



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Los Losa. Creación y desarrollo de personajes para la
comunicación social.

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Gómez Badenes, Celia

Tutor/a: Llorens García, Alfredo

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Los Llosa. Creación y desarrollo de personajes para la comunicación social.

TRABAJO FIN DE MÁSTER

MÁSTER UNIVERSITARIO EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Tipología 4

Presentado por:

CELIA GÓMEZ BADENES

Dirigido por:

ALFREDO LLORENS GARCÍA

Valencia, julio de 2022



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÁSTER en
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, agradecer a mi tutor Alfredo Llorens su ayuda inestimable para llevar a cabo este trabajo en las mejores condiciones posibles, y la aportación de todos sus conocimientos como artista y profesor durante el proyecto. También el apoyo incondicional de mi familia, pareja y amigos que han estado ahí en todo momento para apoyarme y darme ánimos siempre que lo he necesitado, convirtiéndose en imprescindibles.

También quisiera agradecer todas y cada una de las aportaciones de Enrique Ferré a mi trabajo.

Gracias por transmitirme esa pasión por las técnicas, cariño y cercanía, así como por tenderme la mano siempre que lo he necesitado y convertirte en mucho más que un referente artístico, en un amigo.

Por último, quiero agradecer de mi forma más sincera toda la dedicación que ha puesto en mi Diego Vidal, compañero y amigo, sin ti no hubiese podido llevar esto adelante. Has sido clave en cada uno de los momentos del proceso de este trabajo, incluso, desde antes de comenzarlo. Fuiste tú quien me llevó a verme capaz de llevar a cabo un trabajo como este, y ahora que está hecho solo me queda darte las gracias, por tus conocimientos, tu paciencia y perseverancia.

Eternamente agradecida a todos aquellos que creyeron en mí.

RESUMEN

Desde la concepción del hecho artístico como aportación social y comunicativa, el siguiente trabajo pretende abundar en la idea de la necesidad de dotar a la educación infantil de un decidido enfoque hacia una sólida formación en valores, como recurso ante el auge de discursos intolerantes y racistas que observamos en los últimos tiempos. Aun desde la certeza de no poder cambiar el mundo mediante la plástica, planteamos nuestro trabajo como una modesta aportación social en donde, desde diversas perspectivas, el arte deviene herramienta de comunicación.

Entendiendo el miedo como origen de la intolerancia, hemos atendido a referentes conceptuales, como Peter Wade y Daniel Innerarity, o artísticos tales como la escultora Valerie Hadida. También hemos aludido estilísticamente a algunas obras narrativas dirigidas al público infantil para realizar, como etapa práctica de este trabajo, el desarrollo de unos personajes, de desenfadada estética camp, como recurso estético contra el miedo. Personajes que sirven como apoyo para construir con ellos, ya sea gráfica como escultóricamente, un discurso de apariencia infantil y fondo adulto contra la intolerancia y la falta de empatía.

PALABRAS CLAVE

Racismo; identidad; miedo; libro de artista; escultura; compromiso social; humor

SUMMARY

From the conception of the artistic fact as a social and communicative contribution, the following work intends to abound in the idea of the need to provide children's education with a determined approach to a solid formation in values, as a resource for the rise of intolerant and racist discourses, which we have observed in recent times. Even from the certainty of not being able to change the world through art, we propose our work as a modest social contribution where, from different perspectives, art becomes a communication tool.

Understanding fear as a source of intolerance, we have focused on conceptual references, such as Peter Wade and Daniel Innerarity, or artistic ones, such as the sculptor Valerie Hadida. We have also alluded stylistically to some narrative works aimed at children to carry out, as a practical stage of this work, the elaboration of some characters, with a casual camp aesthetic, as an aesthetic resource against fear. Characters that serve as support to build with them, both graphically and sculpturally, a speech with a childish appearance and an adult background against intolerance and lack of empathy.

KEYWORDS

Racism; identity; fear; artist book; sculpture; social commitment; humor

INTRODUCCIÓN	7
1. LA EXCLUSIÓN SOCIAL Y SUS CAUSAS	9
1.1. Orígenes de la discriminación	9
1.2. Construcción de identidades	
1.2.1. Raza y etnia.....	12
1.2.2. Ideologías raciales o tipos de racismo.....	14
1.2.3. identidad y otredad.....	15
1.3. Sociedad del miedo	
1.3.1. ¿A qué siente miedo el mundo de hoy?.....	16
1.3.2. Utilización del poder como arma.....	19
1.3.3. Discursos políticos peligrosos.....	21
1.4. Una sociedad respetuosa con el prójimo	
1.4.1. Ingredientes para crear un mundo más tolerante.....	22
1.4.2. Preservación del orden público.....	23
2. REFERENTES ARTÍSTICOS	
2.1. Valerie Hadida	24
2.2. Enrique Ferrer	25
2.3. Otros antecedentes	27
3. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA	
3.1. La familia	
3.1.1. Sinopsis.....	28
3.1.2. Proceso.....	30
3.1.3. Resultados.....	35
3.2. El haz y el envés de las hojas	
3.2.1. Sinopsis.....	36
3.2.2. Proceso.....	39
3.2.3. Resultados.....	43
CONCLUSIONES	46
BIBLIOGRAFÍA	48
ÍNDICE DE IMÁGENES	50

INTRODUCCIÓN

El trabajo realizado a lo largo del presente Máster en Producción Artística se fundamenta en la concepción del arte como medio para la mejora social a través de la comunicación visual. Dirigida por Alfredo Llorens se trata de una investigación acerca de las posibilidades de la plástica con el objetivo de fomentar los buenos valores, la empatía y la solidaridad, creando una obra artística relacionada con ellos. Pretendemos por tanto abundar en la reflexión social acerca de nuestros actos y sus consecuencias, mediante la producción artística.

Para llevarlo a cabo hemos investigado y sustraído información de algunos escritos que nos han servido para dar forma al marco teórico de nuestra investigación y, posteriormente, estos conocimientos los hemos empleado para desarrollar nuestra producción artística, asegurándonos de que tuviesen concordancia con nuestros objetivos.

El objetivo principal, y por el cual empezamos nuestro proyecto, es fomentar los buenos valores y dinámicas ciudadanas a través de la producción artística.

Nuestra motivación más fuerte es poder ver a los niños haciendo preguntas sobre aquello que hemos creado - nuestras obras- y partiendo de esto tengan la posibilidad de comprender, desde el principio, cuáles son las buenas conductas inclusivas, esto los convierta en personas tolerantes y en consecuencia las civilizaciones venideras tengan mejores voluntades que las actuales.

El trabajo consta de un marco teórico en el que empezamos descubriendo los inicios del racismo, el desarrollo de el mismo durante la historia, seguido de la problemática en la que nos hemos centrado, el miedo ciudadano a la invasión del extraño, y finalizamos la teoría con las normas y el aprendizaje a modo de conclusión. Para terminar de elaborar una idea que nos permitiese llevar a cabo el proyecto también tuvimos que referenciar en algunos artistas que nos sirvieron de inspiración en nuestro trabajo. Con la idea en la cabeza realizamos dos obras artísticas: una escultura de bronce y madera, y un libro de artista con la ayuda de tipos móviles y litografía.

Nuestra investigación se ha llevado a cabo desde una metodología cualitativa basada en la búsqueda y análisis de referentes bibliográficos tales como el antropólogo Peter Wade, el filósofo Daniel Innerarity, y la investigadora Olivia Gall, que tratan temas relacionados con problemáticas raciales, de género o sociales. Intentamos desglosar los distintos focos y las procedencias de los casos problemáticos más usuales en los tiempos más recientes para comprender y analizar las conductas y comportamientos de la sociedad actual. Así pues, nos dimos cuenta de que la mayoría de las problemáticas actuales tienen su origen en patrones de conducta

tradicionales, que de alguna manera se han ido trasladando y adaptando a la actualidad, y han dado nuevo auge a todo tipo de ideas clasistas, racistas, o que de algún modo pretendan despreciar al prójimo y dividir la sociedad en función de pretendidas clases, rangos, etc.

En el presente trabajo hemos contado con dos antecedentes artísticos principales, cuya obra nos ha servido de inspiración: la escultora Valerie Hadida y el artista y profesor Enrique Ferré. Valerie Hadida tiene piezas fundidas en bronce que presentan unas características que nos resultaron interesantes a la hora de plantear nuestro trabajo. Estas esculturas son de cuerpo fino y cabeza agrandada, además siempre presentan unas facciones muy neutras, algo que nos ayudó a definir las características de nuestras piezas ya que buscábamos una forma de transmitir, en las caras de nuestros personajes, tristeza o indiferencia y esto nos ayudó a esclarecernos con esos rostros insípidos.

Por otro lado, la idea de hacer un libro de artista nos la propuso el profesor Enrique Ferrer, a quien asumimos como referencia de forma activa, ya que nos ayudó en el taller a tomar decisiones respecto al libro, así como a la hora de inspirarnos consultando algunos de sus trabajos y tomando de estos algunas ideas plásticas que decidimos combinar con nuestras referencias bibliográficas para la creación de un libro de artista.

Después de la parte de investigación, nos hemos centrado en la creación de las obras, en las que buscamos trabajar en torno al concepto de empatía. Con ellas pretendíamos llegar al público de forma directa, y poner el foco en temas como la diversidad, la tolerancia o el respeto al prójimo. El porqué de su importancia y la necesidad de transmitir mensajes de paz y no de odio a la sociedad. Entendemos que la convivencia cívica es la respuesta a los problemas cada vez mayores de una sociedad cada día más dividida y enfrentada, y en esa dirección pretendemos realizar nuestra aportación, a través de las dos obras de este proyecto, mediante las cuales queremos suscitar una reflexión de temas mucho más profundos y de actualidad y a su vez dar nuestra opinión acerca de ellos.

En el plano formal, el aspecto de las obras es neutro, fácilmente legible. Ambas están enfocadas al agrado o entendimiento de la mayor parte de la población, tanto mayores como pequeños, utilizando colores neutros, para enfatizar en la idea de objetividad visual del trabajo y personajes ambiguos, tratando de crear empatía en el espectador y que llegue a ponerse en el lugar de quienes sufren injusticias como las que se pueden entender a primera vista en nuestros proyectos artísticos.

En cuanto a los aspectos técnicos en la producción de las obras, en el caso de "La familia" empleamos la técnica de la fundición a la cera perdida, técnica que combinamos con estructuras de hierro que se ocultan en la parte superior de las piezas y se dejan ver en la inferior, actuando como piernas de

los personajes. La cera la modelamos hasta conseguir el aspecto deseado y luego montamos el conjunto, seguido del proceso de montaje de moldes y su posterior paso al bronce mediante la técnica de la fundición artística a la cera perdida.

Para la elaboración de “El haz y el envés de las hojas” empleamos la tipografía y la litografía como métodos resolutivos para nuestras impresiones.

Utilizando las técnicas por separado o en conjunto terminamos elaborando piezas que transmiten los valores que pretendíamos.

1. LA EXCLUSIÓN SOCIAL Y SUS CAUSAS

Para poder hacer un análisis completo de las causas de los diferentes tipos de exclusión que existen en el mundo, hemos querido profundizar en temas como los inicios de la discriminación, para así poder entender su origen, así como en las diversas construcciones de identidad colectiva para poder entender el desarrollo de los temores en las sociedades, y de esta manera poder proporcionar una conclusión propia al respecto.

1.1. ORÍGENES DE LA DISCRIMINACIÓN

Si hablamos de discriminación, uno de los primeros términos en los que pensamos es el de *racismo*, ya que la discriminación es la base que da cabida a este fenómeno, por lo tanto, comenzaremos analizando el racismo para avanzar en nuestra investigación.

Desde el principio de los tiempos ha habido disparidad entre la mayoría de las colectividades, pero ¿en qué momento empiezan a utilizarse los términos raza y racismo para desautorizar al prójimo? El nacimiento del racismo es entonces ¿un producto de la modernidad o por lo contrario algo que siempre ha existido entre las sociedades?

Aunque podemos afirmar sin miedo a equivocarnos que todavía hay manifestaciones diarias del racismo hoy en día, autores como Gall (2004) lo definen como “aquello que la mayoría de teóricos europeos calificarían de “fenómenos de exclusión”, “segregación” e incluso “exterminio”, propios de la Antigüedad o de la Edad Media” (p.235). Por lo tanto, podemos determinarlo como el rechazo que demuestran algunas personas hacia otras por diferenciarse de ellas en aspectos como los orígenes o los antepasados, lo que se conoce coloquialmente como aspectos de *sangre* o *descendencia*.

El ser humano necesita sentirse parte de un colectivo, sus iguales, para no creer que está marginado en la sociedad, es por esto por lo que, recogiendo algunas características culturales y físicas, se crean lo que se denominan

identidades personales y colectivas de un individuo. A su vez esto produce rechazo a todos aquellos que no pertenecen a este mismo colectivo creando los principios básicos del racismo, la intolerancia y la exclusión.

En tiempos antiguos (previos a “la modernidad”) la discriminación, la exclusión, la segregación e incluso el exterminio del “Otro” se debían a que no se rendía culto al Dios correcto, o a que no había nacido en una cultura digna de ser mirada por ese Dios correcto. (Gall, 2004, p.232)

Posteriormente estas muestras de rechazo pasaron a ir de la mano de una supuesta *inferioridad biológica* que justificaban con una racionalización científica basada en el aspecto u origen del sujeto.

El racismo no se puede entender sin la raza y es que este término, aparentemente de origen biológico, ha sido desmentido por numerosos biólogos, genetistas y antropólogos físicos que aseguran que las *razas* no existen. Las variaciones genéticas de un cuerpo a otro son ínfimas, por lo tanto, es imposible definir un patrón claro que determine una igualdad. “Desde el punto de vista genético somos en 99.9% iguales” (Gall, 2004, p.227). Los seres humanos somos muy parecidos en cuanto a capacidades y limitaciones mentales los unos de los otros.

Este estudio nos da pie a desacreditar a todos aquellos que basan sus argumentos racistas en “profundas diferencias genéticas”.

Algo que nos resulta curioso es el carácter universal y duradero que tienen las prácticas racistas. Pese a la constante lucha contra esta ideología las prácticas racistas son habituales y muchas veces incluso las podríamos catalogar de involuntarias.

Para entender un poco mejor los factores que han propiciado este fenómeno, trataremos de analizar su historia con el fin de determinar cómo empezaron a surgir estas muestras de discriminación, odio, intolerancia y exclusión que llamamos *racismo*.

Para empezar a indagar en la historia de este fenómeno tenemos que comenzar por los inicios de la historia de la humanidad. En términos académicos, consideramos que el ser humano del que no tenemos testimonios escritos es de “raza única”, y que no es hasta más tarde, con el surgimiento de las comunidades humanas cuando se empiezan a divisar los primeros encuentros entre sociedades diferenciadas. Es entonces cuando el ser humano comienza a considerar a las instituciones de esas otras sociedades como superiores, como equivalentes o como inferiores a las suyas (Gall, 2004).

Para colocarnos en un punto concreto de la historia viajaremos hasta los inicios de la *modernidad*, momento en que aparecen los primeros actos que podemos catalogar como racistas. Dentro del periodo que llamamos

modernidad podemos distinguir dos momentos históricos que se caracterizan por adoptar medidas clasistas y/o racistas. Nos referimos en un primer lugar al colonialismo.

Como apunta Gall (2004) “la teoría marxista clásica arguye que los orígenes del racismo pueden encontrarse en las relaciones sociales de clase inherentes al colonialismo” (p.231). Pero no solo esta teoría apoya los hechos:

Varios de los especialistas europeos más destacados en este tema sitúan los orígenes del racismo en el momento histórico del nacimiento de la modernidad: primero con la colonización de nuevos territorios y mercados; después -y sobre todo- con la ilustración. (Gall, 2004, p232).

Es por esto por lo que la mayoría de las personas cree en, como afirma Gall (2004) “la idea de que el racismo o simplemente el odio del otro es una invención específica de occidente” (p.235).

Europa buscaba nuevos territorios y mercados, recorriendo el mundo a bordo de sus navíos llegaron a descubrir -para Europa- cantidad de localizaciones nuevas, y esto no solo alteró la forma de vida de los conquistadores, sino también, e incluso más, la de los conquistados. Es por esto por lo que en las ciudades colonizadas el racismo es algo evidente, ya que la mezcla de culturas fue inmensa en un punto concreto de la historia y de ahí han ido surgiendo conflictos relacionados con las jerarquías y el mestizaje. De hecho, en Sudamérica priman los discursos políticos que defienden las “razas mixtas”, para poder garantizarse una nación firme y sólida.

La ciudad moderna era una estructura totalmente jerarquizada en la que las clases altas gozaban de todo tipo de derechos, a diferencia del resto de ciudadanos de clases más bajas. No obstante, con la llegada de la ilustración, esto cambió, ya que llegó la posibilidad de existencia de una igualdad -relativa- entre ciudadanos. Para poder seguir controlando las sociedades se tuvo que llevar a cabo la creación de una identidad nacional en la que se recogían las características de los ciudadanos que podían optar a esta “igualdad”. De esta manera se distinguía entre un *nosotros ciudadanos* y un *los otros*, que quedaba fuera de los privilegios. Para redactar estas condiciones fueron a buscar, como apunta Gall (2004):

Los elementos que casi no pueden ser cambiados: el color de la piel, el tipo de pelo y de facciones, el lugar de nacimiento, la adscripción etnoracial de los antepasados; es decir: aquellos elementos que tienen la virtud de parecer claros y no necesitan de doctas discusiones (p.234).

Este fenómeno del que hablamos recibe el nombre de *racismo científico*. Y no solamente hay discursos basados en él, también hay otros términos que, inspirándose en este, lo disfrazan de cultura, como explica Peter Wade

(2013):

[...], desde la segunda guerra mundial, el mundo occidental en general se ha movido gradualmente más y más en el ámbito del “racismo cultural”, en el cual un discurso público de la biología y la naturaleza es suprimido u ocultado detrás de un discurso de cultura. (p.61)

Aunque los discursos políticos de hoy cada vez se relacionan más, de nuevo, con las “profundas diferencias genéticas”.

1.2. CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES

1.2.1. Raza y etnia

Comencemos este apartado definiendo el término raza, término que ha ido alterando su significado conforme han ido pasando las décadas.

La raza es una de las invenciones conceptuales centrales de la época moderna, y es que esta palabra se comenzó a escuchar en lenguas europeas a principios del siglo XVI. “Su significado principal consistía en lo que Banton llama linaje, es decir, una estirpe de descendientes vinculados a un ancestro común” (Wade, 2000. p.12). De esta manera, se buscaba el origen de los individuos para poder clasificarlos. Y es que en este período de la historia se sentía la necesidad de clasificar a todo tipo de seres vivientes y, entre ellas, se encontraba la humana.

Como ya aclaramos anteriormente el término raza es algo que se utiliza mucho para diferenciar grupos de personas, pero si hablamos desde un punto de vista biológico podemos asegurar que la “raza”, como tal, no existe, ya que es imposible definir los límites de esta por la cantidad de variaciones que presentan los cuerpos humanos unos de otros. Por esto podemos afirmar que el término *raza humana* es algo totalmente arbitrario y sin sentido.

Es decir, por un lado, tenemos la certeza científica que nos proporciona la biología que asegura que los cuerpos humanos son en un 99,9% iguales, genéticamente hablando, lo cual no nos permite diferenciar unos grupos de otros y, por otro lado, las construcciones sociales que devienen de la raza hablan de apariencia física. Las disparidades entre las distintas apariencias físicas de las personas son tantas que tampoco es posible hablar de una agrupación concreta por este lado.

La investigadora Olivia Gall (2004), refiriéndose a los científicos sociales, escribe: “[...] reconocen que las razas no existen como entidades biológicas, genéticas, objetivas, tratan de reconstruir un fundamento objetivo que les permita reconocer la existencia de distinciones “raciales”, como si éstas estuvieran basadas en el fenotipo” (p.229).

Fenómenos como las ideologías o las categorías raciales son los que se

encargaron de hacer construcciones sociales concretas basadas en denotar las similitudes y diferencias que pudiese haber entre los europeos y los indígenas en los encuentros coloniales.

Fruto de estos encuentros coloniales, la mezcla racial empezó a proliferar, construyendo así una nueva variante en la raza: el mestizaje.

Por su parte, la palabra *etnicidad* surge durante la Segunda Guerra Mundial, y es una consecuencia del término *étnico*. Este último está basado en la palabra griega *ethnos*, que significa *pueblo*.

Y es que la etnicidad se basa en definir distintos tipos de grupos de personas dentro de una misma nación. Es por esto por lo que decimos que es una construcción social.

Esta palabra tiene menos recorrido histórico que la palabra *raza* y por lo tanto también encierra menor carga moral. Es por esto mismo que en numerosas ocasiones se opta por sustituir en los discursos el término *raza* por el de *etnicidad* y a su vez esta nueva visión del racismo científico hizo que surgiera, también, una nueva expresión, *grupo étnico*. Para llevar a cabo estos cambios alegaron una diferenciación en las definiciones de conceptos; diciendo, como afirma Wade (2000) que “la etnicidad se refiere a diferencias culturales, mientras que la raza se refiere a las diferencias fenotípicas” (p.24), haciendo así un intento de “lavado de cara” a estos términos.

Y, ¿cuál es el significado de etnicidad? La etnicidad es “una colección de afirmaciones más bien simplistas y obvias sobre las fronteras, la otredad, las metas y los logros, el ser y la identidad, y la descendencia y la clasificación que han construido tanto el antropólogo como el sujeto” (Wade, 2000, p.24).

También se podría definir como una forma de categorizar las diferencias culturales de los individuos entre sí, y gracias a esto saber la importancia que merecen unos frente a otros dentro de las sociedades. De esta manera se vuelve una categoría analítica residual. Esto quiere decir que es la forma que se utiliza para dar salida a todas aquellas categorías que no se pueden definir de otra forma que no sea con un discurso primario de diferenciación.

Uno de estos discursos más frecuentes es aquel que habla del supuesto origen de cada individuo. Utilizando lo que se conoce como “topografía moral” o geografía cultural, la gente se acoge a la localización o más bien al origen del otro para justificar la diferencia o similitud entre ambos.

Una vez definidos ambos términos la pregunta es obvia, ¿Hay alguna diferencia entre ellos?

En un primer momento puede parecer que la *raza* y la *etnicidad* son términos distintos, ya que como hemos dicho antes los matices de sus definiciones no son exactos, no obstante, ambas palabras se utilizan con la misma finalidad y esto los convierte en equivalentes.

La sustitución de la palabra raza por *etnicidad* es un hecho que prueba que ambas provienen del mismo lugar y que, a grandes rasgos, tienen las mismas connotaciones. Es por esto por lo que Wade (2000) escribe: “las identidades raciales se consideran ahora de alguna manera igual que las identidades étnicas: son contextuales, situaciones y multívocas” (p.27).

Podemos concluir diciendo que la definición de etnicidad es una evolución, o un enfoque más moderno, del término raza.

1.2.2. ideologías raciales o tipos de racismo

A mediados del siglo XX, en occidente, empezaron a proliferar los discursos que trataban sobre el *racismo cultural*. Una corriente que escondía las creencias biológicas y naturalistas del racismo detrás de una idea puramente cultural, basada en las costumbres de los individuos, su lengua materna, etc. que hacía posible la diferencia entre unos y otros. Esto llevó a las clases altas a fraccionar las sociedades en jerarquías racializadas, que por supuesto estaban fundamentadas por los privilegios de la blanquitud. Por esta razón las relaciones entre *blancos* y *negros* se limitaban a aparecer en contextos en los que no se viese afectado este orden jerárquico.

En las sociedades que fueron colonizadas resulta prácticamente evidente pensar que el racismo surgió de la propia colonización. Este es el ejemplo de Latinoamérica, su historia y su cultura están llenas de evidencias que dejó el racismo desde los comienzos de la colonización hasta la actualidad.

Las categorías raciales en Latinoamérica son de índole cultural. Por ejemplo, se relaciona a las personas a las que nos referimos como *indios* con su indumentaria, residencia, ocupación o el idioma tanto o más que con la semejanza entre individuos.

Aunque si hablamos de Latinoamérica la marca más fuerte del colonialismo es el mestizaje. Esta ideología ha llevado a los pueblos sudamericanos a ser como los conocemos hoy en día debido a que el mestizaje, más que una ideología, es una práctica. Los significados del mestizaje son variados: “El mestizaje puede ser a la vez un discurso oficial de nacionalidad, que privilegia la blanquitud y suprime o marginaliza la negritud y la indigenidad, y un discurso subalterno que cuestiona las categorías de raza de origen colonial” (Wade, 2013, p.48).

Esta ideología -el mestizaje- en un primer momento puede parecer únicamente fenotípica, pero el poder está muy ligado a este fenómeno y esto se ve reflejado en casos como el que afectaba, por ejemplo, a la mujer de antaño que, según el color de su piel, poseían, o no, honor. Con esta afirmación podemos decir que está directamente ligado con las relaciones de sexo/genero, y la razón es obvia, ya que este mismo se fundamenta en base a la mezcla de individuos de distinta raza, normalmente con fines de sucesión y ascenso en la sociedad.

Y esto se explica con la pretensión de las clases bajas de ascender de rango y gozar de algunos privilegios que se les otorgaban a los mestizos. Es decir, las personas de rango bajo -normalmente gente de color de piel más oscuro- pretenden ascender en la sociedad "lavando" su tono de piel con la genética de alguien más blanco que él. Esto, que en un principio parece absurdo, tiene mucho sentido dado que el mestizaje se configura más por la clase social que por la raza en sí, en otras palabras, la intencionalidad de ser mestizo es dejar de ser negro o indígena, con el fin de conseguir una mayor aceptación.

Distinguimos que hay dos tipos principales de manifestaciones racistas, por un lado, las que responden a la lógica de la desigualdad y, por otro, las que corresponden a la lógica de la diferencia.

Racismo de desigualdad

Se trata del grupo que incide en la diferenciación exaltando aspectos como la pureza de las razas y la necesidad de diferenciación de grupos sociales. Es decir, esta vertiente se centra en reconocer la existencia de las razas, para después esclarecer que hay algunas que son muy superiores a otras. De esta manera también es posible justificar la esclavitud de ciertos grupos de personas concretos debido a su raza "claramente inferior". Es aquí donde encontramos la lógica tradicional del racismo: "el otro no es igual, es inferior" (Gall, 2004, p.238).

Racismo de diferencia

Aquí es donde se encuentran los fenómenos de exclusión y discriminación. En esta variante se ataca a la colectividad, unos grupos atacan a otros, y los argumentos que utilizan tratan de justificar el racismo mediante las supuestas profundas diferencias culturales que varía de forma indiscutible de unos grupos a otros. "Más que proceder a la inferioridad del otro, lo que se exalta es la absoluta e irreductible diferencia cultural" (Gall, 2004, p.238).

1.2.3. Identidad y otredad

La identidad es una realidad social marcada por varias características concretas, tales como territorio, economía, clase, ideología o cultura, que define y reafirma la creencia de unidad de un grupo concreto. "Identidad y otredad son dos caras de la misma moneda. Ningún grupo humano se autopercibe y autodefine más que por oposición a la manera como percibe y define a otro grupo humano" (Gall, 2004, p.224). De esta manera, la mejor forma de crear un grupo humano definido es por oposición, cuanto más delimitado queda el grupo opuesto más nos reafirmamos en el nuestro propio y entonces se crea el sentimiento del "yo colectivo" y la otredad.

Estos fenómenos -las identidades- surgen de una memoria colectiva de un grupo humano. En él se recogen cosas imperceptibles por el ojo humano, tales como la historia y la cultura de un colectivo. La identidad colectiva es una construcción social, ya que es un mecanismo que utilizan los individuos

para sentirse parte de un grupo que los identifique como un “nosotros”, seres idénticos.

El ser humano está hecho para vivir en sociedad y estos mecanismos de agrupación sirven para reforzar la identidad individual de cada uno, así como la del grupo. Sin embargo, no se puede concebir una identidad sólida sin hablar del otro, de la otredad, que es todo aquello que sentimos como ajeno, propio de otras culturas, ideologías o clases sociales.

1.3. SOCIEDAD DEL MIEDO

1.3.1. ¿A qué siente miedo el mundo de hoy?

Como bien afirma Innerarity (2010) “Para entender a una sociedad es más útil examinar sus temores que sus deseos. Dime a qué tienes miedo y te diré quién eres, podríamos decir” (p.1). y es que el miedo, en muchas ocasiones, está ligado al temor que se crea hacia sociedades o nacionalidades diferentes a la nuestra, que algunos poderes políticos y sociales se encargan de hacer que los veamos como algo negativo o peligroso, de ahí que nos paremos en analizar este aspecto, esencial en conductas racistas y discriminatorias.

Como afirma Korstanje (2010), “Desde Aristóteles hasta Hobbes pasando por las más variadas perspectivas como Montesquieu o Tocqueville, todos han visto en el miedo una variable importante de la vida social y política de un Estado o ciudad” (p.113). Podemos considerar, entonces, el miedo como una construcción social ligada a la cultura de cada estado o ciudad que varía según las características de cada uno.

Un buen ejemplo de este echo es la ciudad de Roma, capital mundial del miedo y, sin embargo, ciudad que encabeza las tablas de *las ciudades más seguras del mundo*. ¿Cómo es esto posible? Debido a, como afirma Mora (2008) “la emergencia de seguridad lanzada contra inmigrantes gitanos y rumanos por parte del Gobierno de Silvio Berlusconi y el alcalde Gianni Alemanno” (p.1). Los discursos amenazadores que propagan los políticos de la ciudad a cerca de las crecidas de inmigrantes atemorizan a la población.

Para ponernos en situación con este tema vemos útil tener en cuenta algunos datos concretos del 2008 que hemos sacado del diario *El País* a cerca del miedo en las urbes. “El 90% de los habitantes metropolitanos declara que sufre al menos algún tipo de miedo” (Mora, 2008, p.1).

El miedo también se puede diferenciar por grupos distintos de personas dentro de la misma sociedad. Este afecta distinto a mujeres, rangos de edad, y también según el estatus de la familia en el que te encuentres - “entorno al 22,5% de familias desfavorecidas sufren miedos”-, los estudios que tengas -“el 27,5% de las personas que solo obtuvieron la educación primaria sufren miedos-” (Mora, 2008, p.3), etc.

Las sociedades de hoy en día se definen bastante bien haciendo un análisis rápido de sus preocupaciones e inquietudes, a continuación, nos disponemos a analizar puntos clave a cerca de este tema, incidiendo en los miedos actuales y aquello que los propaga.

El temor entre ciudadanos se crea con la aparición de aquellos que llamamos diferentes. El hecho de pensar que estas personas son amenazas contribuye a la reafirmación de uno mismo. En otras palabras, el miedo global se crea debido al temor de los individuos porque alguien distinto a ellos pueda llegar a reemplazarlos en la sociedad y entonces estos dejen de hacer falta. El semejante, aquel que goza de los mismos privilegios que tú, y que por tanto tiene más fácil alcanzar tus metas, no te resulta tan preocupante como otra persona que no tiene estas facilidades para llegar al mismo sitio.

El miedo se crea con la otredad, o a lo que podríamos llamar agentes externos. Esto nos ayuda a mantenernos unidos a lo que consideraríamos nuestro círculo de personas “idénticas”. Como apunta Korstanje (2010) “El miedo externo se construye con el fin de mantener a la comunidad unida frente a un “mal” o “peligro” que se presenta ajeno a la misma” (p.113). Es decir, trabajamos en crear una amenaza externa para creer más en la unidad interna. Y es que la sumisión de las personas, estas que viven dentro de un grupo que supuestamente les protege, denota la falta de confianza personal de los individuos que deciden confiar su valía al grupo al que pertenecen.

El peligro que un individuo siente hacia algún objeto concreto se explica con que los miedos de cada sociedad varían según sus construcciones culturales y también las condiciones psicológicas de cada individuo en concreto.

La razón por la que se intenta identificar a cada individuo con una cultura o nación no es otra que la necesidad de los políticos de clasificar las sociedades, hacer ver a los ciudadanos que realmente existen unas diferencias entre unos y otros, y así ejercer poder justificando el bien común. Así pues, Maximiliano. E. Korstanje (2010) aclara: “el miedo político no debe entenderse como un mecanismo “salvador del yo” sino un instrumento de “elite” para gobernar las resistencias dadas del campo social” (p.113).

En la sociedad podemos encontrar dos tipos de comportamientos sociales que derivan del miedo que causa la política. En primer lugar, que viene de los riesgos que sentimos de poder ser expulsados de nuestra zona de confort por aquello que nos resulta extraño -como los extranjeros-. Y el segundo, menos ficticio, son los conflictos que surgen a raíz de las desigualdades dentro de una misma sociedad, ya sean de estatus, económicos, o de poder. Este segundo es el más útil para los discursos políticos ya que resulta tan beneficioso para quien lo pregona como perjudicial para quién lo padece; ya que es inevitable para estos pensar en los bienes que les pertenecen y en la posibilidad de que les sean arrebatados.

El pueblo ante estos discursos amenazadores por parte de la política

acaba por actuar de forma autoritaria intentando autoprotegerse del otro creando determinadas frustraciones que se reflejan en la propia impotencia del individuo ante esta situación. Esto degenera en los intereses de los individuos, y hace que estén más centrados en cumplir con lo que se espera de ellos que en alcanzar sus propias aspiraciones.

El miedo es algo natural del ser humano y lleva en nuestra historia desde el principio de los tiempos y ha pasado por todas las culturas. No obstante, la percepción del mismo ha ido cambiando según las sociedades evolucionaban. Los miedos que existen hoy en día no son los mismos que preocupaban a nuestros antepasados.

“En las sociedades tradicionales había grandes miedos pero eran bastante previsibles: la carencia, el hambre, la enfermedad, la guerra” (Innerarity, 2010, p.3). Estos miedos que en su día aterrorizaban a la mayoría de los núcleos familiares hoy en día son cosas que podemos solucionar con cierta facilidad en la mayoría de los continentes. En las primeras sociedades ibéricas el estatus de una familia dependía directamente de la cantidad de tierras que tuvieran en su poder y la honra de sus mujeres” (Wade, 2013, p.52). Esto dista mucho de los intereses de las sociedades de ahora, en las que el dinero y la información son las mayores fuentes de poder.

El mundo de hoy vive una seguridad objetiva, en la que nos han hecho creer que tenemos mucho que perder para crearnos ese miedo a que alguien nos quite lo que se supone que es nuestro.

La mayoría de los miedos que sufre la sociedad de hoy en día están relacionados con la tecnología, aunque también existe el clásico miedo a la inmigración - “que vengan de fuera a quitarnos lo que por derecho nos pertenece a los de aquí” -.

El capitalismo global nos ha llevado a plantearnos si realmente somos útiles para las sociedades a sentir miedo de no poder llegar a serlo, siendo así excluidos de nuestro propio círculo cercano. Como hemos dicho con anterioridad los temores de las personas los crea, normalmente, su propio entorno, esto hace que en la actualidad el miedo de cada individuo sea, cada vez más, algo individualizado, ya que las circunstancias de cada uno varían de las del resto.

La tecnología es un nuevo factor de riesgo en las vidas de los ciudadanos. Cosas que antes no tenían demasiada importancia, como los datos personales de cada cual, ahora son moneda de cambio en los mercados internacionales. Esto hace que se conviertan en un bien preciado, y como tal, necesitan ser protegidos.

El aumento de la seguridad, a nivel informático, es cada vez mayor y esto crea una vulnerabilidad relativa en el consumidor que lo lleva a sentir un miedo que antes no tenía por perder la propiedad de tales datos a los que

antes no daba tanta importancia. Esto lo resume muy bien Innerarity (2010) cuando dice: “Vivimos en un mundo en el que podemos perder más porque tenemos mucho, respecto de un mundo dónde podíamos ganar más porque teníamos muy poco” (p.2).

Es cierto que debido a las condiciones que edifican nuestra sociedad actual podemos afirmar que vivimos en una sociedad constituida más por riesgos -es decir aquello que podría pasar, pero hacemos todo lo posible para evitarlo- que por peligros.

1.3.2. Utilización del poder como arma

El uso y el abuso del poder es un comportamiento generalizado entre las élites de las sociedades. Relacionado con el miedo, las personas con poder usan esa facultad, la mayoría de las veces a su favor, ejerciendo miedo sobre un colectivo, más o menos grande, para así ser capaces de dominarlo sin demasiados problemas.

El miedo lleva a los ciudadanos a crear maneras de sentirse seguros dentro de su círculo más cercano. Una de las más comunes es adoptar actitudes autoritarias hacia las personas que consideramos diferentes a nosotros, con el fin de reducir estas supuestas amenazas. Innerarity (2010) escribe al respecto de estas actitudes: “Son expresión de las patologías de un yo global que reacciona autoritariamente para compensar su propia impotencia, ese sujeto que es a la vez inseguro y tiránico, apático y voraz” (p.1). La dura actuación de estos individuos es un reflejo de la impotencia de estos por no poder llegar a nada con estas situaciones que ponen en entredicho la valla de los ciudadanos en su propia zona de confort.

Esto refleja la utilidad que tiene esa figura del *personaje diferente* para crear un miedo global que lleve a las élites a dominar de forma fácil a las masas. Como apunta Innerarity (2010) “el miedo global se caracteriza porque no tiene su origen en la amenaza potencial del semejante, sino en la inquietud provocada por el diferente” (p.4). De este modo, en este mundo global la amenaza ya nos son los personajes cercanos, sino los que provienen de sociedades más lejanas y diferenciadas. A mayor igualdad entre la población mayor inquietud también para las clases altas, ya que los privilegios de los que gozan se igualan con el resto de los individuos.

Es por esto por lo que podemos decir que las razas son construcciones sociales, hechas a propósito para poder dividir la sociedad en escalones de poder y dejar, sin motivo aparente, a algunas personas fuera de los privilegios de los que otras gozan por motivos única e indiscutiblemente fenotípicos. Esto mismo pasaba en los primeros núcleos urbanos del colonialismo donde “el honor se utilizaba para justificar las barreras raciales y de clase que existían entre habitantes” (Wade, 2013, p.54).

En la construcción de una sociedad democrática, el miedo, en realidad,

no juega un papel bueno ni malo, simplemente depende del uso que se haga de él. La idea es utilizar estos sentimientos de buena forma para ayudar al individuo a reafirmarse a sí mismo y otorgarle un espíritu competitivo que no lo haga competir directamente con el otro, sino que le de fuerzas para crecerse a sí mismo como individuo, porque no se puede tolerar que el miedo siga generando odio entre personas.

Sin duda, el miedo es una de las armas más utilizadas por las élites sociales con el fin de mantener un control generalizado sobre la población que le otorgue poder sobre los demás individuos. En una escala de poder aquellos que más poder y privilegio tienen son incluso cuestionables de haber existido: los dioses. Estos castigaban al ser humano por sus ofensas haciéndoles cargo de todas las tareas que debían desempeñar y por las cuales sus vidas no eran del todo gozosas. “Esta ruptura entre el mundo ideal y el real, se ve acompañada por la introducción de lo político como la institución cuya función es velar por los hombres en tierras que les son inhóspitas” (Korstanje, 2010, p.112). En esta escala de poderes que sucedían a las deidades eran los dirigentes de los estados, reyes y emperadores elegidos a dedo por una fuerza superior incuestionable.

¿Por qué hablamos de esto? Porque este es el principio de la utilización del poder y el miedo como arma. Las sociedades están en constante cambio, y los dirigentes, las certezas, y los miedos han cambiado con ellas.

Hay formas de controlar a la sociedad que ya hemos hablado anteriormente en este trabajo, por ejemplo, la utilización de la categoría “indígena” para dejar a cierto grupo social sin derechos dentro de una sociedad. Este tipo de actos son estrategias que se utilizan para la fácil dirigencia de una sociedad. También en estos casos, afortunadamente cada día menos comunes, es beneficiosa la evasión de derechos humanos en un colectivo para evitar la educación y enriquecimiento y conseguir así la esclavitud o dominación total de ellos. Esto también se ve, todavía hoy, en los derechos de las mujeres y en los abusos de poder que sufren por parte de los hombres. Los actos de poder de hombres sobre mujeres son un tema candente, porque además una mujer puede llegar a sufrir ataques racistas, machistas o clasistas, juntos o por separado a lo largo de toda su vida. La propiedad sexual familiar se creó en cierto momento para poder controlar y privar de derechos a las féminas de cada linaje hasta la Constitución de 1823 en Sudamérica.

“Una sociedad potencialmente con miedo es plausible de ser dominada según los intereses de una aristocracia y no de la mayoría” (Korstanje, 2010, p.119).

Las élites trabajan ofreciendo una cuestionable protección al pueblo ante las amenazas que ellos mismos crean con sus discursos a cambio de poder, pero en realidad, en la práctica el poder que ejercen se extrapola a toda la ciudadanía, sin distinción, callando así las voces del pueblo y saliendo

beneficiadas solamente esas élites poderosas.

1.3.3. Discursos políticos peligrosos

En el punto anterior ligamos con la política la mayoría de los problemas relacionados con la gestión del poder. En este punto queremos hacer hincapié en este aspecto.

La institución de los políticos fue una invención creada para velar por la comodidad y seguridad de todos los individuos de una colectividad que en cierto momento sufría escasez o privación de algún bien. Este principio es común también en la religión y la identidad.

El miedo no es solo un medio que utilizan las élites para tomar el control de las sociedades, también es un sentimiento natural que presenta el ser humano en situaciones concretas. En este sentido Innerarity (2010) afirma:

El miedo no es solo un instrumento de control para las élites, sino una pasión elemental y universal, cuya primera e indispensable función consiste en garantizar la autoconservación de los individuos manteniendo viva en ellos la memoria de su vulnerabilidad (p.5).

El sistema político, que en un primer momento fue inventado para proporcionar gracia a toda la población, cada vez pierde más eficacia en generar beneficios para la multitud y se centra en lucrar a unos pocos grupos elitistas dentro de la corporación. “El poderoso no usa el terror para mantener la distancia con los otros, sino que usa la desigualdad para infundir terror” (Korstanje, 2010, p.117). De esta manera, Según Maximiliano E. Korstanje, los poderosos buscan en la desigualdad sistemas de separación entre la población más pudiente y precaria sin necesidad de vender discursos que lleven el miedo como bandera

No hay nada como la seguridad que venden los políticos a la población de hoy. La veracidad de estos es cada día menor y no es de extrañar, la mayoría de las veces pagamos una seguridad relativa, la cual deriva de discursos impartidos por ellos mismos que hacen que grupos minoritarios, y para nada preocupantes, sean una amenaza voraz hacia el ciudadano medio, y todo esto a cambio de un poder absoluto de la gobernabilidad que les proporciona impunidad y privilegios por doquier. Este echo de aprovecharse el miedo, por parte de los políticos y las élites, como medio para garantizar su poder, lo explica muy bien Mora (2008) cuando escribe: “La gente tiene miedos nuevos y miedos de toda la vida, pero algunos políticos y mafias, en vez de intentar resolverlo, prefieren cabalgar la montura del pánico para vender seguridad a cambio de poder” (p.1).

1.4. UNA SOCIEDAD RESPETUOSA CON EL PRÓJIMO

1.4.1. *Ingredientes para crear un mundo más tolerante*

Para poder hablar de un mundo dispuesto a tolerar más, la primera piedra viene de la mano de la educación de las sociedades. Creemos que la mejor manera de hacerlo es comenzando desde los inicios de la formación de la personalidad de los humanos: la infancia. Para llegar a obtener una sociedad con valores tolerantes habría que centrarse en la importancia de una buena educación y aprendizaje correcto de los niños.

Es importante en el desarrollo de la vida de un infante hacerle ver aquellas cosas que son correctas y, por el contrario, aquellas que están mal. Cuantas más veces se les exponga a estas situaciones más rápido aprenderán a diferenciarlas y aquello que es considerado correcto con facilidad.

La utilización del juego como método de aprendizaje en el buen comportamiento y conductas es muy acertado, ya que los niños aprenden jugando y sin demasiado esfuerzo van adquiriendo buenos modales y prácticas. Además, los buenos estímulos que puedan recibir en el aprendizaje ayudan a que tengan conciencia de que lo que hacen está bien, y esto los llama a hacerlo nuevamente. Los juegos también cuentan con un factor determinante para introducir a los infantes en la ciudadanía: las normas. En sociedad es importante seguir unas reglas para el buen funcionamiento del orden público, así pues, los juegos son una práctica en la vida de los pequeños para lo que luego les deparará en la vida adulta.

Es también necesario hablar de la etapa de preguntas por la que pasan todos los niños. Cuando los pequeños están en este punto su espíritu investigador hace que necesiten aprender y albergar nueva información durante todo el día. Este fenómeno se produce de dos maneras distinguidas; en un primer lugar pueden hacerlo con preguntas directas a los adultos de su alrededor, esto que en un principio podría parecer algo irrelevante deposita una responsabilidad muy grande en los adultos que responden estas preguntas, ya que ello determina el buen o mal aprendizaje del infante según las respuestas del adulto. Sin embargo, no todas las preguntas que se plantean diariamente los niños salen a la luz, muchas de ellas simplemente pasan por sus cabezas y ellos mismos las intentan responder con la información de la que disponen, por eso es importante dotarles de los medios y herramientas necesarios que les permitan analizar, interpretar o entender por ellos mismos los signos y el funcionamiento del entorno que los rodea.

Dicho esto, podemos poner como ejemplo un caso práctico que nos ayude a entender lo que acabamos de exponer en las líneas anteriores. Si un padre suele ver un programa de televisión en el que se emplean lenguajes obscenos y perjudiciales referidos a personas extranjeras, y además el mismo las insulta sin discreción, el niño adopta estas prácticas como correctas, ya

que su referente enseña, de manera indirecta, al infante que esa es la forma adecuada de tratar a las personas que son dispares a él. De esta manera cuando ese niño crezca y sea una persona adulta llevará a cabo estas mismas prácticas sin reparar en el daño que pueda estar causando ni parándose a pensar si lo que hace es correcto o debería cambiar sus hábitos. Aquí es donde vemos el factor de normalización de actos nocivos.

1.4.2. Preservación del orden público

Para el buen funcionamiento de cualquier agrupación ciudadana, con más o menos habitantes, es necesario un orden público que garantice la seguridad y el bienestar de sus componentes, así como para controlar los límites de la libertad del ciudadano.

La libertad consiste en poder hacer todo aquello que no cause perjuicio a los demás. El ejercicio de los derechos naturales de cada hombre no tiene otros límites que los que garantizan a los demás miembros de la sociedad el disfrute de los mismos derechos. Estos límites solo pueden ser determinados por la ley (Brotat, 2014, p.301).

Partiendo de lo que declara el artículo 4 de la Declaración de Derechos del Hombre y del Ciudadano hablamos de los límites que nos imponen las leyes a los ciudadanos, los derechos que nos otorgan y las obligaciones que se esperan por parte de cada uno de nosotros.

Las leyes son creadas para poder dictaminar a la ciudadanía aquello que se puede hacer y los límites que existen entre lo legal lo ilegal. Para ello existen leyes que nos brindan derechos y otras tantas que requieren obligaciones.

Hablar de derechos y obligaciones es como la doble cara de una moneda. Es decir, nuestros derechos acaban donde empiezan los del otro, y por eso existen las obligaciones. Estas se encargan de preservar la unidad y el buen funcionamiento de la ciudadanía. Las sociedades actuales insisten cada vez más en la mejora y aumento de los derechos de sus ciudadanos y van dejando olvidadas las necesarias obligaciones, que como hemos dicho son las que mantienen de alguna manera el equilibrio social en la convivencia de la ciudadanía. Esto se debe muchas veces “al modelo europeo de tradición católica del ciudadano”, el cual “deposita su confianza en los aparatos administrativos”, que, en un primer momento fueron las entidades religiosas, y más tarde el estado soberano, y pone en sus manos los problemas que le puedan surgir esperando una resolución clara (Brotat, 2014, p.141).

La pérdida de obligaciones grupales es un problema también porque esta es la que lleva al cooperativismo y con la creciente corriente de los derechos individuales se están perdiendo la unificación de la población, cosa que afecta directamente a la convivencia y a las crecidas de problemas interculturales, entre otros. Con la rápida evolución y cambio de las necesidades ciudadanas,

la modificación y ampliación de estas leyes está cada vez más a la orden del día para intentar englobar e identificar a la mayor parte de la población con ellas. De esta forma todos entran en el juego que dirige el Estado.

2. REFERENTES ARTÍSTICOS

2.1. VALÉRIE HADIDA

Valérie Hadida es una escultora y pintora nacida en Francia en el año 1965, estudió en París y lleva exponiendo su obra en galerías de arte desde los años noventa.

Actualmente trabaja en una serie de obras conocidas como “Las pequeñas buenas mujeres”, piezas en las que nos hemos inspirado para llevar a cabo nuestro primera obra de este proyecto.

Las esculturas, fundidas en bronce y patinadas en tonos verdes, presentan normalmente un tamaño medio, aunque también realiza algunas en gran y pequeño formato. La artista empieza el proceso de elaboración con arcilla con la intención de que sus piezas sean más expresivas y espontáneas.

El concepto del que parte la artista es reflejar en cada escultura las historias que le inspiran de las mujeres que la rodean. Esto hace que todas sigan una misma línea pero que ninguna sea igual a la anterior, gracias a los pequeños detalles que las diferencian. Las obras lucen rostros relajados o tristes, con cuerpos y cabellos muy expresivos.

Las obras de esta artista nos inspiran por varias razones. La primera el motivo que la lleva a crear las piezas, el trasfondo que puedan tener o la historia que quiere contar o reflejar en ellas se asemeja mucho a nuestra intencionalidad comunicativa.

Otra de las similitudes entre nuestra obra y la de Hadida es sin duda el material empleado en el proceso de ejecución de las obras. La utilización de un material maleable como la arcilla o la cera para la creación de objetos artísticos nos permite trabajar de forma libre a la hora de añadir o restar material, así como para dotar del tamaño que consideremos necesario a cada elemento que compone el conjunto y modificarlo en cualquier momento durante el proceso en caso necesario.

En cuanto al final del proceso de creación, la artista emplea pátina de sulfato de cobre para dotar a sus piezas de bronce de un tono verde que justifica muy bien la



Fig.1. Valérie Hadida. *Rêveuse*, 2016. Bronce. 80 x 32 x 35 cm



Fig.2. Valérie Hadida. *Femmes araignée*, 2016. Bronce y acero. 43 x 56 x 29 cm

tristeza que transmiten sus rostros. Nosotros decidimos, también, emplear el color de la pieza para reforzar el mensaje. En este caso para nosotros era importante la sobriedad que pudiese aportar el color a nuestra pieza y que marcara un contraste con las caras amables de los personajes, y por esta razón escogimos el color marrón oscuro que genera el propio material en el proceso de fundición.

Por último, tomamos las obras de Hadida como referencia para desarrollar el aspecto de nuestros personajes. Los objetos alargados transmiten seriedad y frialdad, aspectos que nos resultaban atractivos para nuestras piezas. Las obras de esta artista tienen una característica que llamó nuestra atención, y es el peso visual que adquieren los grandes y vaporosos cabellos de las mujeres en la mayoría de ellas. Esto quisimos reflejarlo en nuestro trabajo y para ello cargamos la parte superior de la pieza (la correspondiente a la cabeza y al cuerpo) de detalles y fuimos dejando la parte inferior cada vez más vacía, haciendo destacar la primera.

2.2. ENRIQUE FERRÉ FERRI

Valenciano, licenciado y doctor en Bellas Artes por la Universitat Politècnica de València, es un artista multidisciplinar fundador y miembro de diferentes colectivos universitarios relacionados con la obra gráfica y más concretamente con los libros de artista.

En 2021 terminó su tesis doctoral “Tipos anónimos. Palabras vivas. Estudio e inventario de tipos móviles de imprenta en los talleres de la Facultad de Bellas Artes de Valencia. Incorporación de la Tipografía al Libro de Artista. Una aportación personal.” relacionada con su trabajo como profesor en el aula de tipografía, y el cariño que demuestra por la técnica.



Fig.3. Enrique Ferré. *ESPT. Livre d'Artiste*. 10,5 x 6 x 0,5 cm

La obra gráfica de Enrique Ferré es realmente atractiva para el espectador ya que está llena de enigmas, ventanas y juegos en cada uno de sus libros de artista. En ella se pueden ver diversas texturas de papel, cortes, agujeros, recortes de letras de revista, mezclados con dibujos y tipografía hecha con tipos móviles componiendo textos o imágenes con estéticas limpias y/o desordenadas. Las obras tienen, además, una estética impecable y unos acabados extraordinarios gracias a sus conocimientos en el arte del encuadernado.

La obra artística de Enrique Ferré está principalmente constituida por libros de artista. Su conocimiento de la técnica fue lo que nos llevó a acercarnos a él para comenzar a trabajar en el nuestro.

La tipografía como medio visual es algo que caracteriza al artista, y se suele ver reflejado en la mayoría de sus trabajos. La intencionalidad de utilizar el texto como medio artístico era algo que nos parecía muy acertado llevar a cabo en nuestro trabajo por la gran carga simbólica que podía tener por su carácter comunicativo.

Así mismo recibimos la influencia directa del artista para realizar la mayoría de nuestras estampas, viéndose reflejados en nuestro libro de artista algunos de los recursos que ha utilizado en sus proyectos, tales como la ambigüedad de los tipos móviles a la hora de leerlos o la utilización del alfabeto braille.

Ferré nos ha transmitido todo el cariño que tiene por estas técnicas, y sus características comunicativas, capaces de enriquecer al espectador, hacerlo partícipe de la obra y hacerlo reflexionar acerca de la propia lectura de la misma.

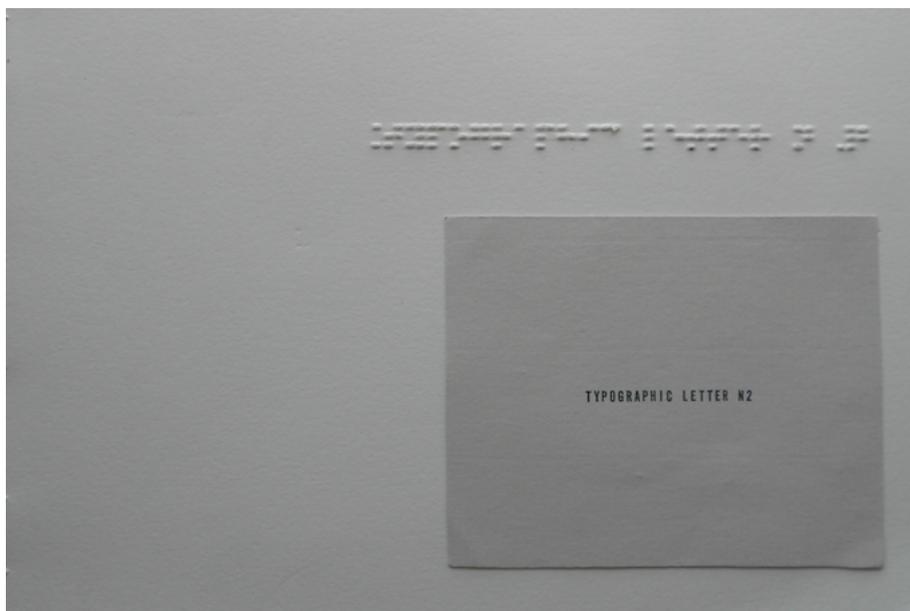


Fig.4. Enrique Ferré. *Typographic Letter N2* (2013). *Livre d'Artiste*. 18,5 x 25,5 x 1,2 cm



Fig.5. Adrian Frutiger. Cartel publicitario.

2.3. OTROS ANTECEDENTES

Adrian Frutiger

Adrian Frutiger, tipógrafo suizo que falleció en 2015, fue uno de los tipógrafos más influyentes del siglo XX. Su obra, característica por el tipo de letra *Univers*, fue realmente innovadora e inspiradora, hasta el punto de haber influenciado de forma contundente la manera de concebir la tipografía como la conocemos hoy en día.

Nos inspiramos en este clásico de la tipografía para hacer una veladura en papel Japón encima de una de nuestras estampas, empleando dos tipos grandes enfrentados entre sí que ocupan gran parte del papel.



Fig.6. Fotografía de Adrian Frutiger en su estudio.



Fig.7. Ata Macias. Cartel de la exposición *Give love back*, 2014.

Exposición "Give love Back" de Ata Macias

Esta exposición, que se realizó en el museo de artes decorativas de Frankfurt, centra su atención en la forma de discurrir del evento en el que los espectadores participan activamente en el proceso de creación de la obra.

Nuestro interés en esta obra se centra principalmente en el cartel que muestra una mezcla muy atractiva entre texto digital y hecho a mano. Esto nos casa muy bien con nuestra idea de mezclar la tipografía con litografía. En la figura 7 podemos ver cómo se muestra el cartel de promoción de la exposición.

3. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

3.1 LA FAMILIA

3.1.1 Sinopsis

Esta pieza esta pensada para llevar a reflexión a la ciudadanía con temas tan importantes como la intolerancia, la exclusión, o el civismo.

Creamos esta pieza por qué creemos en la necesidad de hacer al publico ver las problemáticas actuales relacionadas con las intolerancias y los actos racistas, ya que nos parece un tema de suma importancia que tiene que ser tratado en la sociedad.

Ademas de hacer un trabajo enfocado hacia la reflexión social, nosotros mismos también sentimos la necesidad de aprender e informarnos sobre estas problemáticas más profundamente. Averiguamos la procedencia de estas creencias y su reflejo en la actualidad. De esta manera conseguimos trabajar en una idea, y llevarla a cabo a través de nuestra primera obra: La familia.

Adentrándonos un poco en el tema también comprendimos a quienes afectaban más de lleno temas como el racismo, la discriminación, o la vejación, y quienes se encontraban en relativa situación privilegiada. Esto nos ayudó a enfocar la pieza hacia temas universales -como la discriminación- con los que los espectadores se sintiesen familiarizados.

El público al que queremos llegar es algo heterogéneo, ya que las problemáticas que tratamos afectan en mayor o menor medida a gran parte de la población. Personas adultas, con y sin estudios y niños de todas las edades. Son unas cuestiones en las que hay qué hacer pensar a la población de forma constante, para poder ponerles solución.

Para la creación de las piezas nos inspiramos en la estética teatral, mas concretamente en los teatros de marionetas.

El teatro de marionetas para nosotros representa el juego y la teatralidad, pero también la ficción mezclado con la evidente manipulación de personajes, que están atados y se articulan a través de los hilos que surgen de sus extremidades. Esto los hace carecer de voluntad y ser expuestos a placer del titiritero muchas veces con intención burlesca. La doble cara de este artilugio -el teatro- nos pareció interesante para contar la historia que llevábamos entre manos, por su apariencia inocente e infantil, pero las connotaciones siniestras e inquietantes que podríamos llegar a darle.

La intencionalidad principal de la pieza es llegar al espectador a través de las impresiones que pueda causar en él las obras, esto lo conseguimos



Fig.8. Celia Gómez. Presentación de la pieza en instalación



Fig.9. Celia Gómez. Vista frontal de la obra

mediante la colocación, apariencia y construcción de las piezas. Como ya hemos nombrado con anterioridad las acciones que se llevan a cabo en un teatro de marionetas nos llenaban de inspiración y con nuestra obra hemos querido recoger aquello que nos gustaría dar a entender sobre la manipulación y el poder de las clases altas, que utilizan el miedo como discurso para dividir y amenazar a los que están por debajo, el racismo existente en las sociedades actuales, la discriminación que existe entre grupos étnicos, y los comportamientos para nada apropiados de las personas respecto a esto.

Lo que pretendemos también es captar toda la atención del espectador con lo que esta viendo. Mediante las luces y el movimiento constante de las piezas llevamos al público a mantener la vista pegada a la pieza durante varios minutos mientras analizan y concluyen en sus propias conclusiones a cerca de esta. El cambio de luces en la escena es un guiño a la alteración de color de la piel en las individuos dando a entender la pluralidad "racial" de la obra.

Los personajes que decidimos hacer figura que son una familia convencional, donde podemos observar dos varones: un padre y un abuelo, y también tres mujeres: una abuela, una madre y una niña.

Para hacer las caracterizaciones de los personajes nos inspiramos en las familias de los años setenta, ya que en aquella época era usual que varias generaciones conviviesen dentro del mismo núcleo familiar, la casa. Sobre todo nos fijamos en los peinados tan característicos de esta década. Y también nos basamos en la estética camp para el diseño de las piezas exagerando el tamaño de las cabezas respecto al de los cuerpos. Esto hace evidente la artificialidad de nuestra familia humanoide.

La obra consta de cinco piezas hechas en fundición artística colocadas en forma de pirámide horizontal dentro de una estructura que simula ser un teatro, pero a pequeña escala. Las piezas de bronce no solo albergan su peso simbólico en la parte superior, la que pertenece a la cabeza, sino que también su peso real. Es por esto que las piezas se encuentran colgadas del techo por una cuerda metálica. Los personajes están hechos con estructuras de metal alargadas con una cabeza voluminosa y un cuerpo estrecho e interminable. El teatro sin embargo es pequeño y acotado, con telas y entretelas que dan cuerpo y color a la estructura. La pieza esta hecha para ser colocada en el centro de una gran sala, con las luces apagadas y un foco que ilumine las caras de los personajes.

ABUELA:



Fig.10. Celia Gómez. Boceto pieza anciana

HIJA / PROTA:



Fig.11. Celia Gómez. Boceto piezas niña



Fig.12. Celia Gómez. Estructuras de acero soldadas

3.1.2. Proceso

La realización de la obra se divide en varias partes ya que la construcción de la misma y la utilización de distintos materiales ha hecho que su producción se llevase a cabo en distintas fases.

Estructuras de acero

Para llevar a cabo las estructuras de acero que conforman la parte del esqueleto y las piernas de las piezas cortamos las varillas de acero de 6mm con la sierra de mano y las soldamos con el equipo de soldadura MIG, dándoles las formas que podemos apreciar en la Figura 12.

Cabezas

Empezamos construyendo los núcleos de barro sobre los que modelar las cabezas de las piezas. Cuando tuvimos las esferas de barro del tamaño deseado las pincelamos con la ayuda de un pincel y cera líquida hasta que conseguimos un grosor suficiente para poder moldear encima de estas sin necesidad de conservar el barro en su interior, ya que este no es un material adecuado para formar el núcleo de los moldes de fundición. Para retirar ese núcleo de barro, cortamos la pieza de cera por la mitad con la ayuda de un cuchillo, y después de extraer todo el barro y de limpiar la cera, volvimos a soldar esta haciéndonos servir de un cuchillo caliente, recuperando nuestra forma original de cera.



Fig.13. Celia Gómez. Primer modelado en barro

Preparamos la cera para modelar las piezas vertiendo cera líquida en agua fría y amasándola con las manos para mantenerla maleable y poder trabajarla con facilidad. Modelamos cada una de las cabezas de manera individual otorgándoles los rasgos que nos parecieran pertinentes a cada figura, formando así los personajes que conforman la familia. Las partes más voluminosas, que habían de ser huecas, como el pelo, las trabajamos también a partir de un núcleo de barro y para el resto de las partes nos hicimos servir de pequeños trozos de cera que fuimos modelando de forma



Fig. 14. Celia Gómez. Pincelado de la esfera de barro



Fig. 15. Celia Gómez. Retoques de la pieza con herramienta de modelado



Fig. 16. Celia Gómez. Modelado cabeza anciana



Fig. 17. Celia Gómez. Pieza en cera terminada



Fig. 18. Celia Gómez. Piezas rellenas con el núcleo sin tapas

individual para luego adherirlos a las cabezas con la ayuda de herramientas metálicas de modelado y el calor de los mecheros bunsen.

Unimos las cabezas de cera con las estructuras de acero y dimos un poco de volumen a los cuerpos utilizando hilo de cobre grueso acompañado de pegotes de cera colocados estratégicamente para dar más personalidad a cada personaje y evidenciar las diferencias entre ellos.

Para hacer los núcleos definitivos de las cabezas, abrimos una pequeña ventana en la cera por la que colamos una mezcla de escayola, moloquita y agua. Antes de verter esta mezcla colocamos unas porteadas para mantener el núcleo inmóvil y fijado al molde de cáscara a la hora de descascar y colar la pieza. Una vez fraguada la mezcla recuperamos la tapa del agujero y la volvimos a insertar en su sitio con la ayuda de las herramientas de modelado.

Árbol de colada

En primer lugar, sumergimos en agua los moldes de escayola que íbamos a utilizar para hacer las diferentes partes del árbol de colada y así evitar que la cera quedase pegada en ellos. Hicimos los bebederos y las copas que necesitábamos en estos moldes y luego lo montamos todo sobre la pieza. Como las figuras tenían todas una forma semejante, la disposición de los bebederos en cada una de ellas no distaba demasiado del resto: tres bebederos desde la copa a la cabeza de un tamaño considerable y otro bebedero más largo que iba desde la copa hasta la parte del cuerpo de los personajes para facilitar el riego de estas zonas. Tampoco queríamos que el metal llegase con facilidad a todos los lados de la pieza para aumentar las posibilidades de experimentación en la pieza. Por último, añadimos respiraderos a las piezas para facilitar la salida de los gases producidos en el momento de colar el metal en los moldes que podrían entorpecer el llenado de los mismos.

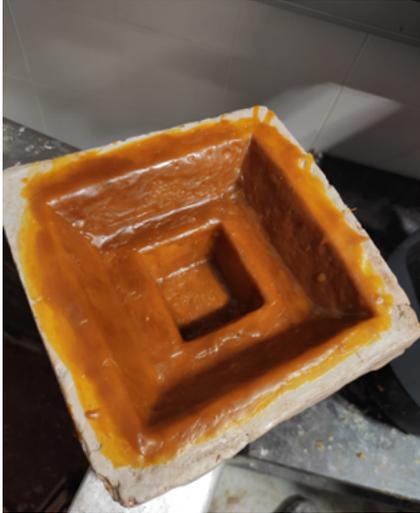


Fig.19. Celia Gómez. Pincelado de copa grande



Fig.20. Celia Gómez. Árbol de colada terminado



Fig.21. Celia Gómez. Árbol de colada terminado



Fig.22. Celia Gómez. Baño de barbotina



Fig.23. Celia Gómez. Aplicación y pincelado de la fibra de vidrio

Molde

Para la realización de los moldes de cáscara cerámica, dimos una capa de gomalaca a las piezas y comenzamos a dar baños de barbotina de sílice coloidal con moloquita en polvo. Dimos cuatro baños por pieza, dos con moloquita de grano fino y dos con grano grueso. Por último, pusimos una capa de fibra de vidrio sobre la pieza ayudándonos de barbotina y un pincel para colocarla y peinarla por toda la superficie de la figura.

A continuación, pasamos al descere y cocción de los moldes. Llegados a ese punto tuvimos un pequeño problema con uno de los moldes, en el momento del descere una de las copas se rompió debido al peso del molde. En un primer momento, intentamos repararla con barbotina y fibra de vidrio, pero al cocer el molde terminó de romperse, por lo que para reconstruirla tuvimos que soldar los diferentes trozos aplicando capas de barbotina y fibra de vidrio que consolidamos calentando con un soplete de gas hasta conseguir unir todas las piezas de manera sólida.

La colada

Hicimos la colada del metal siguiendo el proceso habitual del taller de fundición de la facultad y al sacar las piezas de los moldes nos dimos cuenta de que a una de ellas se le había desplazado el núcleo, esto causó una mala entrada del metal, no llegando a llenarse del todo el molde, por lo que hubo que repetir todo el proceso, desde el modelado, para poder realizar la pieza en la siguiente colada. El proceso de descascarillado de las piezas se realizó con la ayuda de punteros y cinceles.



Fig.24. Celia Gómez. Vertido del metal en los moldes



Fig.25. Celia Gómez. Enfriado de las piezas de metal



Fig.26. Celia Gómez. Extracción de la pieza del molde



Fig.27. Celia Gómez. Mecanizado de las piezas



Fig.28. Celia Gómez. Patinado de las piezas

Mecanizado de las piezas

Una vez desmoldadas las piezas, cortamos los bebederos con la radial, repasamos los cortes y cortamos los clavos haciéndolos desaparecer con ligeros toques de martillo. También dimos una pátina a las piezas de bronce para oscurecer las zonas en las que habíamos quitado los bebederos, quedando el metal desnudo, homogeneizando el color de la pieza.

Estructura teatral

En primer lugar, marcamos y cortamos las piezas de madera que iban a constituir la estructura. Utilizamos listones y tableros de madera. Para cortar estos últimos empleamos la sierra circular y para los listones la ingletadora. Por último, para cortar las curvaturas de algunas de las piezas utilizamos la caladora.

Para armar la estructura encolamos las piezas entre sí y reforzamos algunos puntos con clavos para cerciorarnos de la estabilidad de la estructura. Taladramos la pieza que simula el escenario con dos agujeros por cada personaje para poder introducir las varillas que forman las piernas dentro y controlar mejor el movimiento de las piezas. En cuanto al acabado, pintamos con betún la mayoría de las piezas.

Para la parte decorativa del proyecto empleamos algunas telas que nos ayudaron a vestir el teatro y hacerlo más veraz. Cortamos y planchamos las telas que pertenecían a la parte baja y las encolamos a la misma. También pusimos un par de telas negras y grandes en la parte trasera del teatro para acortar los límites de este. Por último, unas cortinas rojas planchadas y recogidas con cuidado se encargaron de adornar la parte delantera del teatro.

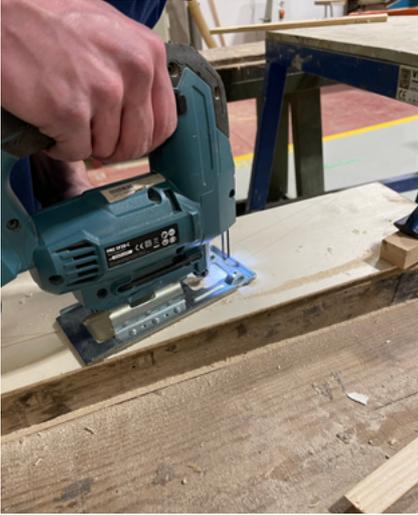


Fig.29. Celia Gómez. Corte de las piezas en madera



Fig.30. Celia Gómez. Piezas encoladas y secando



Fig.31. Celia Gómez. Montaje del teatro sin agujeros



Fig.32. Celia Gómez. Prueba de las piezas sobre el escenario

Montaje de la obra

En primer lugar, colocamos el teatro en el centro de la sala, de manera que este captase la atención, encajando en el espacio. Las piezas de bronce se colgaron con cables de acero del techo técnico, pasándolos por los agujeros de las piezas y amarándolos con tensores de acero. Las piezas se colgaron de manera que quedasen suspendidas en el aire, pero con una pequeña parte de las patas de acero encajadas en los agujeros del escenario, limitando así un poco su movimiento, pero permitiéndoles cierto balanceo.

La obra se presenta en una sala donde las luces permanecen apagadas y es un foco que varía constantemente su intensidad el que ilumina la pieza desde el techo. Por último, la música ambiente se reproduce a través de unos altavoces situados también en el techo, conectados a un reproductor.



Fig.33. Celia Gómez. Exposición de la pieza acabada

3.1.3. Resultados

La familia

2022

Bronce, acero, tela y madera

Fundición artística

80 x 70 x 55 cm



Fig.34. Celia Gómez. La familia. 2022. Bronce, madera y tela. 80x70x55 cm



Fig.35. Celia Gómez. Presentación en el aula de la pieza acabada



Fig.36. Celia Gómez. Vista zenital de la obra

3.2. EL HAZ Y EL ENVÉS DE LAS HOJAS

3.2.1 *sinopsis*

Esta obra ha sido creada para hablar de la intolerancia que existe en el mundo, pero, después de nuestra primera obra, queríamos enfocar más este trabajo en un mal concreto: el racismo. Haciendo una mezcla entre las alertas de las prácticas racistas y la puesta en valor de los actos tolerantes. Queríamos hacer alusión a la importancia de la inclusión y el respeto para la buena convivencia en algunas de las ilustraciones.

Hemos enfocado la obra al público adulto ya que pensamos que está en este el problema principal que engloba las prácticas racistas. Los niños son más inocentes y por consecuencia más tolerantes, aunque pueden tener influencia directa de personas mayores o indirecta, por su presencia en redes sociales que cada día ejercen mayor influencia desde muy temprana edad. No obstante, la lectura de las ilustraciones es fácil y visual, lo que convierte a la obra en atractiva para cualquier persona con unos mínimos conocimientos de lectura.

Pensamos que el racismo es uno de los mecanismos de exclusión más arraigados y antiguos de todos los tiempos, es por ello por lo que nos pareció necesario hacer hincapié en este aspecto, y ponerlo de manifiesto, además de emplear un medio plástico para su difusión y divulgación.

Para la creación de este trabajo partimos de un proyecto anterior, en el que trabajamos la escritura rápida basada en algunos textos que forman parte de las referencias bibliográficas del marco teórico de este trabajo. Este proyecto se llamaba Impulsos y consistía en leer los textos para posteriormente marcar un tiempo determinado y plasmar en el folio, a modo de dibujo, aquello que nos había transmitido el texto, como un análisis rápido de lo que habíamos entendido del escrito. Al empezar con este proyecto nos dimos cuenta de que el uso de la escritura nos proporcionaba un mejor recurso para comunicar la temática de la obra que el dibujo. Fue entonces cuando se nos ocurrió la idea de elaborar un libro de artista que recogiese aquello que queríamos transmitir con técnicas de tipografía, con empleo de tipos móviles cuyos registros poner en mayor relieve las palabras que deseamos expresar. Para registrar nuestro rastro y conseguir darle un acabado más personal a la obra incorporamos la litografía en algunas de las ilustraciones del proyecto.

La obra, constituida por texto en su gran mayoría, pretende transmitir mensajes en cada hoja, algunos directos y otros un poco más rebuscados que buscan llevar a reflexión y aportar información al espectador, apoyándonos en la atracción que ejerce la tipografía impresa sobre el papel.



Fig. 37. Celia Gómez. *El haz y el envés de las hojas*. Papel canson. 20 x 38 x 03 cm



Fig. 38. Celia Gómez. *El haz y el envés de las hojas*. Papel canson. 20 x 38 x 03 cm

Elegimos técnicas variadas para aportar diversidad visual al trabajo, como la litografía, la tipografía, el troquelado, la escritura en braille y las transferencias, combinando unas con otras y haciendo un guiño a esa mezcla de personas que pretendemos mostrar en el trabajo. Nos pareció de recibo utilizar una gama de grises, blanco y negro para todo el diseño de las ilustraciones para mantener homogeneidad entre todas las piezas.

Cada ilustración está hecha con una intención concreta. Su finalidad es llevar a la reflexión de forma individual y crear un mensaje claro junto al resto de las páginas.

Para la portada hicimos un gofrado. Después de utilizar esta técnica en otra de las páginas nos gustó tanto el resultado que decidimos hacer la portada con el mismo procedimiento. Empleamos también el mismo tipo de letra que para la estampa de diversidad. Así creábamos un puente entre la portada y el contenido del libro. El resultado fue una portada muy elegante y discreta, en la que, además, hay que prestar un poco de atención para leer lo que hay en ella, además de percibir a través del tacto, si existe la posibilidad de hacerlo, la influencia que puede ejercer sobre el lector la caricia de las huellas registradas. El haz y el envés, así se llama nuestro libro de artista. Escogimos este título porque hace referencia a multitud de cosas que nos sugiere el tema de la discriminación. Hablamos de las diferentes lecturas que puede tener una misma situación, el cambio de actitud de los individuos, y su toma de decisiones a la hora de abordar un tema concreto. Y también al lado opaco de las cosas y personas. En resumen, a esas dos caras de la moneda que tiene la vida, el aprendizaje y enriquecimiento como individuos.

La hoja que sigue a la portada está realizada con texto en braille. Escogimos este abecedario porque estéticamente encaja con el libro y además queríamos integrar de alguna manera la inclusión de todos los individuos en nuestro libro. Además, la creación de esta página nos dio la oportunidad de aprender este abecedario, por lo que nos resultó muy enriquecedor. La frase que escribimos fue “no hay más ciego que quien no quiere ver”, frase con la que queremos dar a entender que hay veces que la tolerancia está en la mano de cada uno y no depende de nadie más. La colocación de la frase es totalmente estética, dividiéndola en dos, de manera que las dos mitades ocupan el mismo espacio. El empleo del lenguaje Braille sobre papel, además de su imagen estética, se aúna con los textos gofrados, al adquirir importancia, además de la visión, el tacto sobre el soporte utilizado.

Para la siguiente estampa, diversidad, quisimos jugar con el propio significado de la palabra, así que dentro de la misma variamos la intensidad del color para que se produjese una gama de tonalidades lo más diversa posible.

La utilización de la litografía en nuestro libro de artista empieza con la siguiente ilustración. Preparamos un texto escrito por nosotros que era una

reflexión relacionada con los textos que hablaban del racismo y sus malos usos a lo largo de la historia. Para su realización empleamos lápiz litográfico, el cual nos dio soltura para escribir, como si de un folio se tratase. Al imprimir en el papel la imagen se voltea horizontalmente, decimos voltear también el texto verticalmente para dificultar aún más su lectura. Para dar a entender que el texto era de difícil lectura elaboramos un juego de letras de sobre papel Japón que puesto sobre la hoja da a entender este rompecabezas de legibilidad.

Quisimos poner en nuestro libro alguna frase contundente que fuese clara y concisa. Esto es lo que representa la estampa la raza no existe, el racismo sí. Su lectura es rápida y clara.

El máximo esplendor de nuestra utilización de la técnica tipográfica llega con la realización de un párrafo entero sacado de un texto de J.B. Kakozi. Queríamos que la página recordase a la de un libro real y para ello utilizamos la tipografía. Para incidir en la necesidad de documentarse a cerca de los temas relacionados con el racismo decidimos superponer, utilizando la litografía y mediante una aguada litográfica, la pregunta ¿lo leíste?

La idea de crear ventanas dentro de una misma hoja era algo que nos llamaba mucho la atención, este recurso lo utilizamos en la ilustración Esclavitud, en la que mezclamos el troquelado con el gofrado para crear un juego de palabras. Podemos leer al mismo tiempo la palabra esclavitud y sad -triste en inglés- en la primera hoja, pero si la abrimos nos sorprendemos con un recorte de periódico hecho con transferencia de acetona que nos habla justamente de la mezcla de estos dos conceptos.

Para terminar el libro elaboramos un colofón, también con la técnica de la litografía. Nos pareció de recibo que el punto final del libro fuese hecho a mano, y con un aspecto bastante informal, en contraste con la pulcritud de la portada. La disposición de la información busca ese aspecto desenfadado y de escritura de libreta que hemos nombrado antes. Para ello utilizamos lápiz litográfico en su realización y tinta negra en su impresión.



Fig.39. Celia Gómez. Corte de papeles en guillotina hispania



Fig.40. Celia Gómez. Realización de la portada en prensa minerva



Fig.41. Celia Gómez. Prueba del alfabeto braile

3.2.2. Producción de la obra

Comenzamos el proceso de producción de la obra haciendo varias pruebas en la libreta, dando forma a las ideas y estudiando cómo materializarlas. Para ver si era de nuestro agrado o no llegaba a lo que estábamos buscando decidimos hacer pruebas, a menor escala, de las ideas y así poder hacernos una idea de cómo iba a quedar. Esto fue útil también para comprobar a posteriori algunas cosas como el orden de las páginas o la no repetición de algunos modelos.

El papel utilizado ha sido de la marca Canson Edition de 100 x 70 cm, para cortarlo se ha hecho uso de la guillotina. El formato que decidimos utilizar fue horizontal, de 20 por 38 cm, formato apaisado en el que el texto se expande y su eco se prolonga.

La portada se ha impreso tipográficamente, para ello se preparó una rama con la información que debía completarla, que consistía en el nombre del autor y el título de la obra. La tipografía es de distintas formas, y se imprimió en una prensa minerva. En ella ajustamos los sujetadores del folio para que quedasen por fuera de la imagen y pusimos en marcha la máquina, sin tinta, para hacer el gofrado. Después de un par de pruebas hicimos las estampas que conforman la parte de la portada de nuestro libro.

Para hacer la hoja con escritura braille utilizamos una plantilla de este abecedario y un punzón para poder escribir en ese idioma de forma correcta y legible. Pusimos la rejilla sobre el papel en la posición adecuada y, con la ayuda de un punzón especial para este tipo de escritura, fuimos perforando los agujeros según las formas que tocaban para elaborar las palabras que conformaban la frase que habíamos elegido. Repetimos el proceso seis veces, ya que la dificultad de este tipo de escritura hizo que nos equivocásemos más de una vez.

Para la página de diversidad medimos los márgenes de la hoja y buscamos el tipo de letra que mejor se adecuaba al hueco que teníamos. Pusimos los tipos móviles en la rama y ajustamos las piezas con la ayuda de las imposiciones y las cuñas, hicimos fuerza con la llave hasta que la presión fue suficiente para aguantar todas las piezas, sin que estas se cayesen al colocar la rama en la máquina. Tras colocar la rama en la máquina, nos cercioramos de que las tiras que aguantan el papel no estuviesen delante de la imagen que íbamos a estampar, para que estas no entorpeciesen la impresión y no estropear los tipos móviles. Entintamos los rodillos con la cantidad de tinta necesaria y los dejamos rodar para batir la tinta. En este caso pusimos la tinta de forma irregular para conseguir degradados dentro de la propia pieza. Por último, fuimos cambiando e imprimiendo los papeles hasta conseguir las cinco copias.

Cuando hicimos la primera imagen con litografía, en la que plasmábamos una reflexión acerca del racismo, primero tuvimos que adecuar la



Fig.42. Celia Gómez. Prueba de tintas



Fig.43. Celia Gómez. Resultados en el secadero

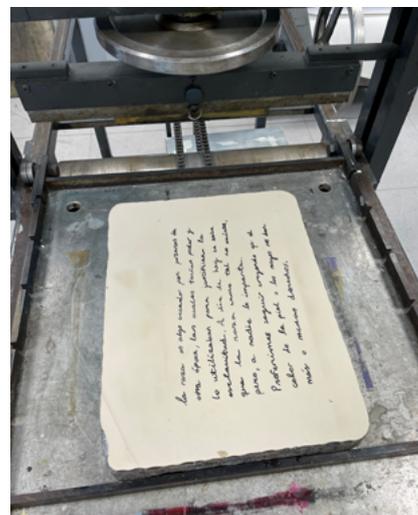


Fig.44. Celia Gómez. Litografía colocada en la prensa



Fig.45. Celia Gómez. Secadero con impresiones sobre papel japon

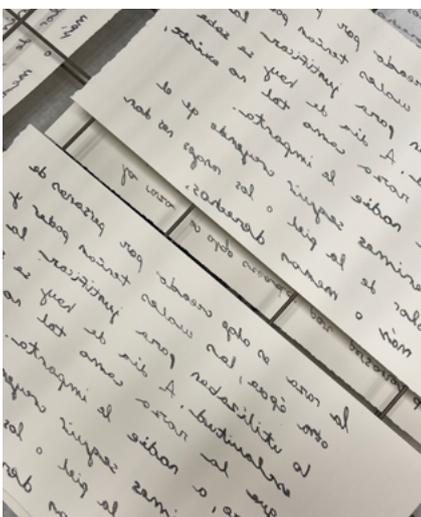


Fig.46. Celia Gómez. Resultados de litografía en el secadero

pedra para poder escribir en ella. Para ello la graneamos con carborundo de diferentes gramajes hasta alisar completamente su superficie. Posteriormente escribimos el texto en la piedra igual que si lo escribiésemos en un papel, siendo conscientes de que la imagen quedaría volteada. Tras acidular la piedra para revelar la imagen, la pusimos en la prensa, la lavamos y preparamos la tinta para imprimir. Fuimos humedeciendo la piedra con una esponja y pasando el rodillo impregnado en tinta hasta entintar completamente la imagen para, después de situar el papel, la cama y el acetato, imprimir la imagen. Por último, dejamos secar las hojas un par de días para cerciorarnos de que la tinta se secase bien.

La página la raza no existe, el racismo si está hecha en el taller de tipografía. Para llevarla a cabo tuvimos que formar con tipos móviles y espacios la estructura que ahora muestra. Cuando tuvimos la estructura hecha, la fijamos con imposiciones y la ajustamos con las cuñas para llevarla a la prensa minerva. Colocamos tinta en los rodillos automáticos y accionamos la máquina. Cuando la tinta impregnó los rodillos por completo activamos el modo de impresión de la máquina, haciendo que los rodillos entintasen la rama primero, para luego prensar el papel contra esta, realizándose las impresiones. Fuimos cambiando los papeles y repitiendo el proceso hasta conseguir imprimir las cinco copias.

La ilustración que ocupa la sexta página del libro, contando la portada, es la única que hicimos mezclando las técnicas de litografía y tipografía. En primer lugar, hicimos la parte que corresponde al texto en tipografía. Una estructura de tamaño considerable que resultó costosa de montar por su volumen, la cantidad de tipos móviles y espacios que se necesitaron para llevarla a cabo. Tras la colocación y el ajuste de todos estos hubo que comprobar que todo estuviese bien sujeto para no perder piezas a la hora de mover la rama.



Fig.47. Celia Gómez. Texto sin rama



Fig.48. Celia Gómez. Colocación de los tipos móviles sobre la guía

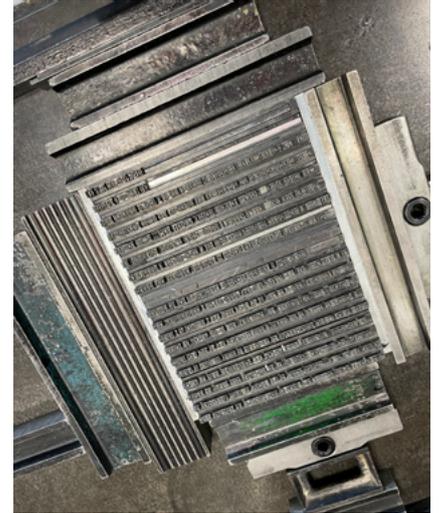


Fig.49. Celia Gómez. Texto con imposiciones y cuñas en la rama (comprobación de presión)

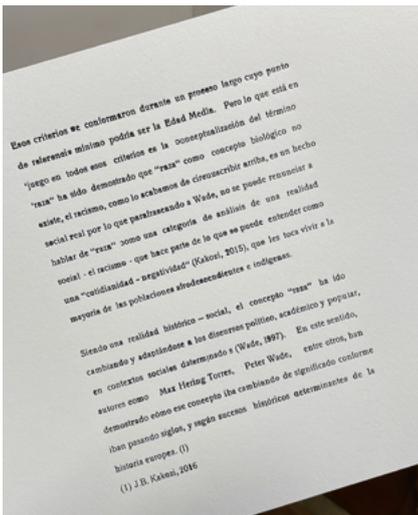


Fig.50. Celia Gómez. Comprobación de erratas en el texto



Fig.51. Celia Gómez. Aguada litográfica (sin acidular)

Después de varios reajustes conseguimos que la estructura fuese estable y por fin pudimos ponerla en la prensa minerva. Después de hacer una primera prueba con la tinta comprobamos que había algunos errores en la colocación de los tipos móviles, por lo que hubo que modificar y reajustar la rama para que la lectura del texto fuese correcta. Repetimos el proceso y, como los errores ya estaban subsanados, estampamos las hojas definitivas, en este caso hicimos ocho copias, las cinco correspondientes a cada uno de los libros y otras tres para poder hacer pruebas de la superposición de la litografía. En cuanto a la parte de la litografía, graneamos la piedra y dibujamos con la ayuda de un pincel mojado en aguada litográfica la frase ¿lo leíste? con un efecto de chorreo que nos gustaba estéticamente. Para estampar esta parte decidimos elaborar la tinta mezclando tinta negra y transparente para que pudiese verse la parte de abajo con cierta claridad. Colocamos la piedra en la prensa, entintamos y estampamos un par de veces hasta que la tinta cogió consistencia, para luego estampar las hojas definitivas comprobando que los dibujos no se quitaban protagonismo unos a otros.

En el caso de la ilustración número siete, que es la de esclavitud, esta tiene una dificultad añadida, y es que al ser una página doble dificultó las labores de impresión y manipulación. Para hacerla, primero colocamos en una rama la palabra con los tipos en la tipografía que mejor encajaba con la estética del trabajo. Después ajustamos la palabra, con la ayuda de las imposiciones, a los laterales de la rama y cuando estuvo todo bien colocado la llevamos a la prensa plano-cilíndrica. Para esta imagen en concreto queríamos probar el gofrado y para ello utilizamos el papel Canson Edition, ya que es ideal para esta técnica. Dado que esta técnica no utiliza tinta, solo tuvimos que activar la máquina y estampar el texto en cada una de las hojas. Cuando tuvimos el gofrado hecho dejamos tres letras sin recortar y el resto las vaciamos con la ayuda de un bisturí para dejar ver el lado interior de la hoja. Por último,



Fig.52. Celia Gómez. Proceso de impresión



Fig.53. Celia Gómez. Secado de la segunda tinta



Fig.54. Celia Gómez. Rama con texto, imposiciones y cuñas



Fig.55. Celia Gómez. Prensa plano cilíndrica FAG



Fig.56. Celia Gómez. Resultado de gofrado

utilizamos una noticia sacada de un periódico para hacer una transferencia en el lado interno de la página. Para ello, cogimos el papel y lo pusimos encima de la hoja todavía en blanco, impregnamos de acetona la superficie y presionamos ligeramente hasta transferir la noticia a nuestras hojas.

Para hacer el colofón utilizamos una vez más la técnica de la litografía. Como el resto de las veces, dejamos la piedra lisa gracias al graneado y procedimos a la escritura sobre la piedra. Esta vez hicimos unas ligeras marcas con lápiz para poder guiarnos a la hora de colocar la información. Pusimos en mayúsculas y con lápiz litográfico toda la información que debía reunir el colofón en una gran columna a la izquierda de la piedra y completamos en los laterales los datos que nos faltaban por concretar. Una vez tuvimos esto acidulamos la piedra y la dejamos reposar. A la hora de estampar, la cantidad de tinta que cogía la piedra era mayor del necesario y eso hacía que toda la hoja quedase de un color grisáceo que en algunas partes dificultaba la lectura del texto. Esto lo tuvimos que resolver entintando con poca carga y limpiando bien la piedra entre cada impresión. De esta manera conseguimos imprimir todas las hojas de manera limpia, sin tener que repetir el proceso.

Con todas las hojas que conformaban el libro terminadas, el siguiente paso fue realizar algunas acciones para poder terminar el libro. En primer lugar, marcamos la línea de doblez de todas las hojas, ya que al estar hechas con un papel grueso necesitaban de una pequeña marca que permitiese doblar el papel con facilidad para poder leer el libro de manera cómoda. En segundo lugar, cortamos las tapas que conforman la contraportada del libro en la guillotina, así como los acetatos que cubren la delicada portada. Por último, hicimos los agujeros a todas las hojas y las atamos cosiéndolas con hilo.



Fig. 57. Celia Gómez. Colofón (escritura inversa)



Fig. 58. Descubrimiento de la impresión



Fig. 59. Celia Gómez. Montaje del libro

3.2.3. Resultados

El haz y el envés

2022

Papel canson y tinta de imprenta

Libro de artista

20 x 38 x 03 cm



Fig. 60. Celia Gómez. *El haz y el envés de las hojas.* (Portada)

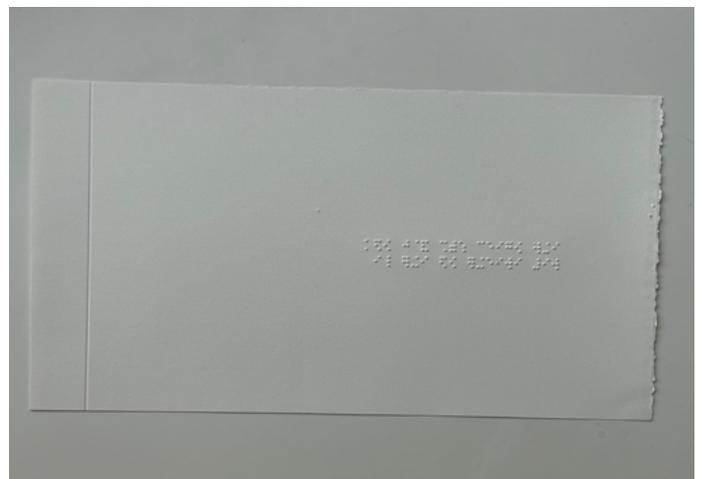


Fig. 61. Celia Gómez. *El haz y el envés de las hojas.* (Página 2)



Fig. 62. Celia Gómez. El haz y el envés de las hojas. (Página 3)

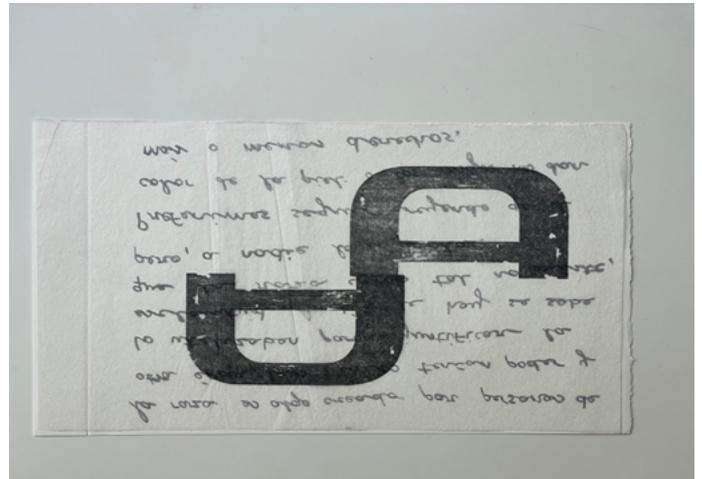


Fig. 63. Celia Gómez. El haz y el envés de las hojas. (Página 4)



Fig. 64. Celia Gómez. El haz y el envés de las hojas. (Página 5)

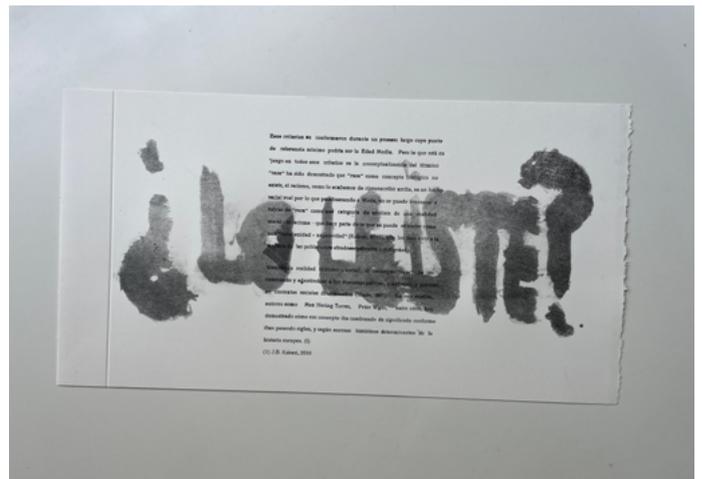


Fig. 65. Celia Gómez. El haz y el envés de las hojas. (Página 6)



Fig. 66. Celia Gómez. El haz y el envés de las hojas. (Página 7)

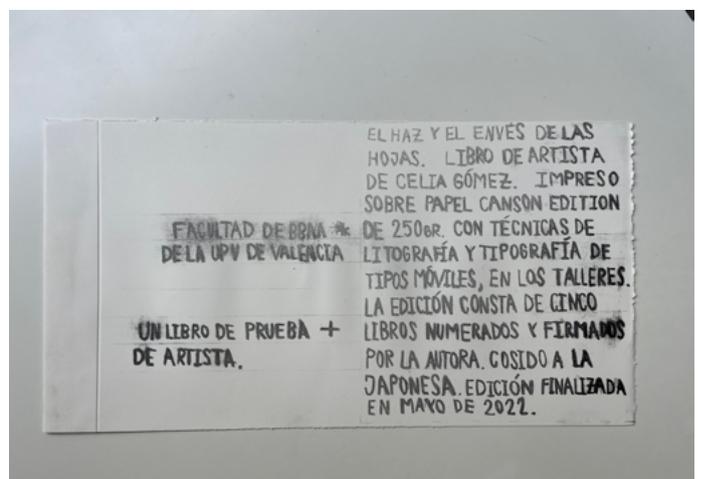


Fig. 67. Celia Gómez. El haz y el envés de las hojas. (Página 8)



Fig. 68. Celia Gómez. *El haz y el envés de las hojas.* Papel canson. 20 x 38 x 03 cm



Fig. 69. Celia Gómez. *El haz y el envés de las hojas.* Papel canson. 20 x 38 x 03 cm



Fig. 70. Celia Gómez. *El haz y el envés de las hojas.* Papel canson. 20 x 38 x 03 cm



Fig. 71. Celia Gómez. *El haz y el envés de las hojas.* Papel canson. 20 x 38 x 03 cm

CONCLUSIONES

En nuestro trabajo nos planteamos llevar a cabo obras artísticas que nos permitiesen conectar con el espectador y hacerlo reflexionar sobre la discriminación. Además de esto nuestra intención también era fomentar los buenos valores a través de las obras, haciendo que el espectador quedase pensativo después de encontrarse con ellas y esto lo llevase a recapacitar sobre sus actos en consecuencia de lo que le suscite la obra. Uno de nuestros objetivos secundarios era enriquecernos a nosotros mismos de conocimientos sobre esta causa, adquirir nuevos conocimientos de los orígenes del racismo, sus usos en la actualidad y si realmente todavía existe la necesidad de este así como las posibilidades de erradicarlo en un futuro próximo. Nuestra producción artística es importante para nosotros ya que una de nuestras principales ideas era plasmar todo el conocimiento aprendido en nuestras obras y poder pasar esta información al espectador, en un primer momento visualmente, y si se precisa leyendo los textos que hemos escrito en lo que conforma nuestro marco teórico.

Llegando ya al final del trabajo podemos decir que estamos satisfechos con el resultado por que creemos haber llegado hasta donde queríamos cumpliendo los objetivos que nos habíamos marcado al comenzar con el proyecto. Nuestras obras, bajo nuestro parecer, funcionan como fuentes de transmisión de información y sensaciones capaces sugerir una reflexión a los espectadores. Gracias a ellas, y con el apoyo de lo que engloba el marco teórico del trabajo, podemos llegar a hacer conocedoras a las personas de aquellos problemas que nosotros pensamos que deberían inquietar a cualquiera que crea necesario poner fin a estas prácticas, y esto les haga llegar a soluciones reales que puedan ser capaces de llevar a cabo. De esta manera se completaría la tarea por la que nos embarcamos en este proyecto.

El trabajo nos ha resultado enriquecedor por diversos motivos. En un primer lugar hemos adquirido nuevos conocimientos en técnicas artísticas, como la litografía o tipografía, las cuales se hacen muy evidentes en la segunda de las obras. Estas técnicas han tenido muy buenos resultados, pese a ser la primera vez que trabajábamos con ellas, gracias a la ayuda que se nos brindó en los talleres. El buen desarrollo del trabajo y los resultados óptimos de las obras nos han concedido un grado de satisfacción enorme respecto a la obra *El haz y el envés*.

También hemos ampliado conocimientos sobre técnicas que ya dominábamos, como por ejemplo la fundición artística, en la que ya habíamos realizado alguna obra anteriormente este año, esta técnica ha sido un gran redescubrimiento gracias a la utilización de nuevas formas de desarrollo dentro de la propia técnica. El trabajo, pese a ser laborioso, resultó fácil con la ayuda del compañerismo y los consejos que supimos escuchar y integrar

en la obra. Las piezas finales son de gran agrado para nosotros, en gran parte por los buenos recuerdos que nos traen los días de desarrollo de la obra.

Y por último podemos hablar de haber ampliado nuestros conocimientos relacionados con el racismo que nos han llevado a desarrollar unas obras con un fondo bastante claro y argumentado. La extendida búsqueda de información para el desarrollo de nuestro trabajo nos ha hecho conocer nuevas personalidades que sin duda han cambiado nuestra forma de interpretar las sociedades y motivado a querer encontrar soluciones para los problemas actuales relacionados con el racismo.

Después de haber llegado hasta este punto creemos más firmemente, si cabe, en la necesidad de hacer llegar al pueblo un conocimiento firme sobre las problemáticas que aluden a los temas que hemos ido abordando: racismo, discriminación, menosprecio, etc. y crear en el espectador la necesidad de querer hacer los cambios que puedan estar en su mano para ponerles punto y final. El poder del razonamiento es aquello que nos distingue de otros animales y esto, creemos, es una gran responsabilidad. Por tanto tenemos el deber como ciudadanos de pensar en nuestros actos, y en cómo estos pueden llegar a afectar al prójimo. Al fin y al cabo el ser humano es un animal social, y para garantizar su supervivencia debería aprender a vivir en armonía con su comunidad.

BIBLIOGRAFÍA

Arte, N. es. (26 de agosto de 2020,). Pequeñas mujeres de bronce de Valérie Hadida. Esto no es arte. <http://estonoesarte.com/valerie-hadida/>

CULTURA CIUDADANA Interactiva Infantil. (n.d.). Edu.Co. Recuperado el 5 de Julio 2022, desde <https://repositorio.uniandes.edu.co/bitstream/handle/1992/22640/u270893.pdf?sequence=1>

Ferré Ferri, E. (2015). Libros de artista para todos los ojos. 48708. <https://riunet.upv.es/handle/10251/48708>

Ferré Ferri, E. (2021). Tipos anónimos. Palabras vivas. Estudio e inventario de tipos móviles de imprenta en los talleres de la Facultad de Bellas Artes de Valencia. Incorporación de la Tipografía al Libro de Artista. Una aportación personal. Universitat Politècnica de València.

Gall, O. (2004). Identidad, exclusión y racismo: reflexiones teóricas y sobre México (Identity, Exclusion and Racism: Theoretical Considerations). Revista mexicana de sociología, 66(2), 221. <https://doi.org/10.2307/3541457>

Give Love Back. Ata Macias und Partner / Museum Angewandte Kunst. (n.d.). Museumangewandtekunst.de. Recuperado el 30 de junio de 2022, desde <https://www.museumangewandtekunst.de/de/besuch/ausstellungen/2014/give-love-back-ata-macias-und-partner/>

Gómez del Águila, L. M. (2012). Accesibilidad e inclusión en espacios de arte: ¿cómo materializar la utopía? Arte Individuo y Sociedad, 24(1). https://doi.org/10.5209/rev_aris.2012.v24.n1.38044

Korstanje, M. E. (2010). El miedo político en C. Robin y M. Foucault. Antropología Experimental, 10. <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae/article/view/1943>

Mora, M. (2 de octubre de 2008). Vivimos atrapados en el miedo. Ediciones EL PAÍS S.L. https://elpais.com/diario/2008/10/03/sociedad/1222984801_850215.html

Ramírez Kuri, P., & Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (México D.F.). (2003). Espacio público y reconstrucción de ciudadanía. FLACSO; Miguel Ángel Porrúa.

Senn, M. (n.d.). Meet us at. House of Switzerland. Recuperado el 31 de junio de 2022, desde <http://houseofswitzerland.org>

Valérie Hadida. (n.d.). Artsper | Compra de cuadros y obras de arte contemporáneo. Recuperado el 27 de junio de 2022, desde <https://www.artsper.com/es/artistas-contemporaneos/francia/705/valerie-hadida>

Vargas, S. (16 de marzo de 2021). Esculturas líricas de mujeres cuentan historias a través de su lenguaje corporal y su gran melena. My Modern Met

en español; My Modern Met. <https://mymodernmet.com/es/valerie-hadida-esculturas-mujeres/>

Vista de La invención del ciudadano en la América Latina de siglo XX: Una mirada a través de la investigación histórica de los manuales de civismo en Colombia y Argentina. (n.d.). Edu.co. Recuperado el 7 de junio de 2022, desde <https://revistas.idep.edu.co/index.php/educacion-y-ciudad/article/view/159/148>

Wade, P. (2000). Raza y etnicidad en Latinoamérica. Edu. Ec. Recuperado el 10 de junio de 2022, desde <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/53773.pdf>

Wade, P. (2013). Racismo, democracia racial, mestizaje y relaciones de sexo/género. Tabula Rasa, 18, 45–74. <https://doi.org/10.25058/20112742.138>

(N.d.-a). Uab.Cat. Recuperado el 1 de julio de 2022, desde https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2014/hdl_10803_134667/rbij1de1.pdf

(N.d.-b). Danielinnerarity.Es. Recuperado el 22 de marzo de 2022, desde <https://www.danielinnerarity.es/opinion-preblog-2017/el-miedo-global/>

(N.d.-c). Org.Ar. Recuperado el 8 de junio de 2022, desde http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-96282016000100005&lang=es

(N.d.-d). Cloudfront.net. Recuperado el 3 de Julio de 2022, desde https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/62616858/Libro_Entre_filosofia_y_filosofar_Version_digital_C20200331-28882-1qgzyg8-with-cover-page-v2.pdf?Expires=1656528019&Signature=OHEdxOGSpjSMYanJf2AJze53gvCaAIAG7OpvoLsXUbyxlpYFbRkexto-aMslpMU~Tli20CC2UUUuqdRsV6GTxZIZ0RItqB87Kyki-UD9aw8nznzqbfmziZ8KV9Dt8BMm3K7Qs3PiWsjphOdJFdcla6ODBI7PcddrnhpOX-2TAJPiPVVjI0X0OCpk6wSds1oWu~Xm5FyDIP1OTtkPSWmW12nU7EmUfyBkEYlvYNirTHdM50hflWeB0~S059J2vaaq6jcO-Lpm~0SL8CVBmC-hRAy9~~3IzIFNe4htX5Och~ec9usn1VMLvGHNnp1VWrtB~IW178KYKUKu4wYqomsQ__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA#page=354

ÍNDICE DE IMÁGENES

- Fig. 1.** Valerie Hadida. *Femmes araignée*. Escultura. Extraída de: <https://www.artsper.com/es/artistas-contemporaneos/francia/705/valerie-hadida> [Fecha y hora de consulta: 21/07/2022 a las 9:45 horas].....(p.24)
- Fig. 2.** Valerie Hadida. *Rêveuse*. Escultura. Extraída de: <https://www.artsper.com/es/artistas-contemporaneos/francia/705/valerie-hadida> [Fecha y hora de consulta: 21/07/2022 a las 10:27 horas]..... (p.24)
- Fig. 3.** Enrique Ferre. *ESPT. Livre D'artiste*. Extraído de: <https://riunet.upv.es/handle/10251/48708> [Fecha y hora de consulta: 21/07/2022 a las 10:48 horas].....(p.25)
- Fig. 4.** Enrique Ferre. *Typographic Letter N2. Livre D'artiste*. Extraído de: <https://riunet.upv.es/handle/10251/48708> [Fecha y hora de consulta: 21/07/2022 a las 12:52 horas].....(p.26)
- Fig. 5.** Adrian Frutiger. Cartel publicitario. Extraído de: https://www.google.com/search?q=swiss+adrian+frutiger+zurich&tbm=isch&ved=2ahUKEwjMs5_Px-b4AhUzX_EDHZH5AgwQ2-cCegQIABAA#imgsrc=Ql6jzni5vysnAM [Fecha y hora de consulta: 21/07/2022 a las 13:33 horas].....(p.27)
- Fig. 6.** Fotografía de Adrian Frutiger en su estudio. Extraído de: <https://graffica.info/adrian-frutiger/> [Fecha y hora de consulta: 21/07/2022 a las 13:09 horas].....(p.27)
- Fig. 7.** Ata Macias. *Give love back*. Ilustración digital. Extraído de: <http://lodonmagazine.com/pulse/give-love-back> [Fecha y hora de consulta: 21/07/2022 a las 13:54 horas].....(p.27)
- Fig. 8.** Celia Gómez. Presentación de la pieza en instalación.....(p.28)
- Fig. 9.** Celia Gómez. Vista frontal de la obra.....(p.29)
- Fig. 10.** Celia Gómez. Boceto pieza anciana.....(p.30)
- Fig. 11.** Celia Gómez. Boceto pieza niña.....(p.30)
- Fig. 12.** Celia Gómez. Estructuras de acero soldadas.....(p.30)
- Fig. 13.** Celia Gómez. Primer modelado en barro.....(p.30)
- Fig. 14.** Celia Gómez. Pincelado de la esfera de barro.....(p.31)
- Fig. 15.** Celia Gómez. Retoques de la pieza con herramienta de modelado.....(p.31)
- Fig. 16.** Celia Gómez. Modelado cabeza anciana.....(p.31)
- Fig. 17.** Celia Gómez. Pieza en cera terminada.....(p.31)

- Fig. 18.** Celia Gómez. Piezas rellenas con el núcleo sin tapas.....(p.31)
- Fig. 19.** Celia Gómez. Pincelado de copa grande.....(p.32)
- Fig. 20.** Celia Gómez. Árbol de colada terminado.....(p.32)
- Fig. 21.** Celia Gómez. Árbol de colada terminado.....(p.32)
- Fig. 22.** Celia Gómez. Baño de barbotina.....(p.32)
- Fig. 23.** Celia Gómez. Aplicación y pincelado de la fibra de vidrio.....(p.32)
- Fig. 24.** Celia Gómez. Vertido del metal en los moldes.....(p.33)
- Fig. 25.** Celia Gómez. Enfriado de las piezas de metal.....(p.33)
- Fig. 26.** Celia Gómez. Extracción de la pieza del molde.....(p.33)
- Fig. 27.** Celia Gómez. Mecanizado de las piezas.....(p.33)
- Fig. 28.** Celia Gómez. Patinado de las piezas.....(p.33)
- Fig. 29.** Celia Gómez. Corte de las piezas en madera.....(p.34)
- Fig. 30.** Celia Gómez. Piezas encoladas y secando.....(p.34)
- Fig. 31.** Celia Gómez. Montaje del teatro sin agujeros.....(p.34)
- Fig. 32.** Celia Gómez. Prueba de las piezas sobre el escenario.....(p.34)
- Fig. 33.** Celia Gómez. Exposición de la pieza acabada.....(p.35)
- Fig. 34.** Celia Gómez. 2022. Bronce, madera y tela. 80x 70x 55cm ... (p.35)
- Fig. 35.** Celia Gómez. Presentación en el aula de la pieza acabada....(p.35)
- Fig. 36.** Celia Gómez. Vista cenital de la obra.....(p.35)
- Fig. 37.** Celia Gómez. *El haz y el envés de las hojas*. Papel canson. 20 x 38 x 03 cm.....(p.36)
- Fig. 38.** Celia Gómez. *El haz y el envés de las hojas*. Papel canson. 20 x 38 x 03 cm.....(p.37)
- Fig. 39.** Celia Gómez. Corte de papeles en guillotina Hispania.....(p.39)
- Fig. 40.** Celia Gómez. Realización de la portada en prensa minerva..(p.39)
- Fig. 41.** Celia Gómez. Prueba del alfabeto en braille.....(p.39)
- Fig. 42.** Celia Gómez. Prueba de tintas.....(p.40)
- Fig. 43.** Celia Gómez. Resultados en el secadero.....(p.40)
- Fig. 44.** Celia Gómez. Litografía colocada en la prensa.....(p.40)
- Fig. 45.** Celia Gómez. Secadero con impresiones sobre papel Japón.....(p.40)
- Fig. 46.** Celia Gómez. Resultados de litografía en el secadero.....(p.40)
- Fig. 47.** Celia Gómez. Texto sin rama.....(p.41)

- Fig. 48.** Celia Gómez. Colocación de los tipos móviles sobre la guía..(p.41)
- Fig. 49.** Celia Gómez. Texto con imposiciones y cuñas en la rama (comprobación de presión)(p.41)
- Fig. 50.** Celia Gómez. Comprobación de erratas en el texto.....(p.41)
- Fig. 51.** Celia Gómez. Aguada litográfica (sin acidular).....(p.41)
- Fig. 52.** Celia Gómez. Proceso de impresión.....(p.42)
- Fig. 53.** Celia Gómez. Secado de la segunda tinta.....(p.42)
- Fig. 54.** Celia Gómez. Rama con texto, imposiciones y cuñas.....(p.42)
- Fig. 55.** Celia Gómez. Prensa plano cilíndrica FAG.....(p.42)
- Fig. 56.** Celia Gómez. Resultado del gofrado.....(p.42)
- Fig. 57.** Celia Gómez. Colofón (escritura inversa).....(p.43)
- Fig. 58.** Celia Gómez. Descubrimiento de la impresión.....(p.43)
- Fig. 59.** Celia Gómez. Montaje del libro.....(p.43)
- Fig. 60.** Celia Gómez. *El haz y el envés de las hojas. (Portada)*.....(p.43)
- Fig. 61.** Celia Gómez. *El haz y el envés de las hojas. (Página 2)*(p.43)
- Fig. 62.** Celia Gómez. *El haz y el envés de las hojas. (Página 3)*(p.44)
- Fig. 63.** Celia Gómez. *El haz y el envés de las hojas. (Página 4)*(p.44)
- Fig. 64.** Celia Gómez. *El haz y el envés de las hojas. (Página 5)*(p.44)
- Fig. 65.** Celia Gómez. *El haz y el envés de las hojas. (Página 6)*(p.44)
- Fig. 66.** Celia Gómez. *El haz y el envés de las hojas. (Página 7)*(p.44)
- Fig. 67.** Celia Gómez. *El haz y el envés de las hojas. (Página 8)*(p.44)
- Fig. 68.** Celia Gómez. *El haz y el envés de las hojas.* Papel canson. 20 x 38 x 03 cm.....(p.45)
- Fig. 69.** Celia Gómez. *El haz y el envés de las hojas.* Papel canson. 20 x 38 x 03 cm.....(p.45)
- Fig. 70.** Celia Gómez. *El haz y el envés de las hojas.* Papel canson. 20 x 38 x 03 cm.....(p.45)
- Fig. 71.** Celia Gómez. *El haz y el envés de las hojas.* Papel canson. 20 x 38 x 03 cm.....(p.45)

