

# TFG

---

## UNA IMAGEN PARA EL RECUERDO: ESCENARIO FÚNEBRE, TEMPLO DE CONTEMPLACIONES. MODELADO Y MOLDES.

Presentado por Cristina Martín Eduardo  
Tutor: José Luis Cueto Lominchar  
Cotutor: Vicente Jaime Tenas Gonzalez

Facultat de Belles Arts de San Carles  
Grado en Bellas Artes  
Curso 2013-2014



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

## Resumen y palabras clave

Mi trabajo se inspira y se plantea desde la reflexión que proporcionan las siguientes preguntas: ¿qué es la muerte? ¿De qué muerte estamos hablando? ¿Cuáles y cómo son las escenografías de los lugares y rituales funerarios?

Este trabajo sobre la muerte está planteado desde una instalación que no tiene otro objetivo más que plasmar la representación de mi sepultura, de manera teatral y fúnebre, a través de distintos recursos de moldeado y modelado.

Hablar de la muerte es hablar de la vida. Desde que nacemos, sabemos que vamos a morir. La muerte es personal e intransferible. Todos somos iguales ante la muerte: todos morimos y nadie puede morir en nuestro lugar.

La religión, sea cual sea, es la que infunde sentido a la muerte y a nuestra sepultura. De ahí la existencia de los dioses: los que nunca mueren.

### **Palabras clave:**

- Dioses
- Sepultura
- Muerte
- Instalación
- Moldeado
- Modelado

---

Mon travail s'inspire des pensées suivantes et renvoie aux questions suivantes: Qu'est-ce la mort? De quelle mort parlons-nous? Quelles sont les scénographies des espaces et des rites funéraires et comment sont-elles représentées?

Ce travail sur la mort propose une installation qui a pour but la représentation de ma sépulture, de façon théâtrale et funèbre grâce aux différentes techniques de moulage et de modelage.

Parler de la mort, c'est parler de la vie. Naître, a pour conséquence la mort.

La mort est une affaire personnelle et nous sommes tous égaux devant elle. Personne ne meurt à notre place.

Les religions, quelles qu'elles soient, tentent de donner un sens à la mort et à notre sépulture. C'est pourquoi elles implantent des dieux : ceux qui ne meurent jamais.

**Mots clé:**

- Dieux
- Sépulture
- Mort
- Installation
- Moulage
- modelage

## AGRADECIMIENTOS

Agradecida a mi tutor José Luis Cueto Lominchar por su apoyo brindado en instruirme y dirigirme en mi trabajo.

Agradecida a mi cotutor Vte Jaime tenas González por su apoyo casi sin límites y facilidades de trabajo proporcionadas así como por su instrucción artística recibida.

Ustedes dos han sido cruciales para el buen desarrollo de este trabajo, en la producción teórica y en la producción técnica. Gracias por compartir su sabiduría y por impulsarme a ser mejor cada día.

También agradecer al técnico Francisco ..... su atención en la cocción de mi busto, sin la que una buena cocción hubiera sido imposible.

Por otro lado, agradecer al departamento de escultura, arreglar el horno eléctrico grande, sin el que no podría haber cocido mi trabajo a temperatura correcta, a 1280 grados.

## Índice

1. Introducción.....	P. 7
2. Defensa del TFG: objetivos y metodología.....	P. 9
3. Plasmación plástica: trabajo realizado.....	P. 11
3.1. La instalación.....	P. 11
3.1.1. Arte híbrido.....	P. 11
3.1.2. Instalación.....	P. 11
3.1.3. Diseño escenográfico.....	P. 12
3.1.4. Escultura y teatro.....	P.14
3.2 .Las emociones y las máscaras: moldes.....	P.17
3.2.1. Máscaras.....	P. 20
3.2.2. Fase en negativo de mascarillas por contacto facial (vendajes de escayola).....	P. 20
3.2.3. Fases en positivo obtenidas en base a las mascarillas de yeso. P. 23	
3.2.3.1. Molde de silicona y su molde de escayola – Materiales.....	P.23
3.2.3.2. Molde de hormigón (base posterior para la plancha de metal a repujar) .....	P.27
3.3. Técnicas artísticas desarrolladas.....	P.31
3.3.1. Planchas de metal para repujar a golpes: 3 máscaras de metal	P.31
3.3.2. Resina: blanca y negra.....	P. 36
3.3.3. El negativo convertido en positivo.....	P. 39
3.4. El retrato y el busto: el modelado.....	P.40
3.4.1. Inspiración pose fotográfica o fotograma y modelado del natural.... .....	P.41
3.4.2. El retrato y el busto.....	P.41

3.4.3. Los bocetos.....	P.42
3.4.4. El modelado.....	P. 44
4. Referentes.....	P. 53
5. Presupuesto.....	P.56
6. Conclusión.....	P.57
7. Bibliografía.....	P.59

# 1. Introducción

Mi trabajo se inspira y se plantea desde la reflexión que proporcionan las siguientes preguntas: ¿qué es la muerte? ¿De qué muerte estamos hablando? ¿Cuáles y cómo son las escenografías de los lugares y rituales funerarios?

Es la representación de mi sepultura, de manera teatral y fúnebre, a través de una instalación conseguida en un espacio cerrado con representaciones escultóricas de mi misma resultantes de las técnicas de moldeado y de modelado como lo son las máscaras y el busto respectivamente.

Es la representación de una imagen para el recuerdo, una imagen para mis hijos.

Es la representación de un escenario fúnebre: templo de contemplaciones, es una representación teatral sobre mi muerte todavía por llegar. Esta representación es un panteón. El diccionario de la Real Academia define un panteón de la siguiente manera:

(Del lat. Panthëon, templo dedicado en Roma antigua a todos los dioses, y este del gr. Πάνθειον).

1. m. Monumento funerario destinado a enterramiento de varias personas.
2. m. And. y Am. cementerio ( terreno destinado a enterrar cadáveres).

Para ello he contemplado las seis emociones universales (seis expresiones universales reflejadas en el rostro) según Paul Ekman y las he plasmado a través de seis máscaras obtenidas a través de moldes, cada uno de ellos tratados técnicamente de manera diferente. A estas seis expresiones universales, seis gestualidades faciales, desde mi representación, hacia la muerte, he añadido una más, la expresión por excelencia de la muerte: la expresión hierática (la no emoción), evidente gestualidad facial de la muerte, representada a través de mi medio cuerpo o busto.

Las distintas espiritualidades entienden la muerte de manera muy diversa. Basta pensar en la idea de resurrección del cristianismo frente a la de reencarnación de algunas culturas orientales.

**Culturalmente:** La consciencia de la muerte en el hombre remonta al Homo Esgarter. El Hombre de Neandertal entierra a sus muertos. El Hombre de Cro-magnon entierra a sus muertos con ritos. En sociedades guerreras la muerte en combate es la muerte ideal. En las sociedades arcaicas, no se teme la muerte y ésta no suscita el sentimiento de ausencia. Los muertos viven en otra parte, son espectros, fantasmas.

En las sociedades industriales es cuando aparece el trauma ante la muerte. El hombre de occidente convierte el difunto en formas obsesivas del inconsciente. En las sociedades tradicionales se tiene obsesión por desempeñar como es debido el papel de los dolientes.

Existe un irreconcilable antagonismo entre vida y muerte. Así la muerte nos muestra su rostro paradójico: es algo natural y lógico a la vez que espantoso.

Dejamos de existir y no hay ninguna experiencia en directo desde el otro lado que venga a descubrírnoslo. Desde mi punto de vista es porque después de la muerte, seguramente, ya no hay nada más: es el final y cierre de nuestra película terrestre. Así que la muerte sería nuestro último fotograma. El último suspiro de nuestra alma, de nuestra ánima. Pero Según Sócrates: "En cualquier dirección que recorras el alma, nunca tropezarás con sus límites."

Así pues veremos en primer lugar qué es una instalación y lo que conlleva, en Segundo lugar hablaremos de qué emociones nos ocupan y de cómo las plasmamos plásticamente, en tercer lugar veremos las técnicas que hemos desarrollado y por último hablaremos del retrato plasmado en el busto.



## 2. Defensa del TFG: objetivos y metodología

Planteo el TFG en la experimentación de la escultura, con las técnicas de modelado y de moldeado, dentro de una instalación: una escena teatral, donde recreo el aspecto de un panteón de manera subjetiva: siete paneles que cierran y describen un recinto de tres metros de diámetro, un espacio de contemplación y recogimiento, sin techo, por donde penetra la luz natural y en su centro mi busto.

Para ello me he inspirado del Panteón de Agripa o Panteón de Roma y del Mausoleo de Napoleón ubicado en el Panteón de París.

Quería que fuera una representación escultórica ya que me interesa la tridimensión. El poder ver unas piezas o unos trabajos, recorriéndolos girando alrededor de ellos me proporciona movilidad visual. Pero no solamente se trata de mi participación sino de la participación del espectador en este trabajo. Por otra parte la integración de cirios e incienso, refuerza la atmósfera aurática. Las técnicas de moldeado y de modelado están sujetas en mi trabajo, en su realización, a emociones resultantes de nuestro paso por la vida porque como ya he mencionado: hablar de la muerte es hablar de la vida.

El Panteón de Agripa fue construido entre los años 118 y 125 d. C. Mandado a construir por el general y político Marco Vipsanio Agripa (63 a. C. – 12 a. C.). Este Panteón fue dedicado a todos los dioses. La palabra panteón de origen griego, significa “templo de todos los dioses”. Así mi retrato se inspira de la mirada de los dioses, unos ojos más grandes de lo habitual que confieren grandiosidad de dioses.

Panteón de Agripa.

Fue construido por **Apolodoro de Damasco**, el gran arquitecto del siglo II.

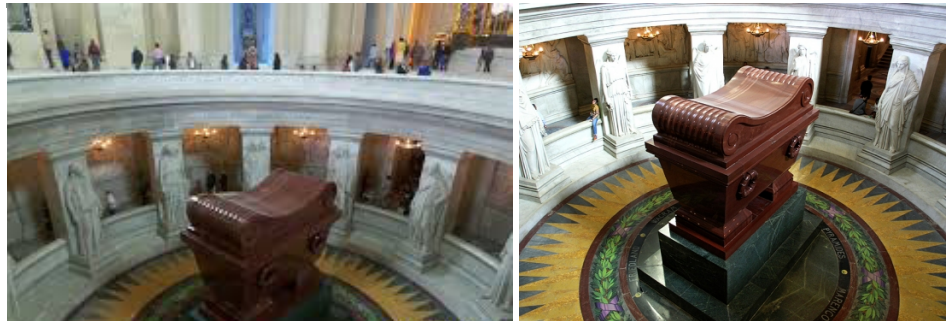
La rotonda mide 43,30 metros de diámetro. Un óculo cenital de 8,82 metros de diámetro permite la entrada de la luz.



El Panteón de París fue originalmente un templo dedicado a la patrona de París, Sainte-Geneviève. Fue construido por orden de Luis XV por el arquitecto Soufflot y sus socios Rondelet et Brébion. Este mide 110 metros de largo, 84 de ancho y 83 de alto en su cúpula. Este panteón alberga la tumba de Napoleón. En la cripta están los restos mortales de muchos personajes ilustres de la historia francesa como políticos, escritores, filósofos, músicos, arquitectos e intelectuales, entre los que destacan los de Víctor Hugo, Alejandro Dumas, Louis Braille, Jean Monnet y el arquitecto Soufflot.

#### **El mausoleo de Napoleón.**

En su interior está el sarcófago donde se conservan los restos mortales de Napoleón. Diseñado por Louis Visconti, es de porfirio rojo de Rusia y descansa sobre un zócalo de granito verde de Los Vosgos.



## 3. Plasmación plástica: trabajo realizado

### 3.1. La instalación

#### 3.1.1. *Arte híbrido*

El arte híbrido se sitúa en los límites de las disciplinas artísticas tradicionales y rompe con las fronteras entre géneros, establecidos en función de los materiales empleados y el tratamiento aplicado a estos, obteniendo así patrones formales y conceptuales.

La tendencia a la hibridación en el arte se hace obvia a finales del siglo XX, fundamentalmente, a partir de los setenta dentro del espacio como los *assemblages*, los *happenings* y los *environments*, así como con la introducción en la escultura de la fotografía y los nuevos media<sup>1</sup>.

La hibridación transforma de manera irrevocable la definición de arte, la función del arte ya no depende exclusivamente de los medios y materiales sino también de un campo conceptual en el que cualquier medio se puede utilizar. Practicar el arte híbrido es: “un intento de desafiar, explorar o borrar las fronteras y las jerarquías que definen tradicionalmente la cultura tal y como ésta es representada por el poder”.<sup>2</sup>

#### 3.1.2. *Instalación*

La instalación es un recurso que supera el concepto de espacio escultórico tradicional y sirve de estrategia a la representación del arte.

La reflexión ideológica y política sobre el espacio expositivo puede considerarse como un nuevo comportamiento artístico, alejado de los modos tradicionales, como otros que surgieron en los años sesenta y setenta en respuesta a la comercialización del objeto artístico tradicional (cuadros, esculturas). Otras nuevas modalidades artísticas del mismo tipo serían en body-art, el happening o el arte povera.

Según Martí Peran<sup>3</sup>, la evolución de la instalación se puede estructurar en cuatro partes o fases:

- “1.- Es un espacio obrado y no una obra en el espacio
- 2.- Su arquitectura es objeto de reflexión.

<sup>1</sup> Véase MONLEÓN, M. *Las Experiencia de los límites: Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*. Diputació de València Institució Alfons el Magnànim, Valencia 1999.

<sup>2</sup> FELSHIN, N. “¿Pero esto es arte? El espíritu del arte activismo”. En BLANCO, P y CARRILLO, J. (et al.). (proyecto editorial). *Modos de hacer: Arte crítico. Esfera pública y acción directa*. Ed. Universidad Salamanca. 2001. Pág. 74.

<sup>3</sup> PERAN, M. *Instaladores en el museo (la instalación como dispositivo y como episodio en la historia institucional del arte)*.

3.- Los objetos de reflexión acentuados en la representación arquitectónica, se convierten en una metodología teatral de puesta en escena.

4.- La instalación se convierte en un instrumento para repensar la idea misma de panteón.”

Las características de la instalación son, según Oliveira:

“ - el habitar un espacio físico,

- su conexión a las condiciones reales de un espacio – visuales, históricas o sociales-,

- su tendencia a romper fronteras tradicionales de lo público o lo privado, lo individual y lo comunitario, el estilo elevado y el estilo popular.”<sup>4</sup>

Conclusión: todas estas definiciones de la instalación, demuestran la dificultad de diferenciar las prácticas artísticas y sus límites.

### 3.1.3. *Diseño escenográfico*

“Las instalaciones tienen que ver con la escultura. ..., con la escultura de medios (*media sculpture*); tiene que ver con el teatro y el diseño escenográfico, la puesta en escena y el decorado; tiene que ver con la arquitectura, construcción y deconstrucción, con el cortar-y-pegar y con la des- y recontextualización del collage y sus prolongaciones; con el relato y con las tortuosas estructuras de los contrarelatos vanguardistas; con las líneas y entre líneas del texto; con los polípticos y polivisiones, multiplicaciones y frisos de imágenes; con los panoramas, los dioramas y todas las pirotecnias audiovisuales que desfilan sucesivamente por las ferias universales y otras galas del progreso”<sup>5</sup>

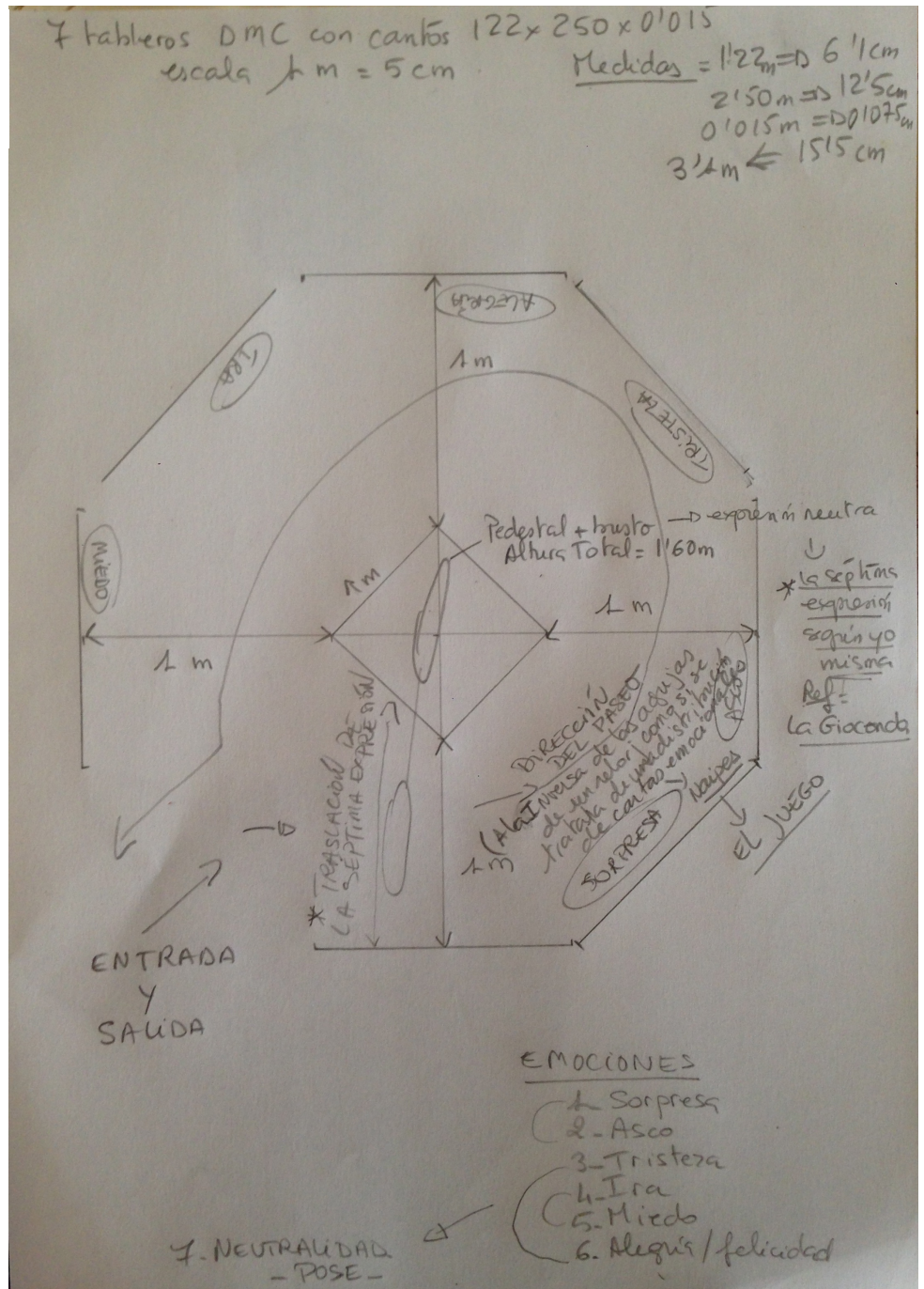
En definitiva tiene que ver con el planteamiento y plasmación integral, sin limitaciones más que las que uno se proponga, del trabajo de uno mismo. La puesta en escena es por ende fundamental. En mi composición he llevado a la escena mi idea de panteón convirtiéndola en representación teatral. He utilizado esculturas de medio bulto como las máscaras adosadas a los paneles y otra de bulto que, con la mirada sutilmente hacia un lado, hace que el punto de vista frontal no sea el único.

---

<sup>4</sup> DE OLIVEIRA, N. *Installation art*. Thames and Hudson. Londres 1998.

<sup>5</sup> BONET, E. “La instalación como hipermedio (una aproximación)” en GIANNETTI, Claudia (Ed.), *Media Culture*, Barcelona, L’ Angelot, 1995, p. 30.

Boceto diseño instalación



### 3.1.4. Escultura y teatro

Se evidencia el carácter teatral de esta instalación en el modo de mezclar técnicas y materiales y de integrar referencias entrecruzadas de los componentes que entran en juego.

Oskar Schlemmer (1888-1943), director del taller de artes escénicas de la Bauhaus, concibe el teatro como “una síntesis de tres elementos: el hombre en el espacio, la luz en movimiento y la arquitectura.”<sup>6</sup>

En mi instalación:

1.- He creado un espacio cerrado con el levantamiento de paneles que sirven de paredes, de modo que este espacio no está contaminado por otro sino que respira de su propio espacio. Son paneles de 122 cm x 244 cm x 0,19 cm de madera aglomerada.

2.- Se percibe una atmósfera teatral con el conjunto del trabajo:

- disposición de siete paneles, circundantes en forma octogonal y de una sola entrada, de unas dimensiones lo suficientemente colosales como para impresionar al espectador, para dar la sensación de esplendor que conlleva la representación de un panteón.
- las máscaras están colgadas cada una de ellas a un panel y los paneles alrededor de un busto que parece abarcar todas las miradas.
- La disposición de las figuras no es azarosa, ésta es debida a la intención de obtener un ambiente fúnebre que acentúo con la iluminación de seis cirios de 60 cm x 0,5 cm, situados a los pies de las máscaras y con efectos especiales como el humo provocado por el encendido de incienso, que ubico delante y detrás del busto, en el suelo. Las llamas temblorosas que iluminan las distintas emociones así como el humo que desprende el incienso alrededor del busto, generan una atmósfera dramática. La disposición de las emociones en el recorrido visual empieza por la sorpresa para terminar por el miedo, pasando por el asco, la tristeza, la alegría y la ira: estados por los que pasa la consciencia en este caso, cuando recorre el “círculo” o “pasillo” de la muerte, o de la vida, según se empatice.

3.- La disposición de las esculturas y su representación escultórica nos recuerda a escala menor, un panteón.

Sabiendo que Panteón puede referirse a:

- Panteón (del griego Πάνθειον -"todos los dioses"-), el conjunto de dioses de

<sup>6</sup> SCHEMMER, O. “L’homme et la figure d’art”. Ed.: Centre National de la danse. EAN: 9782914124140. 2002.

una mitología politeísta.

- Panteón de Agripa, el edificio en Roma dedicado a todos los dioses, que dio origen al término castellano.
- Panteón, un tipo de monumento funerario, el que aloja los restos mortales de varias personas.
- Panteón de París.
- Panteón de Hombres Ilustres, en Madrid.
- Panteón de los Reyes, del Monasterio de El Escorial.
- Panteón Nacional de Venezuela.
- Panteón de Marinos Ilustres, en San Fernando (Cádiz).
- Panteón Nacional de los Héroes, en Asunción (Paraguay).

Panteón de la Patria, en Santo Domingo (República Dominicana).<sup>7</sup>

**Mi instalación recoge la definición de monumento funerario**, con la diferencia que este alberga los restos de una vida plasmada en seis emociones propias y en un busto que es mi propio retrato sin emoción, con expresión hierática.

En el arte, un **retrato** es la representación de la figura humana (principalmente el rostro), de manera tridimensional, cuando es una escultura, o en dos dimensiones, si es dibujo, pintura o fotografía.

En mi desarrollo plástico plasmo siete efigies tomando como definición de ellas : la del arte funerario que se refiere a la figura del fallecido, que procura reconstruirse con mayor o menor fidelidad al modelo. Pretendo mostrar la semejanza, mi personalidad (diferencia individual que constituye a cada persona y la distingue de otra) y mis estados de ánimo. Así ofrezco varias imágenes de mi misma en una posición quieta con la voluntad de perpetuar mi memoria creando una imagen en su conjunto para el recuerdo y un templo para contemplaciones.

4- Mi busto o retrato escultural está colocado en el centro del escenario, actúa como eje. Está posado sobre un pedestal a modo de caja mortuoria que personifica mi cuerpo desvanecido: conjuntamente miden mi altura. Este busto con mirada panorámica y expresión hierática, pone de relieve su interrelación entre las miradas de los espectadores y las seis emociones expresadas en mis propias máscaras realizadas con técnicas y materiales diferentes.

Las máscaras están colgadas alrededor del busto, a los paneles y con vista frontal al busto. La sorpresa (1): es la máscara de la vendas de escayola. La tristeza (2), el asco (3), la alegría / felicidad (4), son las máscaras de metales repujados a golpe, en latón, cobre y cinc. El miedo (5) y la ira (6), son las máscaras de resinas en blanco y negro respectivamente.

5.- Esta instalación está desarrollada como herramienta para facilitar la realización de mis ideas y la articulación adecuada entre ellas.

<sup>7</sup> <http://es.wikipedia.org/wiki/Panteón> 04/05/14.

Aquí el objetivo que quiero alcanzar, como venimos viendo, es la representación escenográfica de las seis emociones universales, , relacionadas con la pose añadida de la neutralidad y con el recinto para la teatralidad. Mi objetivo es la representación en definitiva de mi sepulcro. Mi sepulcro en este caso es mi busto y su pedestal a modo de mausoleo.

6.- Interacción entre arte y espectador. El recorrido-lectura que sigue el espectador es circular, alrededor del busto, y en el sentido contrario de las agujas del reloj. Así cuando el espectador entra “en escena”, activa la “máquina escenográfica”, la máquina del tiempo irreversible., la máquina de la memoria, la de las emociones, los pensamientos.

“Es mucho menos por ti, amigo mío, que no has visto estos lugares, o que si los hubieras visitado, no podrías ahora sentir mis impresiones y mis colores, por quien los recorro con tanto detalle, por lo cual quiero excusarme. No vayas tampoco a tratar de representártelos por lo que te digo; deja que la imagen flote en ti; pasa levemente; la menor idea te bastará.”<sup>8</sup>

La instalación, según J. Larrañaga: “confiere al espacio una dignidad especial, lo sitúa en el centro de la propuesta plástica como contenido de la misma, pero a su vez inviste también al espectador como eje y fundamento de la experiencia artística, no sólo incluyéndolo en su espacio, sino incorporándole al proceso de construcción.”<sup>9</sup>

El espectador así, explora, observa la construcción del acontecimiento artístico contribuyendo de manera activa.

“Somos nuestra memoria, somos ese quimérico museo de formas inconstantes, ese montón de espejos rotos.”<sup>10</sup>

Esta construcción del acontecimiento artístico conlleva la idea de tiempo lineal, predecible e irreversible que nos da la experiencia del tiempo biológico y del tiempo del reloj. Refleja secuencias que se pueden explicar: “El después puede explicarse en función del antes.”<sup>11</sup>

No nos falta ningún relato, el relato somos nosotros.

### **Es una instalación**

- **procesual** en cuanto a que las relaciones de los elementos están centrados en el autor, en el proceso de creación del trabajo.
- **Objetual** en cuanto hay relación entre los objetos.
- **Espacial** en cuanto a la situación de los elementos en función del espacio y

<sup>8</sup> SAINTE-BEUVE C.A. (1804-1869). *Volupté*. P.30. Ed. Gallimard. Colection Folio classique. N° 1755. 1936.

<sup>9</sup> LARRAÑAGA, J., (2001), Instalaciones, España: NEREA. Pág.32

<sup>10</sup> BORGES, J.L. *Elogio de la sombra*. Emecé Editores. Buenos Aires. 1969.

<sup>11</sup> AUGÉ, M. *Los “no lugares”: Espacios del anonimato*. Gedisa. Barcelona 1994. Pág. 31.



éste se modifica y los modifica.

- **Perceptual** en cuanto a que tiene relación con el espectador que participa en ella.

### 3.2. Las emociones y las máscaras: moldes

Mis máscaras, como hemos visto, manifiestan las seis emociones según Paul Ekman. El interés por la expresión emocional remonta a las observaciones de Darwin, quien no sólo destacó su función adaptativa sino que propuso que las emociones tienen una base innata tanto en su expresión como en el reconocimiento de la expresión facial.

He encontrado numerosas apreciaciones que nos hacen ver la riqueza del rostro desde la antropología, la ciencia y la psicología.

Conductualmente, las emociones sirven para establecer nuestra posición con respecto a nuestro entorno, y nos impulsan hacia ciertas personas, objetos, acciones, ideas y nos alejan de otros. Las emociones actúan también como depósito de influencias innatas y aprendidas, y poseen ciertas características invariables y otras que muestran cierta variación entre individuos, grupos y culturas (Levenson, 1994)<sup>12</sup>.

El estudio de la emoción es conocido como Neurociencia Afectiva, término acuñado por Panksepp (1992)<sup>13</sup> que se define como: “el campo de investigación científica que estudia las bases neurales de los procesos afectivos y sociales de los seres humanos y animales, que abarca niveles conductuales, morales y neurales de análisis” (Schmidt, 2003, p. 3)<sup>14</sup>.

**En el proyecto que planteo sobre el rostro me baso en la teoría de Charles Robert Darwin** (12 de febrero de 1809 – 19 de abril de 1882) como naturalista inglés que postuló que todas las especies de seres vivos han evolucionado con el tiempo a partir de un antepasado común mediante un proceso denominado selección natural.

---

<sup>12</sup> LEVENSON. R.W. *Psychological Science. Symposium on Emotion*. Recuperado el 6 de Julio de 2014, de [https://www.google.es/search?client=safari&rls=en&q=autonomic+nervous+system+activity+distinctions+among+emotions&ie=UTF-8&oe=UTF-8&gfe\\_rd=cr&ei=tx65U6XvF4zD8gf0-JCgDA#q=autonomic+nervous+system+differences+among+emotions&rls=en](https://www.google.es/search?client=safari&rls=en&q=autonomic+nervous+system+activity+distinctions+among+emotions&ie=UTF-8&oe=UTF-8&gfe_rd=cr&ei=tx65U6XvF4zD8gf0-JCgDA#q=autonomic+nervous+system+differences+among+emotions&rls=en)

<sup>13</sup>PANKSEPP, J. A. (1992). A critical role for "Affective Neuroscience" in resolving what is basic about emotions. *Psychological Review*, 99(3), 554-560.

<sup>14</sup>SCHMIDT, L. A. (2003). Special Issue on Affective Neuroscience: Introductory remarks [Electronic Version]. *Brain and Cognition*, 52(3), 3. Recuperado el 12 de Mayo de 2010, de <http://www.ingentaconnect.com/content/els/02782626/2003/0000052/0000001> 13/06/14.

“... Si tenemos en cuenta los numerosos rasgos de estructura que no guardan relación con la expresión en los que concuerdan al detalle todas las razas humanas, y añadimos después a todo ello cantidad de aspectos, algunos de la mayor importancia y muchos de valor significativo, de los cuales dependen directa o indirectamente los movimientos de la expresión, me parece improbable en grado sumo que una similitud tan grande o, más bien, que tal identidad de estructura, pueda haber sido adquirida por caminos independientes.”<sup>15</sup>

Darwin, en su libro supuso que las respuestas faciales humanas evidenciaban estados emocionales idénticos en todos los seres humanos. Relacionaba la expresión de la emoción con otras conductas y a todas ellas las hacía resultado de la evolución; a partir de ahí intentó compararlas en diversas especies.

“He pretendido demostrar, aportando considerables detalles, que todas las expresiones más importantes exhibidas por el hombre son iguales en todo el mundo”<sup>16</sup>

Sus ideas principales era que las expresiones de la emoción evolucionan a partir de conductas, que dichas conductas si son beneficiosas aumentarán, disminuyendo si no lo son, y que los mensajes opuestos a menudo se indican por movimientos y posturas opuestas :*principio de antítesis*. Este se observa cuando se produce un estado de ánimo opuesto que conlleva una tendencia involuntaria a realizar movimientos de forma contrapuesta. Por ejemplo existiendo una expresión de felicidad, cuando se da un estado de ánimo opuesto (de tristeza), involuntariamente se realizará un movimiento físico opuesto al primero, creando otra expresión emocional.

**Paul Ekman** (n. el 15 de febrero de 1934) es un psicólogo pionero en el estudio de las emociones y sus relaciones con la expresión facial. Ha sido considerado como uno de los cien psicólogos más destacados del siglo XX.

Ekman asume una perspectiva evolutiva, en el sentido de que el desarrollo de los rasgos y estados del ser humano, en el tiempo, es el fundamento de sus investigaciones.

Ekman encontró que las expresiones faciales de las emociones no son determinadas culturalmente, sino que son más bien universales y tienen, por consiguiente, un origen biológico, tal como planteaba la hipótesis de Charles Darwin. Ha desarrollado el Sistema de Codificación Facial de Acciones (en inglés "Facial Action Coding System", FACS) para clasificar todas las expresiones del rostro humano que sea posible imaginar.

<sup>15</sup> R. DARWIN. *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*. Col. El libro de bolsillo n.1011. P. 360. Ed. Alianza. Madrid. 1984.

<sup>16</sup> *Ibid.* P. 359.

La búsqueda de pruebas, de que la emoción tiene diferentes patrones en el sistema nervioso autónomo (como propusieron James y Darwin) se recuperó con la publicación del artículo *Autonomic nervous system activity distinguishes among emotions*.<sup>17</sup> En este estudio, los actores representaban expresiones faciales (sin conocimiento directo de la emoción que representaban), mientras eran registrados con una serie de variables autónomas (ritmo cardiaco, conductancia de la piel). En este artículo, Ekman y colaboradores (1983), propusieron patrones de la emoción diferentes para seis emociones, que son universales y biológicamente básicas, las cuales son:

- Sorpresa (Surprise)
- Asco (Disgust)
- Tristeza (Sadness)
- Ira (Anger)
- Miedo (Fear)
- Alegría /Felicidad (Happiness)

Aquí aparecen las máscaras de mis seis emociones universales que por orden de aparición fotográfica de izquierda a derecha son:

1. Sorpresa.
2. Tristeza.
3. Asco.
4. Alegría/Felicidad.
5. Miedo.
6. Ira.

La sexta emoción es la máscara que está debajo de las cinco juntas.

(Al dar la vuelta a la huella del rostro – negativo- presento los positivos de las máscaras)



Es por ello que en mi proyecto TFG planteo estas seis tipologías en cada una de las técnicas artísticas que desarrollo.

Estas se convirtieron en la lista de emociones básicas con mayor aceptación, conocidas incluso como las Seis Grandes Emociones (The Big Six) (Prinz, 2004).

Se consideraron básicas en dos formas:

<sup>17</sup> Revista Science. Ekman et al., 1983.

Psicológica y biológicamente, debido a que se consideró que no contienen otras emociones como una parte, y que éstas son innatas.

Ekman y colaboradores (1983) influyeron en la investigación subsecuente, en búsqueda de buscar patrones de la emoción con diferentes respuestas en el sistema nervioso autónomo, que dieron soporte al punto de vista de las emociones básicas.<sup>18</sup>

### **3.2.1. Máscaras:**

**Las máscaras** en mi caso me permiten el paso de la forma negativa a la forma positiva, en el que media el negativo que contiene la forma en hueco, la huella.

**Los moldes** son impresiones tridimensionales en cuya materia contienen la forma en hueco y reflejan la huella de mi rostro y sus diferentes expresiones universales.

**El registro** es fundamental: sin éste no cabría la posibilidad de reproducción de mi rostro en este caso.

**Los materiales más utilizados en la fabricación de moldes** son materiales en general, rígidos o flexibles. Entre los materiales rígidos, destacaremos la escayola o yeso. Entre los materiales flexibles o plásticos, destacaremos el látex o la silicona.

En mi caso utilizo moldes realizados directamente sobre mi rostro con bandas de escayolas (la sorpresa), que recogen la huella de la emoción, y otros moldes como los de resina (miedo e ira) y hormigón, negativo de las máscaras de metales repujados (tristeza, asco y alegría), que recogen el registro de la huella del miedo y la ira por una parte y de la tristeza, el asco y la alegría por otra parte, respectivamente.

El punto de partida es como ya he indicado, desde mis expresiones faciales, desde mis propias características morfológicas, desde mi propia huella y por ende con la complejidad añadida del paso del tiempo a la expresión facial universal por lo menos en cuanto a los moldes, ya que en el metal repujado se pierde parte de la huella, obviamente, al golpear el metal.

### **3.2.2. Fase en negativo de mascarillas por contacto facial (vendajes de escayola)**

#### **- Materiales**

- Vendajes de yeso
- Vaselina para el rostro, poner más cantidad en pestañas y cejas.

---

<sup>18</sup> *Ibid.*

- Palancana (recipiente) para poner el agua caliente ( activa el fraguado del yeso)
- Diadema y gorro de ducha o film transparente (aislamiento del cabello)
- Tijeras (para cortar trozos de vendas de yeso)
- cojín (por comodidad; tiempo estimado de exposición par 6 mascarillas: 2 horas)
- Cazo para calentar el agua (aceleración del fraguado de las vendas de escayola)
- Estudiar previamente las fases faciales ante el espejo y tener en cuenta que cada fase conlleva una exposición mínima de 3 minutos.
- Música (relajamiento)

**Materiales:**

Calentar el agua y sumergir los trozos de vendas de escayola antes de colocarlas sobre el rostro, hace que se acelere el proceso de fraguado.



**Mis máscaras en vivo:**

Vaselina para el rostro: Poner más cantidad en pestañas y cejas, para que las vendas de escayola no se queden adheridas a éstas.

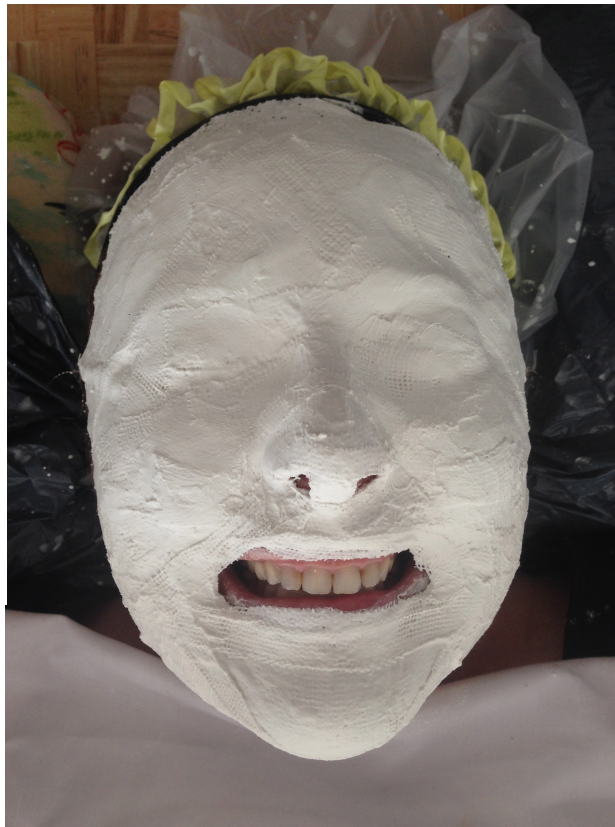


Primero coloco los trozos de venda en las zonas gestuales para que coja antes la escayola tomando mejor la huella ya que al principio de la pose, la mantenemos mejor que al final, cuando ya se han fijado las vendas de escayola.

Seguimos con el contorno del rostro y repetimos la misma operación varias veces hasta obtener una máscara de medio centímetro de espesor.



2 a 3 minutos de espera a que seca con las vendas previamente pasadas por agua caliente.



### **3.2.3. Fases en positivo obtenidas en base a las mascarillas de yeso: molde de silicona y molde de hormigón.**

El vaciado (técnica mediante la cual se realiza un molde) o moldeado en escultura es una técnica en la que se obtiene un molde o negativo que copia una huella o forma en otro material o superficie. Es una técnica de reproducción tridimensional, que a través del negativo obtenido, me permite multiplicar o reproducir en mi caso, la morfología o registro de las expresiones de mi rostro.

El vaciado como cuarta técnica básica de la escultura, es un proceso de reproducción, no de producción original. El modelado, el pulido que mejora el aspecto visual y táctil además de su función, y la talla son las tres otras técnicas básicas de la escultura.

En el vaciado en el que partimos de modelos originales tridimensionales, el positivo es tanto el objeto original a moldear como sus copias o reproducciones. Y el negativo es el molde que contiene la forma en vacío es decir que no tiene forma material sino que está capacitado para reproducir una forma material.

#### 3.2.3.1. Molde de silicona y su molde de escayola – Materiales.

- Silicona de apretón ref.: RTV44P28 Y 2 tubos de catalizador o **silicona de masilla** (más sencillo: en este caso no hace falta tela).
- Escayola Álamo 70 (saco de 25 kg), nos sirve de relleno para preservar la elasticidad y forma de la masía de silicona.

#### **- Preparación de las máscaras de vendas de escayola ( goma laca y vaselina):**

Obtención de molde y de máscara a la vez con masía de silicona, que depositamos en la caja de melanina para la obtención del molde de hormigón.

#### Materiales

- Goma laca (impermeabilización de la huella de la máscara de vendas de escayola)
- Vaselina (se pone sobre la capa de goma laca, una vez seca, par que el molde de masilla de silicona se pueda desprender con facilidad)
- Masilla de silicona ( incrusta perfectamente la huella y se convierte en una mascarilla de silicona en positivo)
- Plastilina industrial (profesional. La plastilina normal tiene harinas que se deshacen al contacto de la humedad)

-Relleno de escayola de la máscara de silicona hasta su base para mantener la elasticidad y la forma de la silicona y así poderse conservarla en buenas condiciones.

Molde de silicona y su molde de escayola:

1. Preparación del negativo de la máscara de yeso con laca y vaselina. Como terminamos de ver la goma laca nos sirve para tapar la porosidad del negativo de las máscaras de vendas de escayola. La vaselina, añadida con un la ayuda de un pincel plano (paletina), nos asegura el desprendimiento correcto y de manera fácil del molde de masilla de silicona (positivo obtenido a partir del negativo de las máscaras de vendas de escayola).



2. Como podemos observar, una vez las máscaras de vendas de escayola imprimadas por dentro, las huellas faciales negativas ( los huecos de las máscaras) se convierten fotográfica y visualmente en máscaras positivas.

Emociones: Asco, Tristeza, Alegría.





3. La masilla de silicona se mezcla con un catalizador que viene en crema en tubo. Nuestras manos siempre deben mantenerse húmedas para que la silicona no se quede pegada a ellas y la silicona catalizada que no utilizamos debe reposar en agua momentáneamente para que no se seque. Se coge un poco de silicona, un trozo del tamaño de la mano, se estira en forma de tortita y en el medio, de forma alargada, se añade el catalizador. Se cierra la tortita y se estruja la masilla de silicona junto con el catalizador hasta conseguir una pasta homogénea de color marfil.



4. Se añade la masilla de silicona en la zona de registro, presionándola con los dedos para sacar la huella lo más fielmente posible. Dónde se deje la última huella de silicona, se vuelve a seguir con otro trozo, desde ese mismo sitio. Se hace el molde de masilla de silicona con un espesor de medio centímetro.



5. Una vez finalizado el molde de masilla de silicona, se le añade unos puntos de agarre o enganche para que así cuando saquemos el molde de escayola que veremos a continuación, la mascarilla de silicona pueda encajar perfectamente en la escayola para su perfecta conservación: elasticidad y forma.

A continuación se deja secar la masía de silicona (30 minutos) antes de empezar con los moldes de escayola.



#### 6. La escayola:

Preparamos la escayola y rellenamos los moldes de silicona todavía adheridos a las máscaras de vendas de escayolas. Obtenemos así unas bases macizas donde pueden descansar las mascarillas de silicona y que nos servirán conjuntamente, de base para nuestros moldes de hormigón.



#### 3.2.3.2. Molde de hormigón (base posterior para la plancha de metal a repujar)

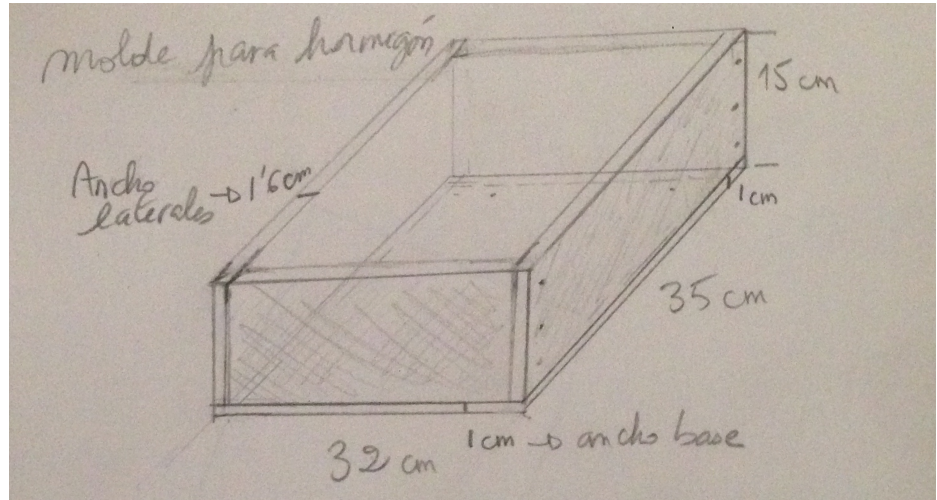
**Construcción de 3 cajas de madera de melamina** encoladas y atornilladas para echar hormigón, depositando el positivado de las mascarillas (reproducción de la máscara de vendas de escayola en masía de silicona (máscara de silicona), rellena de escayola hasta la base de la mascarilla) para dejar las huellas correspondientes de cada expresión del rostro incrustada en el hormigón.

##### - Obtención del hormigón:

- Cemento gris (saco de 35 kg, con la mitad tenemos suficiente) y planché (2 sacos de 25 kg).

- Proporciones para cada caja: 5 medidas de cemento gris, 10 medidas de planché normal, 1 medida de arena (planché fino) con 3 medidas de agua.

Boceto caja para molde de hormigón.



Realización de 3 caja de melanina para el molde de hormigón.



El hormigón:

Cemento gris, grava, medida, capazo, grava refinada casi arena.

Mezclamos 5 medidas de cemento gris con 10 medidas de grava con 1 medida de grava refinada y 3 medidas de agua. Esta mezcla corresponde exactamente a la cabida de la caja de melanina colmada.

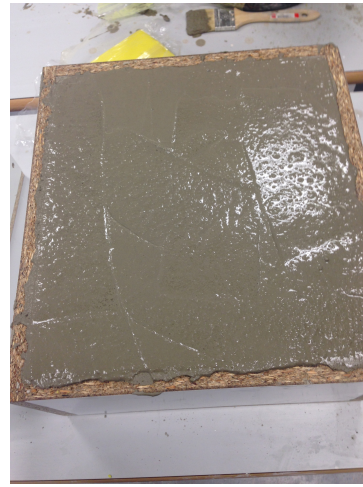


La plastilina:

La plastilina industrial nos permite rematar los bordes de la escayola para cuando vertamos el hormigón, éste no se filtre por debajo de la escayola.



Colocamos las máscaras de silicona con sus respectivo moldes de escayola, bocarriba y centrada en cada caja, que hemos fijado con silicona líquida.



Cuando vertemos el hormigón por zonas, primero los costados y después por el centro, con la ayuda de una paletina, removemos el hormigón. Así se evitan las posibles burbujas que este forma y hacemos que la huella sea más precisa.

Finalizamos formando una pastera lo más lisa y nivelada posible para cuando desmoldemos, ésta se quede perfectamente nivelada para repujar el metal elegido.



Una vez desmoldado los moldes de hormigón. Extraemos los moldes de silicona, limpiamos el resto de plastilina incrustada y sumergimos los moldes de cemento en agua para endurecer el hormigón.



### 3.3. Técnicas artísticas desarrolladas

#### 3.3.1. Planchas de metal para repujar a golpes: 3 máscaras de metal

La manera de proceder para repujar a golpes o martillar el metal es el mismo para cada chapa plana de metal, ya sea, cobre, latón, cinc, plata, u otros.

Para ahuecar mis chapas planas de metal (cobre, latón y cinc), las he colocado sobre sus matrices respectivas. En mi caso la matriz (normalmente un taco de madera ahuecado) es el molde de hormigón que recoge la huella del positivo de silicona de tres expresiones como terminamos de ver en el apartado anterior 3.2.3.2. referente a moldes de hormigón. He golpeado repetidas veces la chapa con un tas de cabeza redondeada en una zona y he ido girando el conjunto para correr el metal y obtener una extensión de la chapa.

No olvidemos que al repujar el metal, éste se encoge. Para repujar el metal a golpes, tomamos a modo de herramientas, varios morteros pesados y les tallamos las puntas pertinentes (adecuadas a la exactitud de reproducción de la huella de hormigón).

1. Herramientas adaptadas para el repujado a golpes. Se han modificado las puntas para poder repujar y por ende creado nuevas herramientas.

2. Tas de punta redondeada



Las planchas de metal tienen una dimensión de 50 cm x 50 cm . El tamaño de la plancha varía en función de la anchura, altura y profundidad del rostro.

3 tipos de planchas de metal para repujar cómodamente:

-cinc (plancha de 1 mm): el cinc (Zh) también puede utilizarse, pero al ser un metal más blando, la plancha debe tener un grosor de 1 mm.

-Cobre (el cobre al ser más firme la plancha será de 0.5 mm)

-Latón (plancha de 0.5 mm)

Si hubiéramos utilizado el aluminio la plancha habría sido de 0.5 mm y también se habría podido utilizar el aluminio de las latas de los refrescos.

Antes de cortar el metal, es conveniente sacar una plantilla de papel para saber exactamente la dimensión de chapa plana de metal que vamos a necesitar.



Ponemos la plantilla de papel sobre la chapa plana de metal y cortamos el metal con unas tijeras especiales para cortar el metal.

Así ponemos la chapa plana de metal cortada a medida sobre nuestra matriz (el molde de hormigón).





Chapa plana de latón: mismo procedimiento que para la chapa plana de cobre.



Chapa plana de cinc. He conseguido un tira que corto en tres partes para la obtención de las tres zonas faciales: frente, nariz y boca.



Para mi comodidad, he creado una "zona" de trabajo.

Dos taburetes: uno más alto donde me siento, uno más bajo donde coloco la matriz y la chapa plana de metal que repujo.



Incidencias:

-Primera fase:

La consecución de las máscaras de metal (latón, cobre y cinc) ha sido infructuosa con los metales que recuperé de una chatarrería. El metal era demasiado grueso en cada caso (más de 0,5 mm) y aunque lo corté a tiras para obtener tres partes faciales y ensamblarlas, seguía siendo imposible su realización.

Intento fallido en la obtención de máscara de metal.



- Segunda fase:

Mi objetivo ahora es conseguir (a falta de presupuesto para comprar los metales) una simulación de máscaras de metal que expondré el día de la defensa del TFG. Utilizaré cartón piedra que recogerá la huella del molde de hormigón y aplicaré pan de oro, pan de cobre y pan de plata sobre cada positivo respectivamente.

### 3.3.2. Resina: blanca y negra

Dos máscaras: una de color blanco y otra de color negro con polvo de mármol, para que parezcan de piedra.

Material:

resina líquida, polvo catalizador ( activan el endurecimiento de la resina).

Polvo de mármol blanco. Polvo de mármol negro. Pigmento negro líquido para resinas. Fibra de vidrio. Máscaras preparadas.



1. Preparación de las máscaras de vendas de escayola para la obtención de máscaras de resina: aplicación de goma laca y de cera.

2. Sellamos con plastilina los orificios



3. Mezclamos 1 parte de resina líquida con 3 partes de polvo catalizador. Para la obtención de efecto piedra blanca (piedra sintética), se añade 1 parte de polvo de mármol blanco. Para la obtención de efecto piedra negra, se añade 1 parte de polvo de mármol negro y un 5 por ciento de pigmento negro líquido para resinas. Aplicamos la mezcla deseada con una paletina. Vamos superponiendo, para empezar al contacto de la huella, una capa de mezcla de resina y una capa de fibra de vidrio uniformemente. Así sucesivamente hasta obtener un espesor de capas de 1 cm como mínimo.



Al desmoldear la máscara de resina, el negativo se pierde.



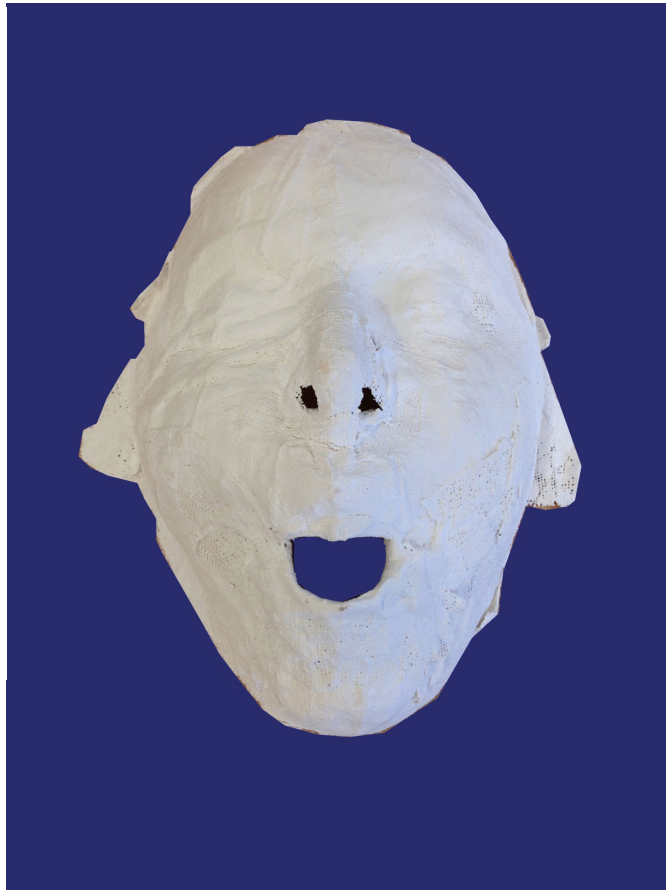
Máscaras de resina en blanco y en negro.

Emociones: Miedo e Ira



### 3.3.3. *El negativo convertido en positivo*

Máscara de la emoción:  
sorpresa.



La máscara de bandas de escayola: la máscara con expresión de sorpresa se queda tal cual. El negativo se transforma en este caso en positivo.

En una de mis expresiones, la de la sorpresa, he utilizado el molde como parte del trabajo final. Este tipo de molde es muy especial ya que es el espacio en el que la huella de una emoción se muestra o se esconde, pero que queda totalmente descubierta en su exterior ya no como huella sino como propia emoción.

### 3.4. El retrato y el busto: el modelado

La escultura es una forma artística que ocupa directamente el espacio real a diferencia de la pintura, que crea un espacio ficticio sobre un simple plano. La escultura que es tridimensional, entra en interacción con el espacio.

Los 3 métodos básicos para producir una escultura con materiales en bruto son: la talla, el modelado y la construcción. La construcción sólo ha sido explotada y aceptada en el s.XX.

#### 3.4.1. *Inspiración pose fotográfica o fotograma y modelado del natural*

Esta pose fotográfica me ha inspirado para la pose del busto modelado en gres CH-Z.



El busto modelado es a escala un poco mayor de lo natural . La imagen superior es la inspiración pero yo misma a través del espejo me he modelado.

Esta figura no es la definitiva. Es un estado en su desarrollo.





### 3.4.2. El retrato y el busto

El busto es la representación artística de la parte superior del cuerpo humano. Puede ser una escultura, pintura, dibujo o grabado. Incluye la cabeza, los hombros, el nacimiento de los brazos y el pecho, o parte de él.

No se considera un fragmento parcial de una obra, sino que es, en sí mismo, la obra completa.

En mi trabajo mi busto es una “obra” en sí misma dentro de un conjunto de “obras”.

La palabra **retrato**, como "portrait" o "ritratto", es relativamente moderna. Parece provenir precisamente del **Renacimiento**, ya que en la Edad Media lo que se entendía por retrato era distinto a lo que entendemos hoy.

“La región de El Fayum ha sido el principal yacimiento de los retratos, hasta el punto que todos están incluidos en este nombre genérico, incluso aquellos que no provienen de allí.”<sup>19</sup>

Dos momias con retrato (policromía) siglo III d. C. , descubiertas por Della Valle; Dresde, Staatliche Kunstsammlungen.



En el Renacimiento, el hombre vuelve los ojos hacía sí mismo. Deja de mirarse siempre como referido a Dios, para "ver" quien es. En el Renacimiento aparece con singularidad el "yo". La persona, la personalidad, el personaje empiezan a ser maneras de definir al hombre.

<sup>19</sup> BAILLY, J. C. La llamada muda. P. 37. Ed. Akal.

Llegado el Renacimiento, el hombre pasa a ocupar un lugar central en su propia interpretación. Aparece como el centro del mundo y a lo que se va a referir el mundo. Es por ello que en el Renacimiento el **retrato** adquiere una importancia mayúscula y desde ese momento, el **retrato**, sobre todo en la pintura, se ha convertido en el modo de aprehender a la persona.

Psicología, personalidad, belleza, exactitud en la representación..., son claves que han manejado los pintores para hacer evolucionar este género.

En realidad, el retrato no es una mera reproducción mecánica de los rasgos (como una máscara de cera modelada sobre el rostro o una impresión fotográfica), sino que entra en juego, para definirse como tal, la sensibilidad del artista, que interpreta los rasgos según su gusto y las características del arte del tiempo en que opera. En mi caso he añadido la terminación de mis brazos y parte de mi espalda como si fuera casi medio cuerpo, pero lo presento como busto en mi trabajo, como fragmento parcial y completo en sí mismo al mismo tiempo. Es una emoción más como fragmento parcial. Y en sí mismo, mi busto es la representación de la difunta que me representa.

Esta escenificación desprende una posible mirada prospectiva del culto funerario de mi propia muerte.

El **hieratismo** es un recurso plástico presente en buena parte de la producción artística legada por el antiguo Egipto. Este recurso consiste en plasmar lo representado siguiendo la máxima solemnidad, eliminando prácticamente la gestualidad o cualquier expresión de proximidad o anécdota. Así se alcanza un efecto de sobriedad y distanciamiento, pero también se consigue la idealización y reafirmación de lo representado, permitiendo un ensalzamiento extraordinario. De ahí que el hieratismo se utilice en contextos como las imágenes de entidades divinas, siendo especialmente tópico en la retratística de los faraones (aunque este no es ni mucho menos su único ámbito de aplicación).<sup>20</sup>

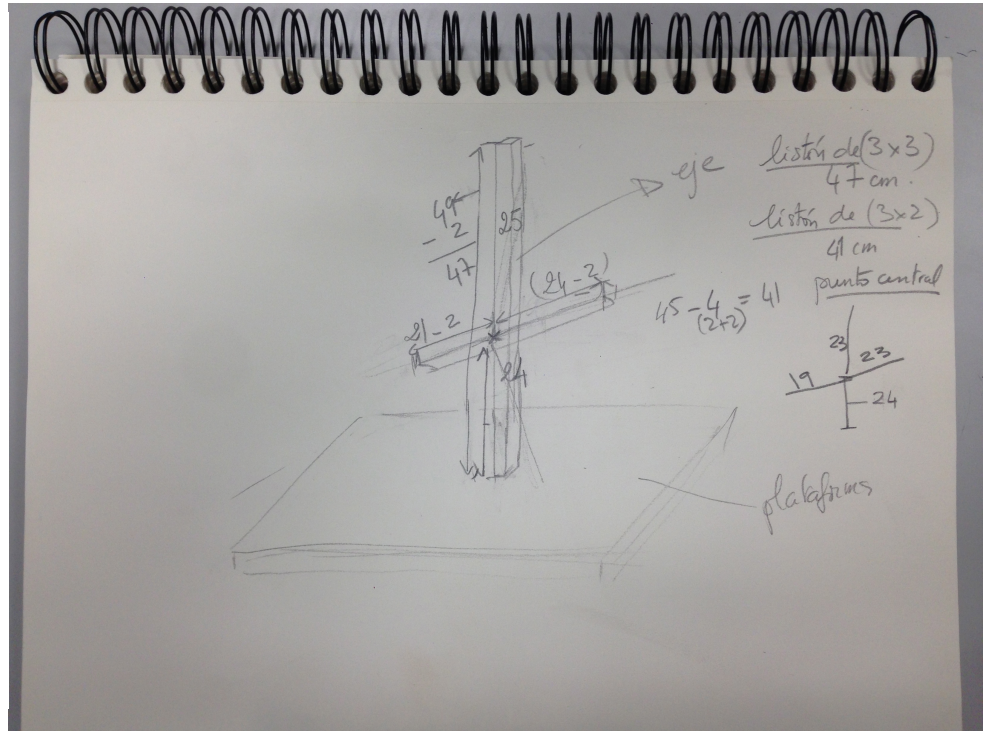
### 3.4.3. Los bocetos

Los dibujos de un escultor pueden diferir de los de un pintor o un artista gráfico ya que el escultor no está sujeto a un espacio bidimensional por lo que no necesita representar la tridimensión en sus dibujos ya que la tiene con su escultura. Pueden hoy día los dibujos, proporcionar la esencia de los acercamientos a la forma escultórica.

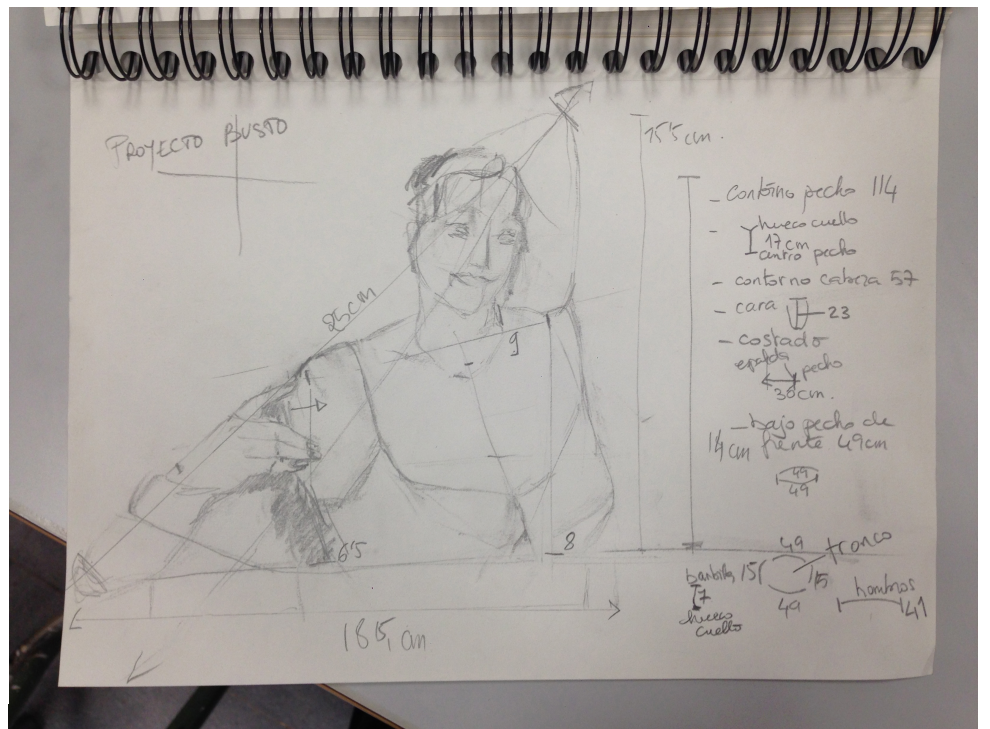
<sup>20</sup> <http://www.egiptologia.com/arte/105-nociones-clave-del-arte-egipcio/2386-el-hieratismo-en-el-arte-egipcio.html> 25/04/14

Boceto soporte :

madera en forma de cruz que nos indica la anchura y altura de los hombros, así como la altura de la cabeza.



Boceto busto



#### 3.4.4. El modelado

El modelado es un proceso aditivo.



El modelado es un proceso aditivo: la forma se labra directamente sobre el material dúctil que depositamos sobre una mínima estructura rígida. El material de modelado nos permite un control completo de la escultura, tanto exterior como interior.

- Soporte : madera en forma de cruz que nos indica la anchura y altura de los hombros, así como la altura de la cabeza.

- Relleno: el soporte se rellena de papel de periódico u otro, que sujetamos con cuerda de pita , intentando reproducir la figura que queremos obtener.

El soporte y su relleno - la estructura- hacen que el modelado de tamaño grande se sostenga sin ningún problema.

1.-Soporte de madera en forma de cruz.



2.-Soporte con relleno de papel de periódico



3.-Armazón con tiras de tiras de gres.

Es un modelado por tabique, en este caso



Como hemos visto en las fotos anteriores, el modelado empieza por su estructura de madera, papel arrugado (en este caso papel de periódico), cuerda de pita y por un armazón que empieza desde por debajo del pecho en forma circular hasta los hombros en forma de tiras gruesas, como si fueran unos tirantes, incluyendo el ovalado del rostro.

Después vamos rellenando de gres los huecos, obteniendo así una forma compacta y rígida como base de la evolución del busto o casi medio cuerpo. Siempre amasando el gres antes de colocarlo en la figura, para evitar que quede alguna burbuja de aire en el material que provoque el deterioro inevitable de la pieza, mientras se cuece en el horno (daños a pequeña o gran escala del gres: las burbujas provocan tensiones en la materia).

Seguimos con las aperturas de los brazos, de los pechos y también de la espalda, proporcionándonos ésta última, la posibilidad de retirar la estructura cuando la figura de gres esté terminada con mayor facilidad, sin tener que cortarla y volver a recomponer.



Seguimos con las extensiones de las aperturas: modelamos pecho y brazos progresivamente hasta finalizarlos de forma general. Cómo siempre, al igual que con el dibujo, se va de lo general a lo particular.



### -La mirada

Los ojos son más grandes de lo normal.



Recuerdan los ojos de los niños, ya que estos suelen predominar en el rostro y por consiguiente denotan pureza en sus miradas. También esta mirada con ojos grandes y esculpida de forma renacentista o romana, hace alusión a la mirada de los dioses. Es una mirada fría o hierática que parece perseguir nuestros pasos cuando la contemplamos. El modelo soy yo misma y este retrato, en su conjunto, recoge mis rasgos.

A esta mirada hierática le he añadido el brillo de la luz, lo que refuerza la profundidad de la mirada.

Recordemos que cuanto más marcados estén esculpidos los ojos, más oscuros quiere ello decir que son. Cuanto menos marcados, más claros son.

El hundimiento de los trazos en los ojos refuerza la dureza de la mirada.

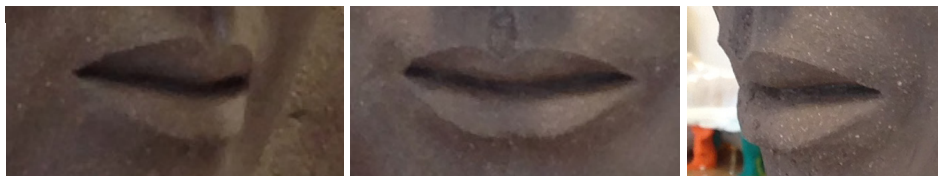
### -La diadema

He querido recordar la imagen de las deidades romanas con esta diadema así como con el pelo.



### -La boca

La boca es a semejanza de la mía con expresión hierática como los bustos romanos.



### -La nariz

La nariz imita mi perfil.



### -Las manos

Forma estilizada de las manos, sin detalle de nudillos.



Para modelar las manos, estructuraremos primero la forma en general de las manos, palma y dedos, e iremos entrando en detalle hasta añadirles uñas. Los dedos quedan estilizados por lo que no hay necesidad de realzar los nudillos.



### -Las orejas

La oreja izquierda



Finalizamos la cabeza con la oreja izquierda solamente ya que el pelo cubre la oreja derecha, y por los retoques del pelo circundante al rostro.

### -El rostro

El rostro refleja mis facciones.



-La tridimensión



Visión tridimensional de la figura



Incidencias:

## Primera fase:

He conseguido con éxito realizar mi busto en gres a escala un poco mayor que la del natural.

Cuando quise ponerlo en el horno eléctrico correspondiente para su cocción a 1280 grados, no hubo posibilidad ya que éste estaba estropeado. El horno de gas estaba operativo pero cocía a 900 grados. Cocer mi pieza a 900 grados la habría dejado porosa, aún así lo habría hecho y más tarde la habría vuelto a cocer a 1280 grados una vez el horno correspondiente reparado, de no ser porque en ese tiempo prácticamente todas las piezas que se cocían resultarían dañadas.

Pero seguí con la intención de cocerla ya que la pieza en crudo cuando se seca se vuelve todavía más delicada: se convierte en arena al perder su contenido en agua. Pensé arriesgarme pero asegurándome de que si me quedaba sin pieza, poder hacer una réplica. Opté por sacar un molde de silicona, ya que en el molde perdido se pierde la pieza original. Cuando empecé con el molde (proporción de silicona con catalizador) ante la falta de recursos económicos, utilicé, a parte de catalizador vigente, catalizador caducado pensando que todavía funcionaría como en otras ocasiones. No fue así y el molde de masilla de silicona salió sin catalizar por zonas. Le apliqué catalizador por esas zonas con la esperanza de que la masilla lo absorbiera y catalizará. Después empecé con la caja del molde, de resina acrílica (resina acrílica, catalizador y fibra de vidrio). A la hora de separar la caja del molde era sumamente difícil en las zonas con aplicación de catalizador en la masilla por lo que se tuvo que golpear la caja repetidas veces para desencajarla. La caja se desprendió pero la figura se destrozó. Y el molde de masilla de silicona conllevará muchas horas de trabajo si quiero recuperarlo restaurándolo. Lo haré más adelante.

Molde de masilla de silicona



1. Caja del molde de masilla de silicona

2. Apertura caja de resina



Busto actual.



Brazo derecho inexistente.



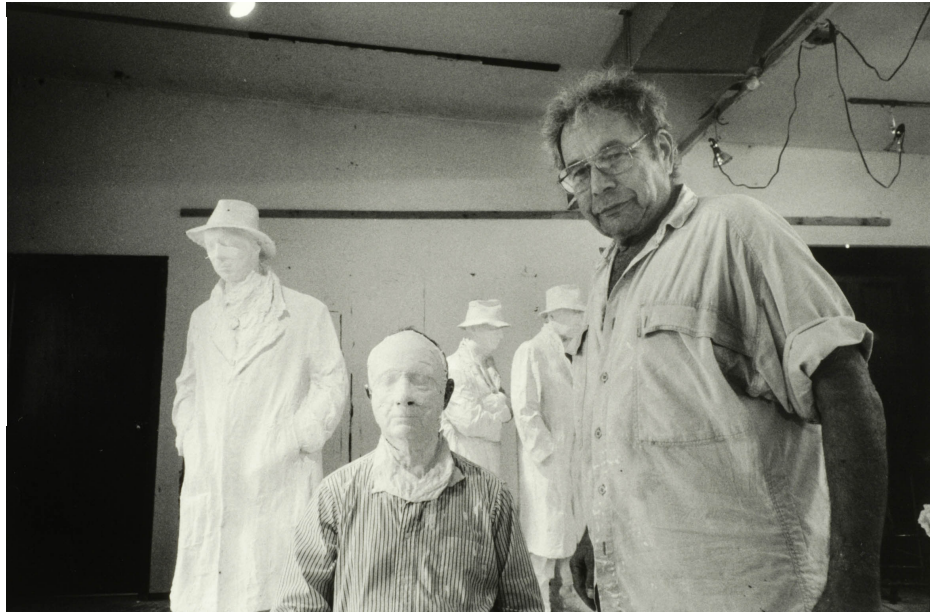
Segunda fase:

Media escultura "viva". Mi objetivo es restaurar en lo que pueda la figura que me queda y presentarla en cuero el día de la defensa del TFG.

## 4. Referentes.

### 4.1. George Segal (1924-200)

George Segal en su taller



Sus modelados sobre vivo, en yeso y tela

### 4.2. Pablo Gargallo (1881-1934)

De 1915 son sus cabezas de faunos: Los cuatro pertenecen al Ayuntamiento de Zaragoza

- Fauno con flequillo
- Fauno con pendientes
- Fauno con barba
- Fauno con monóculo



El metal repujado a golpe (latón, cobre).

### 4.3. Jamie Salmon, contemporáneo.

Fantástico escultor británico hiperrealista residente en Vancouver, Canadá. Usa cabello humano real para dar vida a estas magníficas obras. El proceso en la creación es complejo y requiere múltiples pasos, una gran técnica y mucha paciencia. Cada pieza le lleva semanas, meses en ser completada.

Jamie Salmon

Autorretrato



El busto.

### 4.4. Antonio Corradini (1668-1752)

Antonio Corradini

La Verdad Velada



La sensualidad, la voluptuosidad

#### 4.5. Miguel Ángel (1475- 1564)

Miguel Ángel

Rostro David, escultura del renacimiento



La mirada, los ojos (tipo de pupila e iris)

#### 4.6. - Aristide Maillol (1861-1944)

Aristide Maillol

La rivière.



Los volúmenes de la mujer.

## 5. Presupuesto (solo material)

<b>-Material busto.....</b>	<b>550 €</b>
Gres CH-Z : 6 pastillas a 7,50 € c.u .....	45 €
Listón, escuadras, cuerda de pita .....	20 €
-Molde masilla de silicona .....	270 €
-Caja resina acrílica .....	200 €
3 m2 fibra de vidrio .....	15 €
<b>-Madera.....</b>	<b>193 €</b>
7 paneles de aglomerado de 122 cm x 244 cm x 0,19 cm .....	143 €
3 moldes melanina .....	50 €
<b>-Máscaras.....</b>	<b>151 €</b>
8 paquetes de vendas de escayola a 4,50 € c.u. ....	36 €
Vaselina, cera Alex y pinceles .....	15 €
Resina acrílica, catalizador, pigmento negro para resinas .....	73 €
Plastilina industrial y 1m2 de fibra de vidrio .....	27 €
Escayola	
Polvo de mármol	
Metales (cobre, latón y cinc)	
<b>-Material construcción (hormigón, etc.) .....</b>	<b>13 €</b>
<b>-Material litúrgico.....</b>	<b>70 €</b>
<b>Total.....</b>	<b>977 €</b>



## 6. Conclusión

Una huella surgida del contacto con el rostro o la réplica de uno mismo, favorece algunos pensamientos sumergidos en nuestro inconsciente como nuestra relación con el mundo.

Así pues tras las réplicas de las seis emociones faciales recreadas sobre mi rostro, y de mi misma con el busto, surgen unas dimensiones mágicas, auráticas, culturales, temporales y atemporales a la vez, en definitiva teatrales, que otorgan estas representaciones personales en el espacio .

Al mantener el molde, el negativo como registro en la expresión del asombro, este se convierte en positivo y así “el molde está unido a la reproducción”<sup>21</sup>, pero guarda el vínculo entre lo espiritual y la acción creadora que en definitiva confiere el trabajo aquí realizado.

Recordaremos el uso de las máscaras ya empleado por los romanos en sus máscaras funerarias, también retomadas en el Renacimiento, como prácticas comunes. Además de modelar, según la tradición de la Edad Media, los rostros en vivo de mecenas, donantes y personajes importantes de la sociedad, conservados y expuestos en edificios y palacios. En Roma se utilizó la cera policromada en máscaras funerarias sacadas de moldes del natural. En Italia se popularizaron los exvotos (ofrenda a dioses) realizados a partir de moldes directos sobre el cuerpo con cera y escayola.

Después de varios meses de reflexión y desarrollo de mi trabajo, éste ha cobrado vida de manera más precisa gracias principalmente, a la creación atmosférica aportada posteriormente al inicio de mi trabajo. No cabe duda desde mi punto de vista, que ha mejorado mi instalación ya que además de utilizar el sentido de la vista, que lo es todo en arte, utilizamos el sentido del olfato: el olor del cirio y del insencio en combustión, que nos transporta directamente hacia otra dimensión, hacia un mundo de ritos.

Por otra parte este trabajo nos hace reflexionar sobre la muerte: primero, recordando nuestras vivencias pasadas con la representación de las emociones, en segundo lugar con la presencia del busto con expresión hierática, que nos recuerda constantemente que donde hay vida también no la hay, cuando el momento nos llega. ¿Estamos preparados para este tipo de acontecimiento por mucho que queramos simpatizar con la muerte?

Este trabajo ha sido laborioso y costoso. Primero por la instalación en sí que conlleva un espacio cerrado de tres metros por tres metros y en segundo lugar

---

<sup>21</sup> NAVARRO LIZANDRA, J. L., *Maquetas, modelos y moldes: materiales y técnicas para dar forma a las ideas*. Universitat Jaume I, 2005 - 278 páginas.

por el paso por las distintas etapas de elaboración de cada figura que ha resultado compleja pero gratificante con el aprendizaje resultante.

Es un planteamiento de la muerte de gran envergadura y gracias a todas las experimentaciones vividas tanto emocional como técnicamente, un primer paso hacia un desarrollo personal profesional.

## 7. Bibliografía

Por orden de aparición:

- MONLEÓN, M. *Las Experiencia de los límites: Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*. Diputació deValència Institució Alfons el Magnànim, Valencia 1999.
- FELSHIN, N. "¿Pero esto es arte? El espíritu del arte activismo". En BLANCO, P y CARRILLO, J. (et al.). (proyecto editorial). *Modos de hacer: Arte crítico. Esfera pública y acción directa*. Ed. Universidad Salamanca. 2001.
- PERAN, M. *Instaladores en el museo (la instalación como dispositivo y como episodio en la historia institucional del arte)*.
- DE OLIVEIRA, N. *Installation art*. Thames and Hudson. Londres 1998.
- BONET, E. "La instalación como hipermedio (una aproximación)" en GIANNETTI, Claudia (Ed.), *Media Culture*, Barcelona, L' Angelot, 1995.
- SCHEMMER, O. "L'homme et la figure d'art". Ed.: Centre National de la danse. EAN: 9782914124140. 2002.
- LARRAÑAGA, J., (2001), *Instalaciones*, España: NEREA.
- BORGES, J.L. *Elogio de la sombra*. Emecé Editores. Buenos Aires. 1969.
- SAINTE-BEUVE C.A. (1804-1869). *Volupté*. Ed. Gallimard. Collection Folio classique. Nº 1755. 1936.
- AUGÉ, M. *Los "no lugares": Espacios del anonimato*. Gedisa. Barcelona 1994.
- PANKSEPP, J. A. (1992). A critical role for "Affective Neuroscience" in resolving what is basic about emotions. *Psychological Review*, 99(3), 554-560.
- SCHMIDT, L. A. (2003). Special Issue on Affective Neuroscience: Introductory remarks [Electronic Version]. *Brain and Cognition*, 52(3), 3. Recuperado el 12 de Mayo de 2010, de <http://www.ingentaconnect.com/content/els/02782626/2003/00000052/00000001> 13/06/14.
- R. DARWIN. *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*. Col. El libro de bolsillo n.1011. P. 360. Ed. Alianza. Madrid. 1984.
- Revista Science. Ekman et al., 1983.
- NAVARRO LIZANDRA, J. L., *Maquetas, modelos y moldes: materiales y técnicas para dar forma a las ideas*. Universitat Jaume I, 2005
- LEVENSON. R.W. *Psychological Science. Symposium on Emotion*. Recuperado el 6 de Julio de 2014, de [https://www.google.es/search?client=safari&rls=en&q=autonomic+nervous+system+activity+distinguishes+among+emotions&ie=UTF-8&oe=UTF-8&gfe\\_rd=cr&ei=tx65U6XvF4zD8gf0-ICgDA#q=autonomic+nervous+system+differences+among+emotions&rls=en](https://www.google.es/search?client=safari&rls=en&q=autonomic+nervous+system+activity+distinguishes+among+emotions&ie=UTF-8&oe=UTF-8&gfe_rd=cr&ei=tx65U6XvF4zD8gf0-ICgDA#q=autonomic+nervous+system+differences+among+emotions&rls=en)
- BAILLY, J. C. *La llamada muda*. Ed. Akal.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Panteón> 04/05/14.

<http://www.egiptologia.com/arte/105-nociones-clave-del-arte-egipcio/2386-el-hieratismo-en-el-arte-egipcio.html> 25/04/14.