

**ESCUELA SUPERIOR AUTÓNOMA DE BELLAS ARTES
DIEGO QUISPE TITO DEL CUSCO**

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE ARTE DIEGO QUISPE TITO DEL
CUSCO**

**Facultad de Arte
Carrera Profesional de Artes Visuales
Especialidad de Dibujo y Escultura**



**Creación de esculturas en técnica mixta para dar a conocer al
público la degradación del cuerpo femenino**

Asesor de Especialidad: Lic. María Keta RODRÍGUEZ
FERNÁNDEZ BACA

Asesor Metodológico: Dr. Enrique Alonso LEÓN MARISTANY

Tesis presentado por el bachiller:

Alexander HUARI PAUCAR

Para optar al Título Profesional de Licenciando en
Artes Visuales en la especialidad de Dibujo y
Escultura

Cusco -2023



Anexo N° 01

INFORME DE ORIGINALIDAD

EL QUE SUSCRIBE, ASESOR DEL TRABAJO DE INVESTIGACIÓN/TESIS TITULADO		
Creación de esculturas en técnica mixta para concientizar al público sobre el cuerpo femenino		
Presentado por:	Alexander Huari Paucar	DNI, N°: 47134176
Para optar el título profesional/grado académico de:	Licenciado en Artes U. Suelo	
Informo que el trabajo de investigación ha sido sometido a revisión por	(2) veces	
Mediante el Software Antiplagio y de la evaluación de originalidad se tiene un porcentaje de	(23) %	

EVALUACIÓN Y ACCIONES DEL REPORTE DE COINCIDENCIA PARA TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN CONDUCENTES A GRADO ACADÉMICO O TÍTULO PROFESIONAL, TESIS

PORCENTAJE	EVALUACIÓN Y ACCIONES	Marque con una (X)
Del 1 al 25%	Nivel de similitud de fuente aceptable	23%
Mas de 26 %	Devolver al usuario para las correcciones	

Por tanto, en mi condición de asesor metodológico, firmo el presente informe en señal de conformidad y adjunto la primera hoja del reporte del Sistema Antiplagio.

Cusco, 8 de Setiembre de 2024

Firma [Handwritten Signature]



Post firma Enrique Alonso León Martínez

DNI, N°: 29216213

ORCID del Asesor 0000-0001-8231-9469

Se adjunta:

1. Reporte del porcentaje de coincidencias por el Sistema Anti plagio.
2. Reporte general de coincidencias por el sistema anti plagio en formato PDF

Creación de esculturas en técnica mixta para dar a conocer al público la degradación del cuerpo femenino

INFORME DE ORIGINALIDAD

23%

INDICE DE SIMILITUD

23%

FUENTES DE INTERNET

1%

PUBLICACIONES

7%

TRABAJOS DEL ESTUDIANTE

FUENTES PRIMARIAS

1	renati.sunedu.gob.pe Fuente de Internet	3%
2	idoc.pub Fuente de Internet	2%
3	www.scribd.com Fuente de Internet	2%
4	docplayer.es Fuente de Internet	1%
5	es.scribd.com Fuente de Internet	1%
6	edoc.pub Fuente de Internet	1%
7	campusvirtual.ucc.edu.co Fuente de Internet	1%
8	core.ac.uk Fuente de Internet	1%
9	1library.co Fuente de Internet	

Por todo el apoyo que me dio para llegar hasta este punto, y a pesar de sus dudas y miedos seguir vislumbrando mi camino con su forma de ser y su empuje en todo momento, por sus palabras de apoyo y su actitud ante mis dudas en este camino del culmen de mis estudios en el arte y por su comprensión y paciencia.

A MI MADRE

Por todo el amor que me dio, me da y, por todo el apoyo que me dio desde que la conocí, por su belleza y su figura como mi musa, por su firmeza por apoyarme en todo aspecto y por ser el apoyo donde puedo estar confiado.

GABRIELA, MI DIOSA QUE LOS ÁNGELES CORONAN

Por aparecer en mi vida, por ser la luz más intensa que me ilumina, por ser la mejor escultura que jamás haré, por ser uno más de mis motivos para seguir luchando y esforzándome, por cada momento nuevo que me hace vivir y por todo lo que me deparara la vida junto a él, mi hijo.

GABITO

**CREACIÓN DE ESCULTURAS EN TÉCNICA MIXTA PARA DAR A
CONOCER AL PÚBLICO LA DEGRADACIÓN DEL CUERPO
FEMENINO**

ÍNDICE

ÍNDICE	3
RESUMEN	5
ABSTRACT	6
INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I	10
DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN	10
1.1. <i>PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA</i>	10
1.2. <i>DISEÑO Y METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN</i>	12
1.3. <i>TIPO DE INVESTIGACIÓN</i>	12
1.4. <i>METODOLOGÍA</i>	13
CAPÍTULO II	14
MARCO REFERENCIAL	14
2.1. <i>MARCO HISTÓRICO</i>	14
2.2. <i>MARCO TEÓRICO</i>	17
2.3. <i>MARCO CONCEPTUAL</i>	70
CAPÍTULO III	74
ANÁLISIS DENOTATIVO Y CONNOTATIVO	74
3.1 <i>INSTRUMENTOS VALORATIVOS DE INVESTIGACIÓN PARA PROCESOS CREATIVOS POR EL CONJUNTO DE EXPRESIONES</i>	74
3.2. <i>RESUMEN DE LA INVESTIGACIÓN</i>	84
RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN	123
3.3. <i>CONCLUSIONES</i>	123
3.4. <i>RECOMENDACIONES</i>	124
3.5. <i>LISTA DE REFERENCIAS</i>	125
APÉNDICES	128
APÉNDICE A	128
<i>INSTRUMENTOS VALORATIVOS DE INVESTIGACIÓN EN LOS PROCESOS CREATIVOS POR CADA EXPRESIÓN</i>	128
APÉNDICE B	136
INFORME CURATORIAL	136
APÉNDICE	156

<i>FOTOGRAFÍAS DURANTE EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN</i>	156
APÉNDICE D	161
<i>IMÁGENES DE LA EXPOSICIÓN DE LAS OBRAS DE ARTE</i>	161
APÉNDICE E	165
APOYO MUSEOGRÁFICO	165

RESUMEN

El artista o investigador describe el problema de la degradación del cuerpo femenino y, cómo este proceso llega a una interpretación sobre la reestructuración de la misma, a través de la conclusión de que el cuerpo femenino es visto como un cliché en la sociedad que solo hace referencia a la estimulación de impulsos sexuales e instintos primarios. El cuerpo femenino, entonces, es solo una herramienta que se desprende de su valor humano para ser un recipiente que recepta todo el morbo de la sociedad, y es objetualizado en un motor erótico causado por la degradación que se le hace al cuerpo femenino, dejando de lado las otras características de este como la maternidad, la belleza, la pureza, la sensualidad y la fuerza. Tal hecho es mostrado en esculturas que presentan irónicamente lo contrario a las características ya nombradas como la esterilidad, la violación, el desamor, etc. Se denota la problemática de la degradación del cuerpo femenino en unas representaciones alegóricas que, usando la figura literaria de la ironía, representan en una interpretación subjetiva, figuras antropomorfas femeninas estilizadas en bultos redondos alusivos al problema. Las esculturas están desarrolladas en una técnica mixta, denotando la presencia de ambigüedad en el contexto morfológico y anatómico de cada figura; también transmiten un mensaje atacante para el espectador, con el fin de llamar su atención y transmitir mejor el discurso de las obras. Los métodos utilizados en el análisis de los mensajes de las obras son: el iconográfico desde la observación y el iconológico desde la interpretación de los objetos estéticos escultóricos. Para entender el mensaje general de todos los objetos, se utilizó la categorización y sus relaciones. Estas categorías son: arrebatarse del cuerpo, parte del cuerpo y someter el cuerpo. Las esculturas tuvieron una exposición virtual a través de una transmisión en vivo por la página de Facebook de la UNACDQT, donde se publicó un catálogo virtual y otros apoyos museográficos.

Degradación, cuerpo femenino, escultura, técnica mixta, reinterpretación y subjetividad

ABSTRACT

The artist describes the problem of cultural hybridization of the Peruvian viceroyalty, and who is focused on in this case: The woman. Through a sculptural proposal that deals with the subject with the creation of 5 sculptures in mixed technique, about the apathy of the people about knowing this vulnerable, passive population of that time, leaving aside the contribution that many of them made. To our society. In this research work, it is pursued that the population can learn about this change that occurred in the lives of women, having to adapt and assume functions and roles that went against their will, likewise a great woman is shown that transcended in history for its strength, struggle and persistence in the face of the abuses that were committed, this with the objective that the general population can take the valid examples, and such strength that they demonstrated. To understand the general message of all the objects, the categorization of natural women, foreign women, mestizo women and their relationships was used, which explain the set of works. Each sculpture has been made with a peculiar creative characteristic, the natural beauty in each of the representations was using the direct modeling technique on paper pulp and construction. The research methodology used was descriptive and interpretive in creative processes of sculptural works related to the cultural hybridization of women in the Peruvian viceroyalty. All the sculptures were made in mixed technique, resulting in the elaboration and exhibition of five sculptures in bulk relief that had a virtual exhibition that was broadcast live via internet through the UNDQT Facebook live. The artistic expression, among the many functions and purposes, subjective and objective, that it presents, determines the development of a society and in this case is a reminder of the participation of women in the Peruvian viceroyalty, which contrasts with the social structuring of our days. It was fully accomplished in the creation of the 5 mixed media sculptures: paper pulp, plaster pulp, glued canvas and construction.

Degradation, female body, sculpture, mixed media, reinterpretation, subjectivity.

INTRODUCCIÓN

La fuente primaria para encontrar el problema de esta investigación, fueron las muchas conversaciones que se hicieron entre. Uno de los temas predilectos en estas charlas fue “la mujer”, específicamente, el cuerpo femenino, al que muchas veces se le representa como un objeto para satisfacer instintos básicos o trofeos, a los cuales la sociedad usa de esa manera (objetos que no hacen más mérito que resaltar la superioridad de un individuo frente a otros), sin tomar en cuenta las características y facetas de este, que también son importantes del *fémmina corpus*. No se habla de todos los contextos en la que la mujer es denigrada, ya que hay variantes con respecto a este problema, tanto psicológicos o biológicos, donde también hay variaciones con respecto a los individuos que ejercen dicho problema (en este caso varones). Por ello, el enfoque es “la degradación del cuerpo femenino”, como objeto hueco, sin identidad propia, sin nombre o personalidad, visto solo como un par de senos y un par de glúteos extirpados de sus características más profundas y trascendentales como la maternidad, la fuerza, la sensualidad, la belleza, etc. Las denotaciones en cuanto a las virtudes del cuerpo femenino, como símbolo de belleza, traen consigo una antítesis que la denigra, porque solo tratan de relucir la morfología del cuerpo de la mujer, el tamaño, la forma de sus senos y glúteos, y el erotismo vacío que estos suponen ser, antes siquiera de saber el valor estético y la belleza que tienen o la poesía que puedan inspirar, así como el amor que puedan despertar y la admiración que generan en el artista. En este hecho radica el problema.

Por otro lado, a pesar de que dicha observación, por parte de la sociedad, tiene un origen instintivo primigenio, también define a la sensualidad femenina y la sexualidad a través del erotismo del cuerpo femenino, sin dejar de lado otros aspectos de mismo; por esta misma causa se puede inferir lo siguiente: el cuerpo femenino no tiene que ser un objeto para finalidades morbosa y deshumanizadoras; por el contrario, se debe encontrar en la morfología femenina la virtud innata en esas características, no solamente al ser observada como un objeto sexual, sino como pareja, amante, madre, ser humano, etc.; y, en ese sentido, hay que comprender que la mujer no solo debe ser una herramienta

que pueda saciar los instintos primitivos sexuales —como si de animales guiados por los instintos básicos se tratara —, tratándola como un objeto común, un juguete que se usa y bota tras el placer efímero y sexual. Por el contrario, se ha de reparar en su belleza desde otro punto de vista y observarla más allá de un erotismo banal, de un vientre infértil, de una máscara inexpresiva, de un llanto de dolor, de una violación y de una denigración corporal, para más bien encontrar un erotismo estético donde se encuentra una madre, una fuerza imparabile, una belleza pura, un amor profundo y una entrega corporal a la sexualidad que ya no se sumerja solo en lo superficial; porque el hecho mismo de estimular nuestro instintos primitivos, con la vista hacia un cuerpo femenino, arraiga la desaparición de lo humano en la mujer para volverla en un objeto de inclinación erótica.

En medida de todo lo que se ha expuesto, es que se elaboró esta investigación; el presente informe de investigación cuenta con cuatro capítulos.

El Capítulo I trata sobre el diseño de investigación usado en el desarrollo del problema, donde se formulan objetivos y se generan justificaciones para el desarrollo de los mismos a nivel teórico; siendo que, en un nivel metodológico, también se aprecia la viabilidad que tiene la investigación; asimismo, dentro de este capítulo encontramos el diseño y la metodología de investigación, que contienen los procesos creativos por apreciación y por expresión. Por último, aquí se hace hincapié en el tipo de investigación y la metodología.

En el Capítulo II se desarrolla el marco referencial con el cual se desarrolló la problemática de la investigación; tanto del contexto histórico donde se encuentran los antecedentes, documentos, libros y archivos a fines al tema desarrollado, como desde el punto de vista social donde se trabajan las diferentes interpretaciones de las características de un cuerpo femenino. Este capítulo también contiene el marco teórico que sirvió para la sapiencia referenciada a la problemática. En el marco conceptual se presentan los diferentes conceptos y definiciones que contribuyeron a desarrollar el discurso en la representación escultórica del problema, estos fueron encontrados en textos, revistas, páginas web y las otras fuentes de información.

El Capítulo III aborda el análisis denotativo y connotativo de cada obra escultórica, tomando como base los instrumentos con los que se desarrolla la valoración ícono-simbólica, sintáctica, sintagmática, estética, pragmática y paradigmática de las obras. En las tablas de unidades y categorías de instrumentos de valoración social del artista, así como en el análisis categorico, se procedió con la categorización de las obras en los siguientes grupos: arrebatar del cuerpo, parte del cuerpo y doblegar el cuerpo; para concluir con los resúmenes de cada recuadro y el proceso de segmentación y categorización donde se han agregado los apéndices:

El capítulo IV expone los frutos obtenidos a través de la investigación, las conclusiones a las que se llegó a través del proceso de investigación y las recomendaciones que se deben tener en cuenta para futuras revisiones de la investigación, las mismas que quedarán como antecedente para el proceso creativo de futuras investigaciones. Este capítulo presenta también el listado de referencias: fuentes que alimentaron el contenido de cada trabajo escultórico.

Por otro lado, los apéndices desarrollan los siguientes temas.

En el apéndice “A” se encuentran los instrumentos valorativos de investigación para los procesos creativos por cada expresión donde, en cada obra de arte, se explica la valoración ícono-simbólica, la valoración sintáctica y la valoración sintagmática.

En el apéndice “B” están los resultados de la investigación donde se observa el informe curatorial.

En el apéndice “C” se encuentran las fotografías que se realizaron durante el proceso de investigación.

En el apéndice “D” se encuentran las fotografías que se realizaron durante el montaje, la exposición virtual y el desmontaje de la exposición.

En el apéndice “E” se encuentran todos elementos de apoyo museográfico, tales como el catálogo, el afiche de publicación en las redes sociales y la invitación digital.

.

CAPÍTULO I

DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. Planteamiento del problema

1.1.1. Definición del problema

Las personas degradan el cuerpo femenino.

1.1.2. Descripción del problema

Un tema común en las charlas de grupos de personas es, muchas veces, la mujer, específicamente, el cuerpo femenino que se representa como un objeto para satisfacer instintos primarios, con el propósito de hacer sentir superior a alguien frente a los demás, sin tomar en cuenta las facetas más importantes de ese cuerpo femenino.

El análisis de las facetas del cuerpo femenino trae consigo una antítesis, que denigra a la mujer con la intención de hacer relucir únicamente la morfología de su cuerpo, el tamaño y la forma de sus senos y glúteos, y el erotismo vacío que estos suponen ser; antes siquiera de saber el verdadero valor estético y la belleza que representan, y la poesía que pueden relucir o, incluso, las demás facetas que el cuerpo femenino tiene. El problema radica ahí, en la denigración del cuerpo femenino, al ser abordado como un objeto sin tener en cuenta la identidad del cuerpo femenino en cuestión, o las demás características y facetas que tiene.

Por otro lado, a pesar de que dicha observación por parte de la sociedad tiene una causa dentro de un contexto biológico, también define a la sensualidad femenina y la sexualidad, a través del erotismo en el cuerpo femenino, sin dejar de lado otros aspectos; por esta causa, el presente trabajo llega a una síntesis: El cuerpo femenino no tiene que ser solamente un objeto de uso sexual y menos deshumanizado, sino por el contrario, se debería tener en cuenta las diferentes facetas que conlleva su morfología; por cuanto, la mujer, no solo debe ser vista como un objeto erótico, sino como pareja, amante, madre, esposa, ser de lucha, pureza etc. La mujer no solo sirve para complacer instintos primitivos, como algo que se puede agarrar, usar y luego botar, sin importar nada más que el placer efímero y sexual; más bien se debe reparar en su belleza, desde otro punto de vista que vaya más allá del erotismo carnal, un vientre desértico, una máscara

inexpresiva, un llanto de dolor, una violación o una denigración corporal. En ese entender, se la debe mirar desde un erotismo estético donde hay una madre, una fuerza imparable, una belleza pura, un amor profundo y una entrega sin igual a una sexualidad que no solo se sumerja en lo observable y superficial, porque el hecho mismo de que seamos satisfechos primitivamente con la vista hacia un cuerpo femenino, arraiga la deshumanización de la mujer para objetualizarla.

1.1.3. *Formulación del problema*

Parte de la creación de esculturas en técnicas mixtas, para conocer por qué las personas degradan el cuerpo femenino y, a partir de ello, concienciar al público hacia el conocimiento del problema.

1.1.4. *Objetivos*

1.1.4.1. *Objetivo general*

Crear esculturas en técnica mixta, con el propósito de saber por qué las personas degradan el cuerpo femenino, exponiendo dicho trabajo en la galería Mariano Fuentes Lira, buscando concienciar al espectador hacia el conocimiento de la misma.

1.1.4.2. *Objetivos específicos*

A) Objetivo específico 1

Creación de esculturas en técnica mixta.

B) Objetivo específico 2

Indagar sobre la degradación del cuerpo femenino.

C) Objetivo específico 3

Exponer en la galería “Mariano Fuentes Lira”.

D) Objetivo específico 4

Concienciar al espectador sobre la degradación del cuerpo femenino.

1.1.5. Justificación

1.1.5.1. Justificación teórica

Es necesario que la gente sea consciente del cuerpo femenino, en la medida que este se encuentra degradado.

1.1.5.2. Justificación metodológica

En la investigación, es necesario utilizar los siguientes métodos:

-Método iconográfico – iconológico

-Método semiológico

1.1.5.3. Justificación práctica

Es necesario crear esculturas en técnica mixta para concientizar al espectador en lo referente a la degradación del cuerpo femenino.

1.1.6. Viabilidad

1.1.6.1. Contexto y tiempo

La tesis se realizará en Cusco, del 1 de agosto de 2017 al 30 de octubre de 2020

1.1.6.2. Recursos técnicos y materiales

Se cuenta con los recursos técnicos y materiales suficientes para la investigación.

1.1.6.3. Recursos económicos

Se financiará con recursos familiares y recursos propios.

1.2. Diseño y metodología de investigación

1.2.1. Diseño de investigación

Se trata de procesos creativos por expresión; en este diseño se desarrolla la investigación a partir de la creación artística de obras escultóricas con un modelo de análisis, por categorías en la estética.

1.3. Tipo de investigación

Es una investigación descriptiva e interpretativa.

1.4. Metodología

En el desarrollo de la investigación se ha empleado el método de la *segmentación* de los elementos de la obra de arte, esto desde el punto de vista estético para su análisis semiológico y la *categorización* de los elementos y figuras, buscando entender el código como la relación que existe entre ello; logrando así, finalmente, *explicar el contenido y mensaje* de las obras a través de un discurso valorativo.

CAPÍTULO II MARCO REFERENCIAL

2.1. *Marco histórico*

2.1.1. Tendencias

2.1.1.1. *Arte contemporáneo*

La definición más concisa que se encontró sobre arte contemporáneo, subraya que: “Uno de los criterios juzga como contemporáneo aquel arte surgido a partir de la eclosión vanguardista de los inicios del siglo XX” (Puig, 2014), cita hecha en una página web dedicada al arte contemporáneo.

Dicha definición que lleva por título “Arte contemporáneo”, es también respaldada por el siguiente enunciado, correspondiente a mismo sitio web:

Aunque el arte contemporáneo, como concepto, fue originado en el siglo XX, este estilo de arte es el resultado de la evolución de diversas técnicas usadas siglos atrás. Este tipo de arte se caracteriza por intentar hallar nuevas formas de expresión que no se hayan visto hasta ahora. (Arango Vélez, 2014)

Para definir cuándo se inició el arte contemporáneo, podríamos decir que, empezó con la posmodernidad a finales de la década de los 60 e inicios de los 70. Esta corriente es el conjunto de otras tendencias anteriores como el pop art, el fauvismo, el constructivismo, el neoplasticismo, el cubismo, el expresionismo, el surrealismo, el futurismo y el dadaísmo que, junto con otros factores, se actualizan cada vez más rápido y continuamente; lo cual provoca que, el hecho mismo de encontrar un concepto con bases estables, sea casi imposible, ya que el arte es un fenómeno que está en constante cambio y evolución.

2.1.1.2. Arte figurativo

El arte figurativo, también llamado “figurativismo” en la historia del arte, es conceptualizado de manera clara por sus características, a comparación de otras corrientes artísticas; en ese sentido, Arango Vélez, también indica que:

La historia de este estilo de arte es tan larga como puede ser la historia de la representación, posiblemente una de las primeras obras de este estilo de arte fue una figura escultórica y tallada cuidadosamente de una mujer; esta obra se descubrió en una cueva, al sur de Alemania, llamada “Hohle Fels”. Lo increíble de la dicha obra es que fue tallada en un colmillo de mamut; por lo tanto, la figura por lo menos ha de tener más de 35 000 años de historia. (Arango Vélez, 2015)

La escultura figurativa, en los tiempos que acontecen hoy, es vista de una manera despectiva, ya que el paradigma de la escultura tiene que ver con el abstractismo y conceptualismo, y la construcción y el ensamblaje; pero en nuestro contexto, a través de la enseñanza de la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes Diego Quispe Tito (en los tiempos que se hizo dicha investigación), el figurativismo es la mayor expresión con la inspiración de situaciones comunes, o manifestaciones de sentimientos e ideas a través de representaciones de elementos existentes y perceptibles.

2.1.2. La rabona

La rabona es la inseparable compañera, el complemento perfecto y lo infaltable para el soldado de campaña en la Guerra del Pacífico. Fue una figura que resaltó poco en la historia peruana, pese a haber constituido el pilar de la moral del combatiente; al mismo tiempo cumplió los papeles de médico, cocinera, sepulturera y, en algunos casos, hasta fue el consuelo de sus sentimientos. Marco Aurelio Denegri, refiere sobre este personaje lo siguiente :

La rabona era de armas tomar, una persona de cuidado, o sea peligrosa; ese es el primer significado de la expresión de armas tomar; el segundo significado es que tal persona tiene bríos y resolución para acometer empresas arriesgadas.

Habiendo sido, como fue, mujer resuelta, intrépida, denodada, expedita, desenvuelta, entradora, audaz, valiente y osada, es justo que la llamemos mujer de armas tomar. Trabajaba quince horas diarias y a veces dieciocho y veinte. Apenas descansaba tres o cuatro horas. Los administradores de empresa dirían hoy que era una mujer verdaderamente proactiva. Era la Marta evangélica pero multiplicada. (Denegri Santa Gadea, 2016, p. 326)

Se le llamaba rabona por mera burla, ya que también se les llamaba rabona a los burros sin cola, que eran llevados a las campañas bélicas; en comparación con este hecho, a las mujeres se les cortaba las trenzas como reproche por su unión a las filas de soldados, ya que se pensaba que traían la mala suerte. Nanda Leonardini Herane tiene una interesante explicación sobre el origen del nombre de rabona:

La rabona es conocida como la mujer que, de manera silenciosa, acompaña a su marido durante las interminables campañas militares. Mal vista por la sociedad conservadora de su época por romper con esquemas preestablecidos, así como por las autoridades castrenses, no solo por su sexo, sino por su miserable aspecto, para «disuadirla» en su empeño era humillada cortando de raíz el único atributo de hermosura y feminidad que la pobre poseía: sus largas y negras trenzas.

Pero, ¿el vocablo rabón, de dónde proviene? Para el *Diccionario de la Lengua Española* es un «americanismo» referido a la «Mujer que suele acompañar a los soldados en las marchas y en campañas»

2. Esta voz, para la *Enciclopedia Salvat* posee otro sentido:

«Rabona. Dícese del animal que tiene el rabo más corto que lo ordinario en su especie, o que no lo tiene». Entonces, es a esta última idea que corresponde el porqué; a partir del siglo XIX, en el Perú se denomina así a las mujeres que acompañaban a sus maridos en la guerra. «Como se llama rabón al caballo sin cola, se dio el

nombre de rabinas a estas mujeres de trenzas cortadas».
(Leonardini Herane, 2014, pp. 178, 179)

2.2. Marco teórico

2.2.1. Tendencias

2.2.1.1. Arte contemporáneo

El arte contemporáneo es hoy en día una de las disciplinas que envuelve el contexto artístico, aun así, el término contemporáneo es muy amplio como se muestra a continuación:

El término “contemporáneo”, en principio, carece de poder de definición: Todo tiempo lo es respecto de quienes lo vivieron. Sin embargo, más allá de la contradicción que involucra el significado de la palabra, existe un relativo consenso en su utilización para denominar el arte del presente.

(Giunta, 2014, p. 8)

Aun así, en la cita se persigue la definición de lo contemporáneo como una corriente apátrida y sin rostro definido, y así también lo define Giunta:

En el mundo contemporáneo todos somos, de algún modo, por momentos, extranjeros. El vértigo del cambio tecnológico, tanto como la velocidad con la que hoy trasladamos nuestros propios cuerpos hacia las más distantes geografías, hacen de la extranjería una condición de la contemporaneidad. Navegamos climas, idiomas, tecnologías con una velocidad antes irrepresentable.

(Giunta, 2014, p. 8)

El modo de ver el arte contemporáneo, tiene que estar limitado entre el conjunto de los conocimientos en todos los años en los que se desarrolló. Un concepto que no solamente se aplica al arte, también se aplica a la cultura en general, como escribe Anna María Guasch, crítico de arte en España: “El arte contemporáneo esconde bajo apariencias simples, complejas ideas que no solo afectan a lo artístico, sino a fenómenos socioculturales, sin eludir los políticos o, mejor los geopolíticos.” (Fundación Neme, 2014, p. 9). Pero, a fin de cuentas, el

concepto de arte contemporáneo se da en el conocimiento que se tenga de este, y ese saber tendrá que ser basto, como manifiesta Anna Guasch:

Hay que poseer todo un universo de lecturas, hay que conocer una serie de claves para descubrir el significado del arte contemporáneo, que en la mayoría de los casos se entiende a partir del significado, no a través de las formas (Fundación Neme, 2014, p. 9).

2.2.1.2. Arte figurativo

El arte figurativo es la tendencia artística por la cual se representa, en este caso, exagerando y sintetizando las partes del cuerpo humano, como bien señala Sara Lasso:

Arte figurativo es el término que califica aquellas obras de arte en las que se reconoce por su apariencia externa el modelo del natural representado. Es un concepto opuesto al de arte abstracto.

Pese al equívoco que pueda causar la palabra "figurativo", no representa únicamente figuras: retratos y naturalezas muertas.

Abarca también otros géneros como el paisaje o escenas, cualquier imagen reconocible por su parecido con la realidad. (Lasso, 2016)

2.2.1.3. El impresionismo

La interpretación de lo natural por los artistas es muy subjetiva; en la época clásica, esta mimesis por el cuerpo humano era el paradigma del fin artístico, que se fue desarrollando a través de las eras consecuentes. Pero a principios el siglo XX, las tendencias artísticas buscaron experimentar más allá del naturalismo y de la realidad, como tal la interpretamos. El impresionismo fue una de estas corrientes que reinterpretaba la visión de la realidad; muchas de estas interpretaciones están influenciadas por la cultura japonesa y los grabados de este país. Ese es un concepto visto en un panorama solamente pictórico; pero en la escultura, el impresionismo se expresa por ese juego de texturas y reflejos, y de un estilo bien particular en el que a veces, el mensaje que expresaba una escultura era el de "inacabado"; hecho contrario que se buscaba con anterioridad, donde la

pulcritud y la finura eran demasiados importantes. Ernst Gombrich desarrolla a Rodin, que presenta estas características y explica el proceder de esta decisión en el acabado de sus esculturas:

Al igual que los impresionistas, Rodin desdeñó la apariencia superficial del acabado; como ellos, prefirió dejar algo a la imaginación del espectador. En ocasiones, incluso dejó parte de la piedra sin tocar para ofrecer la impresión de que su figura estaba surgiendo del caos y tomando forma. A la generalidad del público esto le pareció de una excentricidad irritante, cuando no pura dejadez. Sus objeciones fueron las mismas que ya se habían dirigido contra Tintoretto. Para esas personas, la perfección artística seguía consistiendo en que todo debía quedar bien rematado y pulido. Al desdeñar estos mezquinos convencionalismos para expresar su visión del acto divino de la creación, Rodin contribuía a afianzar el derecho que Rembrandt había reclamado de dar por terminado su trabajo cuando hubiera logrado sus objetivos artísticos. Puesto que nadie podía decir que su manera de proceder se debiese a ignorancia, su influjo facilitó el camino para la aceptación del impresionismo. (Gombrich, 1995, p. 528)

2.2.2. Géneros estéticos

2.2.2.1. *Desnudo*

Para el autor de esta tesis, dicho término está vinculado a la ausencia de la ropa, siendo que para León Maristany (2015), citando a Newal (2009), existiría una salvedad sobre el particular:

La distinción entre el desnudo como forma humana natural y el desnudo como representación de dicha forma se halla en que el primero consiste en el simple hecho de no llevar ropa, mientras que en el segundo el cuerpo humano se muestra para agradar al observador, por lo general masculino. (Newall, 2009, p. 21)

En ese entender, a partir de esta cita, entendemos que el cuerpo femenino llegaría a ser mucho más atractivo, estéticamente, que el cuerpo del varón, morfológicamente hablando.

Por ello, el cuerpo femenino es fuente de inspiración de grandísimas obras maestras en todas las artes posibles; fue causa suficiente para librar batallas o la pócima perfecta para enloquecer de amor u obsesión; sea cual sea el caso, es incluso un libro misterioso en el acto sexual para el hombre que necesitaría suficiente experiencia para dominar tales secretos. Al realizar una combinación con toda la composición morfológica se hace posible un show de belleza. Denegri explica sobre este tema:

Si se tratase de apreciar debidamente la belleza corporal femenina, entonces no bastaría, según es costumbre, pesar a las concursantes y medirles la estatura, el busto, la cintura y las caderas; porque si por belleza femenina se entiende un conjunto de formas atractivas por su armonía y proporción; entonces, habremos de tener ciertamente en cuenta otros factores relacionados con la anatomía. Para lo cual, en primer lugar, habría que exigir a las concursantes que se desvistan completamente; verían así los jueces si las hay, por ejemplo, con pezones semisalientes, retraídos o inversos; descalificaría por eso solo a la examinada que los tuviese. Y lo mismo si mostrase pechos cónicos y pendientes, o si no tuviese el centro del cuerpo donde corresponde, a saber, hacia el borde superior del pubis y no, como creía Vitrubio, en el ombligo.
(Denegri Santa Gadea, 2016, p. 83)

Esto, de la desnudez, llega a ser en varias culturas y distintas épocas un ritual, tanto religioso o cultural como en la antigua Grecia. Denegri desarrolla el tema en el siguiente párrafo:

Antiguamente, en Grecia, durante ciertos periodos, las mujeres de la aristocracia y de otras capas sociales, practicaban la desnudez de carácter ritual con ocasión de celebrarse las ceremonias fúnebres. El sentido implícito de esta desnudez funerario-ritual era que la

mujer ofrecía, por última vez, la visión de sí misma al abrazo del que había partido. (Denegri Santa Gadea, 2016, p. 129)

No obstante, Denegri también desarrolla el tema desde otro punto de vista, cuando la desnudez es un espectáculo visual; tomando como punto de partida, el final de un show, donde se genera un sinsabor debido al simple desnudo de una mujer, vacío y sin espíritu. Denegri señala al respecto:

Cuando la desnudez, como en el *striptease*, es exhibición y espectáculo, el desnudamiento lleva inevitablemente a un callejón sin salida, porque como dice Elaine Morgan, no se puede estar más desnudo que desnudo. Cuando la desnudista se despoja de su última prenda, muestra íntegramente su corporalidad. ¿Qué más podría mostrar? Nada más. (Denegri Santa Gadea, 2016, p. 130)

2.2.2.1.1. *Desnudo idealizado*

Sobre el desnudo idealizado, León Maristany explica que: “Es aquel que representa la forma natural del cuerpo, y además este cuerpo es acomodado, o con elementos agregados para darle una connotación añadida a esta naturalidad” (2015). De esta manera, el artista cusqueño, dilucida sobre el tema de la desnudez atípica no recurrente que, incluso, solo existe en la idea y solamente es posible de ser plasmada por el arte.

2.2.3. Categorías estéticas

2.2.3.1. *Lo trágico*

Para hablar de lo trágico, considero que el fin de la categoría estética es sensibilizar y concientizar, o como lo manifiesta el doctor León Maristany: “El deseo del artista es impresionar a su espectador; una de las formas de hacerlo es, transmitiendo un mensaje cuyo contenido lo conmocione, lo invite a pensar y sentir miedo a lo que acontece en la obra de arte”. (León Maristany, 2015)

En este sentido, el propósito de cada obra escultórica creada es la de invitar al espectador a cumplir su labor como juez, llevar al análisis y crear un mensaje de concientización en el público.

2.2.3.2. *Lo obsceno*

Definido como lo representativo hacia el erotismo humano, en este caso, particularmente está dirigido hacia la feminidad; el argumento de este tema se define en un fragmento del blog del doctor León Maristany:

Podemos definir que, lo obsceno como categoría estética, es una experiencia en la que el espectador, durante la contemplación, percibe una sensación de satisfacción estética y un sentimiento de placer y/o de fastidio en la que, el contenido tiene su esencia en lo que se sugiere más que en lo que se ve. (León Maristany, 2015, p. 48)

Es una experiencia en la que el espectador, durante la contemplación, percibe una sensación de satisfacción estética y un sentimiento de placer y/o de fastidio en la que, el contenido tiene su esencia en lo que se sugiere más que en lo que se ve, y tiene una carga mayor de erotismo que en las demás categorías, afectando el espíritu del espectador por los tabús a los que se sujeta. (León Maristany, 2015)

La representación de las obras, en este caso, divaga entre una contemplación de satisfacción y de rechazo o fastidio, ya que exclusivamente no se puede inclinar la balanza, por completo, a un solo lado. La interpretación de las obras escultóricas es netamente subjetiva.

2.2.4. *Creatividad*

Son varios los factores que determinan la razón de ser de un artista. Que seríamos sin la creatividad, unas identidades comunes, esto lo que nos diferencia del resto de los mamíferos, por el mismo hecho de tener una capacidad de desarrollo superior, característica propia en nuestra especie. Aun así, en el contexto humano, la definición de creatividad se ve envuelta en un concepto subjetivo, ya que a veces este hecho está determinado por capacidades diferentes en donde la expresión personal de cada individuo es resaltante sobre las demás; en

palabras del doctor Maristany: “Es que es una capacidad y esta capacidad no es común en el ser humano, es especial, es de algunas personas que la poseen” (León Maristany, 2015).

La creatividad es un proceso cognitivo muy complejo en el ser humano, y está determinada por diferentes circunstancias e influencias como la realidad social, geográfica, cultural, vivencial, educacional, etc.; además de ser un resultado de la experiencia del individuo en los diferentes aspectos que puedan existir, tanto prácticos como teóricos.

En la *Revista universitaria* digital de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) tienen publicado un compilatorio de definiciones hechas por diversas personalidades, algunas muy celebres. Todas estas tratan de definir a la creatividad. A continuación, cito algunos conceptos:

Freud

“La creatividad se origina en un conflicto inconsciente. La energía creativa es vista como una derivación de la sexualidad infantil sublimada; la expresión creativa resulta de la reducción de la tensión”.

Bruner

“La creatividad es un acto que produce sorpresas al sujeto, en el sentido de que no la reconoce como producción anterior”.

Dreudahl

“La creatividad es la capacidad humana de producir contenidos mentales de cualquier tipo, que esencialmente puedan considerarse como nuevos y desconocidos para quienes los producen”.

Stein

“La creatividad es la habilidad de relacionar y conectar ideas, el sustrato de uso creativo de la mente en cualquier disciplina”.

Piaget

“La creatividad constituye la forma final del juego simbólico de los niños, cuando este es asimilado en su pensamiento”.

Matisse

“Crear es expresar lo que se tiene dentro de sí”.

Grinberg

“Capacidad del cerebro para llegar a conclusiones nuevas y resolver problemas en una forma original. Se relaciona con la efectiva integración de ambos hemisferios cerebrales.” (Esquivias Serrano, 2004, pp. 6,7)

La creatividad es entonces una capacidad presente en el humano, con más o menos desarrollo, dependiendo de diferentes circunstancias, así como de aspectos culturales y sociales que puede llegar a desarrollar el artista.

2.2.5. La escultura

Para definir la escultura tendré que citar primeramente un texto que, aunque sea una guía básica de arte escultórico, tiene una definición muy concisa sobre lo mencionado:

La escultura es una forma artística que utiliza directamente el espacio real, a diferencia de la pintura, que crea un espacio ficticio sobre un simple plano. La escultura, al ser tridimensional, tiene que ocupar un espacio efectivo, y estar en interacción con el mismo o englobarlo. (Midgley, 1982, p. 8)

Esta forma artística representa a una idea hecha realidad para convertirse en un proyecto y así volcarse a ser materia, a ser algo físico y perceptible por los sentidos.

Luego, se presenta la importantísima característica de la escultura: es tridimensional, quiere decir que se puede percibir por todas las dimensiones espaciales, ya que ocupa un lugar en el espacio real e interactúa con esta. En ese entender, el crítico de arte, Achile Bonito Oliva, manifiesta que:

La historia de la escultura occidental narra la relación entre el hombre y el espacio que lo rodea, y presenta esta relación con un lenguaje que ha tomado conciencia de la creación de la figura; el escultor es el artífice de una obra plástica realizada a través del procedimiento de la delimitación, colocando en un recinto una porción de espacio, de mundo, con la evidencia de los materiales

que ocupan concretamente dicho espacio y que ofrecen su piel a nuestra mirada. (Achille Bonito, 2015) pag

El autor habla sobre el espíritu que encierra cada escultura, dándole valor espacial e identidad.

La escultura como cualquier disciplina no está exenta a catalogaciones y desarrollo académico. De aquí parte que la escultura sea ordenada de acuerdo al uso de materiales, su temática y su finalidad. Además de que la escultura cuenta, por ser obra de arte, con las propiedades formales de cualquier trabajo artístico: armonía, composición, proporción, color, movimiento, equilibrio y ritmo. Son cualidades que nunca dejan de ser parte de la escultura y que siempre se deben tener en cuenta para la creación y la crítica de esta.

Para la elaboración de esculturas se utilizaron varios elementos, que en el transcurso de los años tuvieron que ver con el desarrollo de las nuevas tecnologías, por lo que, actualmente, se cuenta con una gran variedad de elementos para crear esculturas en base a los nuevos parámetros que rige el arte contemporáneo. Se puede mencionar a Duchamp, y su fuente y móvil con rueda de bici para ejemplificar este hecho. Jaime Gonzales manifiesta con respecto a este tema:

Materia, según el diccionario, es la realidad primaria de la que están hechas las cosas. La materia determina el aspecto de la escultura. Los artistas han utilizado materiales muy distintos dependiendo del tipo de resultado que quisieran obtener, de los materiales a los que tenían acceso en una determinada zona, del emplazamiento para que la escultura estaba destinada o de las preferencias del cliente que encargaba la obra. (González Cela, 2007, p. 7)

En el estudio de la escultura se tiene que aclarar el concepto del volumen que, es una característica esencial en el alma de la escultura, ya que esta conlleva toda su conceptualización en cualquier contexto; es el sello de agua que representa

y que diferencia a la escultura de otras disciplinas artísticas, para lo cual se cita a Gonzales:

El volumen, principal característica de la escultura, es la magnitud física que expresa la extensión de un cuerpo en tres dimensiones: largo, ancho y alto. Una escultura se puede palpar con las manos, rodear y observar desde distintos puntos de vista; cosa que no sucede con una pieza musical, una poesía o incluso una pintura en la que la tercera dimensión es aparente y se consigue solo a través del uso de la perspectiva. (González Cela, 2007, p. 5)

Por último, entre otras características a tomar en cuenta, la escultura es la luz y la base donde se construye cualquier volumen, y de la cual depende la percepción de esta, para lo cual se cita a Gonzales Cela:

La luz es un elemento fundamental en la escultura, y cualquier cambio que se produzca en la fuente de luz que incida sobre la obra, puede transformarla variando el dramatismo, el dinamismo y, en general, el efecto que en el espectador produce.

En la pintura, la relación entre luz y sombra permanece constante con la variación de la fuente que ilumina la obra desde el exterior.

En cambio, en la escultura, la acción de la luz y el efecto del claroscuro sobre las formas, dependen de la fuente luminosa y cambian dependiendo de su posición e intensidad. (González Cela, 2007, p. 9)

2.2.5.1. Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico

• *Espacio*

El espacio es el soporte principal de toda escultura, por el mismo hecho de ser una representación tridimensional; esta disciplina artística se diferencia de las demás, la pintura por ejemplo, es solo una representación bidimensional ya sea plasmada en un soporte llano o agreste e, incluso, sin importar la textura usada para la práctica de algún arte pictórico.

Etimológicamente, la palabra “espacio” proviene del latín *spatium*, y este a la vez del griego *anaivob* que significa longitud determinada, y la primera acepción en el *Diccionario de la Lengua Española* lo define como todo lo que contiene a la materia existente; pero ¿cuál sería la definición a partir de un lenguaje escultórico? En este ámbito, se considera al espacio como la envoltura o la delimitación de un objeto con respecto a otros. Matia manifiesta al respecto:

El espacio lo relacionamos también con la capacidad de contener cuerpos, lo que obliga a considerar el vacío como objeto de estudio, ya sea como envolvente o como contenido. El espacio, como envolvente o continente, es el lugar donde colocar los volúmenes, organizado de acuerdo a las tres coordenadas básicas.

Percibimos la espacialidad, vinculándonos con los volúmenes que en ella habitan, generadores, a su vez, de espacio. Lleno y vacío no son sino modos de nombrarlo. (Matía Martín et al , 2006, p. 10)

Hay que denotar que, el espacio de una escultura también está determinado por el “espacio externo”, que no es otra cosa que, el espacio que rodea a la escultura en sí, desde el aire mismo hasta otros elementos yuxtapuestos a cada elemento de este.

• **La materia**

Para definir la materia en la escultura se tiene que relacionar con los contextos históricos en los que se desarrolló este arte, desde las más primitivas representaciones figurativas hasta las manifestaciones contemporáneas. Los materiales para crear una escultura variaron tanto como la tecnología misma; se utilizó desde barro secado al sol, huesos, piedras de distinto origen, marfiles, metales, maderas y, en la actualidad, prácticamente se usa todo o que está en nuestro entorno y el mundo en sí, porque este también puede ser modelado. Consuelo de la Cuadra, en una colaboración para el libro “Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico”, trata sobre este tema en su ensayo “Forma y materia”, dice:

Los materiales para la forma escultórica pueden ser actualmente todos. Cabe incluir los que, como veremos a continuación, han sido tradicionalmente aceptados como escultóricos (más reducidos aún por las connotaciones de «definitivo»), más todos aquellos materiales incorporados desde las áreas industriales por las primeras vanguardias y aquellos denominados experimentales en el arte actual, términos en los que engloban cualquier materia en que se pueda pensar; tanto es así, que puede decirse que, para gran parte del arte actual, el material es el mundo en sí, y la experiencia que el hombre desarrolla en él. (Matía Martín et al., 2006, p. 53)

• ***La forma***

La forma, al igual que los diferentes factores y elementos que influyen y determinan una obra de arte, tiene un significado complicado de adjuntar en un solo concepto; para este caso tiene dos definiciones según Consuelo de la Cuadra:

- La forma como estructura o disposición de las partes; a través de la cual observamos los elementos con relación a conceptos tales como simetría, orden y proporción, excepto todos ellos que son considerados de algún modo objetivables por sus significados, tanto racionales y en cierto sentido regulares, como expresables en términos aritméticos. Es el modo más firme y permanente de los mantenidos en la historia del arte, donde se desarrollaron los distintos tipos de cánones, tanto egipcios como griegos.
- La forma como apariencia o aquello que envuelve el contenido; es la forma como sentido y significado que incide especialmente en el modo de decir las cosas, anteponiéndolo sobre lo que en sí se dice. Radicalizando estas posiciones, llegará a afirmarse el valor sensible de la forma en sí, considerando el contenido en ocasiones como perjudicial. Para Focillon las formas no resultan imágenes o símbolos, sino elementos expresivos y significativos por sí mismos. (Matía Martín, et al., 2006, p. 38)

Asimismo, la autora destaca que este concepto puede ser relevado a otras disciplinas artísticas y que para definir, de manera precisa, la forma con respecto a la escultura, se debería tomar en cuenta lo siguiente:

La forma como límite o frontera, desarrollando en ello únicamente el concepto de contorno. Este entendimiento frente a los dos anteriores, que también se vincularon a las artes literarias y musicales, se centró principalmente en el dibujo y la escultura, iniciando con ello un aspecto competitivo entre la forma y el color. Fue un modo desplegado. Principalmente, en el Renacimiento, donde el concepto de forma cerrada y nítida se desarrolló y sirvió de base para los futuros estudios academicistas, que otorgaron al dibujo de línea frente a la mancha, el papel primordial y básico, para y por encima de todas las artes. (Matía Martín et al., 2006, p. 38)

• *La composición*

La composición en una obra escultórica, no tiene solamente una variante visual con respecto al espectador, sino, tiene una inmensa cantidad de composiciones visuales, porque tendría diferentes composiciones en una vista frontal, que en una orientación oblicua de la misma. La composición en un bulto redondo no se puede interpretar de la misma forma, que se haría con manifestaciones artísticas bidimensionales; pero la intención del artista evoca a una estructura compositiva general que, en el caso de la figuración humana como tema de la escultura, genera diferentes posiciones, líneas de tensión y movimientos a través de la composición, basándose en la soltura de los miembros corporales con respecto al torso. En ese sentido, Toajas refiere.

Disposición de las figuras o elementos de una obra de arte, es la ordenación de los elementos de una pintura, relieve, etc. Podría denominarse abierta si tiende a exceder los límites de la obra; cerrada si trata de concentrar el centro de atención; y cristalina en la que figuras y escenas se yuxtaponen, como si existiese entre ellas una lámina invisible que las separase en planos. En la pintura de la

Edad Moderna, la composición de figuras y masas se logra mediante la aplicación de las reglas de la perspectiva para lograr un orden coherente y proporcionado. (Toajas Roger, 2009, p. 127)

• ***Equilibrio***

El equilibrio se basa en la relación de masas, pesos y proporciones que debe generar la contemplación de un objeto. En el contexto artístico, el equilibrio se basa en la relación de pesos en los elementos de la obra artística; en la escultura, este fenómeno se define en todos los ángulos posibles de la escultura que prácticamente son infinitos. La idea de equilibrio se basa en la distribución, sea correcta o incorrecta, de los elementos que componen una obra artística. Para Rudolf Arnheim, el equilibrio puede ser físico o psicológico, él explica:

Para el físico, el equilibrio es el estado en que las fuerzas que actúan sobre un cuerpo se compensan unas a otras. En su forma más simple, se logra mediante dos fuerzas de igual intensidad y direcciones opuestas. Esta definición es aplicable al equilibrio visual. Lo mismo que en un cuerpo físico, todo esquema visual finito tiene un fulcro o centro de gravedad. (Arnheim, 2006, p. 34)

Arnheim, también aclara que para determinar el equilibrio exacto de una escultura, no basta con hallar su centro de gravedad como, por ejemplo, colgar y determinar su equilibrio, ya que este equilibrio visual no es necesariamente reflejo de un equilibrio físico.

2.2.5.1. La escultura figurativista

La escultura figurativa está en los últimos peldaños de la apreciación artística contemporánea de dicha disciplina, arraiga en sí una serie de métodos y técnicas muy antiguas desde los principios del ser humano, que pasó por los grandes maestros griegos, los genios renacentistas, los vanguardias y modernistas, llegando a la escultura contemporánea.

El figurativismo, a pesar de ser la oveja negra en el arte contemporáneo, aún no deja de ser un hito importante del arte, y fuente inspiradora para algunos artistas que, no son estrictamente naturalistas, sino que combinan su interpretación a acercamientos con respecto a la realidad que los envuelve, logrando así estilos propios sin dejar de lado el figurativismo, que es la base de su creación.

Para Carmen Gloria Benavides, vocal de la RCAB (Reial cercle artístic de Barcelona), la observación sobre la escultura figurativa del renacimiento es muy interesante, ella manifiesta:

Para mí la escultura está basada en una comprensión profunda del mundo clásico y en el arte estatuario helénico. Como máximos representantes, los escultores Praxíteles y Fídias fueron los que marcaron los cánones de las proporciones.

No sé si por el conocimiento del cuerpo humano o por intuición natural, todas sus medidas están basadas en la proporción áurea, la cual está en la naturaleza que nos rodea: en las plantas, en una sencilla pluma de ave, en las caracolas marinas y, cómo no, en el cuerpo humano.

El escultor figurativo representa la belleza femenina y masculina al reflejarse, él en ella, como máximo exponente de la creación, ya que dentro del artista o escultor u otras disciplinas artísticas, anida la proporción áurea, que le conduce hacia la magnética belleza que todos llevamos dentro y podemos reconocer en nosotros mismos como portadores de ella y, así llegar a la contemplación universal del alma artística. (*Reial Cercle Artístic* de Barcelona, 2016, p. 19)

La escultura también se define como:

El arte de manipular materiales para crear formas dimensionales; constituye una dedicación grata, intensa y placentera. Se trata de una actividad intrínseca a la naturaleza humana que se remonta a la prehistoria: al momento en que se talló la primera piedra”. (Waite Brown, 2007, p. 6).

2.2.6. Técnica

2.2.6.1. Modelado

Es una de las técnicas básicas en las que se centra la escultura tradicional junto con el tallado, la construcción y el vaciado, ya que de algún modo u otro las demás técnicas son derivadas de estas. Esta trata de la adición de material de modelado (sea arcilla plastilina, masas poliméricas, pastas, etc.), para lo cual se cita a Blume:

El modelado es un proceso aditivo: la forma se labra directamente sobre un material blando y maleable, como pueden ser arcilla o la cera, sobre una mínima estructura de soporte hecha de material rígido. El modelado proporciona al escultor una mayor libertad de expresión que la talla. Al material de modelado se le puede dar forma en cada una de las fases de la escultura, permitiendo un completo control de la estructura, tanto interna como externa de la forma; y si la obra no resulta satisfactoria, se puede quitar todo o parte del material y comenzar de nuevo el proyecto.

En el modelado, el tamaño, la forma y la extensión de las figuras son más variables que en la talla, con tal de que la armadura sea fuerte y este bien equilibrada, no se necesita ningún soporte externo (Midgley, 1982, p. 9).

2.2.6.1.1. El modelado con pasta de yeso

La técnica es una secuencia de experimentaciones anteriores a la unión de adyuvantes al yeso, para que este gane otros atributos como la dureza, resistencia, tiempo de fraguado, la plasticidad, etc. La técnica del modelado en yeso es un proceso manual en el que se debe agregar material del mismo origen, tomando en cuenta algunas especificaciones para evitar problemas con el acabado. Es necesario, a veces, usar herramientas que desgasten los excesos del material en zonas determinadas como lijares o escofinas e, incluso, tallados superficiales o profundos. Barry Midgley, a través de su publicación explica el procedimiento del modelado con yeso, una vez obtenido el armazón que sirve de soporte para este material; en ese entender, manifiesta en su guía:

El trabajo hay que organizarlo de manera que la obra en yeso constituya un proceso lo más continuado posible, sin que los periodos donde deja secar la obra sean demasiado largos. Si se secase en exceso, hay que impregnar de agua la parte ya realizada antes de añadir nuevo yeso.

Si llegara a ser necesario hacer retroceder la superficie, y apareciera el cañamazo, lo mejor es o bien cortarlo, o bien golpear con un martillo la tela metálica y poner yeso sobre el agujero, antes de intentar esconderlo bajo una fina capa de yeso, porque si se hiciera esto, invariablemente volvería a aparecer el cañamazo en cualquier etapa posterior (Midgley, 1982, p. 146).

2.2.6.1.2. La pasta de papel

El uso de la pasta celulosa o, también llamada, pasta del papel, otorga una gran versatilidad en varias ramas del arte plástico, tanto por la textura, la materialidad y el tiempo en cuanto a perdurabilidad, así como la facilidad de usarse como lienzo. El agregado de materiales adyuvantes, para que el papel triturado, acoge características nuevas como la plasticidad, rigidez, etc; son de diferentes tipos y tan variados que cada artista tiene una receta propia para la elaboración del material en sí. El artículo “La pasta de papel como material de creación artística” detalla:

Como ya se ha indicado, el uso del papel en el terreno artístico, no se limita a su uso como soporte, sino que también se utiliza como materia sustancial y expresiva en diferentes técnicas de dibujo, el grabado, pintura y escultura. En este sentido, se trata del uso del papel por los artistas como técnica, especialmente, de aquellos procesos y obras en los que se manipula la pasta papelera en el mismo proceso de elaboración, rompiendo las limitaciones que ofrecen algunas técnicas y dando la posibilidad a los artistas de trabajar con materiales desarrollados “en su propia cocina”, realizando alteraciones y variantes en los tradicionales procesos de elaboración de papel, así como introduciendo nuevas fibras, nuevos

colorantes e incorporando materias no fibrosas en el proceso de pasteado, creando otros sistemas de tamizado, o por ejemplo, ampliar las posibilidades expositivas y espaciales de la obra realizada “con pastas y papel”, residiendo precisamente la relevancia y la importancia del tema tratado en el presente artículo. (Villalba, Castillo & Cuervo, 2018, p. 198)

El caso de estas pastas varía según la finalidad del artista y, en cuanto a la tridimensionalidad referenciada a la escultura, esta necesita una estructura rígida que establezca la mayor estabilidad del material ya colocado, secado y acabado. Estos tres autores, Villalba, Castillo y Cuervo, reflexionan sobre esto:

La característica fundamental de sus obras es la manipulación de las pastas y materias celulósicas para configurar elementos tridimensionales. Las obras realizadas precisan en muchos casos de elementos rígidos en los que sustentarse; en otros casos, es la propia pasta celulósica, que distribuida de forma contundente ejerce la fuerza necesaria para mantener su propia estructura. (Villalba, Castillo, & Cuervo, 2018, p. 202)

2.2.6.2. Construcción

Es el agregado de diversos elementos que tienen un origen similar o no, con el fin de crear estructuras con formas tridimensionales; para construir un espacio material con estos aditamentos. Midgley define sobre esta técnica:

Se denomina construcción al proceso de formación de una escultura a partir de varias partes componentes, que pueden ser todas del mismo material o de sustancias diferentes. En gran medida es un procedimiento desarrollado en el siglo XX, provocado por el rápido incremento de materiales y técnicas que se encuentran disponibles gracias a la investigación científica e industrial (Midgley, 1982, p. 12).

2.2.6.3. Ensamblaje

A través de los años, los materiales usados por el artista fueron ampliándose cada vez más y más, con ello también el uso de la mezcla de estos materiales; Midgley nos explica sobre esta forma de hacer escultura:

No es nada nuevo que una obra de arte esté hecha de una combinación de materiales u objetos, en el Siglo XX lo artistas han explorado una amplia gama de formas de utilizar las combinaciones de materiales u objetos. La prominencia actual de la escultura que utiliza la “mezcla” de medios o ensamblaje, como también se llama, parece ser producto de cambiantes actitudes de nuestro siglo con respecto al arte. Para los fines de la obra realizada con medios combinados, la técnica es inseparable de la visión del artista y de su contenido. (Midgley, 1982, p. 197)

2.2.7. La imagen

La imagen, como fenómeno físico de nuestra realidad, es muy difícil de definir en un contexto tan amplio y abierto como lo es el arte; esto hace redefinir la forma de conceptualización de este término, que, para tener un concepto, necesita analizarse desde diferentes puntos de vista. Juan Villafañe hace una introducción al desarrollo de la imagen y, puntualmente, en su concepto aclara:

La infinita variedad icónica hace imposible cualquier definición monosémica del concepto de imagen. Afirmar que toda imagen es un modelo de realidad, o enunciar los hechos que constituyen la naturaleza icónica, es el máximo riesgo que estoy dispuesto a correr en este sentido. No obstante, el intento de definir, o de conceptualizar la imagen, no es tanto un fin en sí mismo como la necesidad de encontrar un instrumento que formalice su clasificación. Es a partir de la formulación coherente de unas tipologías icónicas cuando resulta útil una definición sensata de cada uno de los tipos de imágenes obtenidos, siempre que dicha definición no reduzca la naturaleza de una imagen a un aspecto parcial de la misma. (Villafañe, 2006, p. 39)

Villafañe también explica sobre los diferentes criterios que son necesarios para poder conceptualizar la imagen de una manera taxonómica o clasificatoria, para de ese modo, no divagar sobre algo vano. Él explica que se necesitan diversos criterios para poder tener una idea sobre la imagen, estos son: el nivel de la realidad, la materialidad de las imágenes, originales y copias, y la definición estructural.

El primer criterio que toma Villafañe para la conceptualización de la imagen es el nivel de la realidad, quiere decir, la posición de una imagen entre una categorización entre la abstracción y la iconicidad, donde la iconicidad es la más cercana aproximación de una imagen con la percepción natural de esta por el sentido de la vista. Con respecto a esto Villafañe propone una clasificación entre once grados de iconicidad, como él lo explica:

La escala que a continuación propongo, como todas las existentes o imaginadas, es considerablemente reduccionista. Piénsese que reducir todos los valores posibles de iconicidad, a unos pocos niveles paradigmáticos, implica valorar solo algunas características de la imagen a definir. Por lo tanto, cualquier valor asignado a una imagen es siempre relativo. El grado de iconicidad y abstracción es un elemento más de definición icónica, en ningún caso suficiente por sí mismo. (Villafañe, 2006, p. 40)

Entre estos grados se pone a la representación artística: entre los grados seis y cinco. Entre la diferencia del realismo y el figurativismo, pero además se menciona, en el nivel 10 (más cercano a la iconicidad), la representación natural de un objeto, que en este caso podría ser una escultura de tendencia realista, más también cabe resaltar que el grado más cercano al abstractismo es una representación artística como las ya mencionadas.

Con respecto al primer punto de consideración: el nivel de la realidad, Villafañe explica:

Los cuatro tipos a los que me refiero son las imágenes mentales, las naturales, las creadas y las registradas. Las dos primeras son imágenes no manipuladas, mientras que contrariamente, las dos

restantes son obtenidas mediante un sistema de registro que puede ser manual o mecánico. (Villafañe, 2006, p. 44)

De estas cuatro clasificaciones que nos muestra Villafañe, esta investigación se inclina más a la definición de imagen creada y, aun así, estas “imágenes creadas” se separan en tres registros según su forma, como explica el autor:

Existen tres sistemas de registro de imágenes: por adición, por modelación y por transformación. El registro por adición consiste en añadir al soporte nuevos elementos, los conformantes, que son los que construyen la imagen materialmente; este tipo de registro deja inalterado el soporte. Las pinceladas sobre un lienzo es el ejemplo más ilustrativo. En el registro por modelación la acción directa sobre el soporte constituye el elemento generador de la imagen; es el caso de una pieza escultórica o de la matriz de un grabado, donde parte del soporte es eliminado. Por último, el registro por transformación implica, como el término indica, una alteración profunda de la materialidad del soporte, como ocurre con las emulsiones fotosensibles cuando son impresionadas por la luz. (Villafañe, 2006, p. 45)

La escultura está dentro del registro por modelación que, en palabras de Villafañe, es un registro donde parte del soporte es destruido.

El tercer criterio que se toma en cuenta es el de “originales y copias”; este desarrollo se ejemplifica de una manera detallada en un esquema que presenta Villafañe, en el que clasifica entre copia y original: la original, entre única o múltiple; y la copia separada, entre registrada o creada. Villafañe explica acerca del asunto:

Como sucedía con el propio concepto de imagen, una definición en sentido estricto de los de original o copia, no tiene mucho sentido, por eso he preferido, una vez más, clasificar las distintas variedades con las que habitualmente nos encontramos, para definir después algún caso que pueda resultar controvertido. En el esquema

siguiente cito, como ejemplo, entre paréntesis, una imagen que pertenece a esa categoría. (Villafañe, 2006, p. 47)

Por último, sobre el criterio de definición estructural en esta clasificación, Villafañe determina y aclara las tres estructuras de una imagen: la espacial, la temporal y la de relación. Pero indica que solo la temporal y la de espacio son formales, ya que la de relación no da resultados significantes. Villafañe manifiesta al respecto:

Toda imagen tiene tres estructuras: la espacial, la temporal y la de relación. Las dos primeras son las únicas que admiten una formalización teórica al margen de su constatación con una imagen concreta, ya que en la estructura de relación constituida por los elementos escalares de la imagen (tamaño, escala, formato y proporción), no es posible establecer categorías significantes. Sería ridículo, por ejemplo, categorizar las imágenes en función de su tamaño; lo que no quiere decir que ese elemento no pueda llegar a ser determinante con el resultado visual de una imagen. (Villafañe, 2006, p. 50)

Esta nueva clasificación determina el espacio en cuanto a, primeramente, la movilidad o inmovilidad de la imagen y, por otro lado, la dimensionalidad de la misma. En cuanto a la temporalidad se dividen en aisladas o secuenciales.

2.2.7.1. Elementos de la imagen

2.2.7.1.1. Elementos morfológicos

Para la clasificación de estos elementos se cita de igual la manera a Justo Villafañe, que hace un desarrollo taxonómico muy claro acerca de los diferentes elementos de la imagen, en este caso, sobre los elementos morfológicos, definiéndolos como:

Los elementos morfológicos de la representación son aquellos que poseen una naturaleza espacial. Constituyen la estructura en la que se basa el espacio plástico, el cual supone una modelización del espacio de la realidad. Aunque lo más pertinente en ellos sean sus

características formales y la posibilidad que tienen de producir diferentes relaciones plásticas en función de su utilización, son, entre todos los elementos de la representación, los únicos que poseen una presencia material y tangible en la imagen. (Villafañe, 2006, p. 49)

• ***El punto***

El punto es la mínima representación gráfica en un soporte, aun así, el término “mínima” no es sinónimo de simplicidad, tanto en concepto como en idea, sino más bien como chispa iniciadora en la práctica del arte. Villafañe define al punto como:

El punto, como digo, trasciende a la materia; no necesita estar gráficamente representado para que su influencia plástica se haga notar. El centro geométrico de una superficie, y sobre todo si ésta es regular, es un punto, que, aunque no esté señalado físicamente condiciona el espacio del plano porque constituye uno de los centros de atención. Lo mismo ocurre, por ejemplo, en una representación en perspectiva central con el punto de fuga de la composición, incluso aunque las líneas no lleguen a converger. (Villafañe, 2006, p. 49)

• ***La línea***

La línea es un elemento gráfico muchísimo más complejo que el punto. Mientras que dos líneas podían referirse a una dirección, y un grupo de puntos no continuos podían hacer referencia a la silueta de una forma, la línea tiene una mayor significación en estos aspectos con una gran diferencia de efectividad; además, de tener muchísimas más funciones e interacciones en la visualización, esquematización, composición, diseño, etc. Juan Villafañe reduce todas estas funciones y aplicaciones con respecto a la línea, a solamente dos. Basándose en Berger, Villafañe manifiesta: “Para no crear nuevos problemas de competencia artística concluí esta afirmación de René Berger al

asignar a este elemento dos grandes funciones: *Señalar y significar.*”
(Villafañe, 2006, p. 103)

En esta cita, Villafañe explica que estas dos definiciones no están estrechamente relacionadas con las funciones artísticas de la línea, sino más bien con la topografía. Hay una interpretación más contextualizada a un ámbito artístico plástico del mismo autor, en el que destaca la funcionalidad de la línea en cinco premisas. Dice el autor:

1. La capacidad de la línea para crear vectores de dirección que aportan dinamicidad a la imagen; no hay otro elemento icónico que satisfaga esta función de una manera tan simple, lo que es muy destacable, ya que los criterios de economía plástica son fundamentales en la composición de la imagen. Los vectores direccionales, creados mediante líneas o por cualquier otro procedimiento, además de crear las relaciones plásticas entre los elementos de la composición, condicionan la dirección de lectura de la imagen.
2. Una línea separa dos planos entre sí; sobre todo, los contornos lineales que diferencian cualitativamente dos áreas de distinta intensidad visual. En esta separación de planos, no es la línea el único agente que interviene; tal separación puede conseguirse igualmente mediante el contraste cromático, pero en este caso, aunque la línea no exista como tal, fenoménicamente se percibe igual que si tuviera una presencia objetiva; igual que en el caso anterior, la línea es el elemento más sencillo para disociar cualitativamente dos superficies.
3. Otra función de este elemento es la de dar volumen a los objetos bidimensionales mediante el sombreado, que se consigue superponiendo líneas curvas casi tangentes a la línea de contorno que delimita la superficie plana del objeto al cual se le quiere dotar de esa tridimensionalidad. La mayor parte de los grabados de Durero son un buen ejemplo de esta nueva función lineal y, a la

vez, demuestran cómo un procedimiento tan simple, logra unos resultados tan eficaces para la representación de la tercera dimensión en el plano.

4. La pintura aprovechó la facultad de la línea para representar la tercera dimensión; así resulta casi una norma que, ante asuntos o temas en los que la profundidad apenas se puede representar, como pueden ser los bodegones en los que el espacio real es tan limitado que no se puede sugerir con gradientes de tamaño, colar o cualquier otro elemento, el artista recurre, con frecuencia, al empleo de objetos lineales que aporten esa profundidad de la que la escena carece, introduciendo en él los elementos morfológicos de la imagen 105 plano original del cuadro cuchillos, pipas de fumar u objetos similares de estructura absolutamente lineal, que son dibujados en diagonal con el resto de la composición para favorecer la profundidad. Hay que decir, en relación con este hecho, que si la línea es, en sí misma, un elemento dinamizador, cuando se aloja sobre la diagonal del plano esta propiedad es todavía más acusada.

5. Por último, y como resumen de otras funciones secundarias, puede decirse que la línea es un elemento plástico con fuerza suficiente para vehicular las características estructurales (forma, proporción, etc.) de cualquier objeto; este hecho demuestra una vez más cómo un elemento, aparentemente simple, puede satisfacer una compleja función dentro de la representación: salvaguardar la identidad visual del objeto representado a través de su estructura. En este apresurado recuento de las funciones de la línea no hay que olvidar que esta es la base del dibujo, y, por ello, un gran número de imágenes niega a constituirse en el elemento dominante.

(Villafañe, 2006, pp. 103,104,105)

Para finalizar hay una tipología desarrollada por el mismo autor, que señala a tres tipos de líneas: la objetual, la de sombreado y la de contorno.

- ***El plano***

El plano abarca una complejidad dimensional mayor al de la línea; con el plano ya se puede definir un área y por consiguiente un soporte donde crear y texturizar, también ya da indicios del desarrollo de una tercera dimensión a la superposición de planos. Villafañe describe al plano como un concepto de significados variantes, pero que a fin de cuentas desarrolla un concepto arraigado por la limitación de líneas o de otros planos; en esa línea, señala el autor:

El plano, como elemento icónico, tiene una naturaleza absolutamente espacial. No solo queda ligado al espacio de la composición, sino que, además, implica otros atributos como los de superficie y bidimensionalidad, por lo que, generalmente, se representa asociado a otros elementos superficiales como el colar o la textura. Los planos son elementos idóneos para compartimentar y fragmentar el espacio plástico de la imagen. Sugieren la tercera dimensión a partir de la articulación de espacios bidimensionales que, normalmente, se hallan superpuestos (Villafañe, 2006, p. 108).

- ***La textura***

La textura es la representación gráfica del interior de una mancha de una superficie o silueta; está caracterizada por el impacto visual o táctil de un objeto. En escultura, esta se puede conseguir a través del material que se usa y del color que contrasta con la luz; sobre ello, Robert Guilliam señala que:

No solo respondemos a la cantidad y el tipo de luz que reflejan las superficies, sino también la manera en la que reflejan. Denominamos a dicha manera *textura visual*. Esta tiene estrecha relación con la cualidad táctil de una superficie. Algunas de las palabras que usamos para descubrir texturas características provienen de nuestra experiencia táctil: áspera, dura, suave y blanda. Otras tienen fundamentalmente un sentido visual: apagado, brillante, opaco, transparente, metálico e iridiscente.

Villafañe resalta que la textura es un elemento morfológico que está estrechamente relacionado con el color; pero, por otro lado, afirma también que la textura es perceptible, tanto por el sentido de la vista como por el sentido del tacto. Dice Villafañe:

A mi juicio, lo más destacable de la textura, como elemento plástico, es que en ella coexisten unas cualidades táctiles y ópticas. Son dos, pues, las modalidades de sentido afectadas por este elemento; aunque también se consideran superficies con textura aquellas que solo afectan al sentido de la vista y que suponen transformaciones de experiencias táctiles en representaciones visuales. Este último tipo de texturas son los más interesantes para un estudio formal de la imagen. (Villafañe, 2006, pág. 110)

• *El color*

El color a pesar de ser algo tan común en nuestras vidas nunca le tomamos importancia; es más, ni un concepto claro de este tenemos. Para un mayor entendimiento se cita lo siguiente:

Dejando estos aspectos imponderables a los científicos y filósofos, lo que sí sabemos es que nos gusta el color, sea cual que sea, y a veces deseamos comprender mejor cómo percibir, combinar y usar la belleza del color correctamente. Todos sabemos que ciertas combinaciones armoniosas de colores nos agradan extraordinariamente y nos preguntamos por qué. Nos preguntamos qué necesitamos saber para lograr hermosas combinaciones de colores, ya sea en una página, en nuestra ropa o en nuestro entorno. (Edwards, 2004, p. 16)

El color, como es sabido, en ningún caso es una disciplina de las bellas artes desligado en su totalidad de la escultura, ya que es claro que el hecho de que una escultura tenga un solo color, o sea, monocromática, no es exenta al hecho de que tiene color por el mismo hecho de reflejar la luz, y de que nuestro sentido de la vista pueda percibirlo como tal. Queda también claro que el usar el color en una

escultura, no solo tiene una función decorativa, ya que estos conllevan una representación connotativa y psicológica como lo manifiesta Droemer Verlag:

Conocemos más sentimientos que colores. Por eso, cada color puede producir muchos efectos distintos, comúnmente contradictorios. Un mismo color actúa en cada ocasión de manera muy diferente. El mismo rojo erótico o brutal, inoportuno y noble. Un mismo verde puede parecer saludable o venenoso, o tranquilizante. Un amarillo, radiante o hiriente. (Verlag, 2008, ps. 17,18)

Se observa en la cita del autor alemán que, el color representa diversas formas de sentimientos en un mismo color, cuya finalidad es generar un discurso impactante en el espectador usando como catalizador el color de la obra.

A pesar de que la escultura, en varias etapas de su historia, no tuvo como factor determinante al color, y más por el contrario, el único color que conseguía era el del material de elaboración, es que tuvo en todas sus etapas una policromía acentuada que va desde la escultura prehistórica donde se pintaban los cráneos de los ancestros —, la escultura griega y la imaginería barroca, hasta nuestros días donde el color no solo es motivo acompañante de la escultura, sino que es un catalizador de sentimientos como lo describe José Zanon Cuenca, en su análisis de la escultura contemporánea:

La creación artística es una función esencial del ser humano. Todo acto creativo lleva implícito una comunicación, una manifestación, en la cual se nos dan a entender toda una serie de ideas. Este entendimiento se nos da a conocer por medio del lenguaje oral, la palabra, o a través de otros medios artísticos como la escritura, las formas o los colores; arte y hombre son inseparables. Por lo tanto, la expresión artística es una tendencia innata de la especie humana como medio de expresión de su vida, tanto interior como exterior. Así, los artistas, pintores y escultores que se sirven del color como mecanismo de proyección de las emociones y sensaciones, como potencia oculta que afecta a nuestro espíritu, lo hacen con una clara finalidad expresiva, como una manifiesta declaración de

exteriorización de su vida interior. Extrayendo de tal forma sus sentimientos y pensamientos más subjetivos y profundos a través de estos signos cromáticos. (Zanón, 2012, p. 2).

• **La forma**

Al desarrollar los elementos morfológicos de la imagen, la forma es la más compleja dentro de este grupo semántico. La forma tiene relación con la capacidad de la luz para refractar, a nuestra percepción visual, las diferentes siluetas delimitadas por el color. Ya de por sí la forma abarca a los demás elementos para su explicación. La forma además no concibe una sola percepción de los contextos tridimensionales, sino que, con cada punto de vista diferente, una imagen tridimensional cambia de forma. Villafañe destaca el uso de la forma como el aspecto visual de un objeto, dependiendo de la posición en la que se observe esta. En la siguiente cita, el autor explica que una traducción al español, a partir de un concepto anglosajón, puede provocar ambigüedad y que, él desarrollará lo que corresponde a la plástica:

A partir de ahora utilizaré el término «forma» para referirme al aspecto visual y sensible de un objeto o de su imagen, al conjunto de características que se modifican cuando dicho objeto cambia de posición, de orientación o, simplemente, de contexto. (Villafañe, 2006, p. 126)

Villafañe subraya un hecho que, para él, es muy destacable en una imagen, se trata la simplicidad estructural y la compara con el color. El color no existe hasta que alguien lo interpreta mediante la luz y la refracción, pero la estructura siempre está presente y siempre es percibida de la forma más simple, sin tener en cuenta las valoraciones personales de la interpretación de una imagen. Además, aclara que una imagen nunca está aislada sino unida, combinada o interrelacionada con otras; pero que existe una jerarquía que favorece al desarrollo de una tercera dimensión:

Las formas, normalmente, ni se encuentran ni se representan aisladamente; más bien las encontramos amalgamadas unas con otras. Para que esta superposición de formas sea plásticamente

eficaz, su percepción debe cumplir una condición: que sean vistas como cosas independientes y situadas en diferentes términos. Si esto se da, la superposición cumple, eficazmente, dos funciones plásticas: 1. Establece una jerarquía entre las diversas formas representadas, ya que estas no se perciben como un todo indiferenciado, sino como unidades independientes. 2. Articula el espacio en diversos términos y favorece, en cierta medida, a la construcción de la tercera dimensión en el plano, aunque la superposición no es, realmente, una clave para la profundidad, como muchos autores señalan (por ejemplo, Kepes, 1976. P. 112) o, al menos, no es muy objetiva, ya que presupone el problema que quiere explicar: que un objeto se encuentra «delante» de otro, lo cual solo es posible en un medio con profundidad. Se mezcla, de esta forma, una experiencia sensorial y una situación física. (Villafañe, 2006, p. 137)

2.2.7.2. Elementos dinámicos

• *El movimiento*

El movimiento no se puede desarrollar en imágenes estáticas que no otorgan una presentación diferente en las diferentes etapas del tiempo, las cuales no se deslindan al hecho de tener movimiento en sus representaciones, al pasar los días o los segundos, como sería el caso de un bailarín o actor, pero en el lenguaje escultórico este concepto no se adapta para tal interpretación. La escultura no se basa, entonces, en acciones interpretativas, sino por la apariencia o imitación de la naturaleza, ya que una escultura no cambia en el tiempo. Pablo de Arriba, en una colaboración con otros académicos, sobre conceptos fundamentales escultóricos, explica este hecho diferenciador de la escultura como un lenguaje comunicador a través de la tridimensionalidad, que se diferencia de otras disciplinas; en ese entender, indica al respecto:

Pero en el lenguaje propio de la escultura, o al menos el que tradicionalmente se entiende por lenguaje escultórico, el soporte físico de la representación es el espacio definido a través de una

materia, el tiempo no forma parte de este lenguaje y, por lo tanto, la presentación de una acción, bajo un aspecto nuevo, no puede interpretarse a través de otra acción, como ocurre con la danza o el teatro; en la escultura, su construcción ha de apoyarse en una configuración volumétrica atemporal, es decir, que no varía con el transcurso del tiempo. Queda de este modo definida claramente parte de la problemática en torno a la cual gira este análisis: las distintas formas de organizar los volúmenes escultóricos para indicar, simbolizar o simular una acción. (Matía Martín et al., 2006, p. 104)

Pablo de Arriba hace hincapié en algunas ideas que vienen muy bien a tener en cuenta, al momento de tratar el tema del movimiento escultórico y que, además, hacen más comprensible el desarrollo del pensamiento del mismo. El autor manifiesta cinco conceptos:

- a) El término representación lo entendemos como la presentación de las cosas bajo un nuevo significado, forma o apariencia.
- b) En la representación puede haber un mayor o menor grado de semejanza entre el significante, es decir, la imagen concreta que sustenta la representación y el objeto representado. Cuanto menor sea esa semejanza, mayor valor simbólico implicará la imagen; por el contrario, la representación será más descriptiva o narrativa cuando se aprecie un mayor parecido entre la realidad y la representación.

Según este criterio, se puede afirmar que la representación simbólica y la representación descriptiva constituyen los extremos de una escala icónica, en donde se pueden incluir desde las imágenes más abstractas; o con unos referentes mínimos, hasta las más realistas.

- c) En la representación se produce una alteración del significado del soporte físico o significante, unas veces apoyado en un ritual, otras veces en una cierta semejanza; pero siempre sustentado, este

proceso, por una serie de convencionalismos que han de ser aprendidos.

d) Toda representación está necesariamente asociada a una determinada sensibilidad, entendida esta como la predisposición para reconocer en los significantes, los significados propuestos y no otros.

e) Si consideramos el lenguaje escultórico como la creación de mensajes a través de la organización de los volúmenes en el espacio, es decir, mediante el específico empleo de la tercera dimensión, la representación escultórica del movimiento ha de entenderse como una in166. Apolo, Artemisa y los gigantes Kántaros, Efialtas e Hipertas, Delíos, c. 545 a.C. 106 Sensación-percepción interpretación estrictamente volumétrica del fenómeno temporal, que implica el cambio de aspecto y ubicación de los volúmenes como consecuencia de esa acción, interpretación que solo puede sugerir o simbolizar esos cambios. Por lo tanto, desde el punto de vista del lenguaje propiamente escultórico, la representación del movimiento no se lleva a cabo por medio de un movimiento real, sino a través de una particular organización y tratamiento de los volúmenes (Matía Martín et al., 2006, p. 107).

• ***La tensión***

La tensión es la imitación al movimiento, la intención de darle movilidad a una imagen fija. Villafañe define a la tensión de esta manera:

La tensión es la variable dinámica de las imágenes fijas, dado que cumple la misma función en este tipo de imágenes que el movimiento, llegando a ser una tentación para el creador de imágenes fijas, imitar los efectos del movimiento real; quien así procediera, demostraría desconocer la naturaleza de estas imágenes en cuanto a su cualidad dinámica se refiere. (Villafañe, 2006, p. 146)

Este desarrollo abarca no solamente el hecho de dar un concepto, sino también el de nombrar lo que no es el dinamismo. Por un lado, la atención a una escena congelada que trata de buscar cierta composición; y de otro lado, el desequilibrio intencional en busca tensión, que más bien debería ser un equilibrio inestable.

Hay varios agentes que pueden determinar la tensión en una imagen, una de ellas es la proporción, en la que Villafañe alude al hecho de que las deformaciones en una composición crean tensión: “Como regla general puede afirmarse que: toda proporción que se perciba como una deformación de un esquema más simple, producirá tensiones dirigidas al restablecimiento del esquema original en aquellas partes o puntos donde la deformación sea mayor” (Villafañe, 2006, p. 147).

Por otro lado, la forma de la imagen transmite gran tensión en las deformidades que puedan tener en sus estructuras convencionales; sobre esto último, Villafañe sostiene: “No creo necesario advertir que las formas irregulares son las más dinámicas. Dentro de este tipo de formas, la tensión se producirá en las partes menos consistentes de los objetos o de sus imágenes” (Villafañe, 2006, p. 148).

La orientación también es un factor para la determinación de la tensión, en este caso, la oblicuidad es la que mayor tensión expresa. También están presentes otros factores como el contraste, la profundidad y las sinestias.

• *El ritmo*

El ritmo es un elemento que abarca varios conceptos en cuanto a la estructura de una imagen, en muchos casos, solamente arraigado a la repetición de ciertos elementos de manera coordinada en una composición, pero ciertamente el desarrollo del ritmo va para más argumentación, como la composición de las estructuras repetitivas. Cito para un mejor entendimiento:

En el estudio del ritmo hay que partir, como lo hace Ghyka, de la diferencia entre cadencia, que no es otra cosa que la repetición regular de un elemento, y ritmo, que es un agente plástico de la representación con valor estructural. No creo que sea correcto hablar de un ritmo sencillo para referirse a la cadencia y de otro

más complejo, el propio ritmo. La diferencia es, una vez más, la que existe entre forma y estructura. Lo que sí es posible, en algunos casos, es la transformación de la cadencia con estructura, si aquella no es demasiado lenta —en el espacio o en el tiempo— y cuenta con elementos diversos capaces de crear una alternancia entre unos elementos débiles o “intervalos”, y otros fuertes que serían los “acentos”. (Villafañe, 2006, p. 153)

2.2.7.3. Los elementos escalares

Los elementos escalares son unidades cuantitativas a comparación de los otros elementos ya tratados, influyen en la imagen por el modo en el que analizan a esta, entre medidas y datos numéricos. Villafañe explica este hecho:

Los elementos escalares forman esta última estructura icónica. Tales elementos poseen, a diferencia de los anteriores, una marcada naturaleza cuantitativa, lo que no menoscaba, en absoluto, su influencia en el resultado de la imagen ni la posibilidad de ser analizados, asimismo, desde un punto de vista formal. Estos elementos escalares pueden reducirse a cuatro:

La dimensión, el formato, la escala y la proporción. (Villafañe, 2006, p. 77)

• La dimensión

La dimensión es un factor inherente a las diferentes interpretaciones visuales en nuestra realidad, es característico de cada elemento observable, así pues, un perro cualquiera tiene, más o menos, el mismo tamaño que los otros de su especie, con más o menos variaciones entre razas; al igual que los humanos, que, también cumplen este factor, pero la imagen no cumple este fenómeno.

Desde esa perspectiva, Villafañe explica lo que es la dimensión:

En nuestra realidad, la dimensión es uno de los factores clave de definición de las cosas y de la propia naturaleza; podría decirse que el último atributo de un objeto es su tamaño. Pero mientras que en la naturaleza y en el entorno urbanístico creado por el hombre, la dimensión está, más o menos, normativizada o modulada en

función del propio tamaño del ser humano; en la imagen, la dimensión es más relativa a los tamaños de los automóviles, pues aunque varíen, son todos ellos muy similares; en los edificios, pese a las diferencias que puede haber entre una vivienda unifamiliar y un rascacielos, la compartimentación del espacio interior es, asimismo, muy parecida. El tamaño en la imagen, sin embargo, es mucho menos uniforme y este hecho confiere a este elemento y a sus posibilidades de variación un valor plástico nada desdeñable (Villafañe, 2006, pág. 78).

En las imágenes, la dimensión también crea un rol y un orden entre objetos, la jerarquización que esta provoca hace entender la importancia de una imagen relacionándola con su tamaño dentro de la composición. Además, del impacto visual que provoca una imagen por el tamaño, Villafañe pone el ejemplo de la *Guernica*, pintura hecha por Picasso, que tiene dimensiones considerables y que logra impresionar por su tamaño, efecto que no es admirable en un libro que haga referencia de la misma. Por eso, Villafañe define el hecho del impacto visual de esta forma:

Por último, hay que referirse a otro hecho plástico, muy poco formalizable, pero de indudable trascendencia en la comunicación icónica y en el arte: el impacto visual. No se parece en nada el resultado que produce la observación del *Guernica* original al de una reproducción bibliográfica. Esta diferencia podría explicarse en función de algunos hechos teóricos como la superación por la imagen de la superficie del campo visual, la necesidad de «leer» el cuadro según una dirección debido al tamaño del mismo, etc., pero el hecho que mejor lo explica, es el impacto visual que produce una imagen de más de veintisiete metros cuadrados frente a otra de tamaño reducido (Villafañe, 2006, p. 78).

- ***El formato***

El formato no es otra cosa que la relación que existe entre las dimensiones que componen una obra artística: la altura, el largo y la profundidad para casos de

arte con un soporte bidimensional, en el desarrollo de técnicas tridimensionales se debe tener en cuenta la profundidad. El caso de un bulto redondo es un claro ejemplo. Villafañe hace un análisis sobre a las dimensiones relacionadas con la imagen:

El formato es el elemento escalar por excelencia. La naturaleza que define la estructura de relación de una imagen se pone de manifiesto en el formato como en ningún otro elemento ya que, por definición este supone una selección espacio-temporal. El espacio plástico con la temporalidad que a él va asociada, se diferencia del espacio estrictamente físico gracias a un encuadre definido por un formato; con su seno se ponen en relación los elementos morfológicos y dinámicos que han de producir la significación plástica de la imagen. El formato es, en este sentido, el primer elemento icónico condicionante del resultado visual de la composición (Villafañe, 2006, p. 158).

• ***La escala***

La escala es la relación cuantitativa entre las proporciones de un objeto, a pesar de que el tamaño de una imagen pueda cambiar en relación del alejamiento, o la cercanía de este o de las dimensiones de esta, la escala de este objeto permite que las proporciones no varíen. Villafañe explica:

Este es, sin duda, el elemento escalar más sencillo, y pese a su sencillez, es imprescindible para el conocimiento y comprensión visual, dado que es el procedimiento que posibilita la modificación de un objeto, sin que se vean afectados sus rasgos estructurales ni cualquier otra propiedad del mismo, excepto su tamaño. La escala implica siempre relación y, más exactamente, la cuantificación de esta (Villafañe, 2006, p. 80).

• ***La proporción***

La proporción es la relación que existe de una de las partes de un objeto con cada una de las demás partes de este elemento. En la escultura, esta proporción está detallada con diferentes medidas que para este caso son llamados

“cánones”, y hubo y hay una predilección por utilizar a la cabeza como canon estructural del cuerpo humano en la representación artística de esta. Justo Villafañe explica sobre la escultura antropomórfica clásica, aludiendo a Policleto, cuando este determina siete cabezas como la proporción exacta del hombre; siendo que por su parte, Lisipo indica que son ocho cabezas; no obstante, Vasari tiene un criterio diferente, en palabras de Villafañe:

Cuando Vasari habla de aumentar el tamaño de las estatuas, una o dos cabezas, lo hace porque la medida de la cabeza era el módulo dimensional de los cánones clásicos: así, en el canon de Policleto (siglo V a.C., la cabeza es la séptima parte de la altura total del cuerpo, con el de Lisipo (siglo IV a.C.), este tiene ocho veces la altura de la cabeza, etc. No existe, pues, una respuesta a la primera de las dos preguntas formuladas y, mucho menos, aún en lo que se refiere a la segunda, ya que como siempre que se alude a la experiencia visual para resolver un problema, este queda, necesaria y parcialmente sin solución al no ser una experiencia totalmente objetivable. (Villafañe, 2006, p. 80)

La proporción es, entonces, dependiente de una percepción subjetiva; o sea, dependerá de donde se observe y tal es el, ejemplo, que nos muestra Villafañe con lo explicado por Vasari donde se rompe la proporción canónica, pero con la previsión de que el espectador de una escultura puesta en un lugar alto que será deformado por la perspectiva creada por el ojo.

2.2.8. Cuerpo femenino

El cuerpo ha sido desde siempre el receptor y emisor de sensaciones y emociones y complicaciones de cambios tan simples como complejos. Es algo único para cada individuo, pero es nuestra expresión pública, según palabras textuales de Olaya Fernández Guerrero:

Asimismo, en el cuerpo confluyen lo privado y lo público: el cuerpo es lo más íntimo, lo más propio que cada individuo tiene, pero se convierte también en tema de asunto público, ya que la ley y la sociedad intervienen para salvaguardar la privacidad e

integridad del cuerpo; y para regular distintos aspectos relacionados con sus capacidades y actitudes. (Fernández Guerrero, 2010, p. 245)

Lo que quiere decir es que, ya el mismo hecho de ser corporales nos arraiga una vulnerabilidad a la misma. En este mismo hecho, la vulnerabilidad del cuerpo femenino, es el punto de densidad de esta investigación, pues lo carnal es uno de los puntos de vista más comunes respecto a la visión sexual como más adelante, Alcara menciona: “La carnalidad está inmersa en la corriente de lo vivo, y, por tanto, es imposible someterla por completo a los límites de la racionalidad.” (Fernández Guerrero, 2010, p. 245).

La corporalidad es como ya se mencionó, fuente de numerosos sentimientos por parte de la persona en cuestión; pero también es cierto que de una manera u otra, hay artificialidad en esto; y que, hoy en día e ,incluso, antes, el decoro y el adorno estético en el cuerpo, sobre femenino, es inherente en la sociedad ¿El maquillaje, los implantes, los cabellos teñidos, las cirugías y la artificialidad están bien vistos por la sociedad? ¿Es aprobado en una mujer usar este tipo de arreglos? La mujer maquillada por convenio social siempre es vista como una mujer seductora, más aún la operada, por ejemplo, como dice Denegri, no hay reina de belleza que no haya pasado por diez o quince cirugías antes de ser coronada; lo cito a continuación:

Muchos años después, esta *no-naturalidad* comprendería también la cabellera, los parpados, la nariz, los labios, los pechos y las nalgas, en fin, todo lo modificable y operable del soma femenino. Sabido es que, en la actualidad, una reina de belleza ha llegado a serlo, después de someterse a diez o quince operaciones. Ahora es cada vez más raro, ver pasar por la calle, una mujer a la que se le mueva la tetamenta. Cuando se mueve y se bambolea, ello es indicativo de que la tetamenta es *natural*. (Denegri Santa Gadea, 2016, p. 19)

También es importante desarrollar el aprecio que se tiene por la juventud, por la evocación de la misma, ya que llegada a un punto cronológico, la mujer deja de ser deseada y estimada; y no deja otra cosa que la figura de madura, lo cual genera una visión de madre o de protectora, mas ya no se seductora o provocativa, como menciona Denegri en el siguiente párrafo como en “broma”:

Además, están con la obsesión de la *eterna juventud*; no quieren envejecer; pero, a un tiempo, el Orden Establecido les exige que entren a tallar muy jovencitas, a los 12 o 13 años, porque se valora mucho a la niña-mujer y se la engríe, mima y aplaude cuando se luce en las pasarelas o cuando seduce a algún galante de una telenovela. Ocurre, sin embargo, que la niña-mujer, bien maquillada y sensual comienza a marchitarse a los 18 y, entonces, los hombres la cambian por dos de diez. (Denegri Santa Gadea, 2016, p. 19)

El cuerpo femenino es muy peculiar con sus formas abultadas que ningún otro mamífero posee y, menos con la función que cumplen ¿Por qué son abultados y esféricos los senos femeninos?, ¿qué atrae tanto de unas nalgas esféricas y abultadas?, ¿por qué atrae tanto el cuerpo femenino y aun así, qué sucede con la desnudez?, es tan misterioso y erótico.

Los senos abultados y, aclarando, que tienen esa forma aun cuando la mujer no está en una situación amamantoria, son característicos de nuestra especie; y tienen una función señaladora como lo explica Denegri, pues son una señal sexual, igual que las nalgas y otras partes del cuerpo femenino. Al respecto de esto, existen varias teorías que desarrollan este problema, por ejemplo, Denegri cita a Desmond Morris para abarcar el asunto:

Otras especies de primates –dice Morris– ofrecen a sus retoños una lactancia copiosa y, sin embargo, sus hembras no presentan mamas hemisféricas claramente definidas. En este particular, la hembra de nuestra especie es única entre los primates. La evolución de tetas prominentes y de forma característica parece constituir otro

ejemplo de señal sexual, hecha posible y fomentada por la evolución de la piel desnuda.

Además de su forma ostensible, sirven también para concentrar la atención visual en los pezones y hacer más visible la erección del pezón que acompaña a la excitación sexual. La zona pigmentada de piel alrededor del pezón, cuyo color se oscurece durante la excitación sexual, es significativa en el mismo sentido. (Desmond Morris, *El Mono Desnudo*. Barcelona, Plaza & Janés, 1968, 86.)
(Denegri Santa Gadea, 2016, p. 22)

A pesar de que hay varios cánones en la belleza y existen mil formas de catalogar el cuerpo femenino, dentro de parámetros que por armonía y proporción, consiguen una perfección morfológica en el cuerpo femenino como la relación que debe haber entre el tamaño de la cabeza y la altura del cuerpo entero, la longitud de los brazos y las piernas, el tamaño de manos y pies, la forma de los dedos, la suavidad de la piel y su falta de imperfecciones, el color de cabellera, etc. como lo menciona Denegri:

Signos de belleza son igualmente las muñecas delgadas, los tobillos finos, las pantorrillas torneadas, las cejas altas y delicadas (Margaux Heminway no pasaría el examen), los muslos redondos y fuertes, las nalgas pronunciadas y abovedadas, los pechos tónicos, erguidos y redondos, pero no hipertróficos, el cutis fino, el cabello largo y abundante, la quijada inferior, pequeña y baja, y anchos los incisivos medios. (Denegri Santa Gadea, 2016, p. 85)

A pesar de todas estas medidas, convenios y estudios de morfología humana estética, cabe decir que, el cuerpo femenino es admirado de mayor o menor manera, con más gusto o aversión dependiendo del observador, ya que entre gustos y colores no hay autores y, que para ver un cuerpo “perfecto”, ello se hace de manera estética, no obstante ¿Qué sucede si se desea ver la sensualidad de dicho cuerpo? Entonces, no siempre sucede que el cuerpo determinado por cánones clásicos carece de atracción sexual.

2.2.8.1. Sexualidad

Referido a las prácticas sexuales, estas vienen de la mano con ciertas funciones de la reproducción y el placer. Pero el hecho que viene al caso, es enfocar al placer, que es mejor definido por Litvak de esta forma: “Charles Boduin ha señalado que el ojo es el órgano por donde la tendencia sexual se satisface primitivamente” (Litvak, 1979, p. 46).

La sexualidad femenina también abarca la estructura de su cuerpo y, en esto hay diversas teorías, ya que la morfología femenina es particularmente diferente a la de otros animales; ni siquiera los animales, genéticamente, más cercanos a nosotros tienen similitud con respecto a la morfología de su cuerpo. La tetamenta, la culamenta, la piernamenta, pareciera que son en un sentido biológico, partes estimulantes para la procreación, que tiene una función señaladora para la sexualidad de nuestra especie, como se explica en la siguiente cita:

De las 193 especies vivientes de monos y simios, una sola, la nuestra, carece de pelo. Por eso, Morris llama justamente *mono desnudo* al hombre. Desnudez que posibilitó el desarrollo de pechos prominentes. La ostentabilidad de abultamientos tetales habría sido mucho menor en una hembra velluda. Y no siendo ostensibles no habrían podido cumplir debidamente la función que por salientes cumplen: la de señalar. Su función es señaladora, como la de la boca. (Denegri Santa Gadea, 2016, p. 21)

Claro, esto sería, si solamente fuéramos simples animales llevados por los instintos para la supervivencia, pero que hay de la parte estética y la parte espiritual de los sentimientos, que no son solamente puntos focales para encender el erotismo; además, no somos seres que solamente nos llevamos por estímulos como primates, sino el erotismo y por consiguiente nuestra sexualidad es el resultado de otros factores.

La sexualidad está más relacionada a la mujer que en el hombre, y esto no es un concepto nuevo, ni siquiera de nuestro siglo o del anterior, o siquiera de

nuestra era; esta idea tiene marca indeleble en la cabeza de la humanidad desde el inicio de la conciencia humana. Se observa en el alfabeto cuneiforme sumerio, sobre la representación del símbolo de la mujer, que llega a ser una vulva; o el hecho de que las representaciones de fertilidad más antiguas sean de mujeres, o la idea de estos atributos exagerados como en la Venus de Willendorf o de Laussel e, incluso en Cusco, la venus de Chanapata, tengan connotaciones religiosas y místicas. Las mujeres, como representación de fertilidad y de amuleto relacionada con la abundancia y prosperidad, son de una anatomía estilizada propia de la época, con las proporciones anatómicas de las mismas, que denotan obesidad sobre todo en las nalgas y senos dándole un detalle minucioso a estas zonas, pero lo más notable es que todas estas representaciones no tienen rostro; carecen de identidad y, a pesar de esto, no pierden la función por las que fueron elaboradas.

Denegri cita parte de un texto de Havelock Ellis, dando una idea interactiva sobre lo ya desarrollado:

No es denigración sostener que, la mujer es *vera effigies* o imagen verdadera de la sexualidad. Lo sexual tiene en ella notoria importancia; mucha más importancia que en el hombre, por supuesto.

«Dícese que hubo una vez en Oriente una mujer llamada Moarbeda; mujer filósofa y considerada la más sabia de su tiempo. En cierta ocasión le preguntaron:

«En que parte del cuerpo de la mujer reside su alma»

«Ella contestó:

«‘Entre las piernas’»

«A muchas mujeres, tal vez a la mayoría, puede aplicarse, y no en sentido ofensivo, el dicho de la sabia mujer de Oriente. En cierto modo, su cerebro está en el útero. Su actividad mental puede parecer a veces limitada; o acaso tengamos la impresión que pasan siempre todas es lucida en estado inerte o somnoliento; pero cuando se tocan sus emociones sexuales, brotan entonces a la vida; se ponen alerta, llena de recursos, valerosas, infatigables. ¡Pero cuando no amo no soy nada!, exclamaba una mujer a la que un

*magistrado francés reprochaba el que viviese con un ladrón. Muchas son las mujeres que podrían decir lo mismo, no muchos hombres. Uno se siente tentado de decir que aquella emoción que suele desmasculinizar al hombre, hace que la mujer sea verdaderamente ella misma por primera vez.» (Havelock Ellis, *Studies in the Psychology of Sex, I, p. 2, 252-253.*) (Denegri Santa Gadea, 2016, p. 67)*

No todas las culturas veían bien que, en la sexualidad femenina existía mucho egoísmo y que esto sigue existiendo, desarrollando una supresión femenina. Dentro del mundo islámico, en algunas tribus de costumbres muy aisladas a sus vecinos, se efectúa la clitoridectomía como costumbre obligatoria a toda niña, antes de llegar a la pubertad; esta práctica podía ser parcial o totalmente brutal para este lado del planeta. Existen tribus con prácticas más brutales y salvajes como la infibulación, que es la oclusión del orificio vaginal, todos esto para la preservación de la pureza de la mujer, que parece ser una cosa muy estimada en esas regiones. Denegri explica sobre el tema:

En el Sudán, aparte de la clitoridectomía, que no se considera una medida suficientemente eficaz para la prevención del coito prematrimonial, se practica la infibulación; es decir, la oclusión del orificio vaginal. Se suponen pues, y se supone bien, que sin clítoris y con la vagina clausurada, la muchacha ya no tendrá ninguna intención, ni la más leve, de “conocer” varón, como diría eufemísticamente el hagiógrafo bíblico. (Denegri Santa Gadea, 2016, p. 258)

Cabe resaltar que, esta protección de la pureza de la mujer, le es arrancada, de la peor manera imaginada, al momento de la primera noche con el esposo; con una daga se rompe las costuras de la piel de la vulva censurada y, con toda la sangre emanando de este corte torpe, se ejecuta el coito en una mezcla de sangre y dolor femenino; esta operación se repite varias veces.

En Perú, este tipo de rituales aberrantes orientados solamente a la salvaguarda del honor falaz, en la mujer, y la buena vista del hombre con respecto

a la castidad de la mujer son desconocidas; ni ahora ni en las culturas pre hispanas hubo estas bestialidades, pero si hubo prácticas de clitoridectomía en algunas regiones del país. Los Sharanahuas de la Amazonia peruana practican la extirpación del clítoris y los labios interiores en jóvenes en edad de casamiento. Lo interesante de esta práctica era la secuencia de la misma; luego, la extirpación de la sangre derramada por la joven era guardada en una olla, que se enterraba en medio del bosque para asegurar la fertilidad de la mujer; es una relación de la naturaleza y la mujer como la tierra y la semilla.

2.2.8.2. Maternidad

La maternidad es una facultad exclusiva del cuerpo femenino, es el periodo de producción, concepción y crianza; y se podría decir que, hasta de desapego, llegada a su tiempo la figura del hijo; es decir que, el concepto de maternidad es una arraigada conexión eterna entre madre e hijo. En “Fenomenología del cuerpo femenino” Olaya Fernández Guerrero, explica sobre la maternidad que:

Uno de los rasgos biológicos fundamentales que caracterizan a las mujeres es la posibilidad de la maternidad. Desde un punto de vista filosófico, interesa resaltar las implicaciones de la maternidad como vivencia interna de la diferencia. El cuerpo femenino tiene la posibilidad de ser gestante, de crear múltiples vidas a partir de su unidad. En este sentido, en el cuerpo de la mujer embarazada se reconcilian lo singular y lo plural. Además, esa multiplicidad a que da lugar el cuerpo femenino, es tan amplia que abarca a individuos de ambos sexos: las mujeres engendran por igual hijos e hijas, varones y hembras; su cuerpo se convierte así en metáfora de la tolerancia, ya que es capaz de hacer crecer en su seno a otro distinto, sin que ello suponga un riesgo para la salud de alguno de los dos. (Fernández Guerrero, 2010, p. 6)

2.2.8.3. *Erotismo femenino*

En este punto quiero resaltar que, se habla del erotismo femenino desde una perspectiva masculina y de un punto de vista netamente ocular; o sea, que trata de la observación a las zonas eróticas de la mujer, pero en todo caso: “El modo de desear de un hombre, la fuerza que es capaz de ejercer, entre otros, marcan disparidades que, si bien pueden implicar cosas no apreciadas, también generan aspectos valorados como positivos” (Balbotín Zebrak, 2008, p. 75). Existen muchos factores que determinan el erotismo femenino como la morfología del cuerpo femenino, así como detalles faciales o corporales; por ejemplo, en el romanticismo, el detalle de las “ojeras” en una mujer estaban estrechamente relacionadas a la sexualidad de la misma, referencia que apuntaba directamente a la sexualidad femenina, indicando que una mujer ojerosa era símbolo de la lujuria de esta, como lo cita Denegri:

Fueron los románticos personas exaltadas, excesivamente sensibles e hiperestéticas que, si algo desconocieron de veras, fue la serenidad. Además del paisaje, valoraban a la mujer pálida, demacrada, a la paciente de clorosis, a la que sufría de opilación; a la mujer anémica y tuberculosa. Una mujer saludable y sonrosada los habría dejado fríos. En cambio, la mujer enferma, ojerosa y doliente los enardecía. (Denegri Santa Gadea, 2016, p. 116)

Hay un hecho bien desconocido tanto para mujeres y, más aún, para los hombres, sobre el izquierdismo tetal. El seno izquierdo de la mujer tiene más terminaciones nerviosas que el derecho, o sea, que el seno izquierdo puede sentir más estimulación que el derecho. Denegri explica que, en una encuesta que hizo a un grupo de personas entre varones y mujeres, la mayoría de ellos, especialmente los varones, desconocían del tema:

Las más de las mujeres, casi todas, no tienen ni la más remota idea de este curioso izquierdismo tetal. Y dígame, otro tanto de hombres que tampoco saben nada. Pregunté a veintitrés hombres sobre el particular; los veintitrés ignoraban el asunto, con ignorancia supina,

que es la que procede de la negligencia en aprender e inquirir lo que puede y debe saberse.

Sometí entonces el punto en consideración de diecisiete mujeres. Solo dos se habían percatado del izquierdismo total; el resto, o sea, la inmensa mayoría, lo ignoraba, con tiempo, claro está, que la ignorancia de las cosas que deben saberse no exime de culpa.
(Denegri Santa Gadea, 2016, p. 51)

El hombre siente un temor inmenso hacia el goce femenino, tildándolo a veces con depravación y ninfomanismo. Este miedo ocurrente es contrario al machismo; y la idea del goce sexual femenino es también contrario a esta idea y funciona como un modo de defensa, del hombre, que eyacula precozmente sobre la mujer para “ensuciarla”, cortar su tránsito en el goce sexual, como escribe Denegri en unos de sus artículos dedicados a este tema:

La eyaculación precoz es, por consecuencia, un mecanismo de defensa que permite al hombre dejar inédita la gran capacidad de goce de la mujer. La multiorgasmidad de esta no se publica, por la sencillísima razón de que para su publicación es necesario que, el varón se demore y dure en la cúpula. El eyaculador precoz no se demora ni dura. Por lo tanto, frustra completamente la publicación de la multiorgasmidad femenina y no se siente avasallado por goce repetido y múltiple de la mujer. Así no se patentiza que la sexualidad femenina sea, como es, mucho mejor que la sexualidad masculina, por lo que concierne al goce y a su multiplicación (Denegri Santa Gadea, 2016, p. 60).

En la edad media, sale de la inspiración del Papa Inocencio VIII, la bula *Summis desiderantes affectibus*, en la cual requiere autoridad para contrarrestar los pactos que se hacían con los demonios en las zonas de Germania, dando así autorización a la creación del *Málleus Maleficarum* o “El martillo de las Brujas” a manos de Heinrich Kramer y Jakob Sprenger; dos inquisidores dominicos donde, entre otras, cosas aclaran que la mujer tiene una

susceptibilidad muy cercana a la brujería que se describe en el siguiente párrafo:

El Málleus Maleficarum no tiene ningún reparo en hablar pestes de la mujer. Dice que *«la razón natural explica que, es más carnal que el varón, como se demuestra por sus múltiples torpezas carnales. Podría notarse, además, que hay como un defecto en la formación de la primera mujer, porque fue tomada de una costilla curva, es decir, de una costilla del pecho, que es torcida y es como opuesta al varón. De este efecto procede también el que, siendo animal imperfecto, engañe siempre»*. (Denegri Santa Gadea, 2016, p. 95)

2.2.8.4. Estupro

El estupro es el engaño efectuado a una mujer para concretar relaciones sexuales, lo cual está definido como abuso sexual, tal cual lo define la Real Academia Española en sus cuatro acepciones:

Del lat. Stuprum 'violación'.

1. m. Der. Coito con persona mayor de 12 años y menor de 18, prevaliéndose de superioridad, originada por cualquier relación o situación.
2. m. Der. Acceso carnal con persona mayor de 12 años y menor de 16, conseguido con engaño.
3. m. Der. Por equiparación legal, algún caso de incesto.
3. m. Antiguamente, coito con soltera núbil o con viuda, logrado sin su libre consentimiento (Real Academia Española, 2019).

De este terrible hecho no es novedad que la víctima, sea también víctima del destrozamiento mental; toda psique queda degollada con este acto, así como,

su cuerpo y, aun así, hay una concesión por medio de víctima y victimario para evitar el mayor daño que pueda causar la violación, ya que no solo es un abuso sexual, sino a veces es físico, porque puede que en algunos casos el violador tenga rasgos sádicos, o que por el mismo hecho del forcejeo, por parte de la mujer para evitar el acto, incentive al violador más aún. Denegri explica este hecho:

En el cincuenta por ciento de los casos, si la mujer, durante los primeros treinta segundos, hace todo lo humanamente posible para evitar la violación, entonces la evitará. Si grita, chilla, pateo y araña, entonces, es casi seguro que se salve, siempre y cuando el violador sea de éstos que, asustado, huya ante semejantes manifestaciones.

Pero, ¿y si no es de esos? ¿Si más bien des e esos otros que no se asustan ni ponen pie en polvorosa, por más algazara y barullo que arme la víctima?

Si el violador es así, entonces la mujer se expone a que la hiera de consideración y hasta la mate. Enfrentado a una resistencia fiera, puede brutalizarse y hacer cualquier salvajada.

En consecuencia, es mucho mejor que ella proceda con tino, maña y astucia, complaciente y seductoramente. (Denegri Santa Gadea, 2016, pp. 31, 32)

Denegri hace alusión al hipotético caso de que la víctima se decida por engañar al violador, siendo complaciente para luego aprovechar el escape ante cualquier hueco de atención por parte del violador confiado.

3.2.7.1. Cosificación de la mujer

No hay que ser muy observador para notar que nuestra sociedad esta aferrada a una interpretación muy superflua de la identidad del individuo como ser humano, en el cual nuestra personalidad, carácter y esencia se basan demasiado en factores estéticos poco intrascendentes. Es cierto que nosotros como seres sociales, en varias etapas de nuestra existencia, demarcamos nuestro espacio personal a través de lo observable, agregando a nuestro cuerpo indumentarias y

accesorios que terminen por convertirnos en los “pavos reales” más vistosos de la manada.

El caso puntual que se aborda, es a través de las exigencias de estas necesidades a la mujer. Se le exige ser bella, perfecta y perpetua, que su belleza y esbeltez jamás no se extinga; todo este requerimiento curricular a la imagen de la mujer es una cosificación de ella y de su cuerpo. La tesis de la escultora Rocío Snyder Zuasnabar, aborda a la mujer objeto como problema, en tal sentido, describe a la cosificación como:

El concepto de cosificación está asociado a reducir a la mujer a su materialidad. El discurso feminista criticaba este aspecto. En la crítica de los concursos de belleza, o la selección de animadoras o actrices (televisión, cine), la exterioridad de la mujer es lo significativo; su opinión o sentimientos no son válidos. Como decía Marilyn Monroe, con cierta frescura:

“Hollywood is a place where they’ll pay you a thousand dollars for a kiss and fifty cents for your soul” (Taylor: 1983)

“Hollywood es un lugar donde te pagan mil dólares por un beso y cincuenta centavos por tu alma” (Taylor: 1983)

La crítica feminista del siglo XX ha observado cómo la mujer ha sido reducida a un cuerpo vacío, a la que se le exige belleza de estatua, eterna juventud y esbeltez. En un ideal que desciende de la imagen de la diosa greco-romana Venus “perfecta y femenina”. (Snyder Zuasnabar, 2019, p. 37)

En la tesis de Edwin Alex Chambi Idme, la cual abarca el impacto de las canciones de reggaetón sobre los jóvenes de una institución educativa, se describe a la cosificación de la mujer como: “Concretamente, la cosificación sexual consiste en representar o tratar a una persona como un objeto sexual, ignorando sus cualidades y habilidades intelectuales y personales, y reduciéndolas a meros instrumentos para el deleite sexual de otra persona” (Chambi Idme, 2018, p. 6).

Toda esta representación de la mujer. de perpetua belleza. radica en el hecho de la deificación de la misma, pero solo para un fin místico-religioso con

finés de protección, o como dadora de buena suerte, lo cual la transfigura a un objeto manejable y sin voluntad, lo que hoy se materializa en una muñeca que ciertamente es la representación de una mujer estereotipada, un modelo de mujer a la que llegar y que no es más que una ilusión banal y , que si es tomada en serio, será muy frustrante para muchas de las niñas que juegan con estas muñecas y esto se reflejado en su adultez. Existe también una versión adulta de muñeca que tiene solamente fines sexuales y placenteros, lo cual ilustra otro ejemplo sobre la cosificación del cuerpo femenino, como lo describe Snyder en su tesis ya citada anteriormente:

Otra forma en que la imagen de la mujer ha sido cosificada es la “muñeca inflable”, más conocida como Sex Doll, siendo la representación más transgresora de la mujer objeto. Es una muñeca que emula el tamaño y forma natural de la mujer, siendo un objeto sexual usado para satisfacer deseos sexuales especialmente masculinos. Son adquiridas por sus características físicas que van de acuerdo con las preferencias del comprador. Carecen de alma y adoptan una personalidad creada por su poseedor. Es interesante subrayar que el plástico está íntegramente relacionado con la modernidad, la reproductibilidad, la producción masiva y la contaminación. (Snyder Zuasnabar, 2019, p. 43)

Los medios de comunicación dan reflejo claro sobre esta problemática, que presenta a mujeres con un estereotipo de belleza perfecta, unas venus griegas que son la representación platónica de cualquier mujer. Los artículos de belleza, de cuidado, de aseo, etc. publicitados para mujeres, son presentados por estas “mujeres perfectas” que en realidad no tienen ningún contexto lógico. El consejo Nacional de Televisión de Chile, en un estudio realizado a través de encuestas hechas a grupos de mujeres de diferentes edades y ámbitos socioeconómicos variados, reveló que muchas de ellas no se sienten identificada con las féminas que trabajan en la televisión, ya que estas presentan solo una ilusión de mujer la perfecta:

Una primera constatación es la supremacía que tiene la belleza física en la televisión abierta, al momento de establecer los criterios de selección de la industria televisiva respecto de las mujeres que aparecen en la pantalla. Los espectadores critican que ser bella y tener un cuerpo de medidas perfectas es condición suficiente para conseguir un espacio en televisión sin importar si se cuenta con las capacidades intelectuales necesarias o habilidades específicas para conducir un programa. (Consejo Nacional de Televisión, 2008, p. 6)

Esta falta de representación sobre la mujer cotidiana, la ama de casa o la trabajadora de cada día, también se da en la publicidad, ya que en cada comercial es presentado por mujeres atléticas que ni siquiera tienen el problema que resuelve dicho producto promocionado, pero también es resaltante ver que según las encuestadas si el mismo producto fuera promocionado por alguna de ellas nadie compraría dicho producto: “Esta imagen no solo se refiere a los programas de televisión, sino también a la publicidad que –según afirman- utiliza a mujeres atractivas, incluso, para vender productos exclusivamente consumidos por mujeres que trabajan en el hogar.” (Consejo Nacional de Televisión, 2008, p. 6)

Este hecho también está presente en la música, puntualmente en el género del reggaetón, donde las letras misóginas y el ritmo repetitivo con una falta de compás y armonía quizá son los que generan que esta clase de canciones sean más fáciles de memorizar, y que se queden en la memoria a largo plazo, pero es la letra la que hace relucir la baja conceptualización que se quiere representar sobre la mujer, viéndola solo como un objeto sexual; así lo refiere Chambi:

También es verdad que las letras de estas canciones son pobres, y quizá su éxito se debe al ritmo clónico y repetitivo que los acompaña de esta forma; el fundamento ideológico sobre el que se construye el discurso del reggaetón relaciona a la mujer sobre todo en varios aspectos: la mujer como figura sexy, seductora y desinhibida que apuesta por la diversión, la mujer como personaje

infiel, como víctima de la figura masculina, como sujeto que se anhela tener como compañera. Entonces, se puede evidenciar la precisión del autor, cuando sostiene que las mujeres no son tratadas como personas, con valores y ética, sino como objeto sexual del hombre; los temas tratan de mujeres, que satisfacen los deseos de los hombres, y de cómo ellos se dejan seducir o las seducen solo con intereses sexuales y de placer dejando de lado la dignidad de la mujer, de la misma manera, en los videos musicales se muestran solo sus atributos físicos y no las cualidades intelectuales o espirituales. Se muestra a la sociedad un estereotipo de una mujer con esas características donde ellas se preocupan, cada vez más, solo por su físico y por encajar en ese tipo de sociedad. (Chambi Idme, 2018, p. 7)

3.2.7.2. El rostro femenino

El primer lugar que se observa a una mujer es el rostro y, aun así, aunque nuestra vista se fije primeramente en otro lugar, hay la fuerte curiosidad de la dueña de tales atributos como lo explica Denegri: “Difícil es para nosotros, difícilísimo, relacionarnos sexualmente con una mujer si antes no le hemos visto la cara. No podemos prescindir del conocimiento de sus rasgos faciales. Es algo inevitable” (Denegri Santa Gadea, 2016, p. 53).

El rostro es la fuente del encanto de la mujer, pues es la única parte del cuerpo femenino que expresa algo, la única que desencadena sentimientos en el observador, ya que las otras partes del cuerpo, se han dicho los senos, las nalgas, etc. son atractivos solamente por ser lo que son, por su forma, por su tamaño. El siguiente párrafo explica dicho tema:

En el sentir de Ortega y Gasset, no nos es nada fácil el amor sin cara, porque precisamente la cara es el hontanar donde brota el amor como tal. Sin embargo, la cara femenina no despierta en el hombre sensualidad, cuando todo el resto del cuerpo femenino, incluso las manos, están siempre en riesgo propincuo de suscitarla.

Denegri continúa con una afrenta a tal hipótesis de su citado:

Yo no estoy de acuerdo con esta observación del ilustre maestro español. La cara es a mi juicio incomparable respecto a las demás partes del cuerpo humano, pues es la única verdaderamente expresiva, la única de la que puede decirse que está llena de expresión... sensual, la única, en fin, que puede atraer tan solo por la expresión que transmite, independientemente de ser bella o fea. En cambio, las piernas o los pechos de una mujer atraen por lo que son –ya por su morfología, ya por su tamaño–, nada; es que naturalmente no pueden. La cara, sí; y es tan importante esta diferencia, que por ella nos percatamos de lo inadecuado que resulta confrontar el rostro con otros “territorios erógenos”.
(Denegri Santa Gadea, 2016, pp. 54,55)

En la época del Romanticismo, cuando al hombre se le subió el corazón a la cabeza, cuando la mujer tenía el pedestal más alto en todos los aspectos de la cultura de ese entonces, se tenía la idea romantizada de la mujer marchita, enferma y ojerosa como sensual e incluso: la más erótica.

2.3 Marco conceptual

2.3.1 Terminología artística

Línea: un elemento de diseño que tiene longitud, pero no profundidad.

Calidad de línea: el grosor, intensidad y movimiento de una línea.

Forma: un área bidimensional encerrada por líneas o curvas que la separan de otras formas, tiene volumen y grosor.

Gesto: la apariencia dinámica general de líneas, formas y formas.

Estático: aparece todavía, sin vida y heterosexual.

Movimiento: cuando una línea o forma exhibe algo no percibido.

Calidad estática: más gesto produce más movimiento.

Forma abstracta: una forma específica que no se parece a ninguna forma en el mundo real.

Amorfo: sin forma.

Línea de contorno: una línea que rodea el perímetro de un formulario.

Línea de contorno cruzado: líneas que indican forma o sombra imitando la topología de la superficie de un objeto.

Bloqueo: un contorno con información interna añadida.

2.3.2 Relaciones espaciales

Proporción: cuando los objetos o partes de un objeto se relacionan entre sí en tamaño, escala o énfasis.

Comparación relativa: un método para determinar las proporciones y dimensiones de un objeto u objetos múltiples.

Escala: se refiere a cuán grande o pequeño aparece o parece un objeto. Una escala de objetos depende de una comparación con uno o más objetos de tamaño conocido.

Superposición: un área en la que dos o más líneas o formas se cruzan, y una de ellas está ópticamente frente a la otra. La línea o forma que se superpone a la otra está (en ese punto) más cerca del espectador.

Espacio negativo: el espacio vacío entre los contornos de dos formas o fuera del contorno del objeto.

2.3.3 Luz y valor

Valor: el término artístico para luz y oscuridad; el brillo o la oscuridad de la luz o la sombra. A menudo se usa en una escala que contiene valores discretos, como de 0 a 5 o 0 a 9. El número más bajo representa el más oscuro y el número más alto representa el valor más brillante.

Sombra proyectada: una sombra es el resultado de que la luz esté completamente bloqueada por un objeto o forma.

Sombra de la forma: una sombra es el resultado de una superficie o plano que se aleja de la luz, a menudo denominada medio tono o penumbra.

Borde de sombra afilada: un cambio repentino y de alto contraste entre luces y sombras.

Borde de sombra suave: un cambio sutil y de bajo contraste entre luz y sombra.

Líneas y bordes perdidos y encontrados: líneas y bordes que se indican en un área y parecen desaparecer, solo para volver a ocurrir nuevamente en otra área. El espectador completará mentalmente el área donde se perdió el borde.

Luz reflejada: una región en la zona de sombra que es ligeramente más clara porque está recibiendo luz reflejada por otro objeto.

Realte: un punto en un formulario donde la luz refleja más y tiene el valor más alto.

2.3.4 Composición

Unidad: un elemento de diseño que ayuda a que la imagen se perciba como una unidad en lugar de objetos aleatorios.

Énfasis y punto focal: el énfasis se utiliza para llamar la atención del espectador sobre un área del trabajo.

Equilibrar: la distribución del peso visual de los objetos en una escena: simétrica, asimétrica o radial.

Continuación: cuando un objeto en una composición dirige el ojo apuntando o mirando a otro objeto.

Continuidad: el movimiento visual organizado creado por ritmo regular, fluido o progresivo.

Ritmo: movimiento repetitivo caracterizado por una serie de objetos con variaciones en el espaciado, tamaño, alteración y/o progresión.

Modelo: repetición creada en una imagen duplicando el tamaño, la forma, la posición, la simetría, el valor, el contraste y el color de una o un grupo de formas u objetos.

Armonía: cuando cada parte individual de una imagen, o escena, se suma al patrón general haciendo que todo se sienta completo.

2.3.5 Terminología anatómica:

La terminología anatómica surgió de la necesidad de describir la amplia variedad de características del cuerpo humano y otros seres vivos. Cuando se asignaron estos términos, el latín era el idioma de aprendizaje en Europa. Los científicos, los especialistas, los médicos y los artistas ahora tienen una manera eficiente, y sin ambigüedades, de describir cada una de las características del cuerpo humano, en lugar de señalar algo y decir "esa cosa allí". Los términos más importantes se enumeran aquí, porque se mencionarán en gran medida al describir la anatomía humana.

A) Términos descriptivos

Arco: una forma curva que abarca una abertura debajo de ella (arco cigomático).

Fosa: una depresión superficial (fosa temporal).

Cavidad: una depresión relativamente profunda de un hueso, a menudo, lleno de otro tipo de tejido, como un órgano o músculo (cavidad orbital).

Eminencia: parte de un hueso que se proyecta solo ligeramente (eminencia frontal).

Proceso: parte de un hueso que es una consecuencia de su hueso circundante (proceso mastoideo).

Cóndilo: una protuberancia redondeada en el extremo de un hueso que forma parte de una articulación entre dos huesos.

Tuberosidad: un área que parece hinchada.

Surco: una línea o arruga en la cara.

B) Términos de ubicación

Supra - arriba

Infra - abajo

Medial - hacia el medio

Lateral - hacia el exterior

Dorsal - detrás anterior – frente




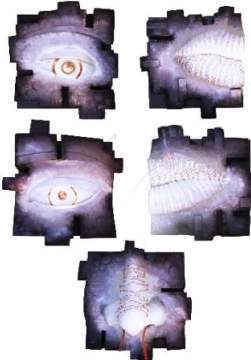

CAPÍTULO III ANÁLISIS DENOTATIVO Y CONNOTATIVO

3.1 INSTRUMENTOS VALORATIVOS DE INVESTIGACIÓN PARA PROCESOS CREATIVOS POR EL CONJUNTO DE EXPRESIONES

3.1.1 Valoración pragmática

	ESPECTADOR			
	GÉNERO	EDAD	CREENCIAS	CONTEXTO ACADÉMICO
PRAGMÁTICA	<input type="checkbox"/> Ambos	<input type="checkbox"/> Adultos <input type="checkbox"/> Adolescentes	<input type="checkbox"/> Todo contexto	<input type="checkbox"/> Todo contexto

3.1.2. Valoración Paradigmática

CATEGORIZACIÓN PARADIGMÁTICA		
PARADIGMA, DIFERENCIAS	IDEAS ARTICULADAS ELEMENTOS QUE TIENEN ENTRE SÍ ALGO EN COMÚN SIMILITUDES	
Arrebatarse del cuerpo		
Parte del cuerpo femenino		
Doblegar el cuerpo		
AUTOR: Alexander Huari Paucar		

A) Categorización valorativa gráfica

Tabla de unidades





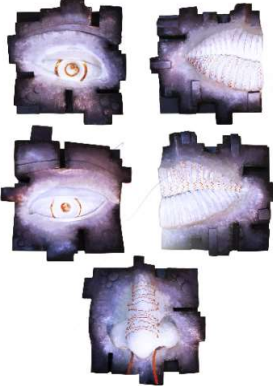

Degradación del cuerpo femenino	
<p>Título: <i>Danza natural</i> Escultura Nro. 1</p> 	<p>Título: <i>Descorazonaré</i> Escultura Nro. 2</p> 
<p>Título: <i>Estupro</i> Escultura Nro. 3</p> 	<p>Título: <i>Rapto en el templo</i> Escultura Nro. 4</p> 
<p>Título: <i>Semblante</i> Escultura Nro. 5</p> 	<p>Título: <i>Rabona</i> Escultura Nro. 6</p> 

Tabla de categorización

	CATEGORIZACIÓN	SIMILITUDES	
DIFERENCIAS	1ra. categoría Arrebatarse del cuerpo	Descorazonaré	Estupro
	2da. categoría Parte del cuerpo femenino	Rapto en el templo	Semblante
	3ra. Categoría Doblegar el cuerpo	Danza natural	Rabona

B) Primer nivel de investigación: categorización (similitudes)**a) Primera categoría: arrebatarse del cuerpo**

En esta categoría se encuentran las esculturas:

- **Descorazonaré:** esta obra escultórica denota a una figura femenina de rodillas con su corazón en la mano y sentimiento de sorpresa, connotando la sorpresa de la feminidad al ver su “feminidad corpórea” arrebatada por la mutilación de una parte de esta, dejando ver que solo la integridad de la belleza femenina se centra en la morfología de la misma.

- **Estupro:** representa el sentimiento de odio, ira, miedo e impotencia de la mujer, y cómo queda estropeado, mancillado y arrebatado de dignidad y pureza del cuerpo femenino, esto se denota en las aplicaciones de cobre rodeando la entrepierna de la morfología escultura en la escultura.

b) Segunda categoría: parte del cuerpo femenino

En esta categoría estas dos esculturas:

- **Rapto en el templo:** esta obra escultórica toma como punto focal solamente al torso femenino, y más puntualmente se centra al vientre de esta como nido de vida, parte milagrosa, que solo posee y puede hacer realidad un cuerpo femenino; es un templo de la vida, pero que, en este caso, solamente muestra un nido vacío, descubriendo a una mujer estéril.
- **Semblante:** esta escultura es un políptico de cinco piezas, está enfocada en el rostro de un cuerpo femenino, en este caso, son partes de rostros diferentes de cuerpo diferentes; esto se denota en las texturas, las formas limitantes de cada pieza y las aplicaciones; pero que un así forman un rostro, un rostro selectivo

escogido por conveniencia, dejando así de lado la identidad del rostro, para enfocarse más bien solamente en la morfología, cosa que no es correcta.

c) Tercera categoría: doblegar el cuerpo

En esta categoría están dos esculturas:

- **Danza natural:** esta escultura es una representación de una figura femenina que pareciera danzar, pero en una posición forzada; sin embargo, esto se da por una entidad superior, la cual está representada por una mano que mediante hilos la controla e, incluso, más, porque logra que la figura femenina otorgue una rosa, que representa la femineidad en sí. Qué fuerza tan abrumadora debe tener la mano para doblegar, a tal punto, a la femineidad.

- **Rabona:** la escultura representa a una rabona, una acompañante de campaña de los soldados en la Guerra del Pacífico; está representada cargando todo lo necesario para el soldado e , incluso, al soldado mismo; mostrando el coraje, la fuerza y la naturaleza de la mujer, en esta ocasión a través de su cuerpo. Esta representación es el doblegamiento a la decisión de la mujer de seguir a su hombre y, por consiguiente, de servir en la travesía como enfermera, cocinera, ayudante, amante, madre y, aun, de sepultadora y viuda.

C) Segundo nivel de investigación: categorización (diferencias)

a) Codificación axial

Categoría 1: arrebatarse del cuerpo

¿A qué se refiere esta categoría?

Se refiere al arrebatamiento de alguna cualidad del cuerpo femenino, a través de la cercenación o profanación de este; hecho que causa que el cuerpo pierda identidad y valor como tal.

¿Cuál es su naturaleza y su esencia?

El arrebatamiento de las cualidades del cuerpo femenino a través de la corrupción del mismo, a causa de la pérdida de una parte de este o su esencia, lo cual causa una pérdida de valor humano en dicho cuerpo.

¿Qué nos dice la categoría?

Que arrebatase al cuerpo femenino de uno de sus valores intrínsecos, como su castidad, de una forma agria y forzosa; o al cercenamiento del mismo como símbolo de cosificación, que denigra al cuerpo femenino y lo degrada a objeto.

¿Cuál es su significado?

Significa la denigración del cuerpo femenino a causa del cercenamiento o corrupción de una de sus cualidades intrínsecas, en este caso, la castidad y la belleza corporal. Este hecho, el de arrebatamiento, provoca la degradación del valor del cuerpo femenino como ente superior en la creación sobre el vacío reflector de abusos.

Categoría 2: parte del cuerpo femenino

¿A qué se refiere esta categoría?

Se refiere a la representación de partes puntuales del cuerpo femenino, pues en estas zonas, ya sea el torso femenino y la cara, se encuentra una gran carga estética, pero también cualidades femeninas intrínsecas. Pero esto sucede, cuando dichas partes son transgredidas en sus cualidades, llegando a privarlas para transtornarlas.

¿Cuál es su naturaleza y su esencia?

Su esencia es el enfoque de una parte del cuerpo femenino, enfoque que busca destacar las cualidades de dicha parte, la facultad de engendrar vida y la identidad del cuerpo femenino, cosas que son trastornadas, logrando la pérdida de estas cualidades, creando así solo un cascaron que se observa inerte y sin valor.

¿Qué nos dice la categoría?

Nos dice que las facultades y la identidad del cuerpo femenino no solamente se centran en una sola parte del cuerpo, y que la pérdida de estas facultades son generadoras de la degradación hacia dicho cuerpo; asimismo, que es incorrecto hacer estas focalizaciones al mismo ya que no solamente se debe observar lo morfológico en el cuerpo femenino, sino sus cualidades también.

¿Cuál es su significado?

Significa la degradación del cuerpo femenino a través del enfoque de una sola de sus partes y, peor aún, olvidando sus cualidades y valores como tal, haciendo del cuerpo femenino un objeto de visualización inservible para otra cosa, dejando de lado las cualidades que esta posee.

Categoría 3: doblegar el cuerpo

¿A qué se refiere esta categoría?

Se refiere al sometimiento del cuerpo femenino, voluntaria o involuntariamente, como se ve en el discurso de cada escultura perteneciente a esta categoría. Por un lado, es una fuerza opresora la que provoca la acción y, por otro, es la obligación social y sentimental, la causa del doblegamiento.

¿Cuál es su naturaleza y su esencia?

Es el sometimiento voluntario o involuntario del cuerpo femenino, para una causa ajena a la individualidad de la mujer en sí; este es ejercido por una fuerza externa, lo que ocasiona la posición forzosa de las representaciones escultóricas dentro de esta categoría.

¿Qué nos dice la categoría?

Indica que el cuerpo femenino es sometido por fuerzas ajenas a la mujer, pero que lo hace voluntaria o involuntariamente, y lo hace para llegar a ser una entidad resaltante y digna de admirar, o un esclavo oprimido por una fuerza externa que reduce su valor a un cascaron vacío.

¿Cuál es su significado?

Significa la influencia que se ejerce en el cuerpo femenino, para sacar atributos intrínsecos o lograr someter al cuerpo como un títere; pero que, en todo caso, está bajo la presión de factores que muchas veces son producto de una influencia de género.

b) Codificación selectiva

La primera categoría se relaciona con las demás, porque se denota en todas las esculturas la falta de algo: el carácter incompleto de cada escultura y la falta en la integridad corporal y espiritual de cada interpretación; también se relaciona con el arrebatación de una parte corpórea en las figuras escultóricas.

La segunda categoría se relaciona con la primera, por el hecho de que denota algo especial del cuerpo femenino, lo cual permite conseguir un discurso más explícito sobre la morfología anatómica de la mujer, y sobre el mensaje implícito en la connotación de las esculturas de esta categoría.

La tercera categoría se relaciona con las demás categorías por el hecho de que, desarrolla una interpretación en las esculturas sobre la fuerza opresora que existe sobre estas. Es una fuerza que proviene de estos mismos cuerpos femeninos y también de fuerzas externas a estos.

3.1.3. Instrumento de valoración social del artista

NOMBRE DEL ARTISTA:
ALEXANDER HUARI PAUCAR

Obras de arte: degradación del cuerpo femenino

TIPO	DESCRIPCIÓN
	Componentes personales
Tiempo y contexto	Desde muy temprana edad, el artista presentó cualidades innatas con características artísticas para el dibujo y el modelado. En su infancia, muchos de los juegos predilectos del artista fueron crear objetos con barro o trazar formas antropomorfas con inspiración de superhéroes. Ya en la etapa del colegio sobresale sobre sus demás compañeros de clase, en expresiones artísticas como la pintura y el dibujo, siendo su desarrollo autodidacta y empírico. Al egresar del nivel secundario toma la decisión de seguir una carrera universitaria vinculada a las ingenierías, pero la abandona por la precaria relación con el contexto académico y social. Después de varios años desarrolla sus aptitudes artísticas, ingresando a la entonces Escuela superior autónoma Diego Quispe Tito, en la ciudad del Cusco, donde realiza sus estudios académicos y el desarrollo práctico en las artes, en la Especialidad de Dibujo y Escultura, para luego egresar como bachiller y conformar una familia, con una de sus compañeras de dicha casa de estudios.
Psicológicos (personalidad)	<p>1. Temperamento</p> <p>Es de temperamento tranquilo, optando por la paz antes de llegar a una discusión; no obstante, colmado al límite, es de carácter explosivo y conflictivo, siendo en la mayoría de casos, muy orgulloso. Su actitud, es fuerte, aunque a veces deja que otros decidan por él. También es serio y no le gustan mucho los grupos de personas, pues se cansa rápido al sociabilizar; muchas veces prefiere la soledad y la calma frente al bullicio y los destellos de expresión.</p> <p>2. Carácter</p>
Académicos	En la parte académica, el artista realizó cursos de diseño gráfico publicitario; además, antes de decidir por su carrera profesional relacionada con el arte, estudió una ingeniería, carrera que abandonó por temas laborales. En ese entender, después de años de trabajar en el campo del diseño gráfico, decidió estudiar arte en la entonces Escuela Superior Autónoma Diego Quispe Tito del Cusco, donde tras de egresar, llevó cursos de computación y del idioma inglés en un instituto local.

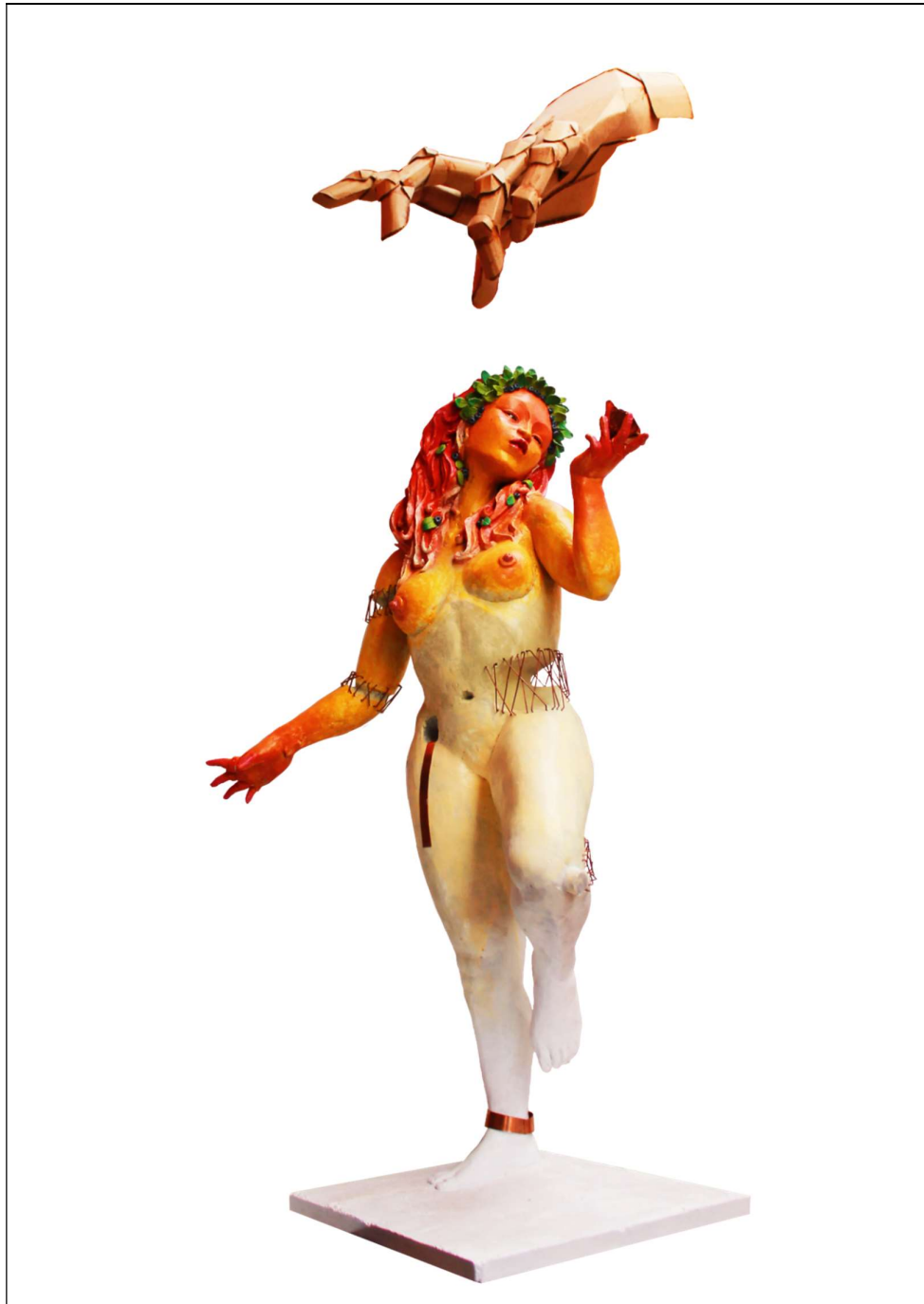
Componentes sociales	
Ideológicos	La sociedad, es para él, una “sociedad que aún depende de sus necesidades primarias, donde debe subsistir con el propósito de cumplir con sus compromisos y metas, debido a lo cual, no puede darse tiempo, o espacio, para pensar en el arte como fuente de tranquilidad para el alma y la expresión de sus emociones, sentimientos, etc.; ello hace que para él, el arte quede en un espacio reducido, que solo logrará protagonismo cuando estas necesidades primarias queden satisfechas, y no sea necesario esforzarse tanto, como lo viene haciendo, por ellas. Pero el artista entiende, en su doctrina personal, que este camino se puede acortar haciendo que la brecha entre el arte y la sociedad, no sea tan abismal, sino más cotidiana; por este hecho, el artista comienza con sus seres más próximos, para luego seguir avanzando progresivamente; pero, jamás dejando de lado su labor de hacer llegar el arte a todos los que pueda.
Políticos	No militante El análisis crítico hacia la sociedad, a veces, genera en el artista una confusión sobre si es necesaria la política; pero siempre llega a la conclusión de que este hecho es muy importante para la vida de las personas, ya que influencia indirectamente a cada una de ellas. En cuanto al artista, está siempre al margen de la alguna inclinación política, y por el momento proyecta su ser hacia otras direcciones, sin ser indiferente al ámbito político.

Fuente de referencia para la construcción del instrumento: Huerto Wong, J. E. (2009). *Apreciación artística crítica: enfoque cognitivo-estético*. Lima: editor, el autor.

3.2. RESUMEN DE LA INVESTIGACIÓN

DISCURSO CRÍTICO

A. Escultura 1: Danza natural



Título: Danza natural
Técnica: Mixta
Dimensiones: 108 x 36 x 55 cm

Interpretación: La mujer de fisionomía exagerada, con caderas y nalgas prominentes, y que aparenta una posición de baile, es referencia de un cuerpo femenino. Los alambres de cobre que están alrededor y dentro del cuerpo femenino denotan opresión, restricción de la libertad y sumisión. La rosa, que es una flor de pétalos anchos y aterciopelados de colores intensos, es una interpretación del carácter femenino. Las hojas y frutos están ubicados en la cabeza de la mujer, en forma de tiara, representando y dando una connotación sobre la madre naturaleza que está siendo manipulada como figura femenina universal. Los ojos de cristal, de un color ámbar oscuro, representan insipiente e inercia del alma de la mujer, y la mano de cartón que tiene una escala superior a la natural, está ubicada en la parte superior del cuerpo femenino, transmitiendo un mensaje de manipulación que hace referencia a una fuerza externa, condicionando a la figura femenina.

La escultura de la mujer tiene una relación de feminidad con la flor presentada en la mano de la escultura; de sumisión, con los alambres que la envuelven y dominan su posición; de relación, con la naturaleza y la tiara de hojas que envuelve la cabeza de la escultura. Los ojos de cristal, tienen relación con el vacío, la falta de humanidad e identidad y; por último, existe una relación de manipulación que tiene la mano sobre la escultura misma.

La mujer, la mano, los ojos y los alambres son una interpretación de la mujer con respecto a su cuerpo: al cuerpo femenino y su reflejo en nuestra sociedad, la de cosificación y denigración por parte de la comunidad, que en este caso no logra acertar y valorar las capacidades y el valor del cuerpo femenino, sino que más bien opta por una infravaloración, manipulación y degradación de este por parte de la sociedad.

La rosa, las hojas y los frutos en la cabeza de la figura son la esencia de la feminidad como mujer. La mujer tiene relación con respecto a la rosa por su feminidad inherente, y las hojas y los frutos que coronan la cabeza de la escultura tienen una relación con la madre naturaleza. Estos atributos son inherentes a la mujer, pero a la vez es uno de los atributos entregados y abandonados a causa de su infravaloración y manipulación, como se observa en la escultura con la mano extendida que ofrece tales atributos, representados por una flor de cobre.

La interpretación se separa en diferentes partes; primeramente, el género con respecto del desnudo, en este caso es el desnudo idealizado. Se observa a la mujer con una muestra de sensualidad y a la vez de incomodidad, lo que quiere decir que esta posición corporal es forzada; además, presenta extirpaciones de pedazos de su cuerpo, donde se observa el brazo izquierdo seccionado en tres partes; a su vez, es más largo que el brazo derecho, dando una impresión de amorfismo, pero que da señal de que esa parte del cuerpo comienza a ser separada de su lugar, y que solo está unida al cuerpo por hilos de cobre al igual que varias partes de su cuerpo. Todo esto denota la degradación del cuerpo femenino en una cáscara vacía que se desmorona; se nota también la posición forzada que más bien pareciera un momento de danza, pero que en realidad es controlada por una fuerza superior.

El género al que pertenece la obra es contemporáneo. La imagen es figurativa y estilizada, ya que las características no son fieles al naturalismo, pero esta interpretación estilizada logra una expresión que evoca diferentes sentimientos, muy distintos al arte realista. La escultura está acompañada, aparte de sus volúmenes, por un cromatismo que representa la degradación pictórica que argumenta la degradación valorativa del cuerpo femenino, además, de tener detalles como la tiara de hojas con frutos, y una rosa de cobre que agarra en la mano. La escultura connota la relación del cuerpo femenino con la naturaleza, ya que las conexiones entre “madre naturaleza” y mujer son fuertes e inherentes como símbolos; en este caso, por ejemplo, la rosa es un símbolo convencionado de feminismo.

La categoría estética a la que pertenece la escultura es lo obscuro, ya que la descripción de la escultura muestra a la figura en una posición de danza, aunque en un movimiento inusual y forzoso, la posición y el ritmo que logran los brazos denotan también esta característica; por otro lado, muestra la belleza del rostro y del cuerpo, aunque se presenta desproporcionada la faceta sensual del cuerpo femenino.

La técnica utilizada para la elaboración de esta escultura es el modelado directo: proceso de adición de material hasta conseguir el volumen adecuado. Se

trabaja directamente con el material que será el de la escultura final. El armazón que se acopla al material es una estructura que queda dentro de la figura; además se empleó la construcción como técnica, que es la unión de varias partes de cualquier elemento corriente.

Los instrumentos que se utilizaron para el desarrollo de la escultura son: el martillo, el alicate, la malla y la amoladora que se usó para reajustar la estructura general de la obra; el yeso y el engrudo se utilizan para amasar la pasta de yeso que es el material con el que se termina de modelar; los lecrones y espátula son instrumentos con los cuales el modelado se trabaja a detalle para obtener los resultados requeridos; en lo referente a los acabados se utiliza la escofina y el lijar que sirven para lograr detalles y finura en la textura de la obra.

El estilo es de tendencia impresionista, porque la imagen femenina muestra una alteración en cuanto a su figura, y por los colores que no tienen relación alguna con la realidad; por otro lado, la textura utilizada juega con las proyecciones de luz que provocan nuevas formas y nuevos volúmenes que agregan valor a la forma total de la escultura.

Por otra parte, la dimensión compositiva está separada por partes; primeramente, en esta proporción, según Loomis, la figura humana fue determinante para esta escultura, y se desarrolló en la interpretación que el cuerpo de la mujer está desvariado a los cánones comunes y académicos que suelen usarse comúnmente. La figura está proporcionada en la relación a seis y media cabezas con rasgos de ninfa, pero con dimensiones anatómicas grandes entre las piernas y el torso; además el tamaño de las manos y pies está desproporcionado con respecto a la figura en sí, ya que son más pequeños.

El equilibrio es morfológico porque en el movimiento de la mujer, la posición en que se encuentra, lleva un equilibrio en los brazos donde cada uno está extendido, tanto la mano derecha que se encuentra inclinada hacia abajo en la parte derecha de la cadera; la otra mano está levantada a la altura del rostro en una posición que denota ofrecimiento de algo. Se nota que la mujer está sostenida en una sola pierna, lo que genera una sensación contraria de desequilibrio, pero al observar detenidamente, se consigue ver la línea de equilibrio que coincide con el

pie sostenido al suelo y la cabeza que está firme con el resto de su cuerpo. También se nota la ilusión de estabilidad, gracias a la mano de cartón ubicada encima de la figura.

En cuanto al contexto cromático, los colores que se presentan en la figura están entre fríos y cálidos, estos se hallan en la parte superior empezando por colores encendidos en la cabellera y el rostro, hasta llegar con degradación cromática de los pies junto con un cromatismo neutro, en este caso, el color blanco. La disposición de los colores solamente se hizo con el fin de aclarar y elevar el mensaje de la escultura. La textura utilizada hace que con la iluminación de los colores, se tenga un contraste mucho más llamativo entre las sombras y luces.

La iluminación es a partir de una luz natural recaída sobre la escultura, en su totalidad volumétrica, lo que genera en esta una proyección visual que ayudará a resaltar el contraste provocado por la textura de la expresión escultórica. Será una luz con claridad para que, el contraste cromático sea mucho mayor. Esta se proyecta en dirección lateral, y contrasta con los colores y la textura.

La estructura fue realizada con un armazón soldado de fierro corrugado N°18 y con alambro N° 6; en las extremidades a este armazón se acoplaron piezas de tecnopor, dándole los volúmenes necesarios. Seguidamente, se envolvió ello con malla metálica, con el fin de tener firmeza y unidad entre el armazón y el tecnopor. La base de esta escultura fue realizada a partir de fierro angular de 20 mm, siendo soldada a la estructura de la figura.

La textura presenta un acabado brusco y rudimentario en las extremidades, que están alejadas de las zonas erógenas, que expresan la falta de finura en estas partes de la morfología de la mujer representada. Esta expresión denota el despojo de su identidad perdiendo, por ende, las características de su cuerpo; además, esta textura se denota con la pátina que otorga contrastes entre la textura y luces.

La línea se desarrolla con los contornos delimitados por la iluminación, ya sea natural o artificial; en la delineación no solo se observa en las partes del

cuerpo, sino también en la textura que presenta, haciendo que los contornos de la escultura en sí, sean casi infinitos.

El diseño es informal, ya que no guarda relación de simetría por el movimiento mismo que presenta la figura.

La base para la composición de la escultura se define en el ordenamiento de esta, que se da en la escultura misma, en la que fueron predisuestas las formas y las partes de la figura.

La armonía que presenta es por reflejos, según señala Loomis; y por combinación de colores, según Aderly. La figura está en armonía por la presencia de colores, tanto cálidos y fríos, usados en el cuerpo. Los colores cálidos tuvieron la finalidad de señalar las relaciones con la naturaleza de la figura, pero que se van degradando a colores fríos en la parte inferior del cuerpo; el rojo es el color dominante en la cabeza y rostro, y se usa entre tonos de blanco, amarillo, siena y rojo, entre los colores mediadores. Los pies y las manos están pintados en color blanco y, al igual que el rostro, denotan frivolidad, ya que son las partes del cuerpo que más alejadas están del centro focal.

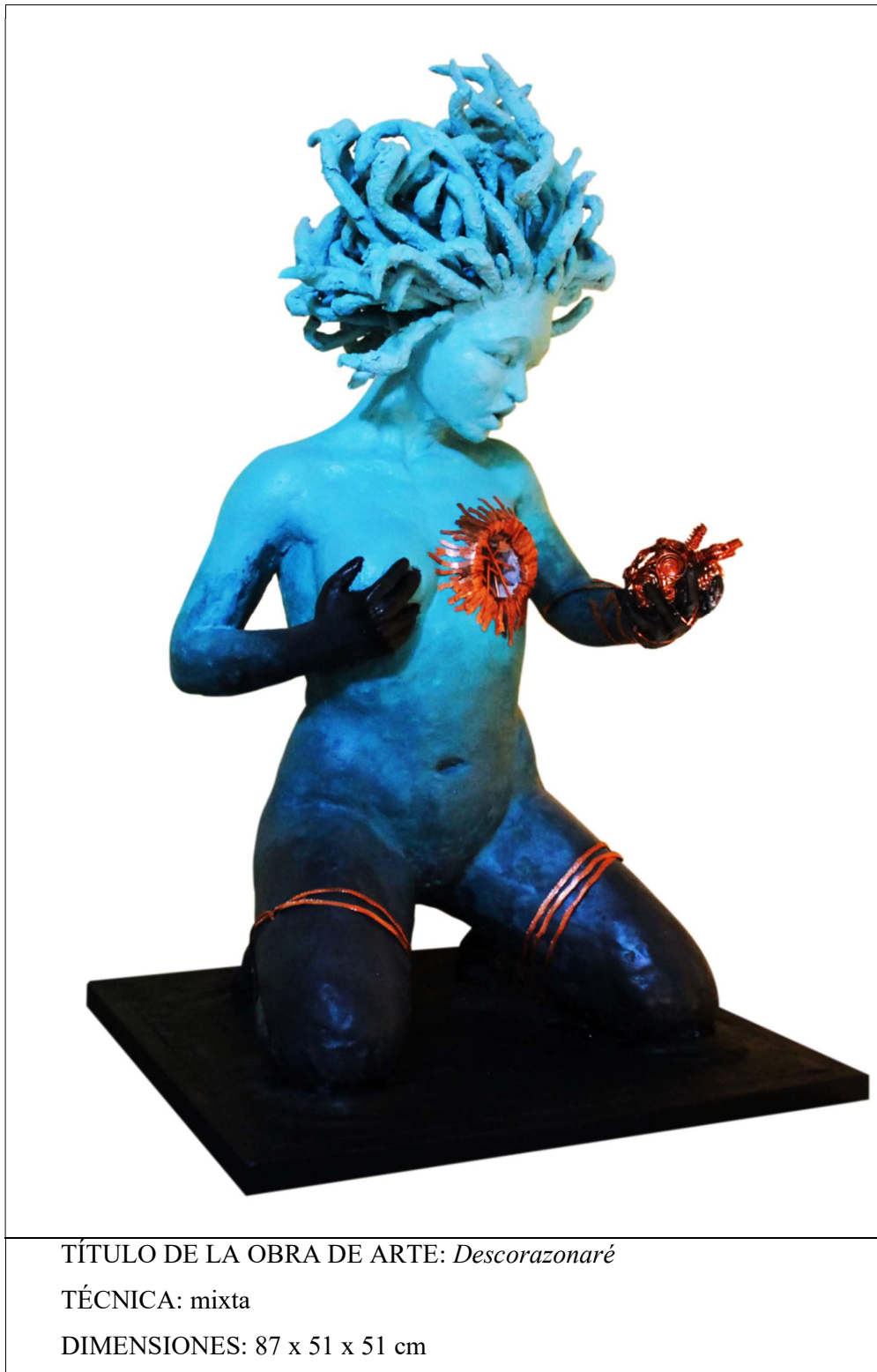
En el color desarrollado en la polaridad y temperatura de la escultura, se desarrolla el cromatismo de la escultura, con un degradado y juegos de expresiones que sirven para denotar otras características del discurso de la escultura, como la degradación valorativa del cuerpo femenino. Esta degradación varía desde colores intensos y cálidos (rojos, sienas, bermellones, amarillos, etc.) hasta uno neutro que es el blanco, sin ningún significado, para mostrar el vacío, tanto físico como espiritual. Esta degradación tonal es alterada por la tiara que presenta la figura en su cabeza, esta tiara está formada por hojas verdes y frutos morados, cuyos colores rompen con la degradación y generan un foco visual. Las aplicaciones de cobre que construyen la forma de la escultura, también generan contraste con la combinación cromática; pero en este caso, es un color inherente al material, en cambio el cuerpo de la figura está pintado con pigmentos sintéticos.

El ritmo es morfológico por el hecho de que la escultura presenta un ritmo disonante, que no muestra una serie ordenada de objetos en la figura de la mujer

ni tampoco en los objetos adheridos a la misma. Y con respecto a lo cromático, es disonante, a pesar de que se noten las diferencias entre colores y la iluminación; estas tonalidades no llevan ningún orden preestablecido.

Las dimensiones de contenido en lo sígnico pueden ser reales o ideales; en este caso, es ideal por el contenido de la escultura que corresponde a una mujer, con una posición forzada y de piel con colores extraños, una mano de dimensiones anormales que representa la manipulación.

B. Escultura 2: *Descorazonaré*



La mujer es la representación de una figura estilizada de un cuerpo femenino, en posición forzada, pero a la vez transmite erotismo por tener las piernas separadas y las rodillas hundiéndose en el pedestal, al igual que sus pies transmiten inestabilidad. La mano izquierda cubre su seno izquierdo y con la mano derecha agarra lo que vendría a ser su corazón extirpado; esta representación hace referencia a la vida de la figura femenina. Asimismo, tiene la mirada agachada en dirección al corazón extraído, y presenta ojos de cristal ámbar y cabellera alborotada. El pedestal es la base sobre la que se encuentra el cuerpo de la mujer que, es inconsistente y denota inestabilidad en la identidad de la mujer. El cabello alborotado y levantado denota el vacío interno, porque representa las ideas que salen de la cabeza de la mujer, lo que genera un vacío mental que le quita el atributo humano. Los ojos de cristal, de un color ámbar oscuro, denotan la insipiente e inercia del alma de la mujer por la degradación a un objeto erótico. Finalmente, los metales de cobre que están aplicados a la escultura, se hallan en el corazón, pecho y en los muslos, como si fueran amarres que representan la esencia vital que fluye dentro de la escultura y, aun así, esta es la esencia que amarra a la figura femenina en su posición doblegada.

La mujer presenta una relación de vida con el corazón, de inestabilidad con el pedestal, de confusión con la cabellera, de vacío con los cristales que tiene por ojos y de sometimiento con el cobre.

La mujer, con su cabellera y sus ojos, es una interpretación connotativa de como la figura carece de valor humano, un cascarón que solo denota una insípida morfología sin alma y sin voluntad; es un homúnculo creado a partir de una mujer para llegar a ser una entidad deshumanizada.

El cobre y el pedestal denotan sometimiento e inestabilidad valorativa con respecto al cuerpo femenino.

El corazón en la escultura es la interpretación de la vida, vida que es separada del cuerpo femenino donde su valor humano es inexistente; además, la figura que observa este hecho es sorprendida como si, aún en su mirada, no cupiera la sorpresa de este desprendimiento involuntario.

La interpretación está desarrollada en varias secciones. Para empezar, está el género estético que, en la escultura es el desnudo idealizado, porque es la

representación de una mujer de canon y de interpretación personal, fuera de todo academismo, como de seis cabezas y media. Su desnudez resalta un erotismo interpretativo por su posición. El movimiento de la figura femenina refleja el sometimiento, y a la vez provoca sensaciones sexuales; esta mezcla resalta la desnudez de la figura que acoge el concepto de que, esta provocación femenina, es causa de un sometimiento no solo por influencias externas de la mujer en sí, ya que proviene de ella misma y, que por el hecho de tener el corazón desprendido, se refiere a la pérdida del valor como ser humano; además, su desnudez es también producto de un sometimiento, y esto se refleja con la construcción de la escultura y sus complementos.

El género de la expresión es contemporáneo y figurativo, por el hecho de que la escultura es una expresión tridimensional liberada de cánones y reglas convencionales desarrolladas por artistas anteriores; aun así, no rompe la línea de la figuración, de la proximidad con la realidad, pero es la expresión subjetiva sobre la proyección de la figura femenina, la que aleja a una representación naturalista de la escultura. El desarrollo de la escultura bajo el concepto de contemporáneo cae desde el mismo hecho de la reinterpretación de la realidad, ya que las proporciones ni los colores son realistas, y estos a su vez no solo representan un cuerpo femenino, sino que representan un sentimiento, una actitud, un malestar y un mensaje.

La categoría estética en este desarrollo es lo obsceno, porque la escultura tiene una posición sugestivamente erótica, con las piernas abiertas y con una de las manos en uno de los senos de la escultura; pero también tiene el corazón separado de su cuerpo, que lo lleva en la otra mano; así que en esta interpretación no solamente cabe lo erótico, sino también lo obsceno. La posición del cuerpo femenino denota una provocación, pero a su vez hay una contraposición de mensaje con respecto al cuerpo femenino, ya que el corazón desprendido provoca “sorpresa” en la expresión de la escultura.

La técnica es el modelado directo, que es el proceso de adición de material hasta conseguir el volumen adecuado; aquí se utilizó el ensamblaje, que se comprende como la composición de elementos de diversos materiales y, por

último, se empleó la construcción en la unión de varias partes de cualquier elemento corriente.

Los instrumentos empleados en la elaboración de la escultura fueron el martillo, alicate, malla metálica y amoladora; estos se usaron para reajustar la estructura general de la obra. El yeso y engrudo se utilizan para amasar la pasta de yeso que es el material con el que se termina de modelar. Los lecrones y espátula son instrumentos con los que se hace el modelado a detalle para llegar a los resultados requeridos. La escofina y el lijarse sirven para lograr el acabado de detalles y la finura en algunas zonas de la escultura.

El estilo y tendencia son impresionistas, ya que la figura femenina demuestra una alteración en cuanto a morfología y colores de la pátina, que no tiene relación alguna con la realidad, pero que se reinterpretan en una visión subjetiva de la feminidad.

Por otro lado, la dimensión compositiva se desarrolló con los siguientes factores:

La proporción está relacionada con la figura humana, presenta un cuerpo femenino que está desvariado en los cánones comunes y académicos que suelen usarse comúnmente. La composición en la escultura hace notar el cambio proporcional en la misma, ya que muestra un tamaño pequeño-normal. El tamaño ayuda en cuanto a sus proporciones femeninas ya que, caderas, cintura, senos y glúteos se ven mucho más resaltantes en la escultura; las manos demuestran un tamaño más pequeño con respecto a la proporción de la figura.

El equilibrio desarrollado en un sector morfológico es básicamente estable, ya que la figura se representa en una posición sedente que provoca una composición triangular a partir de la posición del cuerpo, pero a partir del torso para arriba existe una composición más variada. Uno de los brazos sale de la composición al igual que la cabeza que no está hierática, sino con un movimiento provocado por la dirección de su mirada que observa a la mano que está fuera de la composición, aun así, no provoca el quiebre del equilibrio en la escultura.

En cuanto a lo cromático, que se refiere a la luz y sombra, la escultura no presenta un cromatismo gracias a la luz reflejada en la superficie, sino que se da una intencionalidad consciente en el cromatismo; la figura está patinado con

pigmentos sintéticos, por completo, en un degradado cromático de colores fríos turquesas hasta un neutro negro que representa la ausencia de todo. La textura que presenta esta expresión influye en la percepción de esta, ya que no es del todo lisa, sino que presenta protuberancias cuando genera contrastes con la luz que cae sobre la superficie de la figura femenina.

El color natural del cobre genera un contraste fuerte con respecto al degradado de la figura en sí, generando un protagonismo con estas aplicaciones de cobre.

La morfología referida a la forma se desarrolla dentro de la iluminación, la estructura y textura. La iluminación es natural, ya que la instalación final de la escultura presenta una iluminación blanca, para resaltar la degradación cromática que exhibe junto el contraste generado por la textura de la figura.

La estructura fue realizada en fierro angular y tiene una base cuadrática por la posición en la que se encuentra la figura. La estructura de la figura femenina esta sujeta a la base, mediante soldadura, para una mejor estabilidad. Tiene agregado a dicha estructura, piezas de tecnopor amoldadas para generar un volumen necesario y, luego, envolver todo con la malla metálica como sostén, tanto para las piezas de tecnopor como para la pasta que se le pondrá encima. La textura presenta una apariencia brusca que expresa la falta de finura en la obra, que representa el despojo de su identidad y de las características de su cuerpo; además, que esta textura ayuda con la pintura del acabado, para que esta tenga contrastes entre los colores.

La línea está definida por los contornos y estos, a su vez, por la iluminación, ya sea natural o artificial, delineando no solo las partes del cuerpo, sino también la textura que presenta, lo cual hace que los contornos de la escultura en sí, sean casi infinitos. El diseño es formal, ya que existe una intención en la posición de la figura, presentando una composición triangular que provoca estabilidad. La base se genera en el ordenamiento, y esta se da en la escultura misma, donde fueron predispuestas las formas y las partes de la figura.

La armonía cromática define que la figura está en armonía por la presencia de la degradación. Los colores varían desde un turquesa frío hasta un neutro negro, que representa la falta de iluminación. Los tonos turquesas son los colores

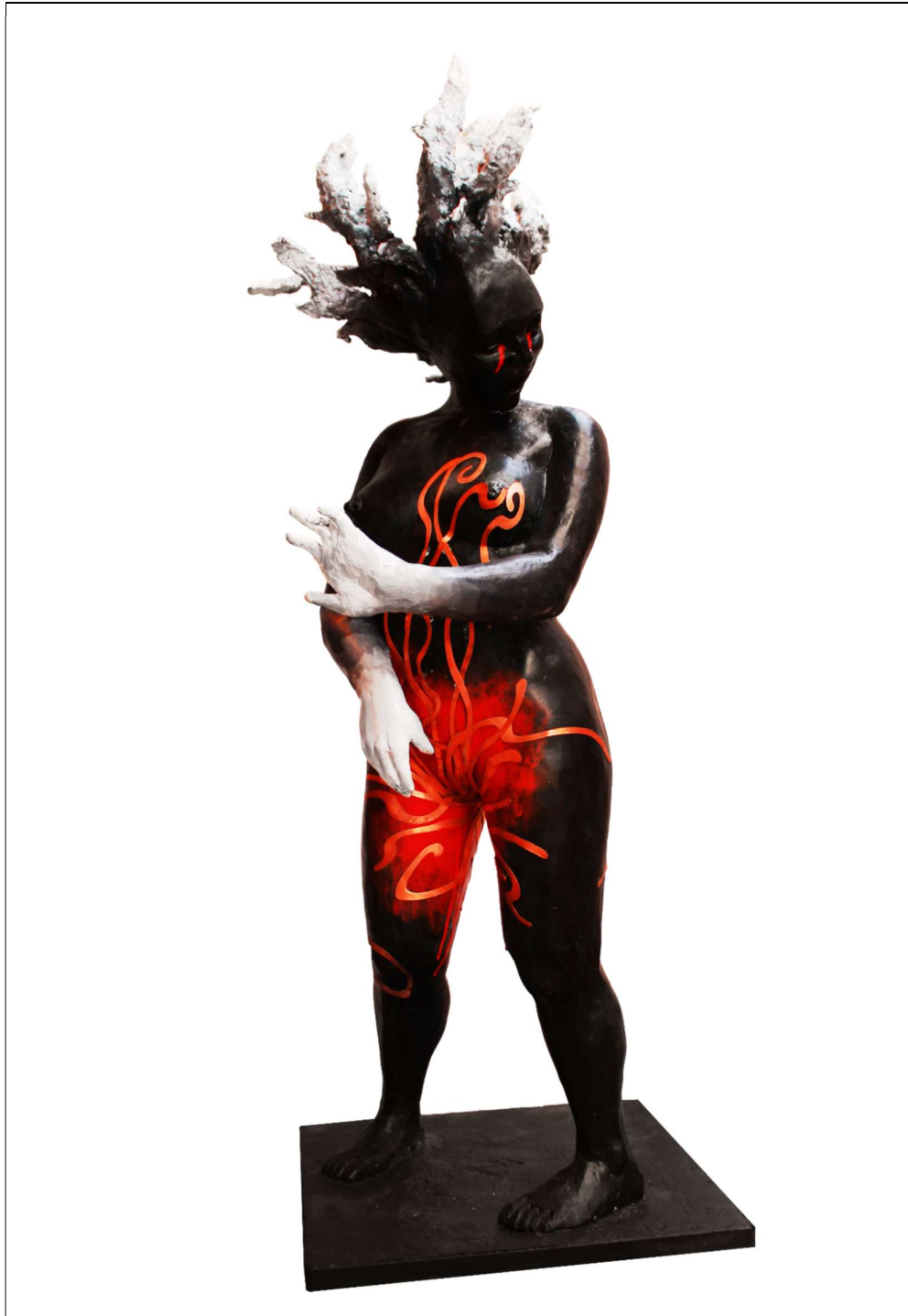
dominantes y se limitan muy claramente con respecto a su contexto; por el contrario, la parte baja de la escultura se perdería en un contexto oscuro.

Los colores con tonos de turquesas al negro, presentan un contraste resaltante, pero las aplicaciones de cobre, que presenta la escultura, rompen con el degradado, dando así protagonismo a las partes construidas con el cobre. La policromía está arraigada al color y, en la escultura se precisa, ya que la policromía es inherente a la escultura impresionista y contemporánea.

La escultura presenta un ritmo morfológico disonante, ya que no muestra una serie ordenada de objetos en la figura de la mujer, ni tampoco en los objetos adheridos a la misma. En cuanto al ritmo cromático presenta alternancia con una degradación de colores.

Para finalizar, en cuanto a las dimensiones de contenido en lo signico, la escultura presenta un signo ideal por el hecho de representar a una mujer que perdió su valor como humano, y que simplemente se convierte en un muñeco erótico.

C. Escultura 3: *Estupro*



TÍTULO DE LA OBRA DE ARTE: Estupro

TÉCNICA: mixta

DIMENSIONES: 112 x 41 x 41 cm

La mujer está en posición de defensa con las piernas juntas, una de las manos va en la entrepierna y, la otra en posición de alejamiento, con un claro sentimiento de miedo y rechazo interpretado en un acto posterior de violación. Su cabeza tiene la parte superior destrozada, con una expresión de dolor inmenso; la escultura tiene una expresión del insoportable dolor. Esta interpretación denota la ausencia del pensamiento de una mujer, víctima de un estupro. La interpretación de este signo es no convencional e ideal. La figura femenina tiene placas de cobre que salen de la entrepierna de la mujer, y que recorren todas las partes del cuerpo de la misma; es una interpretación de la sangre surgida después del estupro, que no solo afecta la parte corrompida, sino que afecta a todo el cuerpo y también a su mente, ya que estas aplicaciones de cobre recorren diferentes partes del cuerpo femenino.

La mujer muestra una relación de dolor con el estado de su cabeza, y con las placas de cobre que significan la corrupción con que envuelven su entrepierna, parte del vientre y piernas.

La escultura de la mujer es una interpretación del cuerpo femenino, como elemento corrompido a causa del acto del estupro; lo que genera en la fémica, un odio y dolor insoportables que se denotan en el rostro de la figura femenina; esto se interpreta con los colores de la escultura.

La cabeza y las placas de cobre son una interpretación del estado físico y mental de la mujer, quien fue víctima de violación. La cabeza es el estado mental, ya que nada en ese lugar está íntegro, sino todo lo contrario, pues son los restos de una explosión que detonó desde dentro de la cabeza de la mujer. Las placas de cobre son las huellas del acto deshonesto, estas son marcas que no paran de contaminar todo el cuerpo femenino hasta consumirlo completamente.

En la valoración estética de esta escultura, el primer factor para su desarrollo es el género estético que, en este caso, es el desnudo idealizado que denota una representación de cuerpo femenino, totalmente desnudo y con la piel oscura casi en su totalidad; solo las manos y la punta de su cabeza son blancas, con una degradación en grises; asimismo, se encuentra en una posición casi recta, sino fuera por el quiebre de las rodillas hacia dentro como queriendo cerrar la

entrepierna, donde trata de cubrir sus zonas íntimas. Aquí se denota con el color rojo, la sangre del resultado de la violación; las manos están en posición de defensa y con acción de alejamiento, como queriendo apartar algo, pero sin poder defenderse. A pesar del acto de defensa que refleja su posición, no deja de resaltar su morfología femenina. También el género estético de la escultura está entre los parámetros del arte contemporáneo y figurativo, porque es la representación de una mujer que no es realista, ni menos se acerca mucho a la realidad; esto se observa desde el canon del cuerpo femenino hasta el color de la piel, ya que fluyen completamente de las convenciones y tendencias artísticas anteriores, pero, aun así, sigue un camino que expresa la técnica personal del autor.

La obra colinda con el figurativismo porque se separa de la realidad; no obstante, sin cruzar la línea que existe entre lo abstracto y lo naturalista, ya que se entienden las formas y los volúmenes que se logran interpretar para asemejar a la realidad, pero con connotaciones que representan un mensaje de fondo ulterior.

En cuanto a la categoría estética, la escultura se halla en la clase de lo obsceno, porque la obra es una figura femenina provocativa y despierta un gran interés, no solo por el hecho de estar desnuda; porque el mensaje que proyecta a primera impresión no es de sexualidad, ni menos erotismo, sino más bien porque proyecta un sentimiento de estrés, dolor, ira e impotencia; pero, lo hace de una forma obscena, ya que provoca y, a la vez, muestra una imagen incómoda.

La técnica usada en el desarrollo de esta expresión es el modelado directo; esta técnica se resume el proceso de adición de materiales hasta conseguir el volumen adecuado. Aquí también se emplea la técnica de la construcción, porque trata de la unión de varias partes de cualquier elemento corriente.

Los instrumentos usados para la creación de la escultura son el martillo, el alicate, la malla y la amoladora, que se usaron para reajustar las partes de la estructura general de la obra. El yeso y el engrudo se han utilizado para amasar la pasta de yeso que es el material con el que se terminó de modelar. Los lecrones y espátula son instrumentos empleados para el modelado que se realizó a detalle, y con los cuales, se llegó a los resultados requeridos. La escofina y el lijar sirven

para definir el acabado y los detalles, buscando alcanzar una finura de calidad en la textura.

El estilo y la tendencia son impresionistas, porque la figura femenina presentada demuestra una alteración en cuanto a su forma y colores, que no guardan relación alguna con la naturalidad. También interactúa la textura imperfecta en la escultura cuando se halla frente a la luz natural.

La dimensión compositiva se define por la proporción de la escultura que está definida por la figura humana; la proporción de esta obra se basa en los cánones clásicos, pero hay una alteración en la perspectiva cultural para la creación de la imagen, ya que, según el contexto del artista, el academismo proyectado en la realidad es casi inexistente debido a que, el canon de la persona andina es menor a la clásica; pero aun así, mantiene una proporción armoniosa con el cuerpo. Este canon de la escultura mide unas seis cabezas y media. Según estos parámetros fue creada para tener mayor relación con el contexto social.

El equilibrio está definido por lo morfológico, pues la escultura presenta una simetría relativa en la parte inferior; esto se refiere a los pies, las piernas y la cadera. Por otro lado, desde el torso para arriba hay una simetría en el movimiento corporal, desde la parte de los brazos, pero existe un equilibrio gracias a la compensación de uno de los brazos de la escultura que sale de la composición, ello en función a que la mirada de la cabeza, en la figura, se contrapone a la dirección del brazo de la escultura.

El factor cromático definido por la luz y sombra se desarrolla primeramente en el cromatismo de la escultura, que es de un negro neutro con toques de rojo en la entrepierna de la figura; además, en las manos y la punta de la cabeza existen tonos grises hasta llegar a un blanco. Hasta aquí, todos son colores neutros por la presencia del rojo en la entrepierna de la figura; por otro lado, de esta parte salen varias placas alargadas de cobre que rodean las piernas, las nalgas y parte del torso e, incluso, de uno de los senos. El color del cobre genera también un contraste diferente en la escultura, ya que no son pigmentos, sino que son un color natural.

La morfología está inherente en la escultura, definiéndose por la iluminación que, en este caso, es natural y que logra consignar a la escultura en una interpretación cromática más fiel, a partir de lo cual, consigue contrastar la textura de la expresión escultórica.

La estructura de la obra fue realizada en fierro angular, y tiene una base cuadrangular por la posición en que se encuentra la escultura. La estructura de la figura femenina esta sujeta a la base mediante soldadura, para su mejor estabilidad. se agregó a dicha estructura piezas de tecnopor, generando así los volúmenes necesarios; luego, se envolvió todo con la malla metálica que sostiene las piezas de metal y la pasta de papel que, consecuentemente, se agrega. La textura no es de una finura suave, pues presenta imperfección y con esto se presenta como una interpretación más real del ser humano, ya que no somos seres perfectos, sino más bien, seres llenos de defectos. Estas asperezas superficiales son visuales y táctiles en la escultura, notándose más en la cabeza por el cráneo que explotó y, que consiguientemente, destruyó todo.

La línea está desarrollada por los contornos de la escultura; estos son desordenados y ásperos según la perspectiva de visualización. La línea también se define en el diseño, en este caso, de manera informal, ya que no guarda relación de simetría por el movimiento mismo que presenta la figura y, por último, la base de la escultura se da en el ordenamiento de la misma, tal como fueron predisuestas las formas y las partes de la escultura.

La armonía se da por la combinación de colores, porque la escultura presenta una armonía cromática, donde no solo se debe observar los colores del patinado final, sino también la de otros factores. El pigmento sintético que se usó para el patinado tiene la característica de brillar, tema que genera una proyección de los colores cercanos en las superficies de la escultura; además, el color del cobre contrasta con los demás tonos y se debe resaltar, que todo el patinado es un degradado de cabeza a pies, pero con el tono negro dominante.

La aplicación del color negro es predominante, pero se degrada al blanco a través de matices grises en las manos y en la cabeza; estos dos colores son neutros. El rojo rompe la degradación como también el color natural del cobre.

Por otro lado, existe muy poca la luminosidad en el brillo, debido a que el color negro es dominante en la superficie de la escultura, pues absorbe la luz que le llega opacando la misma; pero el pigmento sintético tiene la característica de ser liso al secar, lo que hace que se genere un reflejo en cierto grado. Existen otras partes de la figura en la que se combinan los colores, como el rojo de la entepierna, que es un color cálido.

El ritmo, relacionado por lo morfológico, define a la escultura en una estructura disonante, ya que no muestra una serie ordenada de objetos en la figura de la mujer, ni tampoco, en los objetos adheridos a la misma como las placas de cobre que son aplicadas en la escultura. Lo cromático también se desarrolla en el contexto del ritmo, que en este caso es asonante y alternante a la vez, porque en general se observa un degradado en la superficie de la escultura que, es el patinado en sí; pero también el rojo de la entepierna rompe con esta transición al igual que, el color del cobre.

La dimensión del contenido de esta escultura es de tipo sígnico, y esta característica es ideal porque representa a una mujer con una posición forzada, y de piel con colores fuera de lo común.

D. Escultura 4: Rapto en el templo



TÍTULO DE LA OBRA DE ARTE: Rapto en el templo

TÉCNICA: mixta

DIMENSIONES: 85 x 54 x 45 cm

La representación del torso es de una figura femenina, que está limitada por una base y un tope superior de una estructura amplia: cuello, pectorales, senos, piernas y caderas; toda la estructura de la espalda tiene una posición torcida en el torso femenino por su semejanza morfológica. En el torso hay un portal de templo que está ubicado en el vientre de la misma figura, ese portal representa divinidad. Está representado por un pedestal y cielorraso que limitan al torso femenino; la base y el cielorraso representan una inconsistencia y, sobre todo, la inestabilidad con las ondas que estos presentan como si se trataran de agua. En la entrada del templo hay un nido vacío que representa la esterilidad.

El torso presenta una relación de divinidad con la portada del templo, que muestra el vientre de la figura, el cual manifiesta una relación de inestabilidad con el pedestal y el cielorraso de la escultura, así como una relación de esterilidad con el nido vacío.

El torso es una interpretación del enfoque visual y conceptual de un cuerpo femenino, para lograr así centrar la interpretación en esta zona específica, ya que esta misma representa la zona donde más cambios genera el cuerpo femenino como ser vivo. En este lugar se desarrolla la creación de nueva vida; también allí se produce el sustento de esa vida, porque en esta zona están los ovarios, la matriz, los senos, la glándulas mamarias, el útero, etc.; partes muy importantes para la creación, desarrollo y sustentación de vida. La entrada del templo es una referencia a la divinidad: lugar sagrado que, en este caso, se interpreta como un cuerpo femenino o más, específicamente, el vientre femenino. Esta divinidad se relaciona también con el milagro de la vida, porque otra cosa más divina que el vientre femenino, donde se sustenta y desarrolla nueva vida, no hay. Por lo que, el vientre femenino es un templo divino de la creación.

El nido vacío, el pedestal y el cielorraso son una representación de la degradación del cuerpo femenino, ya que, sea por diferentes factores involuntarios o voluntarios, el templo divino que se representa con el torso se ve conceptualizado en su significado por una ironía, en la medida que dicho lugar sagrado presenta un nido vacío; todo el valor intrínseco de este lugar sagrado se desvanece cuando la labor de este, no se logra de un modo u otro, por presentar el vacío y la ausencia, en vez de presentar vida o creación.

La escultura es un desnudo idealizado, pues se observa la representación de un torso femenino desnudo, en una posición que indica el torcimiento de los hombros con respecto a la cadera, dando a entender que estas dos partes señalan diferentes direcciones; hay zonas en el torso que denotan una alteración al realismo del cuerpo femenino, como los músculos serratos muy definidos, donde la piel no existe, así como los volúmenes que limitan o separan los senos de la morfología del torso, dando así más protagonismo a esta zona; la parte de vientre está totalmente reemplazada por la portada de un templo, y la forma de los brazos y las caderas del torso se van perdiendo, según llegan al pedestal y al cielorraso; pero aun así, sin perder la línea rítmica que define un torso femenino. También es de género contemporáneo y figurativo porque la escultura guarda relación con la realidad, pero no llega al naturalismo, ya que un torso real no presenta los volúmenes de la escultura ni tampoco otros detalles que componen la misma. Estas reinterpretaciones en la anatomía de la escultura son de una naturaleza más conceptual e interpretativa, son subjetivas. La interpretación cromática de la misma que, en este caso, es una degradación de sienas, presenta en el pedestal y el cielorraso de la escultura, un mensaje interpretativo. Es figurativo porque a pesar de las reinterpretaciones anatómicas, como la textura agreste o el color de la pátina de la escultura, esta no deja de asemejarse a un torso humano natural, debido a que se interpreta a la escultura como una figura de género femenino.

La categoría estética a la que pertenece es lo obscuro, porque denota una representación de un torso femenino que tiene una posición en la que expresa una exposición total de la figura femenina, con los brazos bien estirados al cielo y las piernas cruzadas, también estiradas, en un arqueamiento del torso; dicha posición muestra sensualidad. Las proporciones anatómicas de la escultura rebasan lo natural, ya que son desproporcionadas, indicando una relación con las antiguas esculturas femeninas que representan la fertilidad.

La técnica utilizada para el desarrollo de la obra es el modelado directo que es el proceso de adición de material, hasta conseguir un volumen adecuado. También se utilizó la técnica de la construcción, que es la unión de varias partes de cualquier elemento corriente.

Los instrumentos que se usaron para la creación fueron el martillo, el alicate, la malla y la amoladora, estos se usaron para reajustar la estructura general de la obra; El yeso y el engrudo se utilizan para amasar la pasta de yeso que es el material con el que se terminó de modelar; los lecrones y espátula son instrumentos con los cuales el modelado se hace a detalle, llegando a los resultados requeridos; La escofina y el lijarse sirven para el acabado de los detalles, a partir de lo que se logra una finura en la textura.

El estilo y tendencia son impresionistas porque la figura femenina presenta una alteración en cuanto a figura en su superficie irregular; las proporciones estilizadas y su textura, que aparentan estar inacabadas en algunas zonas, son representativas en la escultura impresionista.

La proporción está basada en la figura humana y, con este parámetro, se puede decir que el torso femenino está en proporciones diferentes a las académicas, porque no cumple las medidas recomendadas por la academia artística, pues, primeramente, las relación entre las caderas y el torso en general varían en cuanto al ensanchamiento de las caderas, esto está relacionado más bien a la fertilidad, ya que unas caderas anchas refieren a la predisposición potencial de una mujer por concebir hijos, después, por consecuencia, el volumen de las piernas del torso también son superiores a las normales. Las proporciones de los senos y los brazos si están más acorde con la realidad, ello con relación a toda la escultura.

El equilibrio está definido en lo morfológico; esto, en la escultura se define por el movimiento del torso, que solo presenta un giro de cintura, dando la imagen de que los hombros y la cadera tienen direcciones contrarias. El torso está totalmente erguido, sin curvaturas ni inclinaciones en la cintura, tiene el punto focal a la altura del vientre que está casi al medio de la escultura, siendo lo que da más equilibrio a la composición. El elemento que rompe con esta simetría es el cielorraso que no tiene dimensiones geométricas asimétricas, pues la posición del cielorraso no es paralela a la del pedestal, teniendo independencia estructural. El equilibrio cromático de la escultura presenta un degradado de sienas que derivan desde un siena tostado de alto contraste, casi llegando a un tono negro que sigue su transición por ocres, hasta llegar a un amarillo sin saturación; solo la parte de

los pezones muestra un tono rosáceo claro. En la parte del vientre se encuentra una composición geométrica que está construida con placas de cobre, y hay un nido en el centro de esta composición; estas, en color natural, le dan un contraste con el degradado del patinado. El pedestal y el cielorraso presentan colores neutros absolutos, el blanco y el negro, respectivamente. Toda la superficie de la escultura tiene una textura irregular, muy característica de la escultura impresionista, lo cual hace que la pátina tenga interacción con la luz.

La morfología está determinada por la iluminación que, en este caso, es una iluminación natural que se logra en la superficie de la escultura, resaltando las irregularidades pertenecientes a la textura, que conllevan un mensaje de la imperfección del cuerpo humano. La pintura utilizada para el patinado de la escultura tiene un acabado semibrillante, que refleja puntos de luz fuerte y colores que están alrededor. La estructura fue realizada en fierro angular y tiene una base rectangular acorde a la forma de las piernas del torso. También consta de un cielorraso que está construido con fierro angular, acorde a gustos del artista. La estructura de la figura femenina está sujeta a la base, mediante soldadura para mayor estabilidad. Se agregó a dicha estructura, piezas de tecnopor que le dan el volumen necesario; luego, se le envolvió con una malla metálica que sirve de soporte, tanto para las piezas de tecnopor como para la pasta de papel que, consecuentemente, se le aplica encima detallando los volúmenes requeridos. La textura es el último de los valores a desarrollar en la morfología de la obra artística; la textura es visual; primero, porque se logra captar, con la luz proyectada encima de la escultura, las irregularidades de la superficie, refiriéndose a la imperfección del cuerpo humano. Los volúmenes en el pedestal y el cielorraso del torso son ondulantes y crean textura cromática con la luz que se refleja en estas.

La línea conjunta de los contornos, el diseño y la base se relacionan para describir a la escultura. En ese sentido, los contornos de la escultura demarcan la observación de diferentes ángulos y las formas femeninas desde los senos hasta las caderas, pero se denota también a un objeto limitado, entre dos planos, que no son paralelos. El diseño es informal porque no guarda relación de simetría por el movimiento mismo que presentan la figura y la base en la escultura.

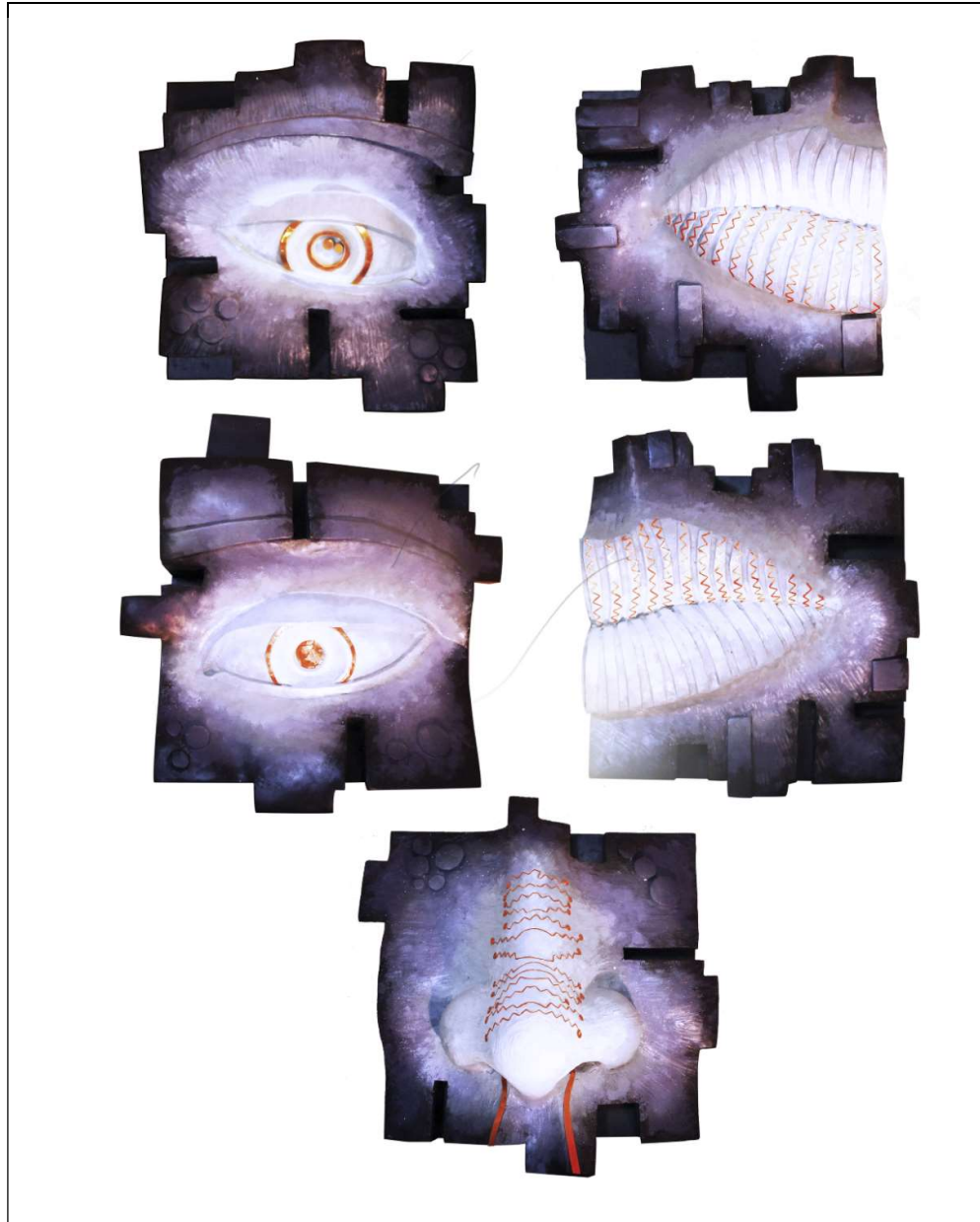
La armonía se determina en la pátina, que se desarrolló con pigmentos sintéticos que tienen un acabado semibrillante, lo que sí genera unos reflejos de luz algo opacos, pero distinguibles; este efecto hace que los colores de los que se compone toda la escultura, se combinen con toda la superficie, logrando, incluso, combinarse con los colores que genera el cobre con su tono natural.

En cuanto al color existen muchos tonos ocres en el proceso de la degradación en la pátina de la escultura, creando un aspecto visual uniforme que se rompe con los tonos de los planos limitadores y el color natural del cobre. La superficie es lisa y refleja luz gracias al pigmento sintético usado en la pátina, que crea reflejos de luz en todos los volúmenes del torso femenino.

El ritmo, al ser una escultura, entra en los parámetros de lo morfológico; asimismo, la escultura presenta un ritmo morfológico disonante, ya que no muestra una serie ordenada de objetos en el torso femenino. En la parte del vientre, se presenta una construcción geométrica que tiene simetría y composición regular, dentro de la cual, hay está un nido que tiene una composición circular. El ritmo cromático de la obra es disonante, puesto que a pesar de presentar un degradado en casi toda la superficie del torso, existe una contraposición de tonos en el pedestal y el cielorraso; además, el color del cobre, que compone la parte del vientre de la escultura, genera un cambio inherente en el material.

La dimensión de contenido de la escultura es de un tipo sígnico ideal, porque es la reinterpretación de un torso femenino que refleja un mensaje de lugar sagrado; toda la escultura está compuesta de volúmenes que son una interpretación del artista.

E. Escultura 5: Semblante



TÍTULO DE LA OBRA DE ARTE: Semblante

TÉCNICA: mixta

DIMENSIONES: 46 x 45 x 16 cm

50 x 50 x 15 cm

42 x 50 x 20 cm

50 x 44 x 20 cm

45 x 45 x 27 cm

El políptico escultórico está formado por cinco piezas, cada una de las cuales tiene una interpretación individual.

El ojo “derecho” es de la parte derecha de un rostro femenino con una textura lisa, y con bultos y bordes incompletos e irregulares; pertenece a una mujer joven, es un órgano humano que sirve para la visión.

El ojo “izquierdo” tiene rasgos femeninos y pertenece al lado izquierdo de la cara, tiene textura rugosa de color morado y con imperfecciones, y bordes incompletos e irregulares. Este, al igual que la anterior pieza es un órgano humano que sirve para la visión.

La boca es de naturaleza femenina, está separada en dos piezas con diferentes texturas y bordes incompletos e irregulares; mientras que la otra pieza es de textura lisa, lo que refiere que son partes de diferentes mujeres. La boca es una cavidad ubicada en el rostro con las funciones de alimentación, habla, respiración, sensorial y estética.

La nariz pertenece a una mujer, siendo de textura rugosa y con bultos en su superficie; asimismo, sus bordes son incompletos e irregulares. La nariz presenta imperfecciones en la superficie.

Esta pieza es una representación de una prominencia en el rostro humano con dos orificios, que sirven para la respiración.

La pupila derecha y la pupila izquierda son iconos simbólicos, estos se encuentran en el centro de los ojos y representan el alma de la mujer. La pupila es una parte del ojo, de forma circular y de color oscuro, que tiene la función de regular la entrada de luz que llega a la retina. Otros iconos simbólicos en la escultura son los bultos geométricos ubicados en cada pieza del políptico escultórico del rostro femenino, denotando la imperfección de la piel en el rostro femenino.

Las aplicaciones de cobre están superpuestas en algunas zonas de la superficie de cada elemento del rostro femenino; estas, determinan la individualidad de las piezas, indicando que se trata de partes, de diferentes de rostros, de mujeres con varias identidades.

Cada elemento del rostro femenino: ojo derecho, ojo izquierdo, boca y nariz. Tienen una relación de individualidad con respecto a las aplicaciones de cobre, procurando una relación de imperfección con los bultos geométricos.

El ojo derecho, ojo izquierdo, boca y nariz son una interpretación de la construcción de un semblante femenino, a partir de partes diferentes de rostros femeninos distintos; lo que quiere decir que este rostro no es más que un conjunto de elementos morfológicos, unidos sin más propósito que la búsqueda de una comodidad visual, pero sin tener en cuenta la identidad de a quién pertenece el nuevo rostro, o el origen de las partes que lo conforman, dejando así un vacío en la individualidad de las mujeres a quienes les podría pertenecer.

Las aplicaciones de cobre y bultos geométricos son la interpretación de la diferenciación de los elementos que componen el políptico, dando a conocer la variedad en la individualidad existencial. Las aplicaciones de cobre son diferentes y están puestas en lugares diferentes, en cada una de las partes del semblante femenino, lo que genera una denotación en la diferenciación de cada parte, incorporando la conclusión de que cada elemento pertenece a diferentes mujeres. Los bultos cilíndricos representan la textura de la piel del rostro femenino y representan, también, las imperfecciones que en este, existen. Cabe resaltar que, este hecho no denigra a la mujer, sino que, más bien es un detalle de identificación del rostro femenino, ya que son los lunares, pecas, marcas de nacimiento o cicatrices, detalle que identifican a un rostro como individual, dándole personalidad única a la mujer que detenta tales rasgos. Este concepto se demarca más con la ayuda de la textura de los elementos, porque en cada parte la textura es diferente.

El género estético al que se orienta el políptico escultórico, es el retrato femenino. El políptico muestra cinco partes diferentes de mujeres distintas, cada una de las partes presenta detalles diferentes, entre la textura de cada elemento o el orden de los bultos que presentan y, en las aplicaciones de cobre que tienen sobre su superficie, y que cambian en cada parte que sea semejante, como en los ojos o en la boca, los cuales están separados en mitades. Las expresiones de cada una de las partes del rostro, denotan indiferencia y tienen la mirada al vacío. Todas estas partes están en actitud de reposo y de calma sin presentar

sentimientos fuertes, cada parte del rostro presenta texturas diferentes y detalles únicos, que representan la diferenciación de cada parte del políptico; esto se logra denotar más con las aplicaciones de cobre, que tienen cada pedazo de rostro con formas de segmentos quebrados o, en algunos casos, adornando varias partes de la superficie de la escultura.

Esta dentro del arte contemporáneo y figurativo. El políptico es una interpretación que no entalla en otra corriente, que no sea la contemporánea, ya que las connotaciones que desata la creación de esta escultura abren puertas a una interpretación muy subjetiva, el discurso se realza en muchos casos por encima de la escultura en sí; además, alega a la nueva generación de escultura que deja atrás, el paradigma en la búsqueda de la belleza. La escultura, aun así, no escapa del figurativismo y es esto mismo lo que le da carácter a la obra, ya que no es un realismo exacerbado lo que la define, sino más bien una reinterpretación de la realidad, pero sin sobrepasar la línea del reconocimiento morfológico en la figura.

La categoría estética de la escultura es lo grotesco porque presenta deformaciones en cada pieza, por el mismo hecho de que son piezas de diferentes orígenes, y son partes de rostros de diferentes mujeres. Presenta en algunas de las piezas, texturas rugosas que denotan individualidad; las piezas presentan también bultos geométricos que son las imperfecciones en la superficie de la piel en un rostro femenino.

La técnica que se usó en la elaboración de la escultura fue el modelado directo, esta técnica es el proceso de adición de material hasta conseguir el volumen adecuado. También se usó la técnica de la construcción que es la unión de varias partes de cualquier elemento corriente.

Los instrumentos usados fueron el martillo, el alicate, la malla y la amoladora; estos se usaron para reajustar la estructura general de la obra. El yeso y el engrudo se utilizan para amasar la pasta de yeso que es el material con el que se termina de modelar. Los lecrones y espátula son instrumentos, con los cuales se hace el modelado a detalle, llegando a los resultados requeridos. La escofina y el lijarse sirven para el acabado de detalles y para lograr finura en la textura.

El estilo de la escultura es impresionista, ya que existen alteraciones en cuanto a la superficie de la escultura. La textura en algunas piezas es rugosa e

imperfecta, muy propio del impresionismo; además, del color de la pátina en las piezas es fuera de lo real.

En cuanto a la dimensión compositiva, la proporción está centrada en la figura humana porque la representación del rostro de la mujer está dividido en cinco partes que denotan desigualdad, ya que cada parte del rostro pertenece a una mujer distinta. Son cinco mujeres distintas las que forman el rostro en cuestión. Cada parte tiene una particularidad diferente en cuanto a su textura, sus detalles y aplicaciones en cobre, que demarcan la individualidad de cada parte; con este hecho se muestra ciertas diferencias en las proporciones de cada parte, como la forma de cada ojo o la proporción de la nariz con respecto al todo.

En cuanto al equilibrio, este se define en lo morfológico y la proporción es independiente en cada pieza, ya que cada una de estas es la representación de un elemento en puntual, de un rostro femenino. Las aplicaciones de cobre generan un foco visual en cada pieza, lo cual genera un equilibrio en las partes del políptico. La posición en la que se expone la escultura, tampoco provoca un equilibrio en concreto, ya que la disposición y el orden de las piezas no serán como sería un rostro y, más bien, están en orden aleatorio y en presentación compositiva lineal.

Lo cromático, en las cinco piezas, presenta un degradado cromático de un tono oscuro a un blanco, llegando a la zona de importancia en cada pieza de la escultura. Cada pieza presenta una textura diferente, además de bultos geométricos; todos estos aditamentos crean luz y sombra en la superficie de cada pieza. También el color natural del cobre consigue dar más equilibrio en el contraste tonal de las partes, donde se aplican las placas de cobre.

La morfología se define por iluminación, la estructura y la textura.

La iluminación es natural y se consigue un contraste más marcado de la textura con la superficie en cada pieza, porque son de texturas diferentes y demarcan los volúmenes del políptico, así como los bultos geométricos que se presentan; la pátina, que es un degradado cromático, se crea a partir de un color en un tono oscuro hacia un blanco; también se denota más con la luz natural. Por último, el tono del cobre se denota más con una luz natural. La estructura del políptico fue a partir de una pieza cuadrada de MDF de 8 milímetros. Cabe resaltar que, el grosor del MDF genera más estabilidad y rigidez en la escultura,

pues encima del MDF se adhiere un pieza de tecnopor, lo que genera volumen sin cargar de tanto peso a la pieza; a partir de esta pieza se crea con el desgaste o el adicionamiento de más material y el volumen requerido; encima de este, se adhiere una mezcla de waype industrial con cola sintética para lograr mayor rigidez y mejor acople de los materiales ya usados; a partir de ello se hacen los detalles de cada pieza con pasta de papel, generando una dureza singular y, sobre todo, la liviandad de la escultura. La textura del políptico presenta diferentes tipos, por el mismo hecho de que está conformada por 5 piezas diferentes. Los ojos tienen diferentes texturas y hasta incluso las proporciones y formas, esto debido a la naturaleza de cada pieza; lo mismo ocurre con los labios que están partidos verticalmente, donde cada parte tiene también texturas diferentes y, por último, la nariz es de proporciones diferentes que las demás piezas, presentando, asimismo, una textura diferente. El color de la pátina en todas las piezas trata de ser la misma para darles un elemento unificador a todas las piezas.

La línea se define en los contornos, el diseño y la base.

Los contornos que crea la escultura se denotan principalmente en una percepción frontal de cada pieza de la escultura; en esta se observa una representación del rompimiento de los límites de las piezas con formas geométricas, que son diferentes en cada parte. A medida de que la visualización se hace en diferentes ángulos, se observa las formas anatómicas de un rostro humano.

El diseño del políptico es horizontal, ya que a pesar de que las piezas deberían formar un rostro, la disposición de estas está determinada para estar en un diseño lineal. La base está en el ordenamiento que se da en la escultura misma en la que fueron predispuestas las formas y las partes de la figura.

La armonía se basa en la combinación de colores, porque el políptico escultórico presenta una pátina igual en todas sus piezas, presentando un degradado cromático de un tono azulado oscuro a un blanco, que termina en los puntos focales de cada pieza; este degradado junto con el espacio donde se expone la obra generan un contraste fuerte. Las aplicaciones de cobre tienen un tono natural que hace contraste con los tonos de la pátina de la escultura y genera un foco visual en el espectador.

El color, se desarrolla en la polaridad y, en cuanto a este aspecto, la escultura presenta una polaridad en la degradación cromática, ya que la superficie de la escultura tiene patina con pigmentos sintéticos que comprenden un azul oscuro hasta un blanco neutro. La temperatura de la escultura, por su patina, es fría ya que usa colores dentro de esta clasificación.

El ritmo es morfológico y la escultura presenta un ritmo morfológico asonante, porque en el recorrido visual se presenta una organización en cuanto a las formas, ya que los componentes del políptico escultórico tienen el propósito de ser partes de un mismo elemento. Además, hay un ritmo cromático y este es alternante, porque en el recorrido visual se muestra una alternancia entre los colores de la pátina de la escultura.

La dimensión de contenido de la escultura es de tipo sígnico ideal, porque representa un rostro femenino, pero con una reinterpretación en la dimensión, siendo el color, la textura, la proporción y la conceptualización de la realidad.

F. Escultura 6: Rabona



TÍTULO DE LA OBRA DE ARTE: Rabona

TÉCNICA: mixta

DIMENSIONES: 70 x 27 x 28 cm

La mujer tiene una expresión de tristeza y su cuerpo denota expresión de cansancio, está sosteniendo una serie de objetos desde animales, utensilios, una cruz y una lápida, hasta a su hombre. Esta mujer es la representación de una rabona. La rabona era una indígena que acompañaba a su marido o compañero a las compañías militares, durante conflicto que se tuvo con Chile el siglo pasado. Estas mujeres hacían la función de cocineras, enfermeras, remendaras y hasta incluso de sepultureras, siendo ello muy característico de esas mujeres con sus cabezas rapadas, estilo que debían adoptar para poder servir junto con las campañas de soldados.

La figura masculina desnuda ubicada en la parte superior de la composición escultórica, está en posición de disparo con un rifle en la mano. El varón representa a un soldado de la época de la guerra con Chile. Muchas veces estos soldados eran llevados sin preparación e, incluso, sin saber el propósito de su lucha solo por hacer caso a las órdenes de un patrón o gamonal, en los peores casos, mal armados y mal predispuestos. Estos factores representan ignorancia.

El perro está ubicado en el lado derecho de la composición, notándose solo la parte superior, cabeza y patas delanteras. Sale del montón de cosas que carga la rabona. Este animal representa a la fidelidad. En la composición hay un arma que es llevada por el soldado, en sus brazos, y la lleva en posición de disparo. El arma es una representación de la guerra.

Los utensilios de cocina están ubicados en el montón de cosas que lleva la rabona; estas son de arcilla cocida y representan la alimentación que era proporcionada por las rabonas a los soldados.

La cruz de madera rustica está a los pies del soldado ubicado en la parte superior del montón de cosas. La cruz representa la religión cristiana. La lapida está ubicada en el montón de cosas que lleva la rabona, en el lado derecho de la composición; lleva el nombre del soldado y representa la muerte que conllevaba la marcha a la guerra.

La piedra que sirve como pedestal a la figura femenina, representa la estabilidad de la rabona, necesaria para conllevar todo el peso en su espalda.

La vaca está ubicada en el montón de cosas que lleva la rabona en la parte derecha de la composición. El animal representa la vida campestre dejada atrás por los soldados, que muchas veces eran arrebatados de su contexto donde eran campesinos, para sumarse a las campañas de una guerra desorganizada que se perdió. Finalmente, el caballo está en la parte derecha de la composición de la escultura; este animal era usado para el transporte de personas, carretas y armamento indicando la larga travesía que daban las rabonas junto a los soldados, dejando atrás sus vidas pasadas.

La mujer tiene una relación de amor con el varón, de fidelidad con el perro, de guerra con el arma del soldado, de alimentación con los utensilios de cocina, de religión con la cruz, de muerte con la lápida, de estabilidad con la piedra sobre la que está la rabona, de su pasado con la vaca y de travesía con el caballo.

La mujer, el varón, la piedra, el caballo, la vaca y el perro son una interpretación del pasado de la mujer, junto a su compañero y la vida que tenían como campesinos; también denotan la estabilidad que necesita la rabona para su larga travesía donde había riesgo de no regresar vivos, o al menos no regresar a su cotidianidad anterior y, también es una interpretación del carácter de fidelidad de esta con su compañero, al decidir acompañarlo a la campaña militar.

El arma, la lápida, la cruz y los utensilios de cocina representan un mensaje pesimista sobre la travesía de la rabona, siguiendo a su compañero, donde en muchos casos no todo era tranquilidad con una campaña pacífica y alimento suficiente para el día, sino que también cabía la posibilidad de que gracias a los enfrentamientos, su compañero quedara herido y, en ese caso, la rabona tenía que hacer de enfermera y, si la campaña militar terminaba con la muerte de los soldados, la rabona tenía que hacer la labor de sepulturera, encomendando a su compañero a Dios.

La escultura pertenece al género estético del desnudo natural, porque tanto la figura de la mujer como la del varón están completamente desnudas, representando sus sentimientos en las posiciones de sus cuerpos. La mujer está en posición de opresión, con el cuello encorvado por el gran peso que carga, con una expresión en el rostro de dolor y los brazos presionados por el manto, lleno de la

carga de las cosas necesarias para la campaña bélica. El varón está sentado en la punta de la composición escultórica con una posición de disparo y un leve desequilibrio como si fuera a caerse. Estas dos figuras tienen sus zonas íntimas expuestas sin recato alguno, como si no importara ese hecho. El movimiento representado tiene naturalidad, pero no pierden sensualidad.

La obra también está catalogada dentro del arte contemporáneo, porque las representaciones escultóricas tienen la intención de asemejarse a la realidad en su morfología; pero, la intención que se busca con la composición de los elementos en la escultura es otra y se relega a un discurso más conceptual e interpretativo.

Está dentro de la categoría estética de lo fantástico, porque la composición escultórica muestra la acción de fuerza que hace la mujer para cargar con todo el peso de su carga que incluye varios objetos y animales, incluso, a un varón armado. Se puede observar la expresión de la mujer que denota dolor y cansancio, además de opresión por la posición de sus manos y el forcejeo que se denota en las manos de esta; mientras que el varón, que está encima de la composición, pareciera ser indiferente a la situación de la mujer.

La técnica usada para la elaboración de la escultura es el modelado directo; esta técnica es el proceso de adición de material hasta conseguir el volumen adecuado.

Los instrumentos utilizados en su elaboración fueron: El martillo, el alicate y la malla que se usaron para reajustar la estructura general de la obra; el papel, la cola sintética, el yeso y el engrudo se utilizan para amasar la pasta de yeso, que es el material con el que se termina de modelar; los letrones y espátula son instrumentos, con los cuales el modelado se hace a detalle llegando a los resultados requeridos; la escofina y el lijarse sirven para el acabado de detalles y para lograr finura en la textura.

El estilo de la escultura es naturalista, porque los elementos de la composición escultórica son representaciones que se asemejan a los elementos reales.

En cuanto a la dimensión compositiva de la escultura, la proporción se basa en la figura humana porque la mujer está proporcionada en un canon de siete cabezas, que es una medida académica para el canon de una mujer; el varón, por

el contrario, reduce su tamaño con respecto a la mujer, alcanzando las siete cabezas y media, pero con una medida modular menor que el de la mujer. En cuanto a los demás elementos, están en proporción del varón.

El equilibrio es morfológico, ya que se denota a simple vista; la mujer se encuentra en una posición erecta con las piernas rectas y manos tensas hacia abajo, solamente la cabeza presenta un movimiento encorvado originando una expresión cabizbaja de la figura femenina. El bulto que lleva en la espalda presenta una composición vertical en los elementos que la componen, están presentes cabezas de animales que salen del bulto, pero que no rompen la unidad de los objetos. El hombre tiene un movimiento con una composición más abierta, a comparación que la mujer, pero aun así la figura del varón no rompe con el equilibrio de la figura. El equilibrio también es cromático, porque el color presente en la escultura es monocromo en color blanco; el blanco refleja todos los espectros de color visible, lo que genera un brillo natural en la figura; este fenómeno provoca en la figura, una mezcla en las sombras e iluminaciones indefinidas; por otro lado, los contornos de los diferentes elementos de la escultura se pierden por efectos de la iluminación, este hecho crea una reinterpretación en la escultura donde no existe una definida identidad en los elementos de la escultura, sino más bien, todo es un ser en conjunto.

La morfología en la escultura está determinada por la iluminación que, en este caso, es una iluminación natural; esta se condiciona con el fondo contextual de la escultura que tiene que ser oscura, creando un contraste en cuanto a la iluminación. La figura presenta una pátina en color blanco y, este con la luz natural crean un reflejo del espectro cromático muy intenso. También se define la morfología en la estructura de la escultura que tiene como base una pieza de MDF de ocho milímetros de forma circular; encima de esta hay un armazón de hierro corrugado, dando la forma de las piernas y torso. Sobre esta estructura se comenzó a modelar la pasta de papel, que consiste en la combinación de pulpa de papel con cola sintética, donde se procede a afinar las formas y volúmenes con pasta de yeso. Para el bulto de la mujer se precedió de la misma forma que en el caso de la figura de la mujer; este proceso también se usó al momento del desarrollo del varón. Finalmente, está la textura que es lisa en la parte donde

representa a la piel de las dos figuras humana. La manta tiene textura propia, al igual que los animales y elementos que componen el bulto de la mujer. Todas las texturas quieren representar el realismo de los objetos que componen la representación escultórica.

La línea define a la escultura por sus contornos y, en estos, se crean contornos lisos en las zonas que representan a figura humanas; son contornos de curvas anatómicas con movimiento. En el bulto se observa una mezcla de contornos ásperos y suaves, proyectados a partir de los diferentes elementos que componen esta parte de la escultura. La línea también define el diseño de la escultura que es informal, ya que no existe la predeterminación de un diseño compuesto por medidas y proporciones exactas, sino, más bien, una deliberada composición y ordenamiento de los elementos de la escultura. Y la base de la composición de la escultura no contesta a un ordenamiento intencionado de los elementos que esta presenta, sino más bien, a un ordenamiento casi aleatorio en las partes de la composición, aun así, esta predisposición de objetos genera verticalidad en la visualización de la escultura.

En cuanto a la armonía de la obra, la monocromía de la escultura solo genera interacción con los tonos de su proceder que, en este caso, alcanzan una gradación entre el blanco y negro, donde el negro es la ausencia total de la luz; esta degradación cromática provoca en algunos ángulos de la visualización, de la escultura, una pérdida en los límites de cada elemento, lo que provoca una mixtura de objetos y, por consiguiente, la unificación de todas las partes de la escultura, provocando una armonía en el volumen y la composición de la escultura.

El color blanco de la escultura provoca tonos grises e, incluso, más oscuros; gracias a la iluminación que se proyecta encima de la escultura, lo que genera una temperatura fría e inexpresiva, además, presenta proyecciones cromáticas de los reflejos del ambiente.

El ritmo de la composición es morfológico, porque las formas que presentan, tanto las anatómicas como las formas animales y de los objetos, generan diferentes percepciones rítmicas disonantes en sus formas, ello por el orden en las que están establecidas.

La dimensión de contenido de la escultura se define como sígnico ideal, ya que se trata de una mujer cargando un bulto enorme que contiene varios utensilios domésticos y de cocina, además, de animales diversos y, por último, la figura de un hombre con un arma en la mano.

CAPITULO IV

RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

3.3. CONCLUSIONES

Al primer objetivo

Se cumplió completamente con la creación de seis esculturas en técnica mixta: pasta de papel, pasta de yeso y aplicaciones de metal.

Al segundo objetivo

Se realizó una investigación acorde a la temática de las esculturas creadas. La investigación trató sobre las diversas cualidades que tiene el cuerpo femenino sin tomar tanto en cuenta un ámbito netamente fisionómico, sino diversos planos de la complejidad del cuerpo femenino como la maternidad, la sexualidad, el amor, la fortaleza, etc.; pero, plasmando estos temas de manera irónica y contraria en las esculturas, como un llamado a la conciencia. Las fuentes bibliográficas que se utilizaron para el desarrollo de la investigación son de diversos temas, como la sociología, la biología, historia, etc. También se recurrió a la experiencia personal y a una visión propia sobre el tema del cuerpo femenino, llegando así a una visión subjetiva de la problemática.

Al tercer objetivo

Se realizó la exposición de las seis obras escultóricas en la sala Marino Fuentes Lira de la Universidad Nacional de Arte Diego Quispe Tito del Cusco, obteniendo de esta manera el tercer objetivo.

Al cuarto objetivo

Se dio a conocer a los espectadores sobre la problemática del cuerpo femenino, y cómo no solo son atributos fisionómicos los que se deben tener en cuenta con respecto a la mujer, sino que son otros los factores y cualidades del cuerpo femenino que deben tener siempre el mismo protagonismo en una fémina.

3.4. RECOMENDACIONES

- A los artistas de las siguientes generaciones y a los que ya se tienen noticia de su obra, que sigan investigando el arte y sobre el arte, y que mediante estas investigaciones estructuren una nueva senda, en la cual el artista plástico cusqueño resalte como luminaria ante toda la sociedad, que muchas veces se vuelve conformista y anticuada. Con esto quiero llegar a que se logre crear una cultura artística renovada y propia en nuestra región.

- A la sociedad en general, se le recomienda no ver a la mujer solo en un plano estético superficial y vacío, sino tener en cuenta los otros atributos y cualidades del cuerpo femenino antes de formar críticas subjetivas sobre ella, observando cualidades como la maternidad, la sexualidad, su fortaleza, el amor, etc.; aspectos que no son tan destacables por la población.

- A la Universidad Nacional de Arte Diego Quispe Tito del Cusco, se le recomienda seguir en el camino de la investigación y junto con sus alumnos, avanzar en ese camino, dando inicio a una nueva etapa artística regional que, por estos días, anda muy dispersa, siendo que solo con la educación y la investigación se aclarará el sendero que se anhela.

3.5. LISTA DE REFERENCIAS

- Achille Bonito, O. (4 de Abril de 2015). *Javiermarin. Ensayos*. Recuperado el 29 de junio de 2017, de <http://javiermarin.com.mx>
- Arnheim, R. (2006). *Arte y percepción visual*. California: Alianzaeditorial.
Recuperado el 25 de octubre de 2021
- Balbotín Zebrak, C. (2008). *Imaginario corporal y prácticas sexuales*.
Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales. Santiago de Chile:
Universidad de Chile.
- Chambi Idme, E. A. (2018). *Canciones del reggaetón y habilidades sociales en la perspectiva de adolescentes de instituciones educativas de la ciudad de Puno*. Universidad Nacional del Altiplano. Puno: Repositorio de la Universidad Nacional del Altiplano. Recuperado el 4 de junio de 2020
- Consejo Nacional de Television. (2008). *La imagen de la mujer en la TV*.
Departamento de Estudios, Santiago de Chile. Recuperado el 23 de mayo de 2020
- Denegri Santa Gadea, M. A. (2016). *Hechos y opiniones acerca de la mujer*.
Lima, Perú: Fondo Editorial UIGV. Recuperado el 4 de diciembre de 2019
- Edwards, B. (2004). *El color*. California, Estados Unidos: Urano. Recuperado el 4 de octubre de 2017
- Esquivias Serrano, M. T. (31 de enero de 2004). "Creatividad: definiciones, antecedentes y aportaciones". *Revista Digital Universitaria*, 5(1), 17.
Recuperado el 8 de octubre de 2019, de
<http://www.revista.unam.mx/vol.5/num1/art4/art4.htm>
- Fernández Guerrero, O. (2010). "Fenomenología del cuerpo femenino". En O. Fernández Guerrero, *Investigaciones Fenomenológicas, vol. monográfico 2: Cuerpo y alteridad* (Vol. 2, págs. 6-7). Salamanca, España: Editorial de la Universidad de Salamanca. Recuperado el 5 de noviembre de 2019
- Fundación Neme. (2014). *Conceptos de arte contemporáneo* (Primera ed.).
Bogota, Colombia: NC-Arte. Recuperado el 23 de julio de 2018
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires:
Fundación arteBA. Recuperado el 12 de septiembre de 2018

- Gombrich, E. (1995). *La historia del arte*. (R. Santos Torroella, Trad.) México: Editorial Diana. Recuperado el 24 de octubre de 2021
- González Cela, J. (n de 2007). La escultura, el taller y la biblioteca nacional. En G. C. Jaime, *La Escultura, el taller y la biblioteca nacional* (pág. 12). Madrid, España: Museo de la biblioteca nacional de España. Recuperado el 5 de octubre de 2017
- Lasso, S. (31 de marzo de 2016). *arte.about.com*. Recuperado el 29 de junio de 2017, de *arte.about.com*: <http://arte.about.com/od/Que-es-el-arte/a/Que-Es-El-Arte-Figurativo.htm>
- León Maristany, E. A. (07 de Setiembre de 2015). *Filosofía del arte en las artes plásticas*. Recuperado el 29 de junio de 2017, de <http://esticamar.blogspot.pe/>
- Litvak, L. (1979). *Erotismo Fin de Siglo*. Barcelona, España: Casa editorial BOSCH. Recuperado el 30 de noviembre de 2017
- Matía Martín, P., Blanch Gonzáles, E., Cuadra, G. M., de Arriba del Amo, P., de las Casas Gomez, J., & Gutierrez Muñoz, J. L. (2006). *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*. Madrid, España: Ediciones Akal. Recuperado el 12 de junio de 2020
- Midgley, B. (1982). *Guía completa de escultura, modelado y ceramica tecnicas y materiales*. Madrid: H. Blume ediciones.
- Newall, D. (s.f.).
- Puig, J. (18 de noviembre de 2014). *Tipos de arte*. Recuperado el 30 de junio de 2017, de contemporáneo: <https://tiposdearte.com>
- Real Academia Española. (20 de noviembre de 2019). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 15 de febrero de 2020, de Real Academia Española: <https://dle.rae.es/>
- Reial Cercle Artístic de Barcelona. (2016). "La escultura figurativa de academia". *Cercle(2)*, 17-50. Recuperado el 25 de enero de 2020
- Snyder Zuasnabar, R. (2019). *Mujer objeto*. Lima, Perú: Repositorio de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Recuperado el 15 de octubre de 2020

- Toajas Roger, M. Á. (2009). *Glosario visual de técnicas artísticas*. Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado el 12 de agosto de 2021
- Universidad de Extremadura: Servicio de Publicaciones. (24 de septiembre de 2014). "Presencia femenina durante la guerra del pacífico. el caso de las rabonas". *Norba, revista de arte, XXXIV*, 177-195. Recuperado el 30 de enero de 2020, de https://www.unex.es/organizacion/servicios-universitarios/servicios/servicio_publicaciones
- Verlag, D. (2008). *Sicología del color* (primera ed.). (J. Chamorro Mickley, Trad.) Munich: Editorial Gustavo Gili. Recuperado el 5 de octubre de 2017
- Villafañe, J. (2006). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid, España: EDICIONES PIRÁMIDE. Recuperado el 11 de septiembre de 2021
- Villalba, J., Castillo, C., & Cuervo, A. (5 de enero de 2018). "La pasta de papel como material de creación artística". *Arte, Individuo y Sociedad, XXX(1)*, 195-210. Recuperado el 10 de agosto de 2021, de <https://doi.org/10.5209/ARIS.57742>
- Waite Brown, C. (2007). *Técnicas escultóricas*. Barcelona, España: TASCHEN. Recuperado el 15 de agosto de 2019
- Zanón, M. J. (Febrero de 2012). "El color en la escultura contemporánea". *ASRI, arte y sociedad revista de investigación(1)*, 1-8. Recuperado el 20 de febrero de 2020

APÉNDICES

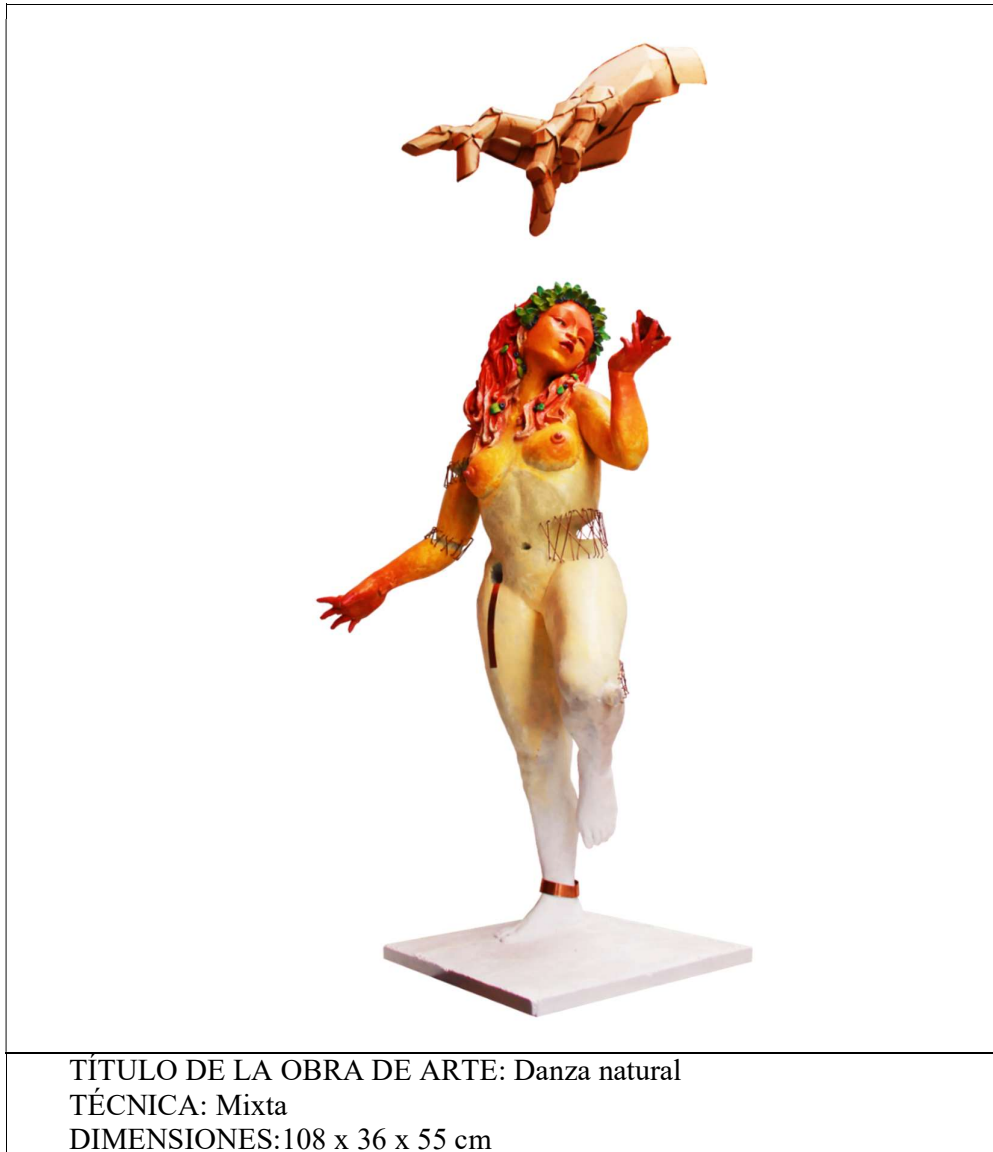
APÉNDICE A

INSTRUMENTOS VALORATIVOS DE INVESTIGACIÓN EN LOS PROCESOS CREATIVOS POR CADA EXPRESIÓN

ESCULTURA N° 1

A) Instrumentos de valoración semiótica

Imagen digitalizada de la obra de arte



Valoración ícono—simbólica

Título de la obra Danza natural				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO) MÉTODO: OBSERVACIÓN		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO) MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE REAL	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO REAL / IDEAL	INTERPRETACIÓN (CONVENCIÓN NADA Y NO CONVENCIÓN NADA)
ÍCONOS (semejanza)	Mujer	Mujer de fisionomía exagerada, con caderas y nalgas prominentes, en una posición de baile.	Cuerpo femenino	Convencionada y real
	Alambres	Alambres que están alrededor y dentro del cuerpo femenino.	Opresión, restricción de la libertad y sumisión	Convencionada
SÍMBOLOS (ideas)	Rosa	Flor de pétalos anchos y aterciopelados de colores intensos	Interpretación del carácter femenino	Convencionada
	Hojas y frutos	Hojas ubicadas en la cabeza de la mujer en forma de tiara.	Madre naturaleza	No convencionada e ideal
ÍCONOS SIMBÓLICOS	Ojos de cristal	De un color ámbar oscuro	Insipiente e inercia del alma de la mujer	No convencionado e ideal
	Mano	Mano de cartón de dimensiones grandes ubicada en la parte superior del cuerpo femenino.	Manipulación que hace referencia a un titiritero.	No convencionada ideal

Valoración sintáctica

		SIGNO	RELACIÓN	SIGNO
SINTÁCTICA	Mujer		Feminidad	Flor
			Sumisión	Alambres
			Naturaleza	Hojas
			Vacío	Cristales
			Manipulación	Mano

Valoración sintagmática

		DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
SINTAGMÁTICA unidades sintagmáticas	Mujer, mano, ojos y alambres		Interpretación de la mujer con respecto a su cuerpo: al cuerpo femenino y su reflejo en nuestra sociedad, la de cosificación y denigración por parte de la comunidad, que en este caso no logra acertar y valorar las capacidades y el valor del cuerpo femenino, sino más bien, la infravalora, manipula y degrada.
	Rosa, hojas y frutos		Esencia de la feminidad como mujer. La mujer tiene relación con respecto a la rosa por su feminidad inherente; a la madre naturaleza, con relación a las hojas y frutos que coronan la cabeza de la escultura. Estos atributos tiene la mujer, pero, a la vez, es uno de los atributos dados y abandonados para lograr su infravaloración y manipulación, como se observa en la escultura con la mano extendida, ofreciendo estos atributos.

B) Instrumento de valoración estética

Valoración de la estructura artística

TÍTULO DE LA OBRA

Danza natural

DIMENSIÓN CREATIVA	TAXONOMÍA VALORES	CARACTERÍSTICAS VALORES ESTÉTICOS
	Desnudo Idealizado (Diana Newall)	Se observa a la mujer con una muestra de sensualidad y, a la vez, de incomodidad; lo que quiere decir que esta posición corporal es obligada, además, presenta una extirpación de pedazos de su cuerpo; también se observa el brazo izquierdo seccionado en tres partes que, a su vez, se denota más largo que el derecho, dando una impresión de amorfismo, pero que da señal de que esa parte del cuerpo comienza a ser separada de su lugar, unida solamente por hilos de cobre, al igual que varias partes de su cuerpo. Todo esto denota la absorción del cuerpo femenino en una cáscara vacía que se desmorona; se nota también la posición forzada que tiene, y que más bien pareciera un momento de danza, pero que a las finales es controlado por una fuerza superior.
Género	Contemporáneo Figurativo (Sara Lasso)	La escultura es de género figurativo y estilizado, ya que los volúmenes no son fieles al realismo, pero con esto logra una expresión que evoca por diferentes medios sentimientos distintos al que ver un arte realista. La escultura está acompañada, aparte de sus volúmenes, por un cromatismo, por una degradación pictórica que argumenta la degradación valorativa del cuerpo femenino; además de tener detalles como la tiara de hojas y frutos y la rosa que tiene en la mano, la cual connota la relación del cuerpo femenino con la naturaleza, ya que las conexiones entre “madre naturaleza” y mujer son fuertes como símbolos; en este caso, por ejemplo, la rosa es símbolo convencional de feminismo.
Categoría	Lo obsceno (Diana Newall)	Se muestra a la figura en una posición de danza, aunque en un movimiento inusual

		y forzoso; la posición y el ritmo que logran los brazos denotan también esta característica; además, muestra la belleza del rostro y del cuerpo, aunque desproporcionada, presenta la faceta sensual del cuerpo femenino.
Técnica	Modelado (Barry Midgley)	Es el proceso de adición de material hasta conseguir el volumen adecuado. Se trabaja directamente con el material que será de la escultura final; el armazón al que se acopla el material es una estructura que queda dentro de la figura.
	Construcción (Barry Midgley)	Es la unión de varias partes de cualquier elemento corriente.
Instrumentos	Herramientas Martillo Alicate Malla Amoladora Lecrones Espátula	
	Materiales Pintura acrílica Cola sintética Tela Tiza Yeso Cartón base para huevos Engrudo	
Estilo y tendencia	Impresionista (Ernst Gombrich)	La figura femenina presentada demuestra una alteración en cuanto a figura, así como por los colores que no tienen relación alguna con la realidad; además, la textura utilizada juega con las proyecciones de luz, provocando nuevas formas y nuevos volúmenes, agregando valor a la forma total de la escultura.

DIMENSIÓN COMPOSITIVA

Proporción	Figura humana (Toajas Roger)	El cuerpo de la mujer está desvariado a los cánones comunes y académicos que suelen usarse comúnmente, la figura está proporcionada en la relación a seis cabezas y media cabeza con rasgos de ninfa, pero con dimensiones anatómicas grandes entre las piernas y el torso; además, el tamaño de manos y pies está desproporcionado con respecto a la figura en sí, ya que son más pequeños.
Equilibrio (Rudolf Arnheim)	Morfológico	El movimiento de la mujer, ósea la posición en la que se encuentra, lleva un equilibrio en los brazos; cada uno extendido, tanto la mano derecha que se encuentra extendida hacia abajo, a uno de los lados de la cadera; como la derecha que está levantada a la altura del rostro, en posición de dar. Se nota que la mujer está sostenida en una sola pierna, lo que genera por el contrario una sensación de desequilibrio; pero, que cuando al ser observada detenidamente, se consigue ver la línea de equilibrio que coincide con el pie sostenido al suelo, y la cabeza que está firme con el resto del cuerpo. Se denota también la ilusión de estabilidad gracias a la mano de cartón ubicada encima de la figura.
	Cromático (luz y sombra)	Los colores que se presentan en la figura están entre fríos y cálidos; los cálidos están en la parte superior empezando por colores encendidos en la cabellera y el rostro, hasta llegar con degradación cromática a los pies, con un cromatismo neutro, en este caso un blanco. La disposición de los colores se hizo con el fin de aclarar y elevar el mensaje de la escultura. La textura utilizada hace que, con la iluminación, los colores tengan un contraste mucho más llamativo entre las sombras y luces.
Morfología (Justo Villafañe)	Iluminación natural	La luz natural recae sobre la escultura en su totalidad volumétrica, lo que genera una proyección visual que ayuda a resaltar el contraste provocado por la textura en la escultura. Será una luz con

		claridad para que el contraste cromático sea mucho mayor; esta se proyecta en dirección lateral, jugando con más ahínco los colores y la textura.
	Estructura	La estructura fue realizada con un armazón soldado de fierro corrugado N°18, y con alambón N°6 para las extremidades; a este armazón se acoplaron piezas de tecnopor dándole volúmenes de acuerdo al resultado final; y se le envolvió con una malla metálica, con el fin de tener firmeza y unión entre el armazón y el tecnopor. La base de esta escultura fue realizada a partir de fierro angular de 20 mm, para luego ser soldada a la estructura de la figura.
	Textura	Presenta una textura brusca y rudimentaria en las partes más alejadas a las zonas íntimas, expresando la falta de delicadeza en la mujer representada, ya que el despojo de su identidad está perdiéndose y, por ende, las características de su cuerpo, además, esta textura ayuda con la pintura con la que se dio el acabado para que tenga contrastes entre los colores.
Línea (Justo Villafañe)	Contornos	Con la iluminación se observa la delineación, no solo de las partes del cuerpo, sino más bien por la textura que presenta; lo que hace los contornos de la escultura en si sean casi infinitos.
	Diseño	Es de diseño informal ya que no guarda relación de simetría por el movimiento mímico que presenta la figura
	Base	El ordenamiento se da en la escultura misma en la que fueron predispuestas las formas y las partes de la figura
Armonía (Rudolf Arnheim)	Por reflejos / por combinación de colores	La figura está en armonía por la presencia de colores, tanto cálidos como fríos usados en el cuerpo. Los colores cálidos tuvieron la finalidad de señalar las relaciones con la naturaleza de la figura, pero que se van degradando a colores fríos en la parte inferior del cuerpo; el rojo es el color dominante en la cabeza y rostro y se usa entre tonos de blanco, amarillo, siena y rojo, entre los colores mediadores. Los pies y las manos están

		pintados en color blanco. al igual que el rostro, denotando frivolidad ya que son las partes del cuerpo que más alejadas están del objeto resaltante.
Color (Justo Villafañe)	Polaridad / temperatura	El cromatismo de la escultura es un degradado, siendo un juego de expresiones para denotar la otra característica del discurso de la escultura que es la degradación valorativa del cuerpo femenino. Esta degradación varía desde colores intensos y cálidos (rojos, sienas, bermellones, amarillos, etc.), hasta un neutro blanco sin más significado que el vacío, tanto físico como espiritual. Esta degradación tonal es alterada por la tiara que presenta la figura en su cabeza; esta tiara está formada por hojas verdes y frutos morados, tales colores rompen con la degradación y generan un foco visual. Las aplicaciones de cobre que construyen la forma de la escultura, también generan contraste con la demás combinación cromática, pero en este caso es un color inherente al material, en cambio el cuerpo de la figura está pintada con pigmentos sintéticos.
Ritmo (Justo Villafañe)	Morfológico	La escultura presenta un ritmo morfológico disonante ya que no muestra una serie ordenada de objetos en la figura de la mujer, ni tampoco en los objetos adheridos a la misma.
	Cromático	Es de ritmo cromático disonante ya que a pesar de que se noten las diferencias entre colores, con la iluminación entre tonalidades, estas no llevan ningún orden preestablecido.

DIMENSIÓN DE CONTENIDO

Sígnico (real-ideal)	Ideal	Una mujer con una posición forzada y de piel en colores extraños; una mano de dimensiones grandes que representa la manipulación.
-------------------------	-------	---

APÉNDICE B INFORME CURATORIAL

Identificación del proyecto

Exposición “Warmi”

Presentada por: Alexander Huari Paucar y Gabriela Vidal Escobedo, con grado de bachilleres, egresados de la ESABAC “Diego Quispe Tito”, actualmente, Universidad Nacional de Arte Diego Quispe Tito del Cusco.

Definición del proyecto

La exposición bipersonal “Warmi” tiene como finalidad principal, dar a conocer el resultado de una investigación artística, cuyos frutos son una serie de esculturas que a pesar de tener influencias de los dos artistas participantes de esta exposición, se sostiene en un solo pilar fundamental, que es la mujer en un aspecto histórico y social. La exposición se montará en la Sala Nacional Mariano Fuentes Lira, por los bachilleres Alexander Huari Paucar y Gabriela Vidal Escobedo.

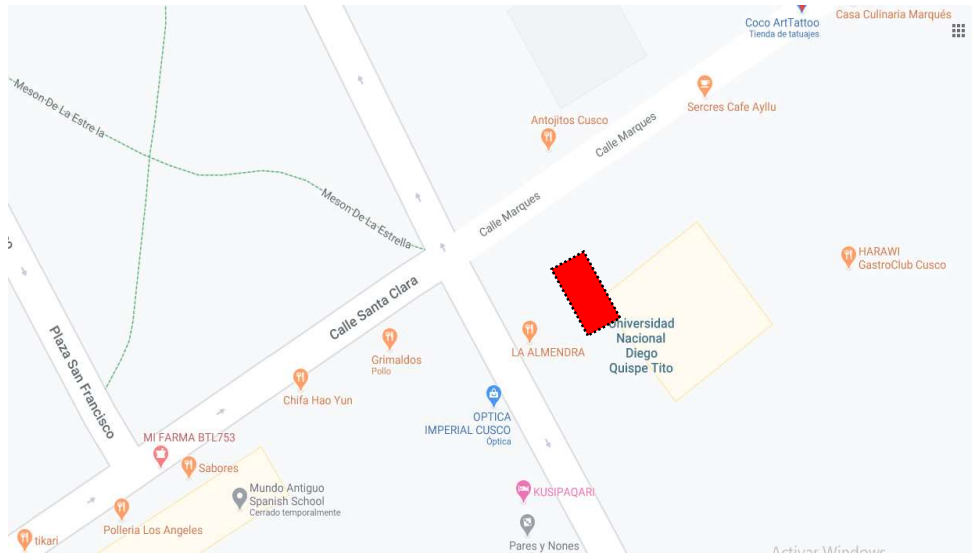
Justificación del proyecto

El proyecto se realizó con la necesidad de mostrar, a través de esculturas, diferentes cualidades del cuerpo femenino, el ámbito histórico basado en la hibridación cultural en la mujer de la sociedad del virreinato peruano y el ámbito social reinterpretado en la morfología del cuerpo femenino basado en los criterios del escultor.

Cumplimiento de objetivos

Se llegó a exponer las once esculturas en la Sala dos de la Galería Mariano Fuentes Lira, ubicada en la intersección de las calles Marqués y Mesón de la Estrella. Hubo retraso de tres meses con el cronograma preestablecido, al principio, por una inesperada pandemia provocada por un nuevo coronavirus. Por consiguiente, la exposición tuvo que ser reestructurada para seguir ciertas medidas de seguridad, estas medidas contemplaron que la exposición sea de manera virtual, sin la presencia física de público espectador así como la emisión de las invitaciones y catálogos físicos.

Plano N° 1 Localización de la galería



Plano N° 2 Distribución de las obras en la sala expositiva

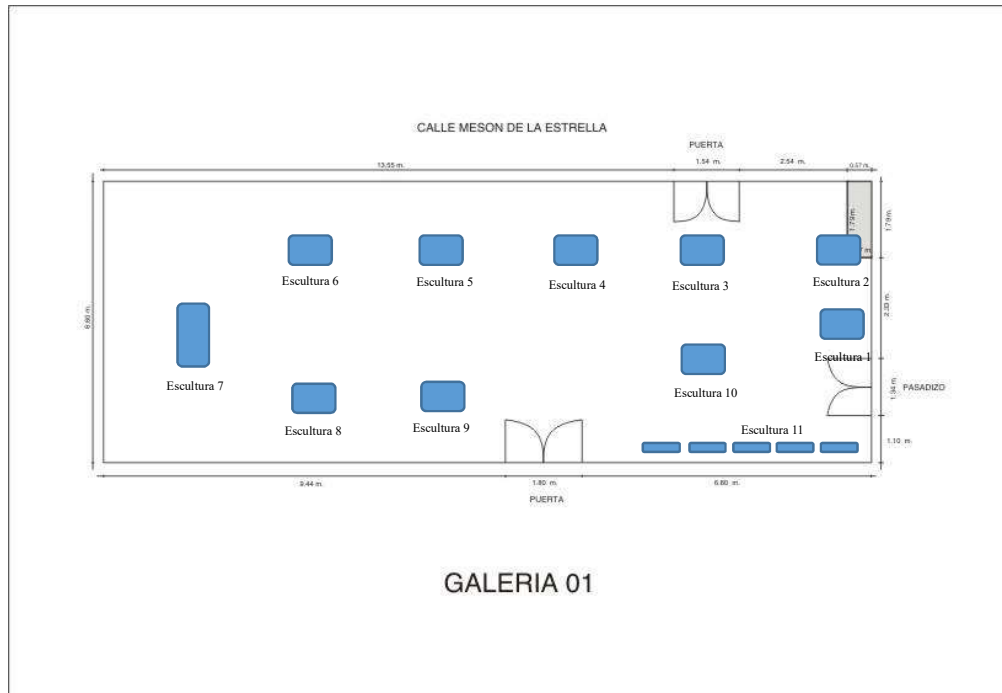


Tabla de distribución de obras

Escultura 1	Descorazonaré
Escultura 2	Danza natural
Escultura 3	Estupro
Escultura 4	Rabona
Escultura 5	Qori sonqo
Escultura 6	Kanwan kuskam k'asaq
Escultura 7	Sinchi munana warmi
Escultura 8	Sipas wayta
Escultura 9	Sumaq t'ika
Escultura 10	Rapto en el templo
Escultura 11	Semblante

Cumplimiento de metas

Sobre el número de obras

Se llegó a exponer las 11 obras escultóricas; 6 esculturas correspondientes a Alexander Huari Paucar y 5 esculturas correspondientes a Gabriela Vidal Escobedo.

Sobre el taller de sensibilización

Se llegó a exponer y sensibilizar al público mediante la exposición virtual y, a través de un discurso orientado hacia el propósito artístico de las obras.

Sobre la sustentación de grado

Sí, se sustentará como examen de grado, para obtener el Título de Licenciado en Artes Visuales, la producción escultórica expuesta.

Cumplimiento del cronograma

No se llegó a exponer el cronograma establecido por el proyecto de investigación, que estaba previsto para el año 2018 por factores familiares y económicos, aun así, cuando la exposición estaba prevista para el mes de abril del año 2020, el Gobierno peruano promulgó el estado de cuarentena a nivel nacional

por la pandemia del COVID 19, generando un aplazamiento de la exposición indefinida hasta que se dio la oportunidad de organizar una exposición virtual de las esculturas, logrando así el objetivo de la exposición artística.

Resumen de las actividades realizadas por cronograma

AÑO	2020									
MESES	Julio									
DÍAS	22	23	24	25	26	27	28	29	30	
ACTIVIDADES										
Montaje										
Inauguración (virtual)										
Exposición (puesta en galería)										
Desmontaje										

Cumplimiento del presupuesto

Costo proyectado versus costo real

Costo proyectado

ÍTEM	SUBTOTAL
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA	
Materiales	
Fierro angular 20 mm	S/ 96.00
Fierro corrugado N° 18	S/ 75.00
Fierro corrugado 5/8	S/ 60.00
Malla hexagonal	S/ 60.00
Tecnopor	S/ 84.00
Planchas para huevo	S/ 20.00
Alambre N° 16	S/ 18.00
Yeso	S/ 77.00
Harina	S/ 155.00
Cola sintética	S/ 90.00
Guaípe	S/ 24.00
Tela tocuyo	S/ 105.00

ÍTEM	SUBTOTAL
Tela yute	S/ 150.00
Pintura acrílica	S/ 200.00
Instrumentos	
Lecrones	S/ 15.00
Espátulas	S/ 20.00
Electrodos	S/ 12.00
Amoladora	S/ 180.00
Brochas	S/ 18.00
Pinceles	S/ 20.00
Martillo	S/ 25.00
Alicate	S/ 15.00
Cizalla	S/ 30.00
MDF	S/ 89.00
Tornillos	S/ 10.00
EXPOSICIÓN	
Catálogos	S/ 1200.00
Gigantografías	S/ 50.00
Invitaciones	S/ 100.00
Bocaditos	S/ 300.00
Vino	S/ 60.00
Traslado	S/ 60.00
TOTAL	S/ 3418.00

Costo real

Elaboración de esculturas					
Materiales	Tipo	Cantidad	Medida	Costo unitario	Costo total
Fierro angular 20 mm	Hierro	9	Varios	S/ 18.00	S/ 162.00
Base	Mdf	6	Varios	S/ 89.00	S/ 89.00
Fierro corrugado 3/8	Hierro	18	6 metros	S/ 12.00	S/ 72.00
Fierro corrugado N° 20	Hierro	3	6 metros	S/ 6.00	S/ 18.00
Alambrón N° 20	Hierro	3	kilos	S/ 6.00	S/ 6.00
Malla hexagonal	Hierro	12	metros	S/ 3.00	S/ 36.00

Elaboración de esculturas					
Materiales	Tipo	Cantidad	Medida	Costo unitario	Costo total
Alambre galvanizado N° 18	Hierro	3	kilos	S/ 6.00	S/ 18.00
Alambre galvanizado N° 10	Hierro	1	kilo	S/ 5.00	S/ 5.00
Tecnopor	Cuartón	9	2 metros	S/ 13.00	S/ 117.00
Cartones base huevo	kilos	50	-	S/ 2.50	S/ 125.00
Pegamento	Cola Sintética	7	5 litros	S/ 18.00	S/ 60.00
Harina de trigo	-	50	kilos	S/ 3.50	S/ 175.00
Yeso	-	11	quintales	S/ 14.00	S/ 154.00
Tiza	Industrial	55	kilos	S/ 2.00	S/ 110.00
Tocuyo	Tela	6	metros	S/ 13.00	S/ 78.00
Yute	Tela	10	metros	S/ 6.00	S/ 60.00
Triplay	Madera	1	plancha	S/ 48.00	S/ 48.00
Tornillos	-	1	ciento	S/ 5.00	S/ 5.00
Cobre	Plancha	50	centímetros	S/ 25.00	S/ 25.00
Hojalata	Plancha	5	A2	S/ 2.80	S/ 14.00
Soga	-	3	metros	S/ 6.00	S/ 18.00
Cuero	-	1	unidad	S/ 20.00	S/ 20.00
Manta	Lana	1	unidad	S/ 10.00	S/ 10.00
Canasta	-	1	unidad	S/ 17.00	S/ 17.00
Bolas de cristal	-	1	bolsa	S/ 5.00	S/ 5.00
Pintura acrílica	Diferentes colores	10	litros	S/ 25,00	S/ 250,00
Tinher	-	5	litros	S/ 6.00	S/ 30.00
Chuño	-	1/2	kilo	S/ 5.00	S/ 5.00

Identificación de las deficiencias y aciertos

Las deficiencias se dieron con respecto a la fecha de la exposición, pues en un primer momento estaba establecida para el mes de abril del 2020, pero por sucesos fuera de nuestro control se aplazó por tres meses. La dificultad se dio por la cuarentena obligatoria establecida por el Gobierno, a causa de un nuevo coronavirus; pero a pesar de todo eso, gracias a la organización de la Universidad Nacional de Arte Diego Quispe Tito del Cusco, se hizo posible la ejecución de una exposición virtual de nuestras esculturas.

Ejecución de guion museográfico

- La exposición fue temporal y duró 5 días en galería, pero la exposición virtual fue subida en la página institucional de la UNADQTC.
- El contenedor de la exposición fue la sala N° 1 de la Sala Nacional Mariano Fuentes Lira.
- El recorrido fue lineal
- La iluminación que se utilizó fue artificial, y es perteneciente a la galería de la Universidad.
- Material de apoyo: se publicó el cartel virtual sobre la exposición “WARMÍ”, dicha publicación se hizo a través de la página institucional de la Universidad Nacional de Arte Diego Quispe Tito del Cusco y se difundió virtualmente. En el texto de dicha publicación va el siguiente texto:

WARMÍ

Alexander Huari – Gabriela Vidal

Exposición Bipersonal de Escultura para Grado

Inauguración virtual Facebook live

Viernes 17 de Julio / 7 p.m.

Presentación

La presentación de la muestra fue hecha por el presidente de la Comisión Organizadora Mag. Carlos Aguilar Carrasco:

La creación artística sigue abriéndose paso, y en el contexto del ‘Nuevo Coronavirus’ (COVID-19) adecuándonos a ‘la nueva normalidad’ -en pleno mes de las Fiestas Patrias- la Universidad Nacional “Diego Quispe Tito”, presenta la Exposición Grado de dos egresados de la Especialidad de Escultura, en su avance de consolidación como artistas profesionales para llegar al público que aprecia y valora la obra artística. Para la Comisión Organizadora constituye una satisfacción institucional, mostrar virtualmente la presente Expo Grado que plasma identidad andina y demuestra calidad competitiva. Sus trabajos escultóricos se basan en la relación que tiene la mujer con la historia, así como su crecimiento en la cotidianidad. Además, se desarrolla el concepto de la mujer como ser social y su protagonismo en el avance de la misma. La serie de esculturas son desarrolladas hacia dos senderos diferentes, que toman características y apreciaciones estéticas diferentes acerca de la mujer, pero que no dejan de relacionarse entre sí. La exposición “Warmi” contiene once esculturas, cinco pertenecen a Gabriela Vidal Escobedo y seis a Alexander Huari Paucar. Todas fueron desarrolladas en la técnica del modelado directo con pasta de papel sobre una estructura de metal, para posteriormente agregar una delgada capa de pasta de yeso, logrando una textura más fina acorde a la preferencia del artista. Corremos el año académico 2020, en la constante formación de nuevos talentos y con nuevas generaciones de artistas como los dos expositores. Es finalidad de la presente exhibición “Expo Grado”, ahora virtual, mostrar la destacada creación de nuestros futuros profesionales de las Artes Plásticas, gracias a la tecnología de innovación.

Cusco, Julio 2020.

Mag. Carlos Hugo Aguilar Carrasco

Comisión Organizadora

Presidente

UNDQT

Presentación de la muestra

El tema de investigación artística que presenta Gabriela, es una propuesta social enmarcada en la hibridación cultural de la mujer en el virreinato peruano, abordando el problema de transculturación de la mujer hispana y africana, en un espacio cultural eminentemente indígena. Cada una de las obras contiene rasgos culturales propios con patrones y conductas diferentes, con aciertos, contradicciones y conflictos determinados en nuevas formas de relación social; llamando a esta, el mestizaje que propiamente en su acepción se refiere a hijos de padres de ascendencia racial y cultural diversa, dando como resultado una mezcla de nuevas conductas híbridas con manifestaciones de dolor, adaptación, sumisión, resignación, acoso y violencia, en el marco del virreinato. En este panorama, Gabriela recrea cinco obras escultóricas, modelando directamente la anatomía de las mujeres, comenzando desde el corazón de su armadura o estructura interna, agregando sucesivamente el material pasta (como construyendo continuas capas imaginarias de planos) hasta lograr el volumen de cada figura, teniendo como resultado una arquitectura escultural: planos redondos, curvos, cóncavos y convexos que se extienden en todas las direcciones; produciendo esta combinación de movimiento y ritmo, expresado en un lenguaje volumétrico propio de la autora, lo cual define su estilo. La escultora tiene a su disposición materiales de diferente sustancia y apariencia, cada material por más que sea un fragmento pequeño incita a su sensibilidad cognitiva a ser conmovida lo suficiente como para extasiarse y crear su obra escultórica; en Gabriela este goce de material preferido se manifiesta en el manejo de la pasta en sus diferentes formas de preparado como insumo determinante, así como de la tela encolada que la compromete al dominio de un método técnico especial, dando como resultado una obra singular. También es de resaltar en Gabriela, el rescate y la valoración de la técnica del modelado directo (pasta y tela encolada), que en la época de la colonia fue de aplicación en la imaginería y que, ahora, muy bien puede ser utilizada en esculturas de expresión moderna. Queda demostrado en sus cinco obras escultóricas, el buen acabado, realce, experimentación y adecuación de materiales de la época actual con dicha técnica colonial.

Lic. Carlos Larrea García

A lo largo de la historia, la representación de la mujer en el arte ha ido cambiando, desde la creencia y valores de cada época ha sido asociada a la moralidad, al vicio, al pecado o a la santidad. Un ejemplo es la representación del numeroso grupo de pequeñas estatuillas femeninas, conocidas como venus prehistóricas o paleolíticas (hechas de hueso, marfil, piedra, terracota, madera o barro). En la obra escultórica de Alexander, se puede apreciar aquel dolor y dramatismo aún vivo en nuestra época. El propósito constituido por interpretaciones de diversas maneras de ver la realidad, el pasado histórico cultural y social, lleno de formas, volúmenes y conceptos están presenta en su obra. En lo que respecta al material elegido, la contemporaneidad y la frescura no son ajenas a su producción, y se puede apreciar en la forma, volumen y contenido. El arte de la escultura es un campo en el que se trabaja ininterrumpidamente, cuyo objetivo es trascender; es preciso dominar la técnica para lograr los contenidos, pues el proceso de realización de su obra demuestra aquel dominio y constancia cuando hace uso de elipses interconectadas, que resaltan las partes anatómicas femeninas. Cuando esboza la figura, lo hace a partir de una serie de óvalos superpuestos, así afirma la figura humana femenina manteniendo su volumen y su redondez en el espacio. La forma volumétrica de sus obras cubre la necesidad de plasmar la idea y/o percepción social, que tiene su generación por medio del lenguaje simbólico. La ilusión de profundidad y volumen en los cuales se acentúan, los contrastes de valores, sombras y espacios están también presentes.

Lic. Washington Santiago Flores Matto

Especialidad de Dibujo y Escultura

Docente

UNDQT

Fichas Técnicas

<p>Ficha 1 GABRIELA VIDAL ESCOBEDO Qori Sonqo Técnica mixta 90 cm x 85 cm x 37 cm 2019 “Vendrán a ti palabras y cantares de tu melancolía Pero nunca volverá la alegría de tu primavera Alma pura por tanta humildad, tan especial Quiera en mi vida su corazón de oro”.</p>	<p>Ficha 2 GABRIELA VIDAL ESCOBEDO Sipas Wayta Técnica mixta 122 cm x 46 cm x 47 cm 2019 “Ida es la gloria de sus encantos Pasado el sueño de su sonrisa Lentamente sigo la ruta de mis quebrantos ¡Ella ha fugado como el perfume sobre la brisa!”.</p>
<p>Ficha 3 GABRIELA VIDAL ESCOBEDO Kanwan kuskam k'asaq Técnica mixta 110 cm x 50 cm x 30 cm 2017 “Hermosa flor silvestre Cual viento errante Te pusiera sobre mis parajes Bella y salvaje Perfumas la ruta del viajero sin rumbo Regalas efímera esperanza en el amor Eres fiel a tu independencia y a tus raíces Estaré contigo”.</p>	<p>Ficha 4 GABRIELA VIDAL ESCOBEDO Sumaq t'ika Técnica mixta 77 cm x 75 cm x 47 cm 2017 “Heme aquí en una torre de frío Abrigado del recuerdo de tus labios marítimos Del recuerdo de tus complacencias y de tu cabellera Luminosa y desatada como los ríos de montaña ¿Iráis a ser ciega que Dios te dio esas manos? Te pregunto otra vez El arco de tus cejas tendido para las armas de los ojos En la ofensiva alada vencedora segura con orgullos de flor Te hablan por mí las piedras aporreadas Te hablan por mí las olas de pájaros sin cielo Te habla por mí el color de los paisajes sin viento Te habla por mí el rebaño de ovejas taciturnas Dormido en tu memoria Te habla por mí el arroyo descubierto La hierba sobreviviente atada a la aventura</p>

	Aventura de luz y sangre de horizonte Sin más abrigo que una flor que se apaga”.
<p>Ficha 5 GABRIELA VIDAL ESCOBEDO Sinchi munana warmi Técnica mixta 118 cm x 94 cm x 55 cm 2017 “Mientras levanto la cabeza, para Ahorrarle el trabajo al verdugo, Cierro mis párpados. Quiero verlo solamente con los Ojos del alma, Erguido como un inca Con su caballo blanco, Ante los pueblos de las provincias altas, Haciendo arder el aire con Sus palabras, inflamando de fervor a las gentes, Levantando un altar a la libertad en sus corazones, entre el ondear de las banderas y el ulular de los pututos. Hablando, Sí, hablando siempre de la Libertad...”.</p>	<p>Ficha 6 ALEXANDER HUARI PAUCAR Danza natural Técnica mixta 108 cm x 36 cm x 55 cm 2019 Bailes y contornos pasos suaves manipulados hilos gruesos atan tu piel pelos encendidos chamuscados cabellos coronados por hojas cual naturaleza de la cuál eres danza fuerte y danza bien danza por mi mano danza para mí.</p>
<p>Ficha 7 ALEXANDER HUARI PAUCAR Descorazonaré Técnica mixta 87 cm x 51 cm x 51 cm 2019 “Tus ojos, cristal ámbar sin vida y vacíos de expresión sorprendida al notar tu falta tu pecado que amarra y destroza cuerpo vacío tenías, una cárcel un despojo de materia inerte enredo de tus pensamientos hacen caerte en pedazos Aguanta por favor”.</p>	<p>Ficha 8 ALEXANDER HUARI PAUCAR Rapto en el templo Técnica mixta 81 cm x 54 cm x 45 cm 2017 “De tu vientre ningún fruto ni de tu cuerpo seco sin vida limitada entre lo neutro quizá algún día lo fuiste pero ahora solo un nido vacío adorna tu lento consumir”.</p>

<p>Ficha 9 ALEXANDER HUARI PAUCAR Estupro Técnica mixta 112 cm x 41 cm x 41 cm 2019 “Emana líquido carmesí envuelve e infecta temor, miedo, odio y tristeza Degüella la carne e infecta Emana de tu puerta al cielo el miedo a existir destruye el alma y deja el cascarón explota tus pensamientos”.</p>	<p>Ficha 10 ALEXANDER HUARI PAUCAR Semblante (Políptico) Técnica mixta Medidas variables 2019 “Deconstrucción fallida descomunal error tratar de juntar piezas bellas para buscar la perfección trata, reordena, junta, falla mataste la belleza, encontraste el error”.</p>
<p>Ficha 11 ALEXANDER HUARI PAUCAR Rabona Técnica mixta 70 cm x 27 cm x 28 cm 2019 “Gran carga de amor pilar de existencia mía enterradora de mis restos sanadora de heridas ajenas das alimento al maltrecho y cariño al faltante Jala tras de ti una vida jala incesante el terror y miedo carga con mi alma y con todo carga con mis batallas con mis guerras y con mi destino”.</p>	

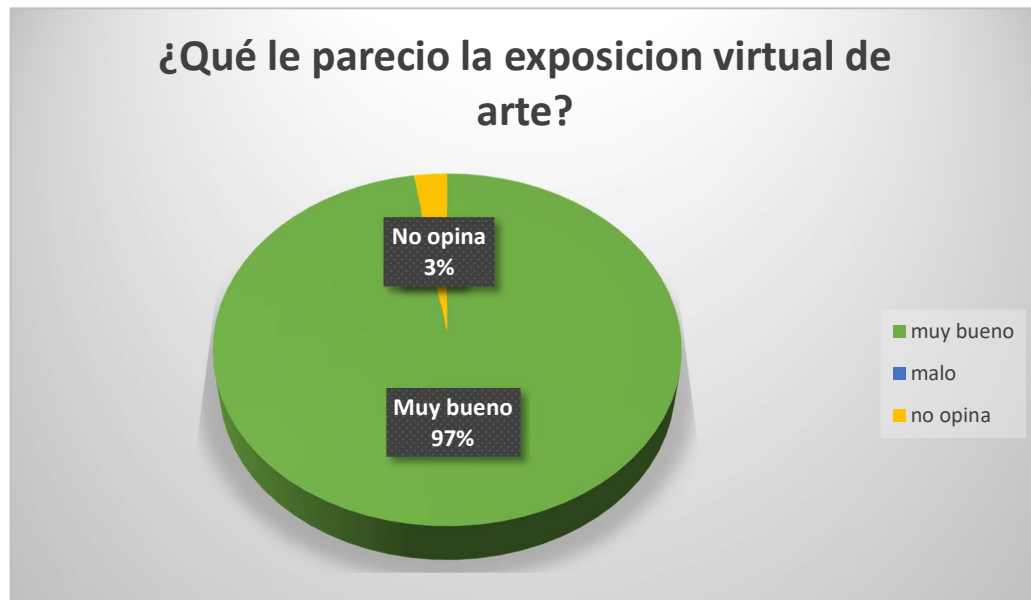
Análisis de la encuesta

La encuesta se hizo de manera virtual por el contexto epidemiológico, que se estaba atravesando en el momento de la exposición. La encuesta fue a través de la aplicación *Google Forms*, y los participantes de la encuesta fueron seleccionados entre las personas que comentaron la exposición durante la transmisión en vivo.

Ítem 1

¿Qué le pareció la exposición virtual?

Buena	39
Mala	0
No opina	1
TOTAL	40



Interpretación: en el gráfico podemos observar que del total de la población encuestada, 40 personas; el 97% opina que la exposición es muy buena, un 0% opina que es mala y un 3% no opina sobre la exposición.

Ítem 2

¿Le parece importante el tema de la exposición?	
Importante	30
No tan importante	5
Irrelevante	4
No opina	1
TOTAL	40



Interpretación: en el gráfico se puede observar que: al 75% de la población encuestada le parece importante el tema de la exposición, al 12% le parece que no es tan importante el tema de la exposición, al 10% le parece irrelevante el tema de la exposición y el 3% no opina sobre el tema de la exposición.

Ítem 3

¿Cuál es su opinión acerca de la exposición virtual de arte?

Buena	19
Regular	4
Mala	0
TOTAL	23



Interpretación: se observa en el gráfico que: al 85% de la población encuestada le parece buena la exposición virtual, al 10% le parece regular la exposición virtual y al 5% le parece que la exposición virtual fue mala.

Ítem 4

¿Era consciente usted sobre el impacto de la mujer en nuestra historia y en nuestra sociedad?

Sí era consciente	12
No era consciente	25
No opina	3
TOTAL	40



Interpretación: el gráfico nos muestra que solo el 30% de la población encuestada era consciente sobre el impacto de la mujer en nuestra historia y en nuestra sociedad, el 62% no era consciente sobre este hecho y el 8% no opina sobre la pregunta.

APÉNDICE

FOTOGRAFÍAS DURANTE EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN



Figura 1: Soldando la estructura metálica y aplicando las piezas de tecnopor para el volumen.



Figura 2: Rellenando los volúmenes necesarios con pasta de papel reciclado.



Figura 4: Aplicando pasta de yeso para conseguir la morfología requerida. La textura es aún muy tosca.

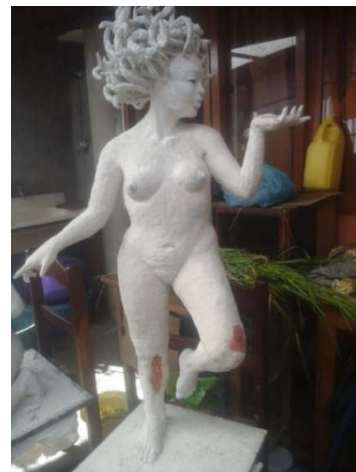


Figura 5: Afinando detalles en la escultura y lijando las partes necesarias.



Figura 6: Dejando lista la escultura para la aplicación de la pátina de pintura acrílica.



Figura 7: Agregando una mezcla de pasta de yeso, con bolas de tecnopor, para ganar volumen sin agregar tanto peso a la escultura.

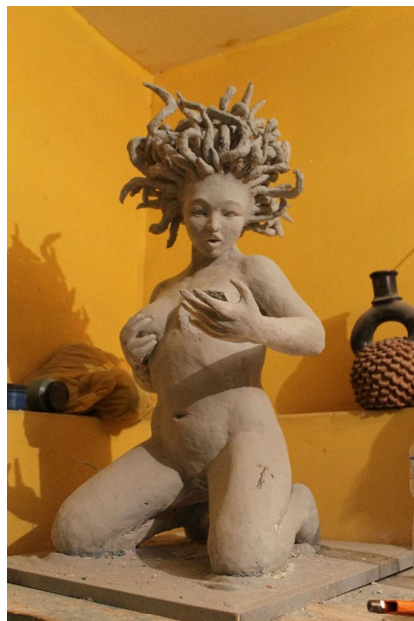


Figura 8: Agregando la base acrílica para comenzar con la aplicación de la pátina.

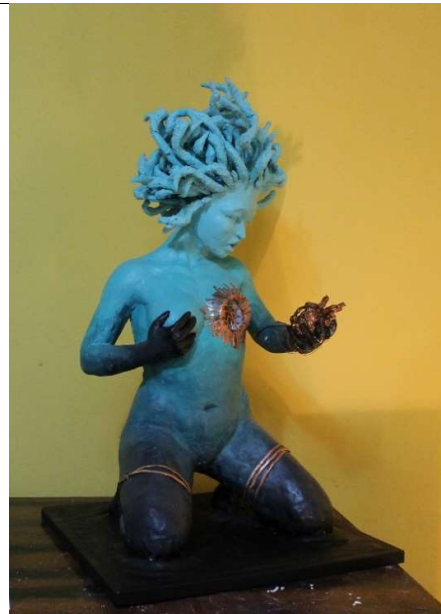


Figura 9: Trabajo finalizado con la pátina y aplicaciones de cobre listas para la sesión de fotos.

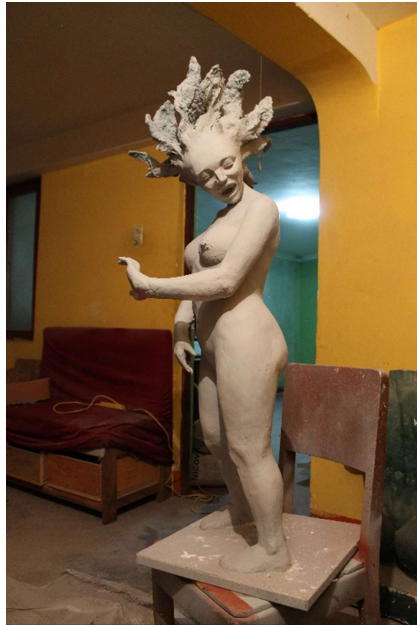


Figura 12: La escultura después del lijado final y lista para comenzar con el patinado.



Figura 13: Aplicando pasta de papel en el cielorraso de la escultura.



Figura 10: Asegurando los miembros superiores de una de las esculturas para avanzar con los demás detalles.



Figura 11: Aplicando pasta de yeso en la escultura para conseguir los volúmenes requeridos.



Figura 14: Lijando todas las partes necesarias de la escultura para seguir con el patinado.



Figura 15: Escultura lista para la pátina final y la aplicación de las placas de cobre.



Figura 16: Aplicando la mezcla de waype con cola sintética al tecnopor, para sujetarla mejor al soporte.



Figura 17: Agregando pasta de papel a la pieza del políptico antes de aplicar pasta del papel.



Figura 18: Acoplando los demás elementos de la escultura antes de seguir con la aplicación de la pasta de yeso.



Figura 19: La pieza lista conducente a la aplicación de la base acrílica para la pátina.

APÉNDICE D

IMÁGENES DE LA EXPOSICIÓN DE LAS OBRAS DE ARTE

Montaje



Figura 1: Acomodando la escultura para que tenga estabilidad en el módulo.



Figura 2: Revisando el peso de la pieza para montarla después en el muro.



Figura 3: Estabilizando la escultura sobre un módulo vertical



Figura 4: Empezando a levantar la obra escultórica para colocarla sobre un módulo.

Exposición



Figura 1: La exposición se inició con la transmisión de la portada con el nombre de esta.



Figura 2: La licenciada María Keta Rodríguez Fernández Baca dando las palabras de presentación durante la exposición.



Figura 3: Las palabras del expositor Alexander Huari Paucar acerca de la exposición y las obras escultóricas que se presentaron.



Figura 4: La transmisión en vivo de la exposición de grado en el Facebook de la UNADQTC, los comentarios y las reacciones por parte de los espectadores.

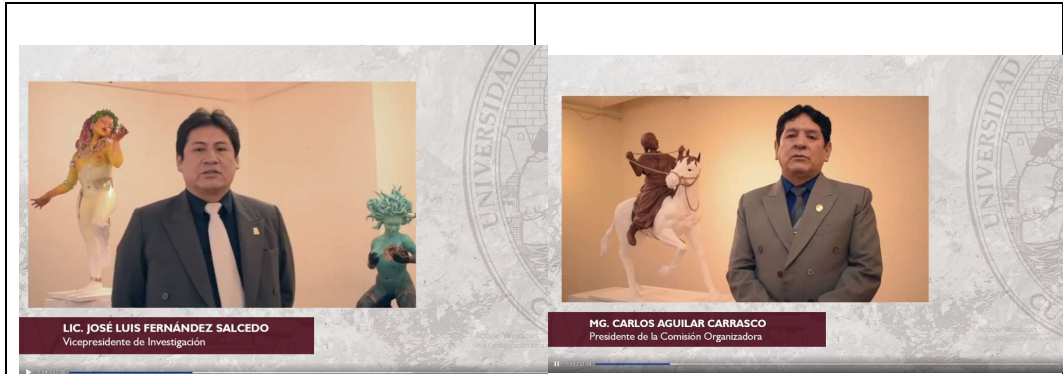


Figura 5: Las palabras del licenciado José Luis Fernández Salcedo, vicepresidente de Investigación de la UNDQT.

Figura 6: Las palabras de parte del magister Carlos Aguilar Carrasco, presidente de la Comisión Organizadora.

Desmontaje



Figura 1: Desmontando los hilos de nylon de una de las piezas de la escultura.



Figura 2: Removiendo una de las piezas metálicas para su mayor seguridad en el desmontaje de la escultura.



Figura 3: Acomodando la escultura sobre un soporte fijo para su posterior transporte.



Figura 4: Levantando la escultura para su traslado en la movilidad.




Figura 5: Levantando otra escultura para su traslado después de la exposición.



Figura 6: Levantando otra de las piezas que formó parte de la exposición para su traslado.

APÉNDICE E

APOYO MUSEOGRÁFICO



EXPOGRADO
WARMI

Esculturas de:
Alexander Huari Pasacor • Gabriela Vidal Escobedo

La creación artística sigue abriéndose paso, y en el contexto del "Nuevo Coronavirus" (COVID-19) adecuándose a "la nueva normalidad" -en pleno mes de las Fiestas Patrias- la Universidad Nacional "Diego Quispe Tito", presenta la **Exposición Grado** de dos egresados de la Especialidad de Escultura, en su avance de consolidación como artistas profesionales para llegar al público que aprecia y valora la obra artística.

Para la Comisión Organizadora constituye satisfacción institucional, mostrar virtualmente la presente: **Expo Grado** que plasma identidad andina y demanda calidad competitiva.

Sus trabajos Escultóricos se basan en la relación que tiene la mujer con la historia, del crecimiento de ella en su cotidianidad. Además, se desarrolla el concepto de la mujer como ser social y su protagonismo en el avance de la misma. La serie de Esculturas son desarrolladas hacia dos senderos diferentes que toman características y apreciaciones estéticas diferentes acerca de la mujer pero que no dejan de relacionarse entre sí.


La exposición "Warmi" contiene once esculturas, cinco pertenecen a Gabriela Vidal Escobedo y seis a Alexander Huari Pasacor. Todas, fueron desarrolladas en la técnica del modelado directo con pasta de papel sobre una estructura de metal para posteriormente agregar una delgada capa de pasta de yeso logrando una textura más fina o acorde a la preferencia del artista.

Convenio el Año Académico 2020, en la constante formación de nuevos talentos y con nuevas generaciones de artistas como los dos Expositores. Es finalidad de la presente exhibición **"Expo Grado"** -obra virtual- mostrar la destacada creación de nuestros futuros profesionales de las Artes Plásticas, gracias a la tecnología de innovación.

Cusco, Julio 2020.

Msc. Carlos Ingo Aguilar Carrasco
Comisión Organizadora

Activar Windows
Ve a Configuración para activar Windows



El tema de investigación artística que presenta Gabriela, es una propuesta social enmarcada en la hibridación cultural de la mujer en el virreinato peruano, abordando el problema de la translocación de la mujer hispana y andina, en un espacio cultural eminentemente indígena. Cada una de las obras contienen rasgos culturales propios con patrones y conductas diferentes, con acentos, contradicciones y conflictos, denominados en nuevas formas de relación social, llamando a esta, el mestizaje que propiamente en su acepción se refiere a hijo de padre de ascendencia social y cultural diversa, dando como resultado una mezcla de nuevas conductas híbridas, con manifestaciones de diálexis, adaptación, sumisión, resignación, acción y violencia, en el marco del virreinato.

En este panorama Gabriela recrea cinco obras escultóricas, modelando directamente la anatomía de los cuerpos, comenzando desde el caudex de su estructura o estructura interna, agregando sucesivamente el material pasta (como contrayendo continua capas imaginarias de plomo) hasta lograr el volumen de cada figura, teniendo como resultado una arquitectura escultórica, plana, redonda, curvas, cóncavas y convexas que se extienden en todas las direcciones. Produciendo esta combinación de movimiento y ritmo, expresando en un lenguaje volumétrico propio de la autora lo cual define su estilo.

El resultado tiene a su disposición materiales de diferente sustancia y apariencia, cada material por más que sea un fragmento pequeño invita a su sensibilidad cognitiva a ser conectada lo suficiente como para equianar y crear su obra escultórica, en Gabriela este tipo de material pretendido se modeló en el moldejo de la pasta en sus diferentes formas de preparado como mauro desmenuado, así como de la tela envolvida que la compone el dominio de un modelo técnico especial, dando como resultado una obra amplia. También es de resaltar en Gabriela, el rescate y la valoración de la técnica del modelado directo (pasta y trébol enrollado), que en la época de la colonia fue de aplicación en la imaginaria y que ahora muy bien puede ser utilizado en esculturas de expresión moderna. Queda demostrado en sus cinco obras escultóricas, el buen acabado, realismo, experimentación y adecuación de materiales de la época actual con dicha técnica colonial.

Lic. Carlos Larrea García
Especialidad de Dibujo y Escultura
Dicenno
UNDQF

Activar Windows
Ve a Configuración para activar Windows



A lo largo de la historia la representación de la mujer en el arte ha ido cambiando, desde la reverencia y valores de esta época ha sido asociada a la moralidad, al rigor, al pecado, a la santidad. Un ejemplo es la representación del numeroso grupo de pequeñas estatuillas femeninas, conocidas como venus prehistóricas o paleolíticas hechas de hueso, marfil, piedra, terracota, madera o barro.

En la obra escultórica de Alexander, se puede apreciar aquel élder y domesticismo aún vivo en nuestra época. El propósito consultado por interpretaciones de diversa manera de ver la realidad, el pasado histórico cultural y social. Item de formas, volúmenes y conceptos está presente en su obra. En lo que respecta al material elegido la contemporaneidad y la frescura no son ajenos a su producción, y se puede apreciar en la forma, volumen y contenido.

El arte de la escultura es un campo en el que se trabaja simultáneamente con el objeto y se trasciende en pocas palabras la técnica para llegar los contenidos. De la cual, el proceso de realización de su obra demuestra aquel dominio y constancia cuando hace uso de ellipsas interconectadas que resaltan las partes anatómicas femeninas.

Cuando esboza la figura lo hace a partir de una serie de óvalos superpuestos, así afirma la figura humana femenina manteniendo su volumen y su redondez en el espacio. La forma volumétrica de sus obras cubren la necesidad de plasmar la idea y percepción social, que tiene su generación por medio del lenguaje simbólico. La fusión de profundidad y volumen en las cuales se acentúan, los contrastes de valores, sombras y espacios están también presentes.

Dr. Washington Santiago Flores Marfo
Especialidad de dibujo y escultura
Docente
UNDQJ

Activar Windows
Ve a Configuración para activar Windows.



EL ARTE DE

ELLA Y EL

Activar Windows
Ve a Configuración para activar Windows.

*Hermosa flor silvestre
cual viento errante
te pusiera sobre mis parajes
bella y salvaje
Perfumas la ruta del viajero sin rumbo
regalas efímera esperanza en el amor
eres fiel tu independencia y tus raíces
Estaré contigo.*

GABRIELA VIDAL ESCOBEDO
Kawani Isaq
Escultura en madera
110 cm x 50 cm x 30 cm
2017



Activar Windows
Ve a Configuración para activar Windows.

Heme aquí en una torre de frío
 Abrigado del recuerdo de tus labios marítimos
 Del recuerdo de tus complacencias y de tu cabellera
 Luminosa y desatada como los ríos de montaña
 ¿Irlas a ser ciega que Dios te dio esas manos?
 Te pregunto otra vez
 El arco de tus cejas tendido para las armas de los ojos
 En la ofensiva alada vencedora segura con orgullos de flor
 Te hablan por mí las piedra aporreadas
 Te hablan por mí las olas de pájaros sin cielo
 Te habla por mí el color de los paisajes sin viento
 Te habla por mí el rebano de ovejas taciturnas
 Dormido en tu memoria
 Te habla por mí el arroyo descuberto
 La yerba sobreviviente atada a la aventura
 Aventura de luz y sangre de horizonte
 Sin mas abrigo que una flor que se apaga

GABRIELA
 VIDAL ESCOBEDO
 Sumo t'ho
 Técnica máx
 77 cm x 75 cm x 43 cm
 2017



Activar Windows
 Ve a Configuración para activar Windows.

Mientras levanto la cabeza, para
 ahorrarle el trabajo al verdugo,
 cierro mis párpados.
 Quiero verlo solamente con los
 ojos del alma,
 erguido como un inca
 con su caballo blanco,
 ante los pueblos de las provincias altas,
 haciendo arder el aire con
 su palabras, inflamando de fervor
 a las gentes,
 levantando un altar a la libertad en
 sus corazones, entre el ondear de las
 banderas y el ulular de los pututos.
 hablando,
 si, hablando siempre de la
 libertad...

GABRIELA
 VIDAL ESCOBEDO
 Sinchi munana warri
 Técnica máx
 118 cm x 94 cm x 55 cm
 2017



Activar Windows
 Ve a Configuración para activar Windows.

Ída es la gloria de sus encantos
 pasado el sueño de su sonrisa
 lentamente sigo la ruta de mis quebrantos
 ¡Ella ha fugado como el perfume sobre la
 brisa!

GABRIELA
 VIDAL ESCOBEDO
 Sipi wapa
 Técnica máx
 122 cm x 46 cm x 47 cm
 2017



Activar Windows
 Ve a Configuración para activar Windows.

*Vendran a ti palabras y cantares de tu melancolía
pero nunca volverán la alegría de tu primavera
alma pura por tanta humildad, tan especial
quiera en mi vida su corazón de oro.*

GABRIELA
VIDAL ESCOBEDO
Otro tiempo
Técnica mixta
90 cm x 85 cm x 37 cm
2019



Activar Windows
Ve a Configuración para activar Windows.

*Bailes y contornos,
pasos suaves manipulados
hilos gruesos atan tu piel
pelos encendidos chamuscados
cabellos coronados por hojas
cual naturaleza de la cual eres
danza fuerte y danza bien
danza por mi mano
danza para mí.*

ALEXANDER
HUARI PAUCAR
Danza natural
Técnica mixta
128 cm x 56 cm x 55 cm
2019



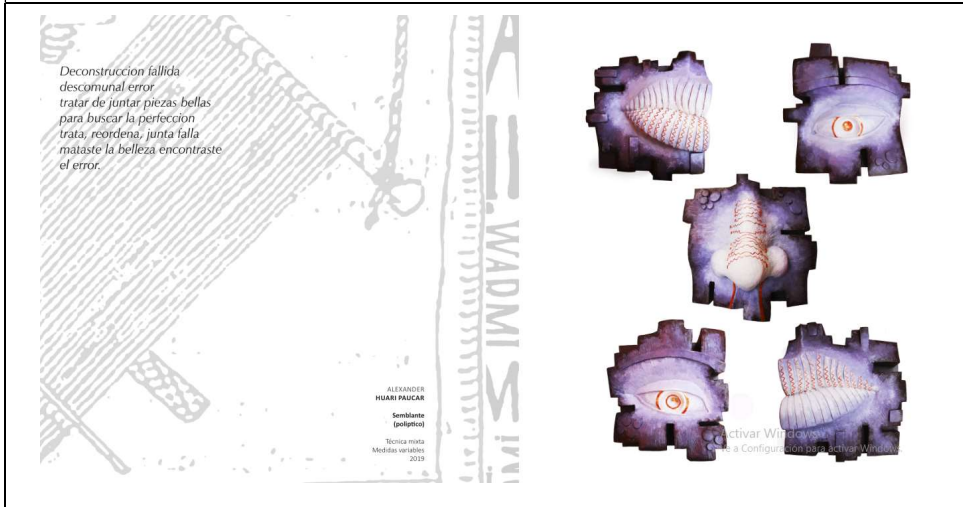
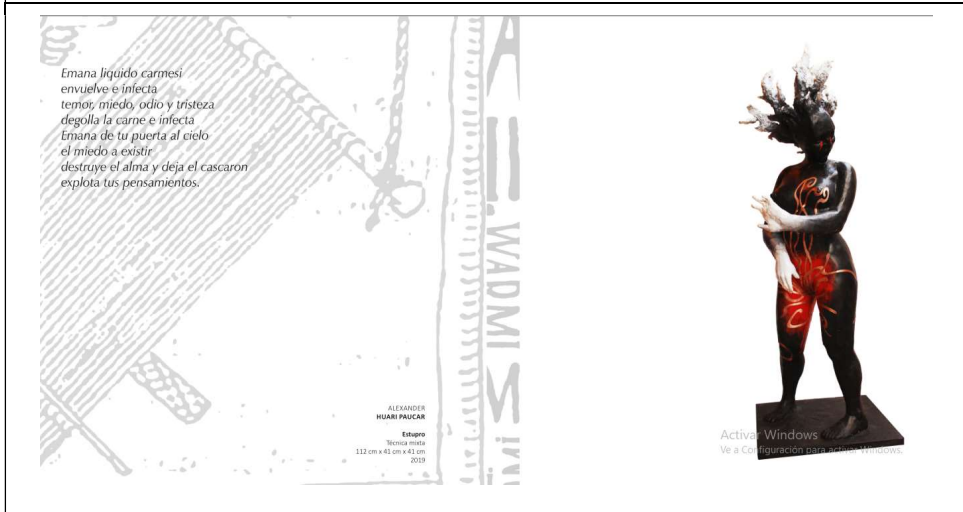
Activar Windows
Ve a Configuración para activar Windows.

*Tus ojos, cristal ámbar
sin vida y vacíos de expresión
sorpresa al notar tu falta
tu pecado que amarra y destroza
cuerpo vacío tenías, una cárcel
un despojo de materia inerte
enredo de tus pensamientos
hacen caer en pedazos
Agüanta por favor*

ALEXANDER
HUARI PAUCAR
Descomponere
Técnica mixta
87 cm x 53 cm x 55 cm
2019



Activar Windows
Ve a Configuración para activar Windows.





Gran carga de amor
 pilar de existencia mia
 enterradora de mis restos
 sanadora de heridas ajenas
 das alimento al maltrecho
 y cariño al faltante
 Jala tras de ti una vida
 jala incesante el terror y miedo
 carga con mi alma y con todo
 carga con mis batallas
 con mis guerras y con mi destino.

ALEXANDER
 HUARI PAUCAR
 Bolero
 Técnica mixta
 70 cm x 27 cm x 28 cm
 2019

Activar Windows
 Ve a Configuración para activar Windows.

GABRIELA VITAL ESCOBEDO
 Cusco, 1988.

Artista Visual, abogada madre y escultora. Bachiller en la Facultad de Artes Visuales en la especialidad de Dibujo y Escultura de la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes Diego Quispe Tito, hoy Universidad Nacional Diego Quispe Tito. Obtuvo el primer lugar en rendimiento académico de su promoción (2017). Perteneció al colectivo artístico plástico *Bola de papel* (2020).

Encuentro: *Jóvenes Escultores*, Tercer Encuentro Nacional (Cusco, 2016). Exposición colectiva: *Ilimitado*, Acre (Brasil, 2016).

gabvital141bolado@gmail.com
 boladepapel.blogspot.com

ALEXANDER HUARI PAUCAR
 Cusco, 1991.

Artista Visual, Escultor, ilustrador, diseñador gráfico, docente y padre abnegado. Bachiller de la facultad de artes visuales en la especialidad de Dibujo y Escultura de la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes del Cusco Diego Quispe Tito, hoy Universidad Nacional Diego Quispe Tito. Docente en la preparación preuniversitaria de los alumnos postulantes a la UNEDT por tres años consecutivos. Perteneció al colectivo artístico plástico *Bola de papel* (2020).

Encuentro: *Jóvenes Escultores*, Tercer Encuentro Nacional (Cusco, 2016). Exposición colectiva: *Ilimitado*, Acre (Brasil, 2016).

alex.huari@gmail.com
 @alex.huari
 boladepapel.blogspot.com



Activar Windows
 Ve a Configuración para activar Windows.



UNIVERSIDAD NACIONAL
 DIEGO QUISPE TITO

WASIN
 Exposición Internacional
 de escultura para grado
 Alexander Huari Paucar
 Gabriela Vital Escobedo

Educador digital
 Universidad Nacional Diego Quispe Tito
 Julio de 2020

Editor web editorial
 Universidad Nacional Diego Quispe Tito
 Calle Urubamba 273
 www.unedt.edu.pe

COMISIÓN ORGANIZADORA

Presidente
 Carlos Hoga Aguirre Carrasco

Vicepresidente Académico
 Diego Alvarado Tito Siquier

Vicepresidente de Investigación
 José Luis Fernández Soto

EXPOSICIÓN

Curaduría
 Néstor Salgado Andú

Producción
 Interdependencia de Investigadores

Diseño y Diagramación
 Alexander Huari Paucar
 Natalia Álvarez González

Fotografía
 Sebastián José Escobedo

Edición fotográfica
 Alexander Huari Paucar

Música
 José María Escobedo Huamán

Difusión
 Oficina de Promoción Social Extensión
 Universitaria y Responsabilidad Social

WASIN
 Exposición Internacional de escultura para grado
 Alexander Huari Paucar
 Gabriela Vital Escobedo

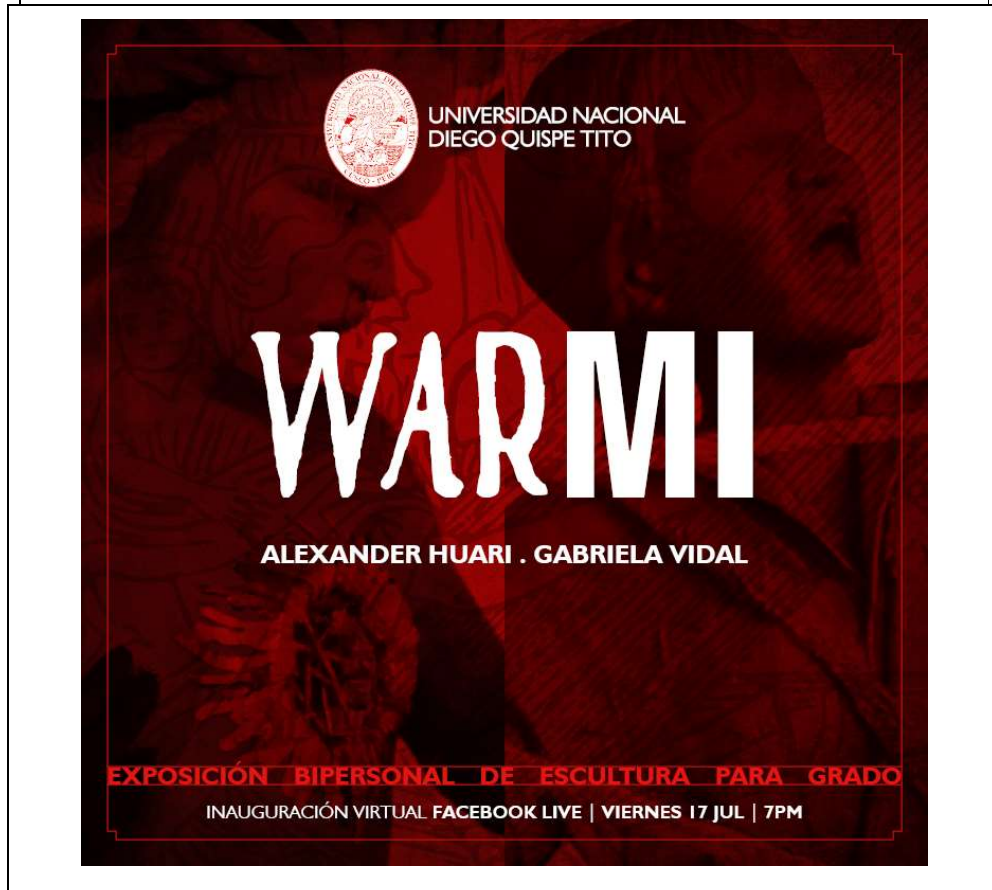
Edición
 Interdependencia de Investigadores de la UNEDT

Producción
 Universidad Nacional Diego Quispe Tito

Impresión y papel
 Diferentes en el color de las exposiciones
 Guaraní Prensas de Acre

Informes
 Universidad Nacional Diego Quispe Tito
 Calle Urubamba 273, Cusco, Perú
 Teléfono: (052) 231 491 - 202 962
 www.unedt.edu.pe

Activar Windows
 Ve a Configuración para activar Windows.



Invitación

Alexander Huari Paucar y Gabriela Vidal Escobedo

Tienen el agrado de invitar a la ceremonia inaugural de la exposición bipersonal de grado:

WARMI

Que se llevara a cabo el día Viernes 17 de Julio del 2020 a través de la pagina de facebook oficial de la "Universidad Nacional Diego Quispe Tito" a partir de las 7:00 p.m.

Agradecemos enormemente su asistencia

Cusco, Julio del 2020