de mis ojos. Ese momento de revelación ha sido una de las mayores alegrías y momentos más emocionantes que he vivido y que ha provocado cambios en mí.

A estas alturas de mi vida, me sigo considerando una persona ingenua e inocente como un niño al que es fácil engañar. Quizás sea mi carácter pero también es en parte una decisión personal, que me ayuda a seguir sintiéndome joven y a sobrellevar mejor y no sucumbir a todos los problemas, dolor y sufrimiento que conlleva la vida. Me siento identificado con el protagonista de la película *Big Fish* (Tim Burton, 2003), en la que el protagonista inventa todo un mundo mágico en el que los problemas se transforman en habilidades o situaciones extraordinarias. Es por ello que la palabra 'artista' siempre se me había quedado muy grande, nunca me

había gustado etiquetarme de esa forma. Siempre he sido muy autocrítico y consideraba que mis obras eran simples ejercicios para mi, como los garabatos de un niño sin interés para nadie. Además, hace muchos años me sentía mucho más creativo que ahora, tenía la sensación de que la edad y la dureza de la vida había desgastado mi creatividad. Desde el momento de revelación que tuve en Diciembre, siento como si estuviera en el ojo de un huracán de creatividad. No me dejan de venir ideas y lo que es más importante, siento como un fuego interior que me obliga a calmarlo mediante la práctica artística diaria. Y de forma sorprendente, estoy creando obras mucho más rápido que antes y lo que es mejor, de mucha más calidad. Todavía necesito seguir aprendiendo más, pero en las obras que he creado en los últimos meses veo un salto abismal comparado con las obras de hace 2 años. Esto me ha llevado a replantearme muchas cosas, y a aceptar y tolerar que la palabra ‘artista’ la utilicen conmigo. Además, este aumento en la calidad ha hecho que incluso amigos (a los que antes no prestaban atención a mis obras) y alguna galería con la que he hablado sientan interés por mi producción. De alguna forma, ha sido como rejuvenecer sentir que esa creatividad no ha muerto sino que aún algo circula por mis venas.

Esta catarsis conceptual estoy seguro que va a significar un cambio drástico en mi vida. No se si la velocidad creativa que ahora tengo me acompañará más tiempo, pero si estoy convencido que aunque se ralentice, no va a parar.

BIBLIOGRAFÍA.

ALIAGA, Juan Vicente. *Orden fálico: Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007.

BATAILLE, George, *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets, 1997.

ALIAGA, José Vicente. *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal del arte contemporáneo*. Cendeac. Murcia, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Fondo de cultura económica, Madrid, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Editorial Planeta, Madrid, 2012.

BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*. Anagrama, Madrid, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad 2. El uso de placeres*. Siglo veintiuno editores. Madrid, 2012.

ECO, Umberto. *Signo*. Editorial Labor S.A., Barcelona, 1973.

G. CORTES, José Miguel. *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*. Editorial Egales, Madrid, 2004.

G. CORTES, José Miguel. *Héroes caídos. Masculinidad y representación*. Catálogo de exposición. Generalitat Valenciana, Castellón, 2002.

KAVAFIS, Konstantino. *Poesías completas*. Ediciones Hiperión S.L. Madrid, 1977.

FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2013.

REYERO, Carlos. *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1996.

SANCHEZ DRAGÓ, Fernando. *Kokoro, a vida o muerte*. La esfera de los libros S.L, Madrid, 2005.

WEBGRAFÍA

ALVARADO, Ana C. *Cuatro tipos de hombre reemplazan al hombre metrosexual*, [consultado 5 de Julio 2017]. Disponible en: <http://www.elcomercio.com/tendencias/cuatro-tipos-hombre-reemplazan-metrosexual.html>

ANNO, Hideaki, *Neon Genesis Evangelion*, [consulta 5 de Julio de 2017]. Disponible en: <http://www.imdb.com/title/tt0112159/>

HOBBS, Michael, *La epidemia de la soledad gay*, [consulta 28 de Junio de 2017]. Disponible en: <http://projects.huffingtonpost.es/articles/la-epidemia-de-la-soledad-gay>

MICHAEL, Louise, *Hypermasculinity Is A Plague On The Modern Man*, [consulta 5 de Julio de 2017]. Disponible en: http://www.huffingtonpost.co.uk/louis-michael/hyper-masculinity-man_b_13280034.html

MOUZO Quintans, Jessica, *El 'chemsex' llega al hospital*, [consulta 28 de Junio de 2017]. Disponible en: http://ccaa.elpais.com/ccaa/2017/06/04/catalunya/1496582502_623233.html

NAVARRO Blasco, Miguel, *Sor Yeye*, [consulta 5 de Julio de 2017]. Disponible en: <http://www.levante-emv.com/blogs/el-hidalgo-de-las-palabras/sor-yeye.html>

RIEFENSTAHL, Leni, *Olympia*, [consultado 26 de Junio de 2017]. Disponible en: <http://www.allmovie.com/movie/v127914>

TOMÁS Avellana, Laura, *Masculinidad, patriotismo y pequeños (neo) nacionalistas*, [consulta 5 de Julio de 2017]. Disponible en: <http://japonismo.com/blog/masculinidad-patriotismo-y-pequenos-neo-nacionalistas>

TOMÁS Avellana, Laura, *La masculinidad del Sarariiman*, [consulta 5 de Julio de 2017]. Disponible en: <http://japonismo.com/blog/masculinidad-del-sarariiman>

TOMÁS Avellana, Laura, *La feminización de la sociedad japonesa*, [consulta 5 de Julio de 2017]. Disponible en: <http://japonismo.com/blog/feminizacion-masculinidad-japonesa>

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1 - <i>Laocoonte y sus hijos</i> , Escuela de Rodas, s. I a.C.	12
Imagen 2 - <i>Retrato de Johnny Weissmuller</i> , George Hurrell, 1930.....	13
Imagen 3 - Tom de Finlandia	13
Imagen 4 - <i>Jimmy Freeman</i> , Robert Mapplethorpe, 1981	14
Imagen 5 - <i>Hércules de Farnesio</i> , Glicón, s. IV a.C.	24
Imagen 6 - <i>Torso del Belvedere</i> , Apolonio de Atenas, s. II a.C.	24
Imagen 7 - <i>Juramento de los Horacios</i> , Jacques-Louis David, 1784 ...	25
Imagen 8 - <i>Filoctetes abandonado en la isla de Lemnos</i> , David Scott, 1840 .	26
Imagen 9 - <i>Fauno Barberini</i> , s. III a.C.....	27
Imagen 10 - <i>Gálata moribundo</i> , 230 a.C.	28
Imagen 11 - <i>The controversy</i> , acrílico en papel, Phillip Gladstone, 2008 .	30
Imagen 13 - <i>Better Luck</i> , acrílico en papel, Phillip Gladstone, 2008 ..	30
Imagen 12 - <i>The illusion</i> , acrílico en papel, Phillip Gladstone, 2016 ..	30
Imagen 14 - <i>The news</i> , Fernando Bayona	31
Imagen 15 - <i>The expected meeting</i> , Fernando Bayona	32
Imagen 17 - <i>Hotel Capri</i> , Fernando Bayona	32
Imagen 16 - <i>The last time</i> , Fernando Bayona	32
Imagen 18 - <i>La lección de esgrima</i> , Fernando Bayona	32
Imagen 19 - <i>Mercurio</i> , Anthony Gayton	33
Imagen 20 - <i>San Sebastián</i> , Anthony Gayton	33
Imagen 21 - <i>El sueño</i> , Anthony Gayton	33
Imagen 22 - <i>Angel arrodillado roto</i> , Jorge Marín	35
Imagen 24 - <i>Ignix Edax</i> , Jorge Marín	35
Imagen 23 - <i>Angel en espera</i> , Jorge Marín	35
Imagen 25 - Imprimación de lienzo	38
Imagen 26 - Preparación de encáustica	39
Imagen 27 - Ingredientes de temple semi graso	39
Imagen 28 - Temple mal emulsionado	40

Imagen 29 - Temple bien emulsionado	40
Imagen 30 - Aglutinante para óleo	41
Imagen 31 - Aglutinante mezclado con pigmentos	42
Imagen 32 - Bronce recién vertido en el molde	43
Imagen 33 - Sacando el crisol con bronce del horno.....	43
Imagen 34 - Piedra entintada en el tórculo	46
Imagen 35 - Estampación manual	46
Imagen 38 - Encáustica y óleo	47
Imagen 36 - Encáustica y óleo	47
Imagen 37 - Encáustica y óleo	47
Imagen 39 - Temple y óleo	47
<i>Imagen 40 - Ausencia, 2015. Óleo sobre lienzo y estuco, 81 cm. x 65 cm.....</i>	<i>49</i>
<i>Imagen 41 - Otra vez, 2015. Óleo sobre lienzo y estuco, 81 cm. x 65 cm.</i>	<i>50</i>
<i>Imagen 42 - ¿Por qué?, 2015. Óleo sobre lienzo y estuco, 81 cm. x 65 cm. ...</i>	<i>51</i>
<i>Imagen 43 - Déjame, 2016. Serigrafía 1 tinta papel Popset, 24 cm. x 18 cm.....</i>	<i>52</i>
<i>Imagen 45 - Otra vez, 2016. Serigrafía 1 tinta papel Popset, 29 cm. x 21 cm. ...</i>	<i>53</i>
<i>Imagen 46 - Ausencia, 2016. Serigrafía 1 tinta papel Popset, 29 cm. x 21 cm.....</i>	<i>53</i>
<i>Imagen 44 - No quiero verte, 2016. Serigrafía 3 tintas papel Popset, 30 cm. x 50 cm.</i>	<i>53</i>
Imagen 47 - Grisalla al temple semi-graso	54
Imagen 48 - Referente fotográfico.....	54
Imagen 49 - Detalle, temple desprendido	55
<i>Imagen 50 - ¿Para qué luchar?, 2015. Técnica mixta histórica, 116 cm. x 92 cm. .</i>	<i>56</i>
Imagen 51 - Oreja en cera	57
Imagen 52 - Modelado en barro	57
<i>Imagen 53 - Abrazo sordo, 2016. Bronce, 42 cm. x 27 cm .x 12 cm .</i>	<i>58</i>

- Imagen 54 - Envidia*, 2016. Litografía 1 tinta papel Basik, 50 cm. x 60 cm..... 59
- Imagen 55 - Adóptame*, 2016. Serigrafía 2 tintas papel Popset, 30 cm. x 30 cm 60
- Imagen 56 - Anti-selfie*, 2015. Óleo sobre lienzo, 116 cm. x 91 cm....62
- Imagen 57 - Mundo interior/mundo exterior*, 2017. Dptico óleo sobre lienzo, 81 cm. x 130 cm.63
- Imagen 58 - Mundo interior*, 2017. Óleo sobre lienzo, 81 cm. x 65 cm.. 64
- Imagen 59 - Mundo exterior*, 2017. Óleo sobre lienzo, 81 cm. x 65 cm. 65
- Imagen 60 - Modelo en cera66
- Imagen 61 - Resultado de fundición.....66
- Imagen 62 - Saliendo de mi*, 2016. Bronce, 40 cm. x 29 cm. x 20 cm. ... 66
- Imagen 63 - A ver lo que dura*, 2015. Óleo sobre lienzo, 65 cm. x 81 cm..... 69
- Imagen 64 - ¿Qué hago con ésto?*, 2016. Serigrafía 3 tintas papel Popset, 29 cm. x 21 cm.70
- Imagen 65 - Estampación de camisetas71
- Imagen 66 - Lujuria*, 2016. Litografía 1 tinta papel Basik, 70 cm. x 60 cm..... 72

