



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

La culpa en el siglo XXI. Un acercamiento artístico desde
un análisis personal, histórico, social y religioso de la
culpabilidad.

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Rodríguez Lozano, Miryam

Tutor/a: Tortosa Cuesta, Rubén

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

TFG

LA CULPA EN EL SIGLO XXI. UN ACERCAMIENTO ARTÍSTICO DESDE UN ANÁLISIS HISTÓRICO SOCIAL Y RELIGIOSO DE LA CULPABILIDAD.

**Presentado por Miryam Rodriguez Lozano
Tutor: Rubén Tortosa**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2021-2022**



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

RESUMEN

La realización de este trabajo parte de lo autobiográfico, la introspección y el análisis tanto interior como exterior. La culpabilidad, un sentimiento que se explotó en la religión católica cristiana y quien la introdujo en la forma de vida y pensamiento de la sociedad, es algo que en la sociedad secularizada y digitalizada del presente nos acompaña y podemos observar diariamente, desde uno mismo, con sus relaciones tanto interiores como exteriores, como en las herramientas de comunicación, los medios de masas, las redes sociales y la psicología de las estructuras de poder. Se hará un repaso en la parte teórica sobre el origen de la culpa, su transformación en la sociedad secularizada tras la crisis de la religiosidad, y las consecuencias de la culpa en la sociedad. El objetivo de este trabajo final es la investigación, a través de distintos materiales y procesos digitales, de distintos estadios de la culpabilidad utilizando para la creación de las piezas como referente principal la iconografía católica española. Las piezas aúnan a través de la utilización del cuerpo la iconografía y el sentimiento religioso con la sociedad digitalizada y transformada de la actualidad, formando unas nuevas imágenes hibridando lo religioso con lo secularizado, lo material con lo digital, el pasado, el presente y la promesa del futuro.

PALABRAS CLAVE

Culpabilidad, secularización, vulnerabilidad, castigo, sociedad, relaciones, religión, proceso.

ABSTRACT

The realization of this work starts from the autobiographical, introspection and analysis both inside and outside. Guilt, a feeling that was exploited in the Catholic Christian religion and who introduced it into the way of life and thought of society, is something that in the secularized and digitized society of the present accompanies us and we can observe daily, from oneself, with its relationships both interior and exterior, as in the tools of communication, mass media, social media and the psychology of power structures. A review will be made in the theoretical part about the origin of guilt, its transformation in secularized society after the crisis of religiosity, and the consequences of guilt in society. The objective of this final work is the investigation through different materials and digital processes, materializing and showing different stages of guilt using for the creation of the pieces as the main reference the Spanish Catholic iconography. The pieces combine through the use of the body iconography and religious feeling with the digitized and transformed society of today, forming new images hybridizing the religious with the secularized, the material with the digital, the past, the present and the promise of the future.

KEYWORDS

Guilt, secularization, vulnerability, punishment, society, relationships, religion, process

RESUM

La realització d'aquest treball parteix de l'autobiogràfic, la introspecció i l'anàlisi tant interior com exterior. La culpabilitat, un sentiment que es va explotar en la religió catòlica cristiana i qui la va introduir en la forma de vida i pensament de la societat, és una cosa que en la societat secularitzada i digitalitzada del present ens acompanya i podem observar diàriament, des d'un mateix, amb les seues relacions tant interiors com exteriors, com en les eines de comunicació, els mitjans de masses, les xarxes socials i la psicologia de les estructures de poder. Es farà un repàs en la part teòrica sobre l'origen de la culpa, la seua transformació en la societat secularitzada després de la crisi de la religiositat, i les conseqüències de la culpa en la societat. L'objectiu d'aquest treball final és la investigació a través de diferents materials i processos digitals, materialitzant i mostrant diferents estadis de la culpabilitat utilitzant per a la creació de les peces com a referent principal la iconografia catòlica espanyola. Les peces conjuminen a través de la utilització del cos la iconografia i el sentiment religiós amb la societat digitalitzada i transformada de l'actualitat, formant unes noves imatges hibridant el religiós amb el secularitzat, el material amb el digital, el passat, el present i la promesa del futur.

PARAULES CLAU

Culpabilitat, secularització, vulnerabilitat, càstig, societat, relacions, religió, procés

AGRADECIMIENTOS

*A mis familiares, por todo el apoyo incondicional
A Joan, Laura, Aitana, y Kike sin quienes esto no hubiera sido posible*

A Víctor

A Rubén, por el apoyo y la confianza en mí

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	7
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	8
2.1. OBJETIVOS GENERALES	
2.2. OBJETIVOS ESPECIFICOS	
2.3. METODOLOGÍA	
3. MARCO TEÓRICO. LA CULPA Y LA SOCIEDAD.....	9
3.1. ORIGENES DE LA CULPA. MITO Y RELIGIÓN	
3.1.1. SIMBOLISMO E ICONOGRAFIA	
3.2. SECULARIZACION DE LA SOCIEDAD	
3.2.1. LA CULPA SECULARIZADA	
3.3. LO SAGRADO Y LO PROFANO. EL CUERPO Y LA MÁQUINA. EL CAMBIO DE PARADIGMA Y LA REPRESENTACION.	
4. REFERENTES.....	14
4.1 EL PODER DE LA PALABRA	
Yolanda Herranz y Jaume Plensa	
4.2. EL CUERPO, EL MEDIO Y EL OBJETO	
Ana Mendieta y Marcel·lí Antúnez	
4.4 LA REPRESENTACIÓN DEL DOLOR Y LAS HERIDAS INTERIORES	
Ana Soler	
5. OBRA.....	21
5.2. LA CARGA.	
5.3. LA CONFESIÓN.	
5.4. EL DOLOR.	
5.5. LA SANACIÓN. LA CULPA COMO DIÁLOGO INTERNO	
5.6. INIQUIDAD. EL DOCUMENTAL	
6. CONCLUSIONES.....	34
7. BIBLIOGRAFÍA.....	35
8. ÍNDICE DE FIGURAS.....	37
9. ANEXOS.....	40

1. INTRODUCCIÓN

El trabajo que se procede a presentar, es una reflexión, análisis e investigación sobre la culpabilidad, realizándose dentro de los ámbitos del arte conceptual, la escultura y lo gráfico. Buscando la vinculación y el contraste de las distintas materias, conceptos y pensamientos. Tras la premisa aquí expuesta se pretende desarrollar una serie de piezas escultóricas y gráficas que se posan sobre el cuerpo, metaforizando los distintos sentimientos estados y significados de la culpabilidad.

El proyecto bebe de influencias religiosas, utilizando su simbología y los cuerpos, se establece un diálogo entre lo profano y lo sagrado, la tradición y la evolución y revolución de pensamientos y tabúes. Los personajes que se crean nos remiten directamente a relatos bíblicos y seres extraños.

En un inicio, el desarrollo de este proyecto fueron de motivaciones de índole personal, tras una educación católica, historias personales, familiares y sociales desarrolladas en un contexto de pura culpabilidad y angustia, y tras intereses artísticos y teóricos sobre la vinculación del cuerpo y la representación digital, la tradición católica y la actualidad secularizada científica y racional, se decide desarrollar este proyecto, donde se investiga y muestran todas estas cuestiones, vacilaciones y pensamientos.

De acuerdo a esta breve introducción, se continúa resumiendo los contenidos expuestos en esta memoria.

Se establecen los objetivos del trabajo y la metodología que se emplea en su creación, tras esto, se desarrolla el marco teórico en el cual se fundamenta este proyecto, un breve análisis del origen de la culpa y la religión como unión social y cultural, su simbología, y un breve análisis y resumen de distintos autores que desarrollan la secularización de la sociedad y por ende, la culpa. Por último en este marco teórico se relaciona y comenta el papel de la tecnología, como cambio de paradigma en la representación del cuerpo y la imagen.

A continuación se redactan los referentes artísticos que han aportado formalmente y estéticamente a la materialización de cada una de las obras.

En la siguiente parte del trabajo se desarrolla la obra tanto conceptualmente como su proceso de documentación y materialización. Por último, tanto el documental como las conclusiones cierran este proyecto.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1. OBJETIVOS GENERALES

La realización de este trabajo tiene como objetivo la creación de una serie de piezas, que tienen como función la representación y reflexión a través del cuerpo y procesos digitales de un sentimiento secularizado en la sociedad capitalista, globalizada e interconectada, a través de un simbolismo y un lenguaje codificado y basado en los mitos y la religión cristiana, centrándome

concretamente en el catolicismo. Aunando así la religión con la secularización, el cuerpo con lo digital, lo interno con lo externo.

2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

La investigación del tema principal de este trabajo, la culpa, desde distintas perspectivas, religiosas, sociales, psicológicas, y ahondar en como este sentimiento tiene una carga y representación muy profunda en la sociedad del siglo XXI. El aprendizaje y la investigación con diversos procesos digitales, y como estos pueden vincularse al cuerpo, explorando su lenguaje y como estos procesos mecánicos pueden metaforizar complejos sentimientos internos. Aplicar como estrategias formales, la repetición, la acumulación, la ausencia y la presencia, las referencias y las metáforas. Exponer las conclusiones del proceso y realización de este trabajo, y presentar las bases e ideas para su expansión, su uso en diferentes espacios, y su expansión en su uso, concepto y significación.

2.3. METODOLOGÍA

La metodología empleada parte de la asignatura de procesos gráficos digitales, donde se inició ya la investigación profunda del tema, y en la cual empecé a investigar estas nuevas formas de creación, y relación con distintas máquinas y medios digitales, donde el proceso es también parte fundamental. En la materialización de las obras, se utilizan recursos y retórica visual, es decir, la importancia de la acumulación, la repetición, la paradoja, la metáfora y las referencias son uno de los pilares de estas piezas. Estos recursos permiten que los conceptos obtengan mucha más fuerza y aumente su significación y simbolismo.

En relación a la parte teórica, ha sido esencial la búsqueda de referentes, textos y ensayos, de diferentes autores, destaco aquí brevemente a, Max Weber, Anthony Giddens, Sigmund Freud... Por mencionar a algunos, tras la investigación a nivel teórico, y a pesar de que este tema, extenso y complejo, daría para varios trabajos y ensayos, intentaré resumir mis ideas y las de estos autores de la mejor forma posible, realizando un breve análisis sobre la culpa, su origen y su transformación con la modernidad y la secularización de la sociedad, su función en el mundo capitalizado, y como ha influido tanto a nivel social como a nivel personal. Cada pieza tiene relación con estos conceptos, pero en la realización de un documental, se ahonda sobretodo en la idea de la culpa como algo tanto personal como social, se profundiza en la idea de la culpabilidad compartida.

3. MARCO TEÓRICO. LA CULPA Y LA SOCIEDAD

Procedo a profundizar en este epígrafe sobre los fundamentos teóricos en los que se basa la creación y el proceso de las obras, realizando un análisis sobre la culpabilidad, y su función en la sociedad actual, principalmente en la sociedad europea española, un estado con una profunda tradición religiosa, de la cual se cree que estamos cada día más desvinculados con el progreso, el capitalismo, la globalización y las redes. Así pues, comentaré brevemente las primeras menciones hacia el sentimiento de culpabilidad, su función y representación en la simbología religiosa y su secularización, comentando también la relación que hay entre lo sagrado y el cuerpo, lo profano y la máquina, y el cambio representación que las tecnologías han provocado.

3.1. ORÍGENES DE LA CULPA. MITO Y RELIGIÓN.

La religión se encuentra en todas las sociedades humanas, ha sido una cuestión clave en la experiencia humana e influye (y ha influido) en nuestra percepción del entorno. Esta ha sido un aspecto omnipresente en todas las civilizaciones a lo largo de la historia. Para Durkheim toda religión implica acciones ceremoniales rituales regulares, en los que se reúne un grupo de creyentes, estos son esenciales para vincular a los miembros de los grupos bajo una identidad colectiva, pues afirman y realzan el sentido de la solidaridad de la comunidad. La religión condiciona los modos de pensar de los individuos en las culturas tradicionales, incluso lo más básico se originó en el marco de estas ideas religiosas.¹ Al ser la religión una cuestión puramente social y de comunidad, es lógico que dentro de estas ideas y normas sociales, se originara y nutriera el sentimiento de culpa como forma de control o redención del individuo dentro de una acción pecaminosa hacia el propio grupo.

¿Se puede poner realmente un punto de partida, un origen único al sentimiento de culpa? A primeras se podría pensar que es un sentimiento profundamente cristiano (ya sea por nuestra propia tradición, o por toda la simbología y tradiciones que acompañan a este sentimiento), pero ya se hablaba y se componían mitos años anteriores al cristianismo, como el mito de Atlas, el titán griego que soportaba la carga del mundo y los cielos, este mito (anterior al siglo V a.C.) debe su forma a una estructura de culpabilidad, ya que por haber intentado ascender a los cielos, su castigo es ser condenado a la inmovilidad y a la labor de sustentar en sus hombros el eje del mundo. Según Theodor Reike, la estructura de culpabilidad de este mito supone una dialéctica entre el *pathos* (sufrimiento existencial) y la potencia, es decir, su castigo y sufrimiento es una

¹ GIDDENS, A. *Sociología* (4.a ed.). Alianza. Universitario. (2014). Pág. 396

consecuencia de su fuerza titánica². Es tan potente este mito y sus representaciones que se ha utilizado numerosas veces, incluso en versiones cristológicas, donde se encuentran en algunos grabados religiosos a Jesús portando no solo la cruz, sino un globo cósmico. Incluso sin el globo, la figura de Jesús camino a su crucifixión tiene muchas semejanzas con el mito de Atlas, cuerpos con grandes potencias y pasiones cargando su penitencia, pues el acto de soportar solo es posible mediante el encuentro de estos dos contrarios, la pesadez de lo soportado y su sufrimiento, junto a la fuerza y potencia del cuerpo portante, aunque este acto también se relaciona con la resignación, con la fuerza vencida.³

La culpabilidad es una cuestión que ha sido utilizada para multitud de relatos y estudiada por diversos autores. Kant distingue entre “culpa” y “delito”, dotándole a la culpa de la involuntariedad de una acción, sin que ello la excluya de ser impugnabile.⁴ Annie Hayling, contempla por otro lado distinguir entre pena y pecado.

“El pecado es delito al nivel de la conciencia religiosa: es la transgresión intencional de un mandamiento divino, y no de una norma moral o jurídica. (...) La pena es el restablecimiento del orden que se da como salvación o enmienda del reo, (...) El castigo, la pena, es el precio del crimen, frente a lo “irracional” de la transgresión, lo “racional” de la pena.”⁵

3.1.1. SIMBOLISMO E ICONOGRAFIA

La religión se caracteriza por un conjunto de símbolos que invocan sentimientos de reverencia o respeto vinculados a rituales de los que una comunidad de creyentes es partícipe.⁶ En las sociedades tradicionales los símbolos y rituales religiosos a menudo están integrados en la cultura material y artística de la sociedad.⁷ Estos símbolos perduran a lo largo del tiempo y las sociedades, no solo los religiosos, en cuestiones cromáticas existen ciertas reglas sobre el efecto de los colores y su simbología, si un color se combina con el negro, su significado cambia a algo completamente negativo. Esto ya era así en el simbolismo medieval, y la conciencia moderna reacciona también de acuerdo con este viejo patrón.⁸ Freud escribe que las representaciones religiosas y divinas son metáforas de una posible perfección de la persona individual, del pueblo, de toda la humanidad, son los ideales supremos.⁹

En este trabajo me sirvo de una iconografía vinculada a esta tradición religiosa para crear las piezas, símbolos, objetos sagrados codificados e

² DIDI-HUBERMAN, G. (2010). *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Pág. 62

³ *Ibidem*. Pág. 61

⁴ HAYLING, A. (1994). *El carácter punitivo de la culpa. Su relación con la simbólica del mal*. Revista de filosofía de la universidad de Costa Rica. Pág. 74

⁵ *Loc. Cit.*

⁶ GIDDENS, A. (2014). *Sociología* (4.a ed.). Alianza. Universitario. Pág. 389

⁷ *Ibidem*. Pág. 390

⁸ HELLER, E. (2004). *Psicología del color* (0 ed.). Editorial Gustavo Gili. Pág. 54

⁹ FREUD, S., & Ed. (2022). A. *El malestar en la cultura* (2.a ed.). ALIANZA Ed. Pág. 25

instaurados en la cultura popular, a pesar de la secularización de la sociedad, con el aumento de las tecnologías ciertas comunidades y religiones se han sabido adaptar a ellas, los medios de comunicación han tenido un papel crucial en las transformaciones religiosas.¹⁰ Con todo ello, las redes sociales siguen inundadas de referencias, imágenes y simbología cristiano católica, a pesar de la secularización, la imposición de la ciencia, la tecnología, y el estado laico, la religión, la espiritualidad y los antiguos símbolos permanecen vigentes.

3.2. SECULARIZACION DE LA SOCIEDAD

Para Giacomo Marramao, el concepto de secularización es una metáfora, la palabra fue surgida en el ámbito jurídico en la época de la reforma, que designaba la expropiación de los bienes eclesiásticos en favor de los príncipes o de las iglesias nacionales reformadas. Este término se expandió al campo ético y sociológico, en el cual su significado abarca el sentido unitario de la sociedad occidental moderna. La secularización señala la transformación de la comunidad a la sociedad, de un vínculo basado en la obligación, a otro basado en el contrato.¹¹

Según el escrito de Giddens, se describe el proceso de secularización como un proceso en el que la religión pierde su influencia sobre las distintas esferas de la vida social.¹² Según este autor, debemos entender de forma precisa el pasado para ver en qué medida decae la religiosidad en la actualidad. La naturaleza de la mayoría de los conflictos gubernamentales es ahora principalmente secular, relacionadas con el credo político y los intereses materiales. Paradójicamente este escrito también pone en cuestión cómo el pensamiento racionalista moderno y las concepciones religiosas coexisten en un estado de tensión, pues incluso a día de hoy la ciencia y el pensamiento racionalista guardan silencio sobre cuestiones que han sido el centro de la religión, como el significado y la finalidad de la vida.¹³ Otras características de la secularización, es que la sociedad secularizada sigue teniendo un factor religiosos o proviene de él, por ejemplo, John Bury, habla de cómo en Occidente el mito del progreso capitalista acabó sustituyendo el mito de la providencia, esa idea de que “dios proveerá”, ahora es el futuro el que proveerá, pero sigue siendo un acto de fe.¹⁴ Max Weber reflexiona también sobre la idea de profesión en el protestantismo ascético, donde vincula ese término e idea de trabajo al espíritu de la llamada religiosa. Pues el modo de vida racional que se basa en esta idea de profesión es uno de los elementos constitutivos del espíritu capitalista.¹⁵

¹⁰ GIDDENS, A. (2014). *Sociología* (4.a ed.). Alianza. Universitario. Pág. 416

¹¹ MARRAMAIO, G. (1989). *Poder y secularización*. Edicions Península 62. Pág. 23

¹² GIDDENS, A, Op. Cit., Pág. 416

¹³ *Ibidem*. Pág. 418

¹⁴ BURY, J. B. (2009). *La Idea Del Progreso* (1.a ed.). Alianza. Universitario. Pág. 68

¹⁵ WEBER, M. (2001). *La ética protestante y el «espíritu» del capitalismo*. Alianza Editorial. Pág. 224

“El hombre activo nunca tiene conciencia, solo tiene conciencia el contemplativo”.¹⁶

3.2.2. LA CULPA SECULARIZADA

Según Pereña, en su texto *La pulsión y la culpa*, resume como cierta parte de sociólogos y filósofos han considerado que la culpa pertenece a la teología y que la secularización de la modernidad coloca a la responsabilidad en el lugar de la culpa y contra ella.¹⁷ De igual forma que Freud señala que la culpabilidad es condición indispensable del lazo social. Él escribe también sobre la cuestión del miedo a la expulsión del grupo, pues expulsa al otro, al pecado a la otredad, no solo es el miedo al repudio sino también a la pérdida del amor. Para Freud, este momento de la percepción de la pérdida está en el origen de la culpa y de la angustia.¹⁸ En el texto de Pereña, resume también el debate acerca de la culpa de Karl Jaspers, él distingue entre culpa moral y colectiva, la primera es de un solo sujeto, la colectiva sería un refugio de la inocencia, una disolución de la culpa del sujeto, de su responsabilidad.¹⁹

“En primer lugar, si se pregunta cómo llega uno al sentimiento de culpa, se obtiene una respuesta que no se puede contradecir: uno se siente culpable (los creyentes dicen: en pecado) cuando ha hecho algo que reconoce como "malo". Se advierte entonces qué poco da esta respuesta. Quizá tras alguna vacilación se agregará que también puede tenerse por culpable quien no ha hecho nada malo, sino que meramente reconoce en sí la intención de hacerlo, y entonces se planteará de por qué aquí se equipara la intención con la ejecución. Pero ambos casos presuponen que ya se ha reconocido el mal como reprochable, como algo cuya ejecución debe excluirse.”²⁰

3.3. LO SAGRADO Y LO PROFANO. EL CUERPO Y LA MÁQUINA. EL CAMBIO DE PARADIGMA Y LA REPRESENTACION.

Durkheim define la religión basándose en la distinción entre lo sagrado y lo profano. Sostiene que los objetos y símbolos sagrados se consideran separados de los aspectos rutinarios de la existencia, del ámbito de lo profano.²¹

El texto de Pepe Isla lleva a cabo un análisis de la evolución de la tecnología en la evolución social y el cambio de paradigma. La tecnología ha sido uno de los condicionantes decisivos del cambio estético en los últimos dos siglos. Actualmente no se puede obviar el papel que ha supuesto la entrada de imágenes realizadas con sofisticadas máquinas en el arte contemporáneo para explicar el cambio de paradigma estético. Este autor formula una cuestión acerca del papel de la tecnología en la evolución del pensamiento social.

¿Es esta la que condiciona el cambio de pensamiento, o por el contrario, es la evolución social del pensamiento la que prepara el terreno para que se

¹⁶ WEBER, M. (2001). *La ética protestante y el «espíritu» del capitalismo*. Alianza Editorial. Pág. 191

¹⁷ PEREÑA, F. (2001). *La pulsión y la culpa. Para una clínica del vínculo social* (Psicoanálisis. Clínica psicoanalítica no 5) (1.a ed.). Editorial Síntesis, S. A. Pág. 42

¹⁸ *Ibidem*. Pág. 56

¹⁹ *Ibidem*. Pág. 62

²⁰ FREUD, S., & Ed, A. (2002). *El malestar en la cultura* (2.a ed.). Alianza Ed. Pág. 43

²¹ GIDDENS, A. (2014). *Sociología* (4.a ed.). Alianza. Universitario. Pág. 395

generen cambios tecnológicos significativos? Para arrojar un poco de luz a esta cuestión, da un ejemplo sobre el papel de la imprenta en el paso de la edad media a la edad moderna. Este fue el principal instrumento para transmitir el pensamiento humanista, la ambigüedad de este hecho es que la tecnología no habría servido sin un pensamiento que transmitir y a su vez sin el cambio tecnológico añadido al cambio social y cultural, éste habría sido mucho más limitado.²²

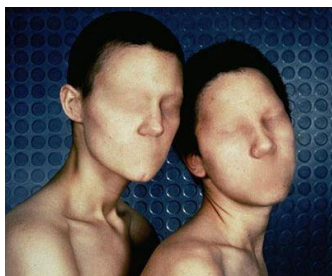
Este autor comenta la aportación de la estampa digital y el cambio de paradigma. En la actualidad, los límites entre las disciplinas y las técnicas cambian y se difuminan, los cambios significativos de la tecnología modifican tanto nuestra forma de concebir la realidad como nuestra manera de representarla.

“No es tanto una cultura digital que sustituya los viejos medios de producción de imágenes, sino el aumento vertiginoso del proceso de digitalización de esos medios tradicionales”.²³

Este texto refleja la conceptualización de las piezas y sus procesos, la fusión de distintas técnicas, procesos digitales y tradicionales. Culminando en unas piezas que reflejan de cierta manera ese cambio de paradigma tanto del objeto sagrado a lo profano, y del cuerpo, la máquina y lo digital. La idea de querer tapar el cuerpo, sobretodo el rostro, nace también a partir del texto *monstruos, fantasmas y alienígenas*, de José Ramón Alcalá. A partir de mediados del siglo XIX hay una revolución en la idea de sujeto, supone un cuestionamiento de la identidad del ser humano, este comienza a aparecer fragmentado y mutilado, es algo contemporáneo y en constante evolución²⁴. Los filtros, la biotecnología, la cirugía estética, el transhumanismo y la digitalización de la vida cotidiana nos presenta una desmaterialización del cuerpo. ¿Cómo representar unas sensaciones internas en una época donde se pone en cuestionamiento incluso la propia materia de nuestra carne?

“El hombre se ha convertido, por así decir, en una especie de dios con prótesis, bastante grandioso cuando se coloca todos sus órganos auxiliares, pero estos han crecido con él y en ocasiones aún le crean muchas dificultades.”²⁵

Los retratos de *Dystopia* (1994-1995) de Anthony Aziz y Sammy Cucher [Fig.1] nos muestran retratos desprovistos de órganos sensoriales, órganos que dotan al ser humano su máxima expresión facial, lo que lo convierte en un ser comunicativo, esa ausencia de rasgos nos sugiere una sensación de pérdida, de



[Fig. 1] Anthony Aziz y Sammy Cucher: *Pam y Kim* Serie *Dystopia*. 1994-95

²² ISLA, P. (2008). *Más que viejo y menos que nuevo. La estampa digital desde una perspectiva evolucionista* en *La matriz intangible*. Ed. MACUF. Pág. 61

²³ *Ibidem*. Pág. 70

²⁴ ALCALÁ, J R. (2004). *Monstruos fantasmas y alienígenas. Poéticas de la representación en la cibersociedad*. Pág. 11

²⁵ FREUD, S., & Ed, A. (2022). *El Malestar En La Cultura* (2.a ed.). Alianza Ed. Pág. 23

alienación, de aislamiento, pero sobre todo a lo monstruoso, y es que lo monstruoso tiene más en común con lo extraño que con lo deforme.²⁶

Alexa Wright es una artista que sitúa su discurso dentro de una militancia, donde lo monstruoso no es tanto la deformidad de un cuerpo maltrecho, como en las lecturas morales que él desprende.²⁷ Combinando estos artistas, se les dota a las piezas y cuerpos, a estas estatuas vivientes, o más bien, se les extrae, parte de lo humano, de lo que nos conforma, sobretodo la cabeza, se intuye, pero no se ve con claridad, así muestro lo que ocurre en el interior de esta, ocultándola, haciendo visible lo invisible, y lo visible, ocultándolo.

“En la sociedad contemporánea donde todo se exhibe, se muestra sin ningún pudor, es de nuestro interés centrarnos en aquello que no se ve.”²⁸

4. REFERENTES

Para la realización de cada una de estas piezas ha sido necesaria la investigación, tanto a nivel formal como estético, de referentes artísticos. Cada uno de estos referentes ha influido en mayor o menor medida en todos los trabajos, donde se muestran preocupaciones e inquietudes similares entre estas piezas de artistas ya reconocidos y este proyecto, algunos han servido como hilo conductor durante la materialización de las obras, y otros utilizados como referentes para alguna pieza en específico. Clasificados en este marco teórico en cuatro bloques según las cuestiones comunes que se han encontrado entre ellos.

4.1. EL PODER DE LA PALABRA

La transmisión de los conocimientos tanto en la antigüedad como en la actualidad se realiza mediante la comunicación, a través la palabra escrita y hablada (en los últimos años de la humanidad incluso digitalizada y codificada), la conciencia, el discurso interior, incluso los sentimientos más primarios se traducen en palabras en el subconsciente, y se buscan las mejores para expresarlos, el monólogo interior y los juicios que se realizan sobre las propias acciones y pensamientos en ocasiones se resumen en palabras de las que dotamos de un gran poder, y que se repiten en bucle en la mente constantemente. El idioma, la significación de las palabras, su interrelación con la sociedad y con la auto concepción del individuo es una cuestión con mucha potencia, que ha evolucionado constantemente, incluso en redes sociales donde los caracteres máximos son ínfimos para la comunicación, y se resumen cada vez más las ideas y los conceptos, haciéndolos más rápidos, más escuetos, más directos, más abstractos. Por todo ello todas las piezas de este proyecto se

²⁶ ALCALÁ, J R. (2004). *Monstruos fantasmas y alienígenas. Poéticas de la representación en la cibersociedad*. Pág. 16.

²⁷ *Ibidem*. Pág. 17

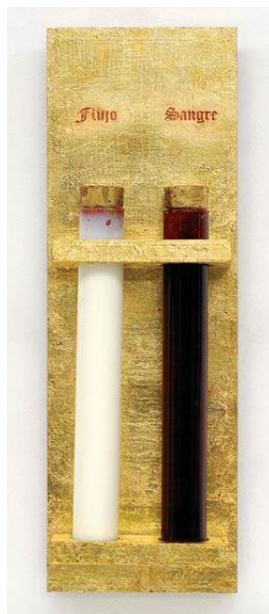
²⁸ SOLER, A. (2008) *Cicatrices invisibles en La matriz intangible*. Ed. MACUF. Pág. 102

representan, componen o se construyen alrededor de las palabras y su significación y simbolismo.



[Fig. 2] Yolanda Herranz: *Más y Más y Poder Tener Querer*, 1999

Yolanda Herranz es una artista que ha aportado a este proyecto enormemente, tomando como referente algunas de las piezas (sobre todo su concepto) de su trabajo *Pre posiciones - Pro posiciones*, en el que recoge varias obras de sus últimos veinte años, donde la palabra se vuelve objeto, herramienta, escultura y proceso, a través de ella se trata el cuerpo y sobre el cuerpo, sin él. En su trabajo *Tomar la palabra* (1994-2006)[Fig.2] nos sitúa en las fronteras donde lo mental es provocado por algo profundamente vivencial, reflexiona en torno a 6 conceptos que definen acciones humanas, juega con su terminología y lingüística, las relaciona conceptualmente, las enfrenta, y las dota de una carga simbólica gracias a los materiales utilizados.²⁹ Como esta artista, mis obras han girado en torno a una serie de términos unidos a la simbología de la culpa, las palabras se repiten por toda mi obra, igual que en la de Yolanda Herranz. Destaco también su serie *Cuerpo: Elementos y pulsiones* (1994-2010)[Fig. 3][Fig.4], donde siguiendo con la palabra como máxima expresión, realiza una serie de serigrafías, transferencias y pintura sobre distintos materiales y recipientes. Reflexiona sobre lo visceral, lo intuitivo, lo emocional, sobre el cuerpo como problema y como material central de su trabajo, donde abre y trata los diferentes discursos desde los que se puede acercar el artista, pues el cuerpo encierra infinitas lecturas, dinámicas y relaciones.³⁰



[Fig. 3] Yolanda Herranz: *Flujo y sangre*, 2003

[Fig. 4] Yolanda Herranz: Sin título (*14 nombres en rojo*), 2004

Otro artista que también ha utilizado las palabras y letras en multitud de sus obras es **Jaume Plensa**, quien comprende el lenguaje como elemento que

²⁹ HERRANZ, Y. (s. f.) *Tomar la Palabra*. http://www.yolandaherranz.es/tomar_palabra.html

³⁰ HERRANZ, Y. (s. f.) *Cuerpo: Elementos y Pulsiones*. http://www.yolandaherranz.es/cuerpo_elementos.html

constituye al hombre, tanto en lo privado como en lo público. Utiliza las letras del alfabeto para crear esculturas que representan al cuerpo humano en distintas poses, normalmente una persona sentada recogiendo las rodillas, formando con las letras la “piel” de estas obras [Fig.5]. Las palabras representan tanto la historia personal de cada uno, como la capacidad comunicativa y conectiva, pues gracias al lenguaje construimos las redes sociales, por esto Plensa utiliza las letras como metáfora del ser humano, intentando en sus obras conciliar al individuo con la colectividad, metaforizando a su vez la suma de individualidades que buscan y que se interrelacionan, desarrollándose en conjunto y que se consuma con el diálogo y la exteriorización de ese diálogo interior.³¹



[Fig. 5] Jaume Plensa: *Cuerpo de conocimiento*, 2010, acero inoxidable 800x526x526 cm. Goethe Universität, Fráncfort del Meno, Alemania.

³¹ PEREZ, M. (2017, 19 agosto). *Jaume Plensa. La escritura hecha escultura*. Capitel. <https://capitel.humanitas.edu.mx/jaume-plensa-la-escritura-hecha-escultura/>

4.2. EL CUERPO, EL OBJETO Y EL MEDIO

Algo primordial también en este trabajo es el uso del cuerpo, y como los objetos que lo visten interactúan con él y cómo lo complementan, siendo cada una representativa de lo que define y metaforiza. Las piezas siguen un orden natural y mecánico en su creación y en las performance con las que se realizan y se documentan, cada movimiento que se realiza con ella va unida a su significación. La cuestión de la representación de sensaciones y cuestiones inmateriales o lejos de la representación, se transmiten en numerosas ocasiones a través del cuerpo, innumerables deidades y cuestiones religiosas se materializan como figuras humanas o mínimamente antropomórfica, y en la actualidad con la tecnología del presente, continuamos dotando de figuras humanoides o del mundo natural a sistemas informáticos, robots y procesos mecánicos. El cuerpo y su significación traspasan las barreras del tiempo, la historia y la tecnología.

Del uso del cuerpo per sé cómo objeto de arte y su disolución entre el medio destaco a **Ana Mendieta**, su trabajo traspasa límites como las delimitaciones del género, la cultura, la historia y el espacio. Recorre las disciplinas del land art, body art y performance, sin ligarse a un medio concreto. La conexión a través de su práctica artística es el uso abstracto de la forma femenina dialogando con la naturaleza, cuestionando la infundada división entre el cuerpo y el mundo natural, utilizando este como el complemento principal de las esculturas y formas que construye.³²



[Fig. 6] Ana Mendieta: Imagen de *Yagul* (Serie *Siluetas*), 1973

[Fig.7] Ana Mendieta: Untitled (Serie *Siluetas*), 1976

[Fig.8] Ana Mendieta: *Bird* *Transformation*, 1972

³² Berliner Festspiele. (2018). https://www.berlinerfestspiele.de/en/berliner-festspiele/programm/bfs-gesamtprogramm/programmdetail_244437.html



[Fig. 9] Marcel·lí Antúnez: *Epizoo*, 1994. Performance interactiva. Cara Scene. Foto Nuria Andreu.

[Fig. 10] Marcel·lí Antúnez: *Requiem*. 1999. Instalación interactiva. Foto Carles Rodríguez.

Mi trabajo se relaciona estrechamente con la serie *Siluetas* [Fig.6] [Fig.7] y *Bird Transformation* [Fig.8], en ambos la figura humana aparece, pero está tapada, vinculada o deformada por distintos elementos, el cuerpo se ve y se intuye en distintos niveles, el cuerpo o la imagen de él sin contacto con el medio y los objetos que aparecen junto a él no tiene sentido, la unión de estos es esencial para el sentido de las obras. La sangre que utiliza Mendieta en sus performances se remite a su uso en los rituales religiosos en concreto los del catolicismo y la, santería,³³ con los que esta artista estaba familiarizada por su infancia en Cuba, en *Bird Transformation* concretamente cubrió su cuerpo con sangre y se revolcó en plumas blancas dejando ciertas partes de su cuerpo a la vista. También en su serie *Siluetas*, la sangre aparece y llena algunas de las piezas, cada una de ellas implicó la inmersión de su cuerpo en la naturaleza, esta serie sugieren tanto su ausencia como su presencia, creando espacios que facilitan la interrogación y negociación de significados.³⁴ Sus performance fueron documentadas mediante videos y fotografías, que Mendieta creó como obras de arte en sí mismas, no como simple complemento del trabajo, para que el espectador futuro experimentara de igual forma sus obras. Como Mendieta, mi trabajo utiliza el cuerpo como representación y medio, y la documentación de la obra no tiene un carácter simplemente probatorio, cada parte del trabajo presentado en este TFG (fotografía, vídeo, piezas, y su futura utilización) es independiente y a la vez coexistente unas de otras. Las obras de Mendieta y las propias residen en distintos registros temporales y materiales, las esculturas efímeras sobreviven en las fotografías y películas.³⁵

Marcel·lí Antúnez es otro artista que trabaja con el cuerpo, pero de una forma completamente diferente a la de Mendieta, ambos utilizan el cuerpo como medio y como base de las obras, pero Antúnez (como una de las figuras más relevantes del arte electrónico), no dialoga con el mundo natural, desarrolla un universo visual basado en la reflexión de los sistemas de producción artística. Realiza performances mecánicas con trajes y sistemas robóticos e instalaciones interactivas.³⁶ De sus performance y piezas destacaré dos. La primera es *Epizoo* [Fig. 9], una performance interactiva, pues el artista viste un exoesqueleto robótico, conectado a un ordenador que permite al espectador controlar el cuerpo de Marcel·lí mediante este sistema. Esta pieza es un ejemplo de la aplicación de la tecnología informática al cuerpo humano.³⁷ La otra obra a destacar es *Requiem* [Fig. 10], donde viste también un exoesqueleto neumático interactivo conectado a sensores, donde el espectador, cuanto más se acerca al robot, los sensores se activan y más complejos se vuelven los movimientos que

³³ LANDMARKS. (2016, 15 febrero.) *Ana Mendieta*. <https://landmarks.utexas.edu/video-art/ana-mendieta>

³⁴ Loc. Cit.

³⁵ GALLERIA RAFFAELLA CORTESE. (2020, 25 enero). *Ana Mendieta*. <https://raffaellacortese.com/exhibition/2019/ana-mendieta-source/>

³⁶ LARIO, S. *Marcel·lí Antúnez*. <http://www.marceliantunez.com/work>

³⁷ LARIO, S. *Marcel·lí Antúnez*. <http://www.marceliantunez.com/work/requiem/>

este realiza. *Réquiem*, extiende la idea de las prótesis, conservando en sus movimientos mecánicos la apariencia de vida. Alude también a la inmovilidad de la muerte burlada por este ataúd mecánico.

Ambos artistas que se presentan en este punto utilizan el cuerpo como metáfora, medio y soporte, aluden y trabajan con él de formas muy distintas, pero ambos hablan a cuestiones superiores del cuerpo, que se encierran en él, así utilizo yo también el cuerpo, medio, soporte, metáfora, donde las cuestiones internas salen al exterior, pues los pensamientos suelen tener patrones mecánicos, y se manifiestan y traducen en condiciones físicas, dejando huellas.

4.3. LA REPRESENTACIÓN DEL DOLOR Y LAS HERIDAS INTERIORES

La representación del dolor y de las sensaciones que provocan ciertos sentimientos o situaciones, es algo que se ha estudiado a lo largo de la historia del arte y está muy presente en nuestros referentes católicos. La materialización del sentimiento de culpa, la depresión, los sentimientos desbocados, la devoción hacia la divinidad... Todo ello se ha representado en innumerables formas, mediante el cuerpo, los objetos, la abstracción, las metáforas o los conceptos. El tratamiento del dolor en el arte responde a una exteriorización desde el propio yo, al exterior colectivo.³⁸

La artista que destaco en este punto es **Ana Soler**, especializada en obra múltiple contemporánea, realiza complejas instalaciones tridimensionales que invaden el espacio expositivo y crea representaciones donde lo invisible se torna visible. Parte de los conceptos contrarios, dialogando lo único con lo múltiple, los objetos simples se vuelven complejos mediante la repetición y transformación, obras que pretenden que el espectador vea más allá de la apariencia.³⁹



[Fig. 11] Ana Soler: *Soulface* Colección *Heridas y nublados*, 2004-2005
150x150 cm.



[Fig. 12] Ana Soler: *Suicidios en el limbo* Colección *cicatrices invisibles*, 2006-2007, 25km alambre de cobre revestido 1000x1000 cm.

³⁸ SOLER, A. (2008). *Cicatrices invisibles* en *La matriz intangible* Ed. MACUF. Pág. 102

³⁹ SOLER, A. *Ana Soler*. (s. f.). <http://anasolerbaena.webs.uvigo.es/?p=biografia>



[Fig. 13] Ana Soler:
Selección de fotografías de
Wounds and Scars, 2005-
2006 Colección *Cicatrices*
invisibles. Fotografía RHO
sobre aluminio, 100x100
cm.

De su amplio recorrido se decide recoger varias obras de dos de sus series que tienen una fuerte vinculación con este proyecto, *Heridas y nublados* (2004-2005) y *Cicatrices invisibles* (2005-2006). Concretamente la fotografía de *Soulface* [Fig. 11], que aportó a nivel formal a una de las piezas, y que acompaña conceptualmente a todo el proyecto, la representación de las heridas y del dolor, del dolor supremo y del minucioso que se diluye en el tiempo y el espacio⁴⁰, y lo muestra con esta metáfora, esta sustitución de un rostro, por carne informe, marcada, tensada, donde se aprecian todavía ciertos rasgos humanos debajo de la masa de carne. Mediante lo físico y visceral se transmite algo más profundo e interno.

De la siguiente colección *Cicatrices invisibles*, destaca *Suicidios en el limbo* [Fig.12], donde los 25 kilómetros de alambre con revestimiento rojo se suspenden en el aire, formando una gran nube roja a modo de venas y arterias del cuerpo humano. El alambre se distribuye en el espacio de la sala como una madeja de sangre llena de filamentos por los que circulan la muerte y la vida. Entre estas venas se anudan las hojas de afeitar, una herramienta personal, intransferible, y utilizada en ocasiones para realizar heridas (de mayor o menos profundidad) e incluso para poner fin a una vida. Esta pieza alude también a las conexiones cibernéticas que se hacen en la red para hablar del suicidio o de incluso proponerlo (la artista habla desde un contexto y una problemática profunda en la sociedad japonesa)⁴¹.

La otra pieza que se ha de mencionar de esta colección es *Wounds and Scars* [Fig. 13], comprende trece fotografías donde aparecen pétalos de flores con palabras grabadas, a modo de marcas, cicatrices o tatuajes, sobre su aterciopelada piel. Encima de la belleza de los pétalos, Soler superpone palabras a modo de arañazos representando las heridas de amor, se percibe el gesto al inscribirlas, como si de corteza de árbol y navaja se tratase.⁴²

Estos cinco artistas que se han desarrollado en estos puntos son los que más han influido y aportado a este proyecto, pero cabe mencionar también a **Cristina Iglesias** y su obra *Celosía II* y a **Graphic Surgery**, por su aportación formal en la pieza *Confesión* de este proyecto. Mencionar también como referente para la materialización y concepción de las obras toda la iconografía popular católica, pictórica y escultórica, y como permanece y sigue emergiendo en la cultura popular actual.

⁴⁰ SOLER, A. (2008). *Cicatrices invisibles* en *La matriz intangible*. Ed. MACUF. Pág. 100

⁴¹ SOLER, A., Fenosa, M. D. A. C. U., & de Barañano, K. M. (2008). *Ana Soler. Cicatrices Invisibles*. Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa. Pág.124, 125
https://issuu.com/anasolerbaena/docs/cicatrices_invisibles

⁴² *Ibidem*. Pág. 146

5. OBRA

A continuación se presentan las obras realizadas para este trabajo final de grado. Procedo a explicar en cada punto la conceptualización de la obra, el proceso de creación, y su simbología, utilizando los referentes ya mencionados tanto en el punto de los referentes como en el marco teórico.

Las cuatro piezas que se presentan son una serie que analiza el proceso y los sentimientos de la culpabilidad, tomando como referencia una tradición y simbología cristiano católica, representada y materializada mediante procesos tecnológicos e informáticos, y más tradicionales y matéricos. Aunando la religión con la sociedad secularizada, la tecnología con lo tradicional, lo profano, el cuerpo y la mente. Todos estos conceptos no solo se expresan en las cuatro piezas matéricas, sino también en el documental, donde la voz en off se adentra en esas referencias mitológicas y religiosas, y pone de manifiesto de una forma más visceral y directa, lo que las piezas transmiten y metaforizan.

5.1. LA CARGA.

Con la impresión 3D comienza la primera pieza de esta serie, donde desarrollamos y materializamos la carga de la culpabilidad. A nivel teórico e histórico tenemos muchas referencias sobre el peso de la culpa, nombrando de los más antiguos conocidos, el mito de Atlas, comentado anteriormente. El nombre de Atlas se compone con una forma verbal de *tlaō*, que significa soportar o portar⁴³, así pues, Atlas es el portador por antonomasia. Se le añade también a esta figura y mito el poseedor de un gran saber, un saber tan “funesto” como fundamental, añadiéndolo a la carga soportante. Es tan potente este mito y sus representaciones que se ha utilizado numerosas veces, incluso en versiones cristológicas, donde se encuentran en algunos grabados religiosos a Jesús portando no solo la cruz, sino un globo cósmico. Incluso sin el globo, la figura de Jesús camino a su crucifixión tiene muchas semejanzas con el mito de Atlas, cuerpos con grandes potencias y pasiones cargando su penitencia, pues el acto de soportar solo es posible mediante el encuentro de estos dos contrarios, la pesadez de lo soportado y su sufrimiento, junto a la fuerza y potencia del cuerpo portante, aunque este acto también se relaciona con la resignación, con la fuerza vencida.⁴⁴

La impresión 3D, a pesar de que parezca muy alejada de la religión y los mitos, se le he dotado de una significación dentro del trabajo, anteriormente se comentaba como la evolución de la tecnología y la evolución social van de la mano, lo mismo ocurrió con las máquinas de impresión 3D, supusieron un cambio de paradigma total, pues no se necesitaban especialistas a la hora de tener una (se montan de forma casera fácilmente), estas se pueden replicar a sí mismas (poniendo en crisis y en tela de juicio muchos procesos de fabricación,

⁴³ DIDI-HUBERMAN, G. (2010). *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Pág. 62

⁴⁴ *Ibidem*. Pág. 66

gestión y transporte del capitalismo). Los diseños de las piezas se comparten, el conocimiento es colectivo, se vuelve a romper la idea del genio artista y el técnico científico. Con esta máquina, decidí imprimir algo que tiene la mitología, la religión, la tecnología y los cuerpos, las palabras. Las palabras están en nuestra transmisión de ideas y conocimientos, nuestras culturas se componen con los idiomas, y las máquinas y procesos robóticos tienen su propio lenguaje también. Concretamente decidí una sola palabra, dándole toda la significación y simbolismo, una palabra que he repetido constantemente, CARGA. Considero que esta palabra alude a todo lo ya comentado ligado a la culpabilidad, soportar, cargar, portar la culpa a cuestas, además hace alusión a la carga del material, el hilo constante fundido y acumulado formando la palabra carga con carga matérica. En un principio mi objetivo era hacer 430 impresiones, aludiendo ese número a este versículo:

“Y tú dormirás sobre tu lado izquierdo, y pondrás sobre él la maldad de la casa de Israel: el número de los días que dormirás sobre él, llevarás sobre ti la maldad de ellos. Yo te he dado los años de sus pecados por el número de los días, trescientos y noventa días: y llevarás la maldad de la casa de Israel. Y cumplidos estos, dormirás sobre tu lado derecho por segunda vez, y llevarás la maldad de la casa de Judá cuarenta días: día por año, día por año te lo he dado.”⁴⁵

En este versículo, Jehová se presenta a Ezequiel y le manda construir la ciudad de Jerusalén, siguiendo sus pasos, y uno de ellos es cargar durante 430 días con la penitencia de estos pueblos.

El primer paso en este proceso, cuando ya se ha decidido la impresión, es el modelado, o la vectorización. Primero escribo la palabra, la escaneo, y en Illustrator lo convierto en vectores manualmente. Seguidamente se abre el archivo en el programa Tinkercard y se extruye en un archivo .STL donde los vectores y el plano 2D se convierte en 3D [Fig.14], y por último, mediante el programa Slic3r [Fig.15], lo convertimos en un GCODE, el formato para la impresora 3D, programando todos los parámetros, tipo de filamento, de impresora, estructuras de apoyo... Después solo queda introducirlo en la máquina y ejecutarlo, acabando todo este viaje informático de códigos y números en una pieza de filamento PLA. Inicialmente se concibió esta pieza de forma en la que la unión de todas las palabras (cosiéndolas sobre una tela) creasen un velo de cuerpo completo, que vistiese una persona, cubriéndola de cabeza a pies. Posteriormente la idea de coserlas a una tela se transformó en engarzarlas entre ellas mediante cadenas, añadiéndole más peso a toda la potente de por sí, sino que tanto el espectador como el que porte la pieza, pueda sentir un peso real, que toda esa carga interior que se siente, que acompaña, que retiene, que inmoviliza, esté presente en el mismo plano que el espectador.

La cuestión de la estructura de la pieza como una jaula de cadenas, hace alusión también a “La jaula de hierro” de Max Weber, esta imagen simboliza el proceso de racionalización-secularización, donde se pierde el espíritu religioso del primer capitalismo y se crea un sistema basado en el control, el cálculo, la



[Fig. 14] Captura de pantalla del proceso de extrusión en Tinkercard.

[Fig. 15] Captura de pantalla del programa PrusaSlic3r.

⁴⁵ de la Biblia, L. C., & Pagola, J. A. (2007). *La Biblia didáctica*. PPC.



[Fig.16] Miryam Rodríguez. *Carga* – Detalle. 2022. Impresión 3D y cadenas. 150x100cm

[Fig.17] Miryam Rodríguez. *Carga* – Detalle. 2022. Impresión 3D y cadenas. 150x100cm

[Fig.18] Miryam Rodríguez. *Carga*. 2022. Impresión 3D y cadenas. 150x100cm

eficacia y la burocracia.⁴⁶ También se dice que las personas que viven en el lujo y la comodidad viven en una “jaula de oro”⁴⁷, y en la primera narración utópica de Tomas Moro, *Utopía* (1556) el dinero y la vanidad es el origen de todo mal y sólo las cadenas de los condenados a trabajos forzados son de oro puro.⁴⁸ Así pues, que la impresión se haya pintado posteriormente de color dorado, y se hayan utilizado cadenas de hierro con un baño dorado, no es una simple decisión estética, pues este color se va a repetir en varias de las siguientes piezas. Es el color que más se asocia a la belleza, y a la vez a la arrogancia. Quien piensa en él, piensa ante todo en el metal precioso.⁴⁹ Los colores tienen un gran significado y apelan a los individuos de formas diferentes, pero su simbolismo y lecturas suelen estar fundamentados en creencias y tradiciones culturales, religiosas e históricas.

El oro depurado de metales menos valiosos es el oro refinado. Limpios y purificados serán también los pecadores. El oro se acrisola por medio del fuego, y los pecadores por el fuego del purgatorio.⁵⁰

Finalmente, se alza la pieza *Carga*, una estructura de cadenas e impresión 3D doradas, aproximadamente unos 60 metros y 300 impresiones, creando una maya de un metro veinte centímetros de alto, hay seis cadenas principales que crean la estructura, y las cadenas e impresiones que se van engarzando en su esqueleto van disminuyendo de tamaño, siendo las de la cabeza de un centímetro de ancho y un centímetro y medio de largo, y las impresiones de doce centímetros de largo, hasta llegar a cadenas de medio centímetro de largo e impresiones de seis centímetros de largo. De esta forma, el mayor peso está en la punta de la cabeza, donde las conexiones son con argollas y cadenas grandes y resistentes, y una impresión más gruesa y grande, para crear una estructura fuerte que aguante el peso y que este mismo fuera más insoportable cuanto más alto está, y las cadenas e impresiones más finas y pequeñas en la parte final de la pieza para una mayor flexibilidad y movilidad. El cuerpo portante se queda atrapado bajo esta red dorada, impuesta y auto impuesta, donde puede intentar zafarse, pero cada vez la carga es mayor, se añaden más y más, la carga social, la tradicional, la familiar, la patriarcal, la económica, la culpa de una generación, de los actos propios y de la responsabilización de los ajenos, todo eso se porta sobre el cuerpo y la mente.

Aquí la cruz de cada uno irá aumentando su peso y para algunos podrá llegar a ser tan pesada que necesite un cirineo. ¿Cuál mejor podrá ser que el mismo que nos ordenó cargar con nuestra cruz?⁵¹

⁴⁶ Marramao, G. (1989). *Poder y secularización*. Edicions Península 62. Pág. 133

⁴⁷ Heller, E. (2004). *Psicología del color* (0 ed.). Editorial Gustavo Gili. Pág.236

⁴⁸ *Ibidem*. Pág. 237

⁴⁹ *Ibidem*. Pág.227

⁵⁰ *Ibidem*. Pág. 237

⁵¹ Los Escandalos del Evangelio. (1967). Ediciones Colombianas. Pág. 307



[Fig.19] Miryam Rodríguez.
Carga – Detalle. 2022. Impresión
3D y cadenas. 150x100cm



[Fig.20] Miryam Rodríguez.
Carga – Detalle. 2022. Impresión
3D y cadenas. 150x100cm
[Fig.21] Impresiones 3D sin
encadenar.



5.2. LA CONFESIÓN.

En esta pieza, hablo de la búsqueda de la redención mediante la confesión, concretamente mediante la oración cristiana “yo confieso”. Vuelvo a las palabras de Annie Hayling, ya que habla de cómo la penitencia, mediante la confesión, se perdona el pecado cometido.⁵² Considero, que para confesar un

⁵² HAYLING, A. (1994). *El carácter punitivo de la culpa. Su relación con la simbólica del mal*. Revista de filosofía de la universidad de Costa Rica. Pág. 73



[Fig.22] Prototipo inicial.
 [Fig.23] Prototipo inicial.
 [Fig.24] Miryam Rodríguez.
Confesión. 2022. Corte láser en
 DM y pintura acrílica. 44x38,6 cm
 (Lateral izquierdo)

pecado a alguien (o algo) externo, debe de haber sido precedido por un proceso interno, una aceptación de un acto inmoral, una confesión a uno mismo, una auto confesión previa. Hayling también habla de esto como un carácter punitivo de la culpa, explicándolo bajo la imagen más simbólica que es la de un tribunal, una institución política proyectada interiormente, conocida también como “conciencia moral”. Esta conciencia supervisa, juzga y condena, el sentimiento de culpa nace de esta incriminación por este tribunal interior.⁵³

“el fundamento del carácter punitivo de la culpa es la posibilidad de desdoblarse de la conciencia, en un afán de auto-observación, auto-asociación y auto-condenación. En síntesis, es la anticipación del castigo.”⁵⁴

Esta obra, como todas las demás, tiene como objetivo que se pueda posar sobre el cuerpo, en la obra anterior como velo o maya, en este caso como tocado, corona, caja que enclaustra la cabeza, en forma triangular, formada por dos cajas superpuestas con una celosía realizada con la oración máxima del yo confieso “por mi culpa, por mi culpa, por mi gran culpa” sin que apenas se pueda intuir la figura humana entre los huecos de las letras. La caja exterior tiene las letras colocadas de forma legible para el espectador, y la caja interior las tiene legibles para el portador (aludiendo tanto a la auto confesión y auto penitencia, como a esa confesión exterior que se realiza en los confesionarios y en el contexto de pedir disculpas públicas, la confesión de los pecados en busca de la redención tanto interna como externa). El primer prototipo [Fig.22] que se realizó constaba de una caja de 4 paredes, una triangular y tres rectangulares, posteriormente este diseño se retocó y se realizó una pieza más grande (sus medidas finales son 44x38,6 cm y 43,6x38 cm), piramidal, con solo tres paredes, y las letras que crean la celosía se aumentaron de tamaño. En Illustrator diseñé a partir de texto y vectores la de la caja, se exporta en un documento .AI y se introduce en el programa de la cortadora láser, se introducen los dm de 2mm de grosor, una vez cortados, se une con cola de madera, tras secarse por completo se dan un par de capas de pintura acrílica.

La caja interior se le da un color violeta profundo, pues es el color de la teología.⁵⁵ Es un color litúrgico, representa la penitencia, en el momento de la confesión, el sacerdote viste una estola violeta, y las cortinas de los confesionarios suelen ser de este color, sea también el color del tiempo de ayuno en el adviento y del tiempo de cuaresma anterior al domingo de Resurrección.⁵⁶

El “oro” vuelve a aparecer en esta obra de forma predominante pues la pirámide exterior está recubierta de este color. Se pone así de manifiesto la unión de la religión católica con el poder y la relación del capitalismo con la

⁵³ HAYLING, A. (1994). *El carácter punitivo de la culpa. Su relación con la simbólica del mal*. Revista de filosofía de la universidad de Costa Rica. Pág. 74-75

⁵⁴ Loc. Cit.

⁵⁵ HELLER, E. (2004). *Psicología del color* (0 ed.). Editorial Gustavo Gili. Pág. 196

⁵⁶ *Ibidem*. Pág. 198

religión. Una caja dorada que aprisiona y guarda celosamente lo que oculta en su interior, tras las celosías, el grito exterior que busca el perdón mediante la confesión, y la culpabilización constante interior.



[Fig.25] Miryam Rodríguez. *Confesión*. 2022. Corte láser en DM y pintura acrílica. 44x38,6 cm (Lateral derecho)

[Fig.26] Miryam Rodríguez. *Confesión*. 2022. Corte láser en DM y pintura acrílica. 44x38,6 cm (Frontal)

5.3. EL DOLOR.

Este trabajo habla sobre el dolor y las heridas de la culpa, en el texto de Annie Heyling, en varias ocasiones la culpa se relaciona con el dolor, y como las metáforas para expresar la condición del hombre culpable suelen ser la “carga” y la “herida”. La culpabilidad también es el dolor de un remordimiento que roe las entrañas, la acción de rumiar la falta cometida en la interioridad.⁵⁷

La artista Ana Soler trata extensamente el tema del dolor en su texto *Cicatrices invisibles*. Comenta como el cuerpo no es el único lugar del dolor, no se puede asociar únicamente a lo físico, el dolor se encarga de subrayar la presencia del cuerpo, pero la existencia en sí misma es inconcebible sin dolor, este nace y parte desde el interior, nos recuerda la vulnerabilidad de nuestro cuerpo.⁵⁸ Soler nos habla también de la representación del dolor, de la construcción y de sensaciones, como el tratamiento de esto en el arte responde a una exteriorización del propio yo hacia lo colectivo, el dolor es algo que experimenta todo el mundo, es capaz de empatizar y entenderlo, y de verse afectado por él. El dolor no es propio de lo inerte, por eso al trabajar con objetos o procesos, existe la necesidad de dotar de significados y simbolismos que lo relacionen con él.⁵⁹

Mediante proceso grafico digital de transferencias a partir de papel réflex (papel de transferencia de la empresa *Transfer Factory*), transfiero versículos de la biblia repetidos una y otra vez en venda crepé, utilizada para traumas y lesiones, que se enrolla al cuerpo comprimiéndolo ligeramente, transferido sobre el con tinta roja, como si se hubiera utilizado para vendar demasiadas heridas, y al final la presión y las heridas brotan como palabras, capítulos enteros dedicados a la culpabilidad, la carga, el dolor del alma, el castigo y el pecado. En primer lugar se seleccionaron más de 70 versículos que tuvieran ciertas palabras clave (culpa, pecado, castigo, mancha...), las transcribí en photoshop en un archivo tamaño A3, seleccioné una tipografía para asociarlo a lo gótico y religioso, y cada palabra clave se editó para que fuera más grande y más oscura. [Fig. 27] Después de este trabajo en digital se imprime con toner en un papel réflex, se aplica con una brocha líquido transfer y se espera a que seque. Posteriormente se recorta y se lleva a la prensa de calor [Fig.28], se coloca sobre la venda, con la parte del líquido en contacto con la venda (papel de hornear debajo y encima de esto para evitar que se pegue o se queme con la plancha), a cien grados de temperatura aplico presión con la plancha durante unos dos minutos, se retira del calor y tras dejar atemperar, se despegamos el papel de transfer con cuidado. Repetí este proceso durante sesenta metros, con el objetivo final de envolver un cuerpo completo. Realicé este mismo trabajo en gasas para las heridas, transfiriendo simplemente una capa de versículos, o transfiriendo varias veces en cada gasa, creando una maraña de letras rojas que



[Fig.27] Captura de pantalla del proceso de creación de uno de los archivos A3 con los versículos.
 [Fig.28] Venda crepé y papel réflex en la prensa de calor.
 [Fig.29] Miryam Rodríguez. *Dolor*. 2022. Transferencia sobre venda crepé.
 [Fig.30] Miryam Rodríguez. *Dolor - Detalle*. 2022. Transferencia sobre venda crepé.

⁵⁷ HAYLING, A. (1994). *El carácter punitivo de la culpa. Su relación con la simbólica del mal*, Revista de filosofía de la universidad de Costa Rica, Pág.
⁵⁸ SOLER, A. (2008). *Cicatrices invisibles en La matriz intangible*. Ed. MACUF. Pág. 102
⁵⁹ Loc. Cit.



conquistaban casi todo el espacio blanco semitransparente de las gasas [Fig.31]. El color rojo tiene una simbología muy marcada, es el color de la sangre y esta posee muchos significados. Tanto en la antigüedad como en la actualidad, se difaman a comunidades religiosas acusándolas de utilizar la sangre como objeto de ritual,⁶⁰ y en la eucaristía cristiana se bebe vino simbolizando la sangre de cristo, como cuenta mateo:

Tomo luego una copa de vino, y después de dar las gracias, se la dio diciendo: -Bebed todos de ella, porque esta es mi sangre, la sangre de la alianza, que se derrama por todos para el perdón de los pecados.⁶¹

Mateo, 26, 27

Finalmente se consigue una pieza que mediante un proceso de presión y calor (las transferencias) se muestra un cuerpo envuelto en vendas, presionando la carne hasta que las heridas que se pretendían tapar, aparecen a borbotones por toda la superficie, haciendo visible todo el dolor interior que sufre el cuerpo

La existencia de dolores no se puede negar. No propongo remedios o excusas. Solo los quiero mirar y hablar de (con) ellos. Sé que no puedo hacer nada para eliminarlos o suprimirlos. No los puedo hacer desaparecer, están para quedarse.⁶²



[Fig.31] Miryam Rodríguez. *Dolor -Detalle*. 2022. Transferencia sobre gasas.

[Fig.32] Miryam Rodríguez. *Dolor*. 2022. Transferencia sobre venda crepé en cuerpo.

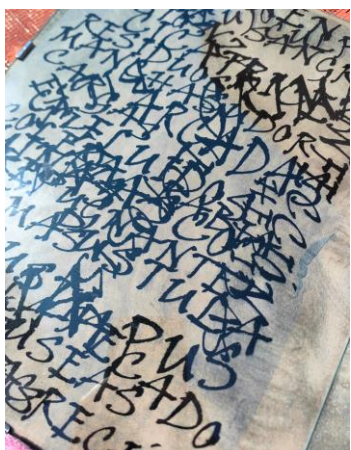
[Fig.33] Miryam Rodríguez. *Dolor*. 2022. Transferencia sobre venda crepé en cuerpo.

[Fig.34] Miryam Rodríguez. *Dolor*. 2022. Transferencia sobre venda crepé en cuerpo.

⁶⁰ HELLER, E. (2004). *Psicología del color* (0 ed.). Editorial Gustavo Gili. Pág. 56

⁶¹ de la Biblia, L. C., & Pagola, J. A. (2007). *La Biblia didáctica*. PPC

⁶² BOURGEOIS, L. *Louise Bourgeois*, (2004) Balcón n 8-9 Madrid, 1991, P.44 loc. Cit. (INTER)MEDIOS, La matriz intangible, P.101



[Fig.35] Tela sensibilizada y primera exposición al sol.

[Fig.36] Tela sensibilizada y primera exposición al sol tras 10 minutos.

[Fig.37] Tela con acetato en la segunda exposición al sol.

5.4. LA SANACIÓN. LA CULPA COMO DIÁLOGO INTERNO

Esta última obra se compone de dos piezas, interrelacionadas entre sí pero con materiales y procesos diferentes.

La sanación según la R.A.E., es la acción de sanar, y como segunda acepción es la curación por medio de prácticas esotéricas o de terapias alternativas. Tanto en la religión (la cura del alma), como en la medicina (la cura del cuerpo), y lo más novedoso, la psicología (la cura de la mente), en toda sanación existe un proceso, y existe una herida previa. Mientras que las tres piezas anteriores pueden ser presentadas en distinto orden, sea cual fuere ese, esta sería la pieza donde todas se dirigen, y a partir de esta es donde vuelve a empezar el proceso.

Desde un nivel espiritual, concretamente católico, a las heridas del alma y lo que había que sanar se le denominaba mancha, pecado, iniquidad... Múltiples son los versículos donde se hace alusión a purificar una mente y un espíritu mediante el cuerpo, y muchas de estas referencias utilizan el agua y las acciones de lavar para sanar, limpiar el pecado, la mancha.

“Aunque te laves con soda y uses mucho jabón, la mancha de tu iniquidad {está aún} delante de mí -declara el Señor Dios.”

Jeremías 2:22

“Entonces os rociaré con agua limpia y quedaréis limpios; de todas vuestras inmundicias y de todos vuestros ídolos os limpiaré.”

Ezequiel 36:25

“Y ahora, ¿por qué te detienes? Levántate y bautízate, y lava tus pecados invocando su nombre.”⁶³

Hechos 22:16

Esta última pieza para comprenderla va totalmente ligada al conocimiento del proceso o a la visión del documental, pues consta de una tela de poliéster de 200x150 cm teñida con líquido de cianotipias. Es una tela que ha tenido que ser lavada, los excesos quitados, los hilos lavados, el agua debe intervenir para el revelado. Este velo no está teñido ni revelado de forma homogénea, la primera capa de líquido se reveló arrugando totalmente la tela [Fig.35] y exponiéndola a distintos tiempos en el sol, tocándola con los dedos para dejar marcas con la grasa propia de la piel [Fig.36], tratando el proceso y la técnica de una forma muy experimental y libre, al contrario que las otras piezas ya realizadas donde había un proceso más mecánico y controlado, con unas expectativas concretas del resultado. Tras la exposición del velo a la luz solar, se revela con agua y tras dejar secar, se vuelve sensibilizar la tela completamente con el líquido. Esta segunda capa de cianotipias contiene mucho más líquido que la anterior, y se deja alejado de cualquier tipo de luz durante un par de días. El velo se oscurece y se seca, se expone por segunda vez al sol, generando arrugas, pliegues y marcas como en la primera exposición, pero esta vez se agrega también con un acetato impreso, palabras [Fig.37]. Una maraña de palabras acumuladas donde

⁶³ de la Biblia, L. C., & Pagola, J. A. (2007). *La Biblia didáctica*. PPC

se pueden distinguir “mancha, grima, semen, flujo, sangre, cicatriz...” tras esta última exposición, se realizan una serie de tomas para el documental, se coloca la tela sin revelar sobre el cuerpo, tapando la cara y cayendo por la espalda como un velo, buscando la semejanza con la imagen de la representación pictóricas de las vírgenes, figuras femeninas con velos y tocados azules, pero esta imagen es simplemente un cuerpo desnudo, con una tela semitransparente y un tocado sobre la cabeza, es la única pieza donde se graba y se muestra su transformación y proceso como parte intrínseca de la obra. El segundo revelado se documenta también mediante vídeo y fotografía, se observa como esta figura empieza a lavar su propio velo, con jabón y agua. Fuera de plano se termina el proceso del segundo revelado y, tras secarse por completo, se vuelve a colocar sobre el cuerpo junto con la otra pieza, el velo se ha transformado, ya no es oscuro como antes, pero no está blanco, no termina de estar limpio, tiene manchas, marcas, y se aprecian los restos de las palabras. La decisión de la utilización de esta técnica no fue únicamente por la acción y proceso del revelado con agua, influyó de igual forma el característico proceso del color de la cianotipia, cuando se extiende sobre la superficie sin revelar el color es un verde brillante y amarillento, cuando se expone a la luz se torna marrón grisáceo, y en el revelado aparecen la gama de azules, predominantemente el azul profundo característico de las cianotipias. Los colores simbólicos del cristianismo aparecen en la mayoría de ocasiones en las vestimentas, el azul es el color de la Virgen María, suele aparecer con un luminoso azul ultramarino extendiendo su manto sobre los fieles.⁶⁴



[Fig.38] Manto de cianotipias sin revelar.

⁶⁴ HELLER, E. (2004). *Psicología del color* (0 ed.). Editorial Gustavo Gili. Pág. 33

Pero, en este fino manto de gasa de poliéster el proceso del color de la cianotipia ha sido diferente, tras la segunda exposición al sol el manto se sobreexpuso al sol llegando a un tono azul sin la necesidad de lavado, [Fig. 38] y tras el lavado el color resultante fue un azul suave, casi blanco cuando se extiende sobre el cuerpo y un fondo claro. El blanco es el color de la resurrección, de la superación del pecado, del bien y de la perfección.⁶⁵ El tocado que sujeta el velo simula una aureola y una corona de espino. La aureola en sus inicios se utilizaba para representar a gobernantes y personajes de importancia política, fue a partir del siglo IV d.C. que se comenzó a popularizar el uso de esta para enfatizar a figuras de gran importancia espiritual. Al comienzo era un símbolo exclusivo de Jesús, la Virgen y los ángeles, más tarde los santos y los apóstoles.⁶⁶ Aureola significa, de color oro, y la forma redonda viene dada por el hecho de que el círculo es un símbolo de perfección. La corona de espino fue un objeto puesto sobre la cabeza de Cristo en su Pasión, y este tenía una doble función, humillarle e infringirle dolor.

Esta pieza fue realizada con los restos de corte láser del prototipo de la pieza *Carga*. Las letras cortadas del DM que juntas formaban “por mi culpa, por mi culpa, por mi gran culpa” se pegan a una estructura de alambre con cola térmica, y se van añadiendo capas con cola de madera. Por las características de la tipografía Stencil (recomendada para una mayor facilidad en el diseño de texto en corte laser), algunos de los trozos de las letras se habían convertido prácticamente en espinas, al estar separados del resto de su cuerpo. Estos trozos fueron colocados en la parte más externa del cuerpo de este tocado, incidiendo visualmente a la unión de significados.



[Fig.39] Detalle de la tela tras el lavado final.

[Fig.40] Fotografía del tocado

[Fig.41] Detalle de la tela

⁶⁵ Ibídem Pág. 155,156

⁶⁶ Pulcranet s.r.l. (2019, 20 junio). La aureola: orígenes y significado - Holyblog.es. Holyart.es Blog. <https://www.holyart.es/blog/articulos-religiosos/la-aureola-origenes-y-significado/>

La portadora de esta pieza se alza con la simbología de santidad y mártir, con el color de la virgen en su manto, pero imperfecto, manchado, arrugado, el cual posteriormente se vuelve más claro tras la sanación, pero siguen quedando huellas de todo el proceso anterior, permanecen como manchas y cicatrices. Metaforiza el proceso de sanación de la culpa, tras portar la carga, confesar los pecados, y sufrir el dolor, sanas, pero los actos, las heridas, los recuerdos, permanecen ahí. La idea de santidad y purificación completa, la idea de la inmaculación, se rompe, este cuerpo, mente y símbolos, han sido profanados, lo sagrado se ha desacralizado, y de alguna manera para este portador, ha liberado así la culpa, conservando el recuerdo.

Un trazo de desaparición: algo que queda en nuestra memoria, en el tiempo, que estuvo presente y que aunque, habiéndose ido no ha desaparecido. Deja su marca, su huella grabada en nuestra propia materia: heridas que estuvieron abiertas y que hoy son cicatrices. La presencia de una ausencia, la ausencia de una presencia.⁶⁷



[Fig.42] Miryam Rodríguez. *Sanación- Detalle*. 2022. Cianotipias sobre tela de poliéster y tocado de DM y pintura acrílica.

[Fig.43] Miryam Rodríguez. *Sanación*. 2022. Cianotipias sobre tela de poliéster y tocado de DM y pintura acrílica. (Lateral derecho)

[Fig. 44] Miryam Rodríguez. *Sanación*. 2022. Cianotipias sobre tela de poliéster y tocado de DM y pintura acrílica. (Frontal)

⁶⁷ SOLER, A., Fenosa, M. D. A. C. U., & de Barañano, K. M. (2008). *Ana Soler. Cicatrices Invisibles*. Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa. Pág. 36
https://issuu.com/anasolerbaena/docs/cicatrices_invisibles

5.6. INIQUIDAD. EL DOCUMENTAL

Las piezas presentadas anteriormente forman parte de este documental, este último trabajo resume las ideas personales y las referencias que se han explicado y de las cuales se han concluido en este trabajo. El documental experimental consta de cuatro capítulos, protagonizado cada uno de ellos con una de las piezas y una reflexión de su significación, estas imágenes, de las piezas siendo portadas, soportadas y cargadas por los cuerpos, en un fondo y con una iluminación muy teatral, se le dotan a estas imágenes un aura onírica, descontextualizada de cualquier ambiente. Junto a estas secuencias, aparecen planos de la vida cotidiana, de la tradición religiosa todavía presente, y de la tecnología y la sociedad actual. La voz en off relata en cada capítulo una narración que reflexiona sobre todo lo expuesto en este trabajo, utilizando metáforas y referencias. Junto con el documental se realizó un cartel y un tráiler para la difusión en redes y ambientes artísticos.



[Fig.45] Cartel. Documental *Iniquidad*.

[Fig. 46] Captura del documental *Iniquidad*.

[Fig. 47] Captura del documental *Iniquidad*.



6. CONCLUSIONES

A pesar de que el presente trabajo intenta abarcar unas cuestiones difíciles de resumir y abordar a nivel teórico se ha intentado sintetizar de la mejor forma posible el concepto y la historia de la culpa como objeto de estudio. Se han expuesto numerosos autores, referencias y opiniones con el objetivo de que este documento no se tome como una crítica ni una alegoría a la religiosidad ni a aquello que ha sido racionalizado. Esta investigación parte y concluye como un análisis de la culpa en sus distintos contextos y representaciones.

Considero también que este trabajo concluye todo el aprendizaje personal durante la transición de esta carrera, utilizando distintos medios, materias y procesos, realizando una investigación y exponiendo todas estas cuestiones en el trabajo ya presentado.

Las obras aquí presentadas no finalizan en la exposición de este trabajo, tanto la parte matérica como la investigación se pueden continuar y se continuaran. La conceptualización de todo este proyecto es que las piezas creadas puedan desarrollarse en múltiples ámbitos, espacios y contextos, y que sirvan como precedente para su continuación.

En un inicio, este trabajo se concibió de una forma mucho más impersonal de lo que ha acabado siendo. El proceso de la realización de las obras y su investigación (tanto a nivel teórico como artístico), se ha ido aunando cada vez más con relatos propios y cuestiones internas, culminando en la pieza de *Sanación*, obra que guarda mi propio proceso de sanación en la realización de este trabajo. Personalmente, este proyecto de cierta forma, ha liberado mi carga, me ha servido de confesión, ha hurgado en mi dolor, y he sanado con él.

7. REFERENCIAS

- A., & A. (2015, 20 febrero). Ana Mendieta | Siluetas Series 1973–78. Oregon University. <https://blogs.uoregon.edu/anamendieta/2015/02/20/siluetas-series-1973-78/>
- Alcalá, J R. *Monstruos fantasmas y alienígenas. Poéticas de la representación en la cibersociedad*. 2004
- Ana Mendieta. (2000). Ana Mendieta. <https://www.anamendietaartist.com/new-page>
- Ana Mendieta. (2016, 15 febrero). LANDMARKS. <https://landmarks.utexas.edu/video-art/ana-mendieta>
- Ana Soler Baena. (s. f.). Ana Soler Baena. <http://anasolerbaena.webs.uvigo.es/>
- Berliner Festspiele. (2018). https://www.berlinerfestspiele.de/en/berliner-festspiele/programm/bfs-gesamtprogramm/programmdetail_244437.html
- Biografía y obras: Iglesias, Cristina | Guggenheim Bilbao Museoa. (2018). Guggenheim Bilbao. <https://www.guggenheimbilbao.eus/lacoleccion/artistas/cristina-iglesias>
- Bury, J. B., & Ed, A. (2009). *La Idea Del Progreso* (1.ª ed.). Alianza. Universitario.
- Cicatrices Invisibles*. Ana Soler. (2017, 21 abril). Issuu. https://issuu.com/anasolerbaena/docs/cicatrices_invisibles
- Cuerpo: Elementos y Pulsiones*. (s. f.). Yolanda Herranz. http://www.yolandaherranz.es/cuerpo_elementos.html
- de la Biblia, L. C., & Pagola, J. A. (2007). *La Biblia didáctica*. PPC.
- Didi-Huberman, Georges. *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. 2010
- Freud, S., & Ed, A. (2022). *El Malestar En La Cultura* (2.a ed.). ALIANZA ED.
- Galleria Raffaella Cortese. (2020, 25 enero). Ana Mendieta – Source. <https://raffaellacortese.com/exhibition/2019/ana-mendieta-source/>

Giddens, A., Sutton, P. W., & de Bustillo, M. F. (2014). *Sociología* (4.a ed.). Alianza. Universitario.

Hayling, Annie. *El carácter punitivo de la culpa. Su relación con la simbólica del mal*, Revista de filosofía de la universidad de Costa Rica, 1994

Heller, E. (2004). *Psicología del color* (0 ed.). Editorial Gustavo Gili.

Inicio | YH. (s. f.). Yolanda Herranz.

<http://www.yolandaherranz.es/>

Isla, Pepe. *Más que viejo y menos que nuevo. La stampa digital desde una perspectiva evolucionista en La matriz intangible*. Ed. MACUF. 2008

Jaume Plensa. (s. f.). <https://jaumeplensa.com/works-and-projects/sculpture>.
<https://jaumeplensa.com/works-and-projects/sculpture>

Lario, S. (s. f.). Marcel Antonez Roca Work. Marcel-lí Antunez.
<http://www.marceliantunez.com/work/>

Los Escandalos del Evangelio. (1967). Ediciones Colombianas.

Marramao, G. (1989). *Poder y secularización*. Edicions Península 62.

Pepe Isla. *Más que viejo y menos que nuevo en La matriz intangible*. Ed. MACUF. 2008

Pereña, F. (2001). *La pulsión y la culpa. Para una clínica del vínculo social (Psicoanálisis. Clínica psicoanalítica nº 5)* (1.ª ed.). Editorial Síntesis, S. A.

Perez, M. (2017, 19 agosto). Jaume Plensa. *La escritura hecha escultura*. Capitel.
<https://capitel.humanitas.edu.mx/jaume-plensa-la-escritura-hecha-escultura/>

Pulcranet s.r.l. (2019, 20 junio). La aureola: orígenes y significado - Holyblog.es. Holyart.es Blog. <https://www.holyart.es/blog/articulos-religiosos/la-aureola-origenes-y-significado/>

Soler, A., Fenosa, M. D. A. C. U., & de Barañano, K. M. (2008). *Ana Soler. Cicatrices Invisibles*. Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa.
https://issuu.com/anasolerbaena/docs/cicatrices_invisibles

Soler, Ana. *Cicatrices invisibles en La matriz intangible*. Ed. MACUF. 2008

Weber, M. (2001). *La ética protestante y el «espíritu» del capitalismo*. Alianza Editorial.

Tomar la Palabra. (s. f.). Yolanda Herranz.
http://www.yolandaherranz.es/tomar_palabra.html

Weber, M. (2001). La ética protestante y el «espíritu» del capitalismo. Alianza Editorial.

8. INDICE DE FIGURAS

[Fig. 1] Anthony Aziz y Sammy Cucher: <i>Pam y Kim Serie Dystopia</i> . 1994-95 de https://www.designboom.com/art/dystopia-by-aziz-cucher/	13
[Fig. 2] Yolanda Herranz: <i>Más y Más y Poder Tener Querido</i> , 1999 de http://www.yolandaherranz.es/tomar_palabra.html	15
[Fig. 3] Yolanda Herranz: <i>Flujo y sangre</i> , 2003 de http://www.yolandaherranz.es/cuerpo_elementos.html	15
[Fig. 4] Yolanda Herranz: <i>Sin título (14 nombres en rojo)</i> , 2004 de http://www.yolandaherranz.es/cuerpo_elementos.html	15
[Fig. 5] Jaume Plensa: <i>Cuerpo de conocimiento</i> , acero inoxidable 800x526x526 cm. Goethe Universität, Fráncfort del Meno, Alemania. 2010. De https://jaumeplensa.com/works-and-projects/sculpture	16
[Fig. 6] Ana Mendieta: <i>Imagen de Yagul (Serie Siluetas)</i> , 1973 de https://www.anamendietaartist.com/work/67f45e26-9b6f-4358-92d8-01f3c4091410-xsyhr-lgr36/67f45e26-9b6f-4358-92d8-01f3c4091410-xsyhr-lgr36/67f45e26-9b6f-4358-92d8-01f3c4091410-xsyhr-lgr36	17
[Fig.7] Ana Mendieta: <i>Untitled (Serie Siluetas)</i> , 1976 de https://www.anamendietaartist.com/work/67f45e26-9b6f-4358-92d8-01f3c4091410-xsyhr-lgr36/67f45e26-9b6f-4358-92d8-01f3c4091410-xsyhr-lgr36/67f45e26-9b6f-4358-92d8-01f3c4091410-xsyhr-lgr36	17
[Fig.8] Ana Mendieta: <i>Bird Transformation</i> , 1972 de https://www.dazeddigital.com/artsandculture/gallery/16688/3/ana-mendieta	17
[Fig. 9] Marcel·lí Antúnez: <i>Epizoo</i> , 1994. Performance interactiva. Cara Scene. Foto Nuria Andreu. De	

[http://www.marceliantunez.com/work/epizoo/images/#!gal\[mg\]/13/](http://www.marceliantunez.com/work/epizoo/images/#!gal[mg]/13/).....18

[Fig. 10] Marcel·lí Antúnez: *Requiem*. 1999. Instalación interactiva. Foto Carles Rodríguez. De [http://www.marceliantunez.com/work/requiem/images/#!gal\[mg\]/2/](http://www.marceliantunez.com/work/requiem/images/#!gal[mg]/2/).....18

[Fig. 11] Ana Soler: *Soulface* Colección *Heridas y nublados*, 2004-2005 150x150 cm. De <http://anasolerbaena.webs.uvigo.es/?p=obra73>.....19

[Fig. 12] Ana Soler: *Suicidios en el limbo* Colección *cicatrices invisibles*, 2006-2007, 25km alambre de cobre revestido 1000x1000 cm. De <http://anasolerbaena.webs.uvigo.es/?p=obra88>.....19

[Fig. 13] Ana Soler: Selección de fotografías de *Wounds and Scars*, 2005-2006 Colección *Cicatrices invisibles*. Fotografía RHO sobre aluminio, 100x100 cm. De <http://anasolerbaena.webs.uvigo.es/?p=obra75>.....20

[Fig. 14] Captura de pantalla del proceso de extrusión en Tinkercard.....22

[Fig. 15] Captura de pantalla del programa PrusaSlic3r.....22

[Fig.16] Miryam Rodríguez. *Carga* – Detalle. 2022. Impresión 3D y cadenas. 150x100cm.....23

[Fig.17] Miryam Rodríguez. *Carga* – Detalle. 2022. Impresión 3D y cadenas. 150x100cm.....23

[Fig.18] Miryam Rodríguez. *Carga*. 2022. Impresión 3D y cadenas. 150x100cm.....23

[Fig.19] Miryam Rodríguez. *Carga* – Detalle. 2022. Impresión 3D y cadenas. 150x100cm.....24

[Fig.20] Miryam Rodríguez. *Carga* – Detalle. 2022. Impresión 3D y cadenas. 150x100cm.....24

[Fig.21] Impresiones 3D sin encadenar.....24

[Fig.22] Prototipo inicial.....25

[Fig.23] Prototipo inicial.....25

[Fig.24] Miryam Rodríguez. <i>Confesión</i> . 2022. Corte láser en DM y pintura acrílica. 44x38,6 cm (Lateral izquierdo).....	25
[Fig.25] Miryam Rodríguez. <i>Confesión</i> . 2022. Corte láser en DM y pintura acrílica. 44x38,6 cm (Lateral derecho).....	26
[Fig.26] Miryam Rodríguez. <i>Confesión</i> . 2022. Corte láser en DM y pintura acrílica. 44x38,6 cm (Frontal).....	26
[Fig.27] Captura de pantalla del proceso de creación de uno de los archivos A3 con los versículos.....	27
[Fig.28] Venda crepé y papel réflex en la prensa de calor.....	27
[Fig.29] Miryam Rodríguez. <i>Dolor</i> . 2022. Transferencia sobre venda crepé.....	27
[Fig.30] Miryam Rodríguez. <i>Dolor - Detalle</i> . 2022. Transferencia sobre venda crepé.....	27
[Fig.31] Miryam Rodríguez. <i>Dolor - Detalle</i> . 2022. Transferencia sobre gasas..	28
[Fig.32] Miryam Rodríguez. <i>Dolor</i> . 2022. Transferencia sobre venda crepé en cuerpo.....	28
[Fig.33] Miryam Rodríguez. <i>Dolor</i> . 2022. Transferencia sobre venda crepé en cuerpo.....	28
[Fig.34] Miryam Rodríguez. <i>Dolor</i> . 2022. Transferencia sobre venda crepé en cuerpo.....	28
[Fig.35] Tela sensibilizada y primera exposición al sol.....	29
[Fig.36] Tela sensibilizada y primera exposición al sol tras 10 minutos.....	29
[Fig.37] Tela con acetato en la segunda exposición al sol.....	29
[Fig.38] Manto de cianotipias sin revelar.....	30
[Fig.39] Detalle de la tela tras el lavado final.....	31
[Fig.40] Fotografía del tocado.....	31
[Fig.41] Detalle de la tela.....	31

[Fig.42] Miryam Rodríguez. *Sanación- Detalle*. 2022. Cianotipias sobre tela de poliéster y tocado de DM y pintura acrílica.....32

[Fig.43] Miryam Rodríguez. *Sanación*. 2022. Cianotipias sobre tela de poliéster y tocado de DM y pintura acrílica. (Lateral derecho).....32

[Fig. 44] Miryam Rodríguez. *Sanación*. 2022. Cianotipias sobre tela de poliéster y tocado de DM y pintura acrílica. (Frontal).....32

[Fig.45] Cartel. Documental *Iniquidad*.....33

[Fig. 46] Captura del documental *Iniquidad*.....33

[Fig. 47] Captura del documental *Iniquidad*.....33

9. ANEXOS

Documental

<https://youtu.be/J0SVg4nZUMY>

Tráiler Documental

<https://youtu.be/Ahah2PAmiWg>

Texto voz en off Documental

https://drive.google.com/drive/folders/1ML_Lgt9PyxK_YQ-LcchGfUyT14w6ucW4?usp=sharing

Más imágenes del proyecto

<https://drive.google.com/drive/folders/10GWlvDis2OcrAn3GTWX-mJGHstas25uw?usp=sharing>