

UNIVERSIDAD DE PANAMÀ
FACULTAD DE BELLAS ARTES
Escuela de Artes Visuales

**EL ARTISTA COMO COMUNICADOR SOCIAL: UNA MIRADA AL ARTE DENTRO
DE LOS MOVIMIENTOS SOCIALES COMO GENERADOR DE CONCIENCIA,
DENUNCIA Y CRÍTICA**

Presenta:
Govea, Mabelis

Trabajo de Graduación
para optar por el título de
Licenciada en Artes Visuales.

Panamá, República de Panamá
2026

El Tribunal Examinador en el uso de sus facultades ha revisado el trabajo de grado titulado:

El artista como comunicador social: una mirada al arte dentro de los movimientos sociales como generador de conciencia, denuncia y crítica.

Para constancia de ello, el Tribunal Examinador compuesto por:

Prof._____ Evaluación _____

Jurado. 1

Prof._____ Evaluación_____

Jurado. 2

Prof._____ Evaluación_____

Jurado. 3

Fecha: _____

Agradecimiento

En todo y por todo, siempre vi su mano misericordiosa en mi vida. Hoy culmino esta etapa recordando que su mano me sostuvo en los desvelos, en los llantos y en los momentos difíciles, pero también me acompañó en los buenos momentos. Dios, gracias por todo.

También quiero agradecer a mi compañero de vida, mi esposo, C. Bonilla, porque su amor siempre me motivó a ser mejor.

A mi madre y a mis cuatro hermanos, porque siempre me impulsaron a superarme. El ejemplo de mi mamá, de nunca rendirse y buscar siempre salir adelante; mis hermanos mayores, que siempre me brindaron un ejemplo de lucha y resiliencia; y mis hermanos menores, porque siempre han despertado en mí el deseo de ser un buen ejemplo para ellos.

No quiero terminar sin agradecer a la profesora Viviana Rivera, cuya pasión por su profesión siempre me inspiró. Gracias por todos sus consejos y por su paciencia a lo largo de este proceso.

Dedicatoria

Dedico este trabajo especialmente a mi esposo. Más de una década a tu lado, como amigos y grandes compañeros, nos llevó a unir nuestras vidas en matrimonio. Me siento feliz de haber contado con tu apoyo incondicional; gracias por ayudarme a culminar mi vida universitaria con éxito.

Asimismo, dedico unas pequeñas palabras al pequeño que llevo en mi ser, porque enterarme de tu llegada fue uno de los momentos más emocionantes de mi vida. Espero que mamá pueda inspirarte y enseñarte que todo lo que te propongas es posible si te esfuerzas. Te amo, mi pequeño.

A mi madre, porque, aunque me fui de casa siendo joven, tus consejos siempre me han acompañado. Tu historia merece un libro para poder ser contada como solo tú la conoces: una madre que sacó adelante a sus cinco hijos estudió, trabajó y aún continúa estudiando. Siempre me motivas. Gracias por los cientos de noches en las que dejaste de dormir para cuidarnos y por preocuparte siempre por nosotros. Te dedico este logro sabiendo que no solo culmino yo, sino que soy el resultado del esfuerzo y la perseverancia de una madre que nunca se rindió.

Índice

Agradecimiento	iii
Dedicatoria	iv
Índice	v
Indice de ilustraciones	viii
Índice de tablas	xii
Resumen	xiii
Abstract	xv
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I	3
Introducción al capítulo I	4
Aspectos generales.....	5
1.1 Planteamiento del problema	6
1.1.1 Hipótesis	7
1.2 Justificación.....	7
1.3 Línea de investigación	8
1.4 Antecedentes.....	8
1.5 Importancia de la investigación	10
1.6. Objetivos	10
1.6.1 Objetivo general	10
1.6.2 Objetivos específicos	10
1.7. Limitaciones	11
1.7.1 Delimitaciones	12
CAPÍTULO II	13
Marco referencial.....	14
Introducción al capítulo II	14
2.1 Estado del arte	14
2.2 Marco teórico	16
2.2.1 Arte y comunicación	16
2.2.2 Arte y sociedad	17
2.2.3 El arte y los movimientos sociales	18
El arte y las protestas	18

El arte y el activismo.....	18
2.2.4 El artivismo y el arte comunitario	19
El artivismo	19
El arte comunitario.....	20
2.2.5 El arte como medio de expresión.....	20
2.2.6 El arte como denuncia y crítica	21
2.2.7 El arte y la conciencia cívica	22
2.2.8 El arte-denuncia como propuesta artística	22
2.3 Marco conceptual	23
2.3.1 Herramientas de corte	23
2.3.2 Papeles y cartón	24
2.3.3 Herramientas de ensamblaje y revestimiento.....	24
2.3.4 Bitácora artística.....	25
CAPÍTULO III.....	26
3, Metodología.....	27
3.1 Diseño de investigación.....	27
3.2.1 Tabla de cronograma de trabajo	28
3.2.1 Ideas y propuestas	30
3.2.2 Estudio de estructuras de soporte para el desarrollo escultórico	32
3.2.3 Desarrollo de la estructura mediante la técnica de Cardboard	33
Retos y dificultades durante la aplicación de la técnica de cardboard.....	40
Aplicación de la técnica de Cardboard en piezas complementarias	42
Desarrollo estructural de la segunda escultura.....	46
3.2.4 Estructura geométrica como método estructural.....	47
Desarrollo estructural del modelo geométrico aplicado a la primera escultura ..	49
Estructura geométrica de la parte superior	50
3.2.5 Desarrollo de objetos decorativos e implementos estructurales.....	51
Piezas e implementos para las manos de la primera escultura	52
Piezas de implementos para la segunda escultura	54
3.2.6 Ensamblaje	57
Cuerpo principal	58
Ensamblaje de la segunda pieza	61
3.2.7 Revestimiento	64

Revestimiento de la segunda escultura	68
Vista de la escultura terminada en método de drapeado	69
3.2.8 Reforzamiento del armazón.....	69
3.2.9 Imprimación y Patinado.....	72
Patinado	74
CAPÍTULO IV	77
Análisis de resultados	78
Conclusiones	81
Recomendaciones	83
Referencias	84
Anexo	88

Índice de ilustraciones

Ilustración 1. Boceto de la anatomía de un niño, vista frontal y lateral.	30
Ilustración 2. Boceto de un hombre con una oz, vista frontal.....	30
Ilustración 3. Boceto de payaso en cuclillas, vista frontal y lateral.....	30
Ilustración 4. Boceto de niño con hilos como marioneta.....	30
Ilustración 5. Estudio estructural de la técnica de maquetismo.	32
Ilustración 6. Vista frontal de un pie en técnica de maquetismo.	33
Ilustración 7. Vista de las secciones ensambladas del pie en técnica de maquetismo	33
Ilustración 8. Molde de estructura de maquetismo.	33
Ilustración 9. Vista de esqueleto armado con alambres, Prueba#1.	35
Ilustración 10. Moldes de la cadera y piernas a base de cartón y alambre, Prueba#1.	35
Ilustración 11. Diseño de la estructura#2, se utilizará en la técnica de maquetismo.	36
Ilustración 12. Corte angular en cono de cartón para la base de la rodilla.....	36
Ilustración 13. Vista inferior de la cadera-muslo.....	37
Ilustración 14. Confeccionando la estructura de la pierna.	37
Ilustración 15. Vista de la estructura de la pierna desde la rodilla hasta el tobillo.	37
Ilustración 16. Cálculo de los ángulos para formar el dobles de la rodilla.....	38
Ilustración 17. Vista de la estructura finalizada.....	38
Ilustración 18. Vista lateral de la cadera.....	38
Ilustración 19. Molde frontal del torso de la escultura.....	38
Ilustración 20. Vista de la estructura del torso en su construcción.....	39
Ilustración 21. Vista de la confesión de la parte inferior y el torso.	39
Ilustración 22. Colocación invertida de la pieza para mejor pegado.	42
Ilustración 23. Colocación de tiras desde glúteos hasta los muslos, para reforzar.	42
Ilustración 24. Revestimiento para reforzar la parte inferior.....	42
Ilustración 25. Piezas sacadas del molde de la mano.	44
Ilustración 26. Vista de la estructura de una mano sujeta con alambre.	44
Ilustración 27. Vista de una mano en técnica de maquetismo.	44

Ilustración 28. Vista de los alambres de reforzamiento, que atravesaban las piezas.	44
Ilustración 29. Molde de antebrazo vista frontal y lateral.	44
Ilustración 30. Vista aérea de la estructura del antebrazo.	44
Ilustración 31. Vista de antebrazo con sus reforzamientos a los laterales.	44
Ilustración 32. Vista frontal de primer par de antebrazos.....	45
Ilustración 33. Vista frontal del segundo par de antebrazos.	45
Ilustración 34. Vista frontal del tercer par de antebrazos.	45
Ilustración 35. Vista aérea de primer par de antebrazos.	45
Ilustración 36. Vista aérea del segundo par de antebrazos.	45
Ilustración 37. Vista aérea del tercer par de antebrazos.	45
Ilustración 38. Vista frontal del molde.....	46
Ilustración 39. Vista frontal de la estructura con sus reforzamientos.	46
Ilustración 40. Vista del material utilizado, cartón de doble canal.	46
Ilustración 41. Vista aérea del modelo del pie de la estructura.	47
Ilustración 42. Vista lateral del modelo de pie de la estructura.47	47
Ilustración 43. Vista de estructura completa torso y parte inferior.	47
Ilustración 44. Modelo de la máscara.	50
Ilustración 45, Vista de la máscara con la base de los cuernos.....	50
Ilustración 46. Modelo de los cuernos en método cardboard.....	50
Ilustración 47. Vista de la cabeza cuadrada y encima la máscara, para darle forma.50	
Ilustración 48. Vista interior del reforzamiento de las cajetas.	51
Ilustración 49. Vista de cuello asegurado con alambres.	51
Ilustración 50. Vista de parte superior de la escultura.	51
Ilustración 51. Molde de corazón.....	52
Ilustración 52. Vista frontal de estructura del corazón.	52
Ilustración 53. Vista aérea de estructura del corazón.	52
Ilustración 54. Vista frontal, recubrimiento de estructura de corazón.....	52
Ilustración 55. Tiras de cartón utilizadas para hacer las cadenas eslabonadas. ...	53
Ilustración 56. Vista de esposas sin recubrir.....	53
Ilustración 57. Vista de la esposas recubiertas con tiras de cartón.....	53

Ilustración 58. Vista de la pieza que representa un caramelo.....	54
Ilustración 59. Molde de las alas.	55
Ilustración 60. Molde de plumaje en forma de gota de doble punta.....	55
Ilustración 61. Recorte de plumaje con corte para relieve.	55
Ilustración 62. Colocación del plumaje en de abajo hacia arriba en superposición.....	55
Ilustración 63. Ala derecha finalizada.	55
Ilustración 64. Ala izquierda finalizada.	55
Ilustración 65. Verificación de ajuste de alas sobre figura de niño.....	55
Ilustración 66. Cortando el borde ovalado de las cajetas de huevos.	56
Ilustración 67. Inserción de los cortes de los óvalos en cuatro pétalos.....	56
Ilustración 68. Rosa formada con seis niveles de pétalos intercambiado y rotados.....	56
Ilustración 69. Corte de medialuna de unos 3 cm de ancho en la parte superior. .	56
Ilustración 70. Halo forrado con papel manila.....	56
Ilustración 71. Primer modelo de cabello con tiras gruesa de papel manila.....	57
Ilustración 72. Segundo modelo de cabello, papel manila enrollado en formas de tiras.	57
Ilustración 73. Vista de la segunda capa de cabello.	57
Ilustración 74. Tiras de cartón con las que reviste la piezas.	58
Ilustración 75. Revestimiento en forma circular en los dedos.	58
Ilustración 76. Revestimiento vertical del antebrazo.....	58
Ilustración 77. Vista aérea de ensamblaje.....	60
Ilustración 78. Vista frontal del ensamblaje.	60
Ilustración 79. Vista lateral del ensamblaje.....	60
Ilustración 80. Orificio en la base, donde se colocó más material para aportar peso.	61
Ilustración 81. Colocación de flores y flequillo.	62
Ilustración 82. Túnica con la que se revistió al cuerpo.	62
Ilustración 83. Vista aérea de halo con las flores.	62
Ilustración 84. Vista general del cuerpo con sus implementos.	62
Ilustración 85. Colocación del brazo que sostendrá a la escultura.	64
Ilustración 86. Vista lateral de la escultura sobre el brazo de soporte.	64

Ilustración 87. Vista frontal de segunda escultura.	64
Ilustración 88. Vista aérea, segunda escultura.	64
Ilustración 89. Trenzado de cartón como método de revestimiento.	64
Ilustración 90. Trenzado de cartón como método de revestimiento.	64
Ilustración 91. Muestrario del método de drapeado en papel manila.	67
Ilustración 92. Mangas de papel manila.	67
Ilustración 93. Revestimiento en drapeado.	67
Ilustración 94. Vista general del drapeado en la escultura.	67
Ilustración 95. Vista aérea del revestimiento en método de drapeado.	68
Ilustración 96. Vista aérea de revestimiento.	69
Ilustración 97. Vista lateral de revestimiento.	69
Ilustración 98. Vista frontal de revestimiento.	69
Ilustración 99. Capa de cartapesta con engrudo de harina.	70
Ilustración 100. Capa de moho que se formó sobre la capa de engrudo.	70
Ilustración 101. Parte infectada con moho que fue retirada.	71
Ilustración 102. Vista de la capa de cartapesta en la parte inferior.	71
Ilustración 103. Cola de la escultura con su capa de cartapesta.	71
Ilustración 104. Finalización del reforzamiento.	71
Ilustración 105. Vista de la cartapesta sobre la parte superior de la estructura. ...	72
Ilustración 106. Revestimiento lateral.	72
Ilustración 107. Vista del método de drapeado en la segunda escultura.	72
Ilustración 108. Primera capa de imprimación con estuco plástico.	74
Ilustración 109. Primera capa de imprimación en segunda escultura con estuco plástico.	74
Ilustración 110. Finalización de la primera capa de imprimación, escultura principal.	74
Ilustración 111. Finalización de la segunda capa de imprimación, segunda escultura.	74
Ilustración 112. Segunda capa de imprimación, segunda escultura.	74
Ilustración 113. Segunda capa de imprimación, primera escultura.	74
Ilustración 114. Primera capa de patinado, base negro.	75

Ilustración 115. Segunda capa de patinado, base negro.	75
Ilustración 116. Segunda capa de patinado, base turquesa.	75
Ilustración 117. Segunda capa de patina, base turquesa.	75
Ilustración 118. Segunda capa de patinado, base turquesa, segunda escultura... ..	75
Ilustración 119. Aplicación de última capa del patinado, base dorada.	76
Ilustración 120. Vista final del proceso escultórico patinado.	76

Índice de tablas

Tabla Fase 1: Fundamentación y estructura (2024)	28
Tabla Fase 2: Ensamblaje y modelado (2025).....	29
Tabla Fase 3: Acabados y culminación (2026).....	29

Resumen

La presente investigación tuvo como propósito desarrollar una propuesta escultórica, utilizando materiales reciclables como recurso principal para la construcción de estructuras tridimensionales de gran formato. Para ello, se realizó un proceso de estudio y experimentación con diversas técnicas y métodos estructurales que permitieran garantizar resistencia, estabilidad y funcionalidad en las piezas elaboradas.

Durante el desarrollo del proyecto se exploraron distintas alternativas constructivas; entre ellas, la técnica de maquetismo, estructuras geométricas, el uso de cartón corrugado de diferentes densidades, cilindros reciclados, alambres y materiales complementarios para el ensamblaje. Asimismo, se analizaron métodos de revestimiento y reforzamiento como el drapeado con papel manila, la cartapesta y diferentes procedimientos de imprimación y acabado.

La finalidad de este trabajo, también, es mostrar al lector la responsabilidad del artista para comunicar ideas complejas que afectan a la sociedad mediante el arte y cómo este puede convertirse en un medio de comunicación capaz de generar reflexión y transmitir mensajes a través de recursos visuales y simbólicos.

A lo largo de la investigación surgieron diversas dificultades relacionadas con las propiedades físicas de los materiales, tales como la resistencia estructural, el equilibrio, el peso y la estabilidad de las esculturas. Estas limitaciones condujeron a un proceso constante de prueba y error, permitiendo sustituir métodos poco funcionales y adaptar nuevas soluciones constructivas.

Los resultados obtenidos demostraron que los materiales reciclables pueden emplearse de manera efectiva en la elaboración de estructuras escultóricas, siempre que exista un adecuado estudio de sus propiedades y de las técnicas utilizadas para su manipulación y ensamblaje. Finalmente, la investigación permitió comprender la importancia de la experimentación como una herramienta esencial dentro del proceso artístico y constructivo, evidenciando que las dificultades y modificaciones realizadas durante el desarrollo contribuyeron significativamente al resultado final de la obra.

Palabras clave: escultura, materiales reciclables, maquetismo, estructuras geométricas, cartapesta, construcción escultórica, comunicación visual.

Abstract

The purpose of this research was to develop a sculptural proposal using recyclable materials as the main resource for the construction of large-scale three-dimensional structures. To achieve this, a process of study and experimentation was carried out with different techniques and structural methods aimed at ensuring resistance, stability, and functionality in the created pieces.

Throughout the development of the project, different construction alternatives were explored, including scale-model techniques, geometric structures, the use of corrugated cardboard with different densities, recycled cylinders, wires, and complementary assembly materials. In addition, coating and reinforcement methods such as draping with manila paper, papier-mâché techniques, and different priming and finishing procedures were analyzed.

The purpose of this work is also to show the reader the artist's responsibility in communicating complex ideas that affect society through art, and how artistic expression can become a communication tool capable of generating reflection and transmitting messages through visual and symbolic resources.

During the research process, several difficulties related to the physical properties of the materials were encountered, including structural resistance, balance, weight, and stability of the sculptures. These limitations led to a constant process of trial and error, allowing ineffective methods to be replaced and new structural solutions to be adapted.

The results demonstrated that recyclable materials can be effectively used in the creation of sculptural structures, provided that their properties and assembly

techniques are properly studied. Finally, the research highlighted the importance of experimentation as an essential tool within artistic and structural processes, showing that the challenges and modifications made throughout the development significantly contributed to the outcome of the artwork.

Keywords: sculpture, recyclable materials, scale modeling, geometric structures, papier-mâché, sculptural construction, visual communication.

INTRODUCCIÓN

El presente proyecto lleva por título “El artista como comunicador social: una mirada al arte dentro de los movimientos sociales como generador de conciencia, denuncia y crítica”. Su finalidad consiste en desarrollar un conjunto de producciones escultóricas de gran formato que aborden una temática social específica, con el propósito de generar reflexión en el espectador a partir de experiencias personales del artista, promoviendo así posibles cambios a nivel social a través del lenguaje visual.

Asimismo, este trabajo busca incentivar el uso de materiales reciclables o de carácter efímero en la producción escultórica, con el objetivo de fomentar alternativas constructivas más accesibles y sostenibles para el desarrollo de proyectos artísticos de gran escala.

El proyecto se estructura en cuatro capítulos, los cuales se describen a continuación:

Capítulo I

En este capítulo se presentan los aspectos generales de la investigación, los cuales parten del interés por comprender la responsabilidad del artista como comunicador social, así como la exploración de procesos escultóricos complejos desarrollados a partir del uso de materiales reciclables. Se plantea como eje central la siguiente interrogante:

¿Puede el arte funcionar como un medio de comunicación social capaz de influir en la conciencia y percepción de la sociedad, considerando que las experiencias personales del artista fortalecen la creación de obras que promueven la reflexión y la transformación social?

De igual forma, se incluyen la justificación del proyecto y sus objetivos generales y específicos.

Capítulo II

En este capítulo se desarrolla el marco referencial de la investigación, donde se abordan los fundamentos teóricos relacionados con el arte y su vínculo con la sociedad y los movimientos sociales. Entre los temas tratados se incluyen: arte y comunicación, arte y sociedad, el arte en los movimientos sociales, el arte y la protesta, el activismo artístico, el activismo y el arte comunitario, así como el arte como medio de expresión, denuncia y crítica social. También se incluye un marco conceptual donde se definen herramientas, materiales y procesos técnicos como papeles, cartón, herramientas de corte, ensamblaje y revestimiento, además del uso de la bitácora artística como registro del proceso creativo.

Capítulo III

Este capítulo describe el desarrollo metodológico y práctico del proyecto, detallando la construcción de la escultura, los procesos de experimentación con materiales reciclables, las técnicas utilizadas, así como las dificultades encontradas durante su elaboración y las soluciones aplicadas para su resolución.

Capítulo IV

En este último capítulo se realiza el análisis general del proyecto, evaluando los resultados obtenidos a partir del proceso de creación escultórica, la efectividad de los materiales utilizados y el cumplimiento de los objetivos planteados en la investigación.

CAPÍTULO I

Introducción al capítulo I

A lo largo de la historia, el arte ha funcionado como una herramienta de expresión capaz de reflejar las realidades sociales, políticas y culturales de cada época. Diversas manifestaciones artísticas han servido para denunciar injusticias, generar conciencia colectiva y motivar movimientos sociales. Obras como los murales mexicanos y Guernica representan ejemplos significativos de cómo el arte puede transmitir mensajes de impacto social y convertirse en un medio de comunicación entre el artista y la sociedad.

Sin embargo, pese a la importancia histórica y cultural del arte como medio de expresión social, existe una percepción limitada acerca del verdadero papel del artista dentro de la sociedad contemporánea. En muchos casos, los artistas son vistos únicamente como creadores estéticos, mientras que sus obras son consideradas subjetivas, incomprensibles o carentes de utilidad social. Esta situación ha provocado que el valor comunicativo y transformador del arte sea subestimado, especialmente desde perspectivas alejadas del ámbito artístico.

Asimismo, existe un reducido análisis enfocado en comprender cómo las experiencias personales de los artistas influyen en la creación de obras con contenido social y cómo estas pueden impactar en la conciencia colectiva. Aunque numerosas investigaciones abordan el arte desde enfoques históricos o técnicos, pocas profundizan en la relación entre la vivencia del artista, su intención comunicativa y la influencia social de sus obras.

La comunicación artística ha servido históricamente como un medio de denuncia frente a situaciones injustas, permitiendo visibilizar problemáticas sociales y brindar apoyo simbólico a diversos grupos sociales. Obras como Guernica, El 3 de mayo de 1808, las instalaciones de Ai Weiwei y las fotografías de Sebastião Salgado evidencian cómo el arte puede generar conciencia social, transmitir mensajes de impacto y acercar al público a realidades que muchas veces pasan desapercibidas.

En la actualidad, el fenómeno del “artivismo” ha fortalecido la relación entre arte y activismo social, utilizando diversas manifestaciones artísticas como herramientas de protesta y denuncia pública. A través de estas expresiones, numerosos artistas buscan visibilizar injusticias sociales, desigualdades y problemáticas que afectan a determinados sectores de la población. En este contexto, surge la necesidad de reflexionar sobre si el artista contemporáneo comprende plenamente su papel como comunicador social y agente de cambio dentro de la sociedad.

Aspectos generales

“Arte y comunicación social” es una línea de investigación que estudia el papel del arte como medio de expresión, interacción y transformación dentro de la sociedad. Esta línea analiza cómo las manifestaciones artísticas funcionan como herramientas de comunicación capaces de transmitir ideas, emociones, críticas sociales y reflexiones sobre diferentes problemáticas contemporáneas.

Asimismo, esta línea de investigación aborda la relación entre el artista y el contexto social en el que desarrolla su obra, considerando el impacto que las experiencias personales, culturales y sociales tienen en la producción artística. Desde esta perspectiva, el estudio busca comprender cómo el arte puede influir en la conciencia

colectiva y contribuir a procesos de sensibilización y cambio social. “Arte y comunicación social” de la mano de “Prácticas del arte”, que es la línea que investiga desde los procesos de producción del objeto artístico, son las líneas de investigación que darán forma a este proceso artístico y nos mostrarán la relevancia que pueda existir entre la interacción del arte, el artista y la sociedad.

La investigación también se relaciona con el estudio del activismo y las prácticas artísticas contemporáneas que utilizan el arte como mecanismo de denuncia, reflexión y participación social. En consecuencia, este trabajo pretende aportar al análisis del artista como comunicador social y agente activo dentro de la construcción de pensamiento crítico en la sociedad contemporánea.

1.1 Planteamiento del problema

Esta investigación surge de la necesidad de comprender cómo el arte puede actuar como un vehículo de comunicación social y de qué manera los artistas desarrollan y potencian su papel dentro de la sociedad. En este sentido, el estudio busca analizar la capacidad del arte para generar reflexión, sensibilización y transformación social, así como estudiar el rol del artista como agente activo en la construcción de discursos sociales a través de sus creaciones. A partir de esta problemática, surgen las siguientes interrogantes:

- ¿Cómo influye el arte como medio de comunicación social en la percepción y transformación de la sociedad, y cuál es el papel del artista dentro de este proceso?

- ¿De qué manera las experiencias personales de los artistas influyen en la creación de obras con contenido social?

1.1.1 Hipótesis

¿Funciona el arte como un medio de comunicación social capaz de influir en la conciencia y percepción de la sociedad?

¿Si el arte es utilizado como un medio de comunicación social basado en las experiencias y perspectivas del artista, entonces podrá generar reflexión, sensibilización y transformación social dentro de la sociedad?

1.2 Justificación

Diversos estudios relacionados con la pedagogía, la comunicación social y las artes visuales sostienen que el artista posee una capacidad comunicativa inherente, razón por la cual desempeña una importante responsabilidad social dentro de la comunidad en la que interactúa. A lo largo de la historia, el arte ha sido analizado principalmente desde una perspectiva estética; sin embargo, su función como medio de comunicación social ha adquirido una creciente relevancia en la actualidad. Pese a ello, tanto la sociedad como algunos artistas contemporáneos parecen haber relegado el papel del arte como herramienta de expresión, reflexión y transformación social.

La presente investigación resulta relevante porque permitirá analizar la función del arte como medio de comunicación social y comprender de qué manera las experiencias personales y la conciencia social del artista influyen en la creación de obras con contenido social. Asimismo, contribuirá a reconocer el valor del artista no solo como creador estético, sino también como un actor capaz de promover reflexión crítica, sensibilización y transformación social.

Finalmente, este estudio busca aportar una visión más amplia sobre la responsabilidad social del artista contemporáneo y sobre el impacto que el arte puede generar en la construcción de pensamiento crítico y conciencia colectiva dentro de la sociedad actual.

1.3 Línea de investigación

El presente trabajo se enmarca en la línea de investigación “PRÁCTICAS DEL ARTE. Investigación en el arte”, porque conlleva una práctica, la cual será un instrumento para la investigación y su desarrollo temático se apoya en “Arte y comunicación social”.

1.4 Antecedentes

Marta Fernández (2022) realizó una investigación titulada “El activismo en la obra de Ai Weiwei”, centrada en el análisis del trabajo artístico y activista de Ai Weiwei, considerado uno de los artistas contemporáneos más influyentes a nivel mundial. El estudio tuvo como objetivo analizar la relación entre sus obras y los mensajes sociales y políticos que transmiten, así como su impacto dentro de la sociedad. En el marco teórico se desarrolla el concepto de activismo y su relación con la política mediante la exploración del arte como herramienta de denuncia social. La investigación se desarrolló bajo un enfoque cualitativo y utilizó la revisión documental y el análisis de archivos como técnicas de recolección de datos. Entre sus conclusiones, la autora destaca que Ai Weiwei representa claramente el movimiento activista, debido a que sus obras incorporan elementos de crítica política y social que han influido significativamente en la opinión pública y en movimientos sociales contemporáneos.

Este antecedente aporta a la presente investigación una base conceptual sobre la relación entre arte, activismo y comunicación social.

Por otra parte, Elsie McPhail (2008) publicó en la revista Razón y Palabra el artículo titulado “Artistas visuales, género y medios de comunicación social”. Este trabajo analiza la representación artística desde un contexto político y social, enfocándose en cómo diversos artistas visuales lograron posicionar sus obras durante las décadas de 1960 y 1970, en medio de las dictaduras presentes en países como Chile, Argentina y Brasil. El artículo examina distintas obras utilizadas como formas de protesta y resistencia social, además de explorar la relación entre arte, política e inspiración artística en contextos de conflicto social. Este antecedente resulta relevante porque evidencia cómo el arte puede convertirse en un medio de comunicación y denuncia frente a situaciones de opresión política y social.

Asimismo, Manuel González (2017) desarrolló el artículo “El cuerpo en la protesta social por Ayotzinapa. Prácticas artísticas y activismo en la toma política y cultural del Palacio de Bellas Artes”. En este trabajo se reflexiona sobre el cuerpo como símbolo de protesta social y su relación con las prácticas artísticas y el activismo. La investigación aborda cómo el arte ha sido utilizado históricamente como una forma de expresión dentro de las manifestaciones sociales, específicamente en el contexto de las protestas por el caso de Desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa, en México. El estudio posee un enfoque cualitativo basado en el análisis de hechos históricos y expresiones artísticas desarrolladas durante dichas manifestaciones. Este antecedente contribuye a la presente investigación al demostrar la estrecha relación entre arte, protesta social y activismo como formas de comunicación colectiva.

En conjunto, estos antecedentes permiten comprender cómo diferentes investigaciones han abordado la relación entre arte, activismo y comunicación social, aportando fundamentos teóricos y metodológicos que fortalecen el análisis del papel del artista como agente de transformación social.

1.5 Importancia de la investigación

La importancia de esta investigación radica en aportar una comprensión del arte como medio de comunicación social y del artista como agente de reflexión y transformación dentro de la sociedad contemporánea.

Asimismo, contribuye al análisis del vínculo entre arte, experiencias personales y contenido social en la producción artística, ofreciendo una mirada actual sobre su función comunicativa.

Finalmente, este estudio puede servir como referencia para futuras investigaciones sobre arte, comunicación y activismo social.

1.6. Objetivos

1.6.1 Objetivo general

- Analizar el papel del artista como comunicador social a través de la creación de una obra escultórica basada en la problemática de la trata de niños en Panamá.

1.6.2 Objetivos específicos

- Investigar artistas nacionales e internacionales que aborden problemáticas sociales mediante el arte, especialmente temas

relacionados con la denuncia social y la protección de los derechos humanos.

- Analizar obras de arte que traten problemáticas sociales sensibles, con el fin de comprender sus estrategias de comunicación visual y su impacto social.
- Investigar la problemática de la trata de niños en Panamá para fundamentar conceptualmente la obra escultórica.
- Diseñar y desarrollar una escultura de gran formato utilizando materiales reciclados, inspirada en la problemática de la trata de niños como forma de concienciación social.

1.7. Limitaciones

Algunas de las limitaciones de este proyecto son los siguientes:

- Dificultad para acceder a información directa o casos documentados sobre la trata de niños en Panamá, debido a la sensibilidad y protección de datos relacionados con víctimas.
- Posible escasez de entrevistas con artistas especializados en activismo o en temáticas sociales específicas.
- Limitaciones en recursos materiales, técnicos y económicos para la elaboración de la escultura de gran formato.
- Tiempo reducido para el desarrollo completo de la investigación y la producción artística.

1.7.1 Delimitaciones

- La investigación se centrará en el análisis del arte como medio de comunicación social, específicamente dentro del contexto del activismo.
- Se trabajará desde un enfoque cualitativo.
- La investigación se enfocará en artistas contemporáneos y algunos referentes históricos del arte social.
- La producción artística se limitará a la creación de una escultura de gran formato como respuesta visual a la problemática estudiada.
- El estudio no abordará directamente casos individuales de víctimas, sino la problemática desde una perspectiva social y simbólica.

CAPÍTULO II

Marco referencial

Introducción al capítulo II

El presente capítulo reúne los fundamentos teóricos y referenciales que sustentan la investigación sobre el arte-denuncia como propuesta artística y herramienta de conciencia social. Para ello, se desarrolla una revisión de distintas publicaciones relacionadas con el papel del artista dentro de la sociedad, especialmente su influencia como comunicador social y su responsabilidad frente a las problemáticas colectivas.

Asimismo, se abordan antecedentes investigativos, movimientos artísticos contemporáneos y autores que profundizan en nuevas concepciones del arte como herramienta de transformación social y política. Del mismo modo, se presenta el estado del arte y los conceptos fundamentales que permiten comprender las bases teóricas y contextuales de la presente investigación.

2.1 Estado del arte

Las luchas sociales han constituido históricamente una manifestación legítima de la sociedad frente a situaciones de desigualdad, injusticia y represión. A partir de estos procesos han surgido nuevas formas de concebir el arte, originando movimientos artísticos vinculados a la crítica social y política. Entre estas manifestaciones destacan el activismo, el arte comunitario y el arte crítico-político, corrientes que nacen como respuesta al descontento social y que han dejado precedentes importantes dentro del arte contemporáneo.

Estas expresiones artísticas surgen de la postura crítica de los artistas frente a diversas problemáticas sociales, utilizando el arte como un medio de denuncia, reflexión y resistencia. De esta manera, el arte deja de entenderse únicamente como un objeto estético o decorativo y se convierte en una herramienta de comunicación y transformación social.

A nivel nacional, Panamá ha contado con distintas exposiciones relacionadas con temas sociales e históricos. En una publicación del diario *La Prensa*, Getzallette Reyes (2022) reseña la conmemoración del cortometraje *Por Panamá la vida*, de Isabela de Obaldía, acompañado de fotografías tomadas entre los años 1987 y 1991, período correspondiente a la dictadura de Manuel Antonio Noriega y la etapa posterior a la invasión estadounidense en Panamá.

La exposición fue presentada en el Museo de Arte Contemporáneo de Panamá y abordó las luchas sociales y políticas vividas durante el régimen militar, constituyendo un ejemplo de cómo el arte puede utilizarse para preservar la memoria histórica y generar reflexión social.

Asimismo, el artista panameño Roy Arcia, director de la Galería Manuel Amador, inauguró el 29 de mayo de 2023 la exposición *Sombra y error: la guerra en el Donbás*, una propuesta artística que critica los acontecimientos ocurridos durante dicho conflicto bélico y denuncia las consecuencias humanas derivadas de la guerra.

En el ámbito internacional, destacan obras como la escultura *Monumento a la Resistencia* (2021), elaborada por diversos artistas en el marco de las protestas sociales desarrolladas en Colombia contra la reforma tributaria. La obra constituye un

homenaje a Puerto Rellena, posteriormente denominado Puerto Resistencia, lugar que se convirtió en símbolo de lucha y movilización social durante las manifestaciones.

De igual manera, el activista Ai Weiwei realizó la instalación *Straight* (2008-2013), compuesta por aproximadamente 150 toneladas de varillas recuperadas de los escombros tras el terremoto de Sichuan, China. Según Morales (2017), el artista y su equipo recogieron y enderezaron las piezas deformadas por el desastre natural para posteriormente construir una instalación artística que simboliza la memoria de las víctimas y una crítica al sistema político y social.

A través de estas propuestas artísticas puede observarse cómo el arte contemporáneo ha evolucionado hacia prácticas que integran la crítica social, la memoria histórica y el activismo, consolidándose como un medio de denuncia y reflexión colectiva frente a distintas problemáticas sociales y políticas.

2.2 Marco teórico

2.2.1 Arte y comunicación

El término comunicación proviene del latín *communicare*, que significa “compartir” o “hacer común algo”. En este sentido, Rodríguez (2022) señala que la comunicación constituye una relación entre personas en la que surge un contacto psicológico manifestado mediante el intercambio de información, emociones, influencias y comprensión mutua.

Desde esta perspectiva, el arte puede entenderse como una forma de comunicación humana, ya que permite transmitir ideas, sentimientos, pensamientos y experiencias a través de diferentes lenguajes visuales, sonoros o corporales. Rodríguez (2022) afirma

que “un artista es, ante todo, un comunicador”, debido a que su obra establece un vínculo entre el creador y la sociedad.

Por medio del arte, los artistas logran expresar visiones personales y colectivas sobre la realidad social, convirtiendo sus obras en medios capaces de generar reflexión, diálogo y conciencia crítica. De esta manera, el arte deja de ser únicamente un objeto estético para convertirse también en un canal de interacción social y cultural.

2.2.2 Arte y sociedad

La relación entre el arte y la sociedad ha sido ampliamente discutida dentro de las ciencias sociales y las humanidades. Mc Phail (2008) sostiene que, en muchas ocasiones, ciertas obras son valoradas más por el mensaje social o político que transmiten que por sus cualidades artísticas. Del mismo modo, algunos sectores consideran que la contemplación artística y el placer estético carecen de compromiso social, mientras que otros defienden el potencial transformador del arte dentro de la sociedad.

En este contexto, el arte adquiere un papel relevante como medio para cuestionar estructuras sociales, denunciar injusticias y generar nuevas formas de pensamiento. Diversos autores sostienen que el arte debe desvincularse de una visión elitista y limitada a espacios exclusivos, para convertirse en una práctica activa y accesible que contribuya a la transformación del entorno social.

De esta forma, el artista no solo produce obras con fines estéticos, sino que también participa en la construcción de discursos sociales y culturales que influyen en la manera en que las personas interpretan su realidad.

2.2.3 El arte y los movimientos sociales

El arte y las protestas

El arte ha estado históricamente vinculado a los movimientos sociales y a las manifestaciones colectivas. González (2017) señala que en marchas, protestas y mítines organizados por distintos grupos sociales han estado presentes expresiones como la música, la danza, el performance y el teatro. Estas manifestaciones artísticas son desarrolladas por colectivos y actores vinculados al ámbito cultural y funcionan como herramientas de expresión y resistencia social.

A través de estas prácticas, el arte se convierte en un recurso capaz de visibilizar problemáticas sociales, fortalecer la identidad colectiva y transmitir mensajes políticos de manera creativa y accesible.

El arte y el activismo

La participación de los artistas en contextos de violencia política, conflictos sociales y movimientos de resistencia ha sido constante. González (2017) afirma que muchos artistas se integran a los movimientos sociales mediante su producción artística, situándose en los límites entre el arte y el activismo político.

El activismo artístico representa una forma de romper con la visión tradicional del arte centrada únicamente en la contemplación estética. En cambio, propone un arte con significado histórico, político y social, capaz de cuestionar la realidad y generar conciencia crítica. Asimismo, demuestra que una obra puede ser estéticamente atractiva y, al mismo tiempo, funcionar como instrumento de denuncia o reflexión social.

Según Manuel González, el activismo artístico se caracteriza por la experimentación con diversos formatos como instalaciones, performances, fotografías y producciones audiovisuales, recursos que facilitan la interacción entre el arte y el público.

2.2.4 El activismo y el arte comunitario

Dos movimientos importantes surgidos en el contexto de las luchas sociales de las décadas de 1960 y 1970: son el activismo y el arte comunitario. Ambos utilizan el arte como herramienta de transformación social y comparten la necesidad de comunicar y generar participación colectiva.

No obstante, estas manifestaciones presentan diferencias importantes. Mientras el activismo se relaciona principalmente con el activismo político, el arte comunitario se orienta hacia un activismo ético y social, enfocado en la participación de la comunidad.

El activismo

González (2017) define el activismo como una forma de activismo producido mediante elementos artísticos. Además, aclara que este concepto no se refiere simplemente a un arte con tendencia política, sino al uso del arte como medio de acción social y política capaz de influir en la realidad y en las agendas públicas.

El activista suele vincularse con el arte público, urbano y callejero, utilizando su producción artística como una forma de intervención social. De esta manera, el arte se convierte en un discurso visual y simbólico que busca cuestionar estructuras de poder y promover cambios sociales.

Entre los artistas más representativos del activismo se encuentran Ai Weiwei, Guerrilla Girls, Pyotr Pavlensky y Banksy, cuyas obras abordan temas relacionados con la política, los derechos humanos y las desigualdades sociales.

El arte comunitario

Otro movimiento derivado de las luchas sociales de las décadas de 1960 y 1970 es el arte comunitario, el cual plantea nuevas formas de entender y promover el arte dentro de la sociedad. Según Congdon y Blandy (2003, como se citó en Nardone, 2010), una de las principales características del arte comunitario es que se encuentra basado en la comunidad e integrado en la vida cotidiana de las personas.

Los autores explican que este tipo de arte se contrapone a las bellas artes tradicionales enseñadas en academias e instituciones, las cuales suelen privilegiar el individualismo y los espacios exclusivos de exhibición, como galerías y museos. Por el contrario, el arte comunitario promueve la participación colectiva, la inclusión social y la apropiación cultural del espacio público.

Uno de los artistas más representativos de esta corriente es David Harding, reconocido por impulsar proyectos artísticos enfocados en la interacción comunitaria y el desarrollo social.

2.2.5 El arte como medio de expresión

El arte ha sido utilizado desde los inicios de la humanidad como una forma de expresión y comunicación. A través de las distintas manifestaciones artísticas, el ser humano ha logrado transmitir ideas, emociones y mensajes relacionados con su contexto histórico y social.

En este sentido, el arte no solo cumple una función estética, sino también comunicativa, permitiendo la libre expresión de pensamientos que no necesariamente tienen una finalidad decorativa. La evolución del arte ha llevado a que numerosos artistas lo utilicen como un medio de cuestionamiento frente a los sistemas políticos y sociales de su época.

Un ejemplo representativo de esta función expresiva se encuentra en las obras de Francisco de Goya, especialmente en *El 2 de mayo* y *Los fusilamientos del 3 de mayo*, así como en sus denominadas Pinturas negras, donde se refleja una fuerte carga emocional y crítica social.

José García (1991) señala que la obra artística puede vincularse tanto con la realidad externa como con el mundo interior del artista, de manera que las cualidades de la obra remiten a las vivencias y emociones del creador. En este sentido, el arte se convierte en una manifestación del pensamiento y la experiencia humana.

2.2.6 El arte como denuncia y crítica

El arte ha mantenido históricamente una relación estrecha con los fenómenos sociales, políticos y culturales. A partir de esta relación han surgido diversos movimientos artísticos como el constructivismo, el realismo y el pop art, los cuales incorporan elementos de crítica social y reflexión política.

Aunque el arte se desarrolla dentro de un marco estético, numerosos artistas han utilizado sus obras como herramientas de denuncia frente a injusticias sociales. Según Maribel Lozoya, las relaciones entre lo artístico y lo social están determinadas por su producción, recepción y capacidad de generar conciencia crítica en la sociedad.

En este sentido, el arte se ha convertido en un medio para visibilizar problemáticas como la violencia, la desigualdad y los conflictos políticos. Artistas como Pablo Picasso, con su obra *Guernica*, denunciaron los efectos de la guerra sobre la población civil. De igual manera, autores como Ai Weiwei, Sebastião Salgado y Honoré Daumier han utilizado el arte como medio de crítica social y política.

2.2.7 El arte y la conciencia cívica

La conciencia cívica se entiende como el conjunto de valores y comportamientos relacionados con el respeto hacia uno mismo, los demás, las instituciones y el entorno social.

Según Miguel Marín, esta conciencia surge del compromiso social del individuo y del reconocimiento de su responsabilidad dentro de la sociedad. En este contexto, el arte puede contribuir a su formación mediante la representación de problemáticas sociales que generan reflexión en el espectador.

Asimismo, Brendon Ridge (2023) destaca que la ilustración es una forma de arte con gran impacto social, ya que permite comunicar ideas complejas de manera accesible y emocionalmente significativa.

De esta manera, el arte se convierte en una herramienta educativa capaz de fomentar la reflexión crítica, la participación ciudadana y la sensibilización social.

2.2.8 El arte-denuncia como propuesta artística

El arte-denuncia se entiende como una manifestación artística orientada a visibilizar problemáticas sociales, políticas o culturales mediante recursos expresivos y simbólicos.

El artista, como sujeto social, posee una responsabilidad comunicativa frente a su entorno. En este sentido, el arte-denuncia surge como una forma de expresión comprometida que busca generar conciencia crítica en la sociedad.

Walter Benjamín (2002) señala que el arte de denuncia activa al espectador frente a la realidad cotidiana, ya que se basa en acciones o performances que funcionan como formas de resistencia cultural y crítica social.

Por lo tanto, el arte-denuncia se presenta como una propuesta legítima dentro del arte contemporáneo, capaz de generar reflexión, cuestionamiento y análisis de la realidad social.

2.3 Marco conceptual

El marco conceptual reúne los principales conceptos, materiales y herramientas que sustentan el desarrollo de la presente investigación. Estos elementos permiten comprender los recursos utilizados en la producción artística del proyecto, basado en el arte-denuncia.

2.3.1 Herramientas de corte

Las herramientas de corte son instrumentos fundamentales en la elaboración de estructuras artísticas, ya que permiten manipular materiales como cartón y papel con precisión.

- Cúter: Herramienta de corte con hoja reemplazable, utilizada para realizar cortes precisos en materiales como papel, cartón y otros elementos ligeros. Puede encontrarse en versiones industriales o de uso manual.

- Tijeras: Instrumento compuesto por dos hojas metálicas articuladas que permiten cortar materiales mediante presión manual. Son utilizadas principalmente en trabajos de precisión y manualidades.

2.3.2 Papeles y cartón

El papel y el cartón constituyen materiales básicos en la construcción de estructuras artísticas dentro de la investigación, debido a su versatilidad y facilidad de manipulación.

- Papel periódico: Material elaborado a partir de pulpa de madera, de bajo costo y alta disponibilidad. Se utiliza frecuentemente en procesos de modelado y manualidades.
- Papel manila: Papel de bajo gramaje y color claro, fabricado a partir de papel reciclado. Es utilizado principalmente en trabajos manuales y artísticos.
- Cartón corrugado: Material compuesto por capas de cartón ondulado, lo que le proporciona resistencia estructural. Es utilizado en proyectos que requieren mayor estabilidad.

2.3.3 Herramientas de ensamblaje y revestimiento

Estas herramientas permiten la unión y fijación de los distintos elementos que conforman la estructura artística.

- Silicona fría: Adhesivo de base sintética utilizado para unir superficies ligeras. Su secado depende del contacto con el aire.

- **Silicona caliente:** Adhesivo activado mediante calor, aplicado con pistola térmica. Proporciona mayor resistencia en la unión de materiales.
- **Goma blanca:** Adhesivo a base de acetato de polivinilo, utilizado en trabajos escolares y manualidades debido a su fácil aplicación.
- **Alambre:** Material metálico flexible utilizado para soporte estructural. Se emplea principalmente en calibres delgados para evitar visibilidad en la obra.

2.3.4 Bitácora artística

La bitácora artística es una herramienta de registro utilizada para documentar de manera cronológica el proceso de investigación y creación artística.

Según Porto y Gardey (2021), la bitácora es un cuaderno o registro donde se anotan de forma organizada las actividades realizadas durante un proceso investigativo, permitiendo sistematizar experiencias y evidencias del trabajo desarrollado.

En este sentido, la bitácora funciona como un instrumento de apoyo dentro de la investigación artística, ya que permite registrar ideas, procesos, avances y reflexiones personales, facilitando la organización del proyecto y su posterior análisis.

CAPÍTULO III

3. Metodología

3.1 Diseño de investigación

La presente investigación se desarrollará bajo un enfoque cualitativo, debido a que busca comprender el papel del arte como medio de comunicación social y analizar las experiencias, percepciones y significados que los artistas atribuyen a su función dentro de la sociedad. Este enfoque permitirá profundizar en las vivencias subjetivas de los participantes y en la manera en que interpretan su realidad social a través del arte.

De acuerdo con Roberto Hernández Sampieri, Carlos Fernández Collado y Pilar Baptista Lucio (2010), la investigación cualitativa *“busca comprender la perspectiva de los participantes acerca de los fenómenos que los rodean, profundizar en sus experiencias, perspectivas, opiniones y significados; es decir, la forma en que los participantes perciben subjetivamente su realidad”* (p. 364).

Asimismo, la investigación incorporará elementos del diseño fenomenológico, ya que se centrará en las experiencias individuales y subjetivas de los artistas participantes, permitiendo comprender cómo sus vivencias personales influyen en la creación de obras con contenido social. Según los mismos autores, los diseños fenomenológicos *“se enfocan en las experiencias individuales subjetivas de los participantes”* (p. 515).

De igual manera, se utilizará un enfoque etnográfico, debido a que se pretende analizar las prácticas, creencias, significados y dinámicas culturales presentes dentro del contexto artístico y social en el que interactúan los participantes. Hernández, Fernández y Baptista (2010) señalan que *“los diseños etnográficos pretenden describir y analizar ideas, creencias, significados, conocimientos y prácticas de grupos, culturas y comunidades”* (p. 501).

Por consiguiente, la combinación de los enfoques fenomenológico y etnográfico permitirá comprender tanto las experiencias personales de los artistas como la relación del arte con el contexto social en el que se desarrolla, fortaleciendo así el análisis del arte como herramienta de comunicación y transformación social.

3.2.1 Tabla de cronograma de trabajo

Al inicio se estructuró y se ordenó por fases el proceso de investigación, de esta forma podríamos tener mejor manejo del tiempo, de la información y un significativo control sobre el proceso de producción. Estas fases se ordenaron de la siguiente manera:

Fase 1: Fundamentación y estructura (2024)

Mes	Fechas / Semanas	Actividad
Abril	24- abril	Formulación de ideas
Junio	09 junio - 05 septiembre	Desarrollo de los Capítulos I y II del TFG
	10 de junio	Creación de bocetos y planes para la escultura.
	17 - 18 de junio	Pruebas iniciales con alambres (falla técnica por fragilidad)
	25 - 26 de junio	Construcción de estructura inferior; problemas de estabilidad
Julio	01 de julio	Establecimiento de la parte superior de la estructura principal
	15 - 23 de julio	Revestimiento y pruebas de refuerzo (sin logros)
	23 julio- 05 septiembre	Realización de antebrazos estructurales y decorativos
Sept.	31 julio - 10 septiembre	Clases de modistería básica en el INADEH
	22 septiembre- 03 octubre	Armado de la segunda estructura por falta de material para la principal
Nov/Dic	20 nov - 05 dic	Desarrollo del segundo modelo de reemplazo

Fase 2: Ensamblaje y modelado (2025)

Mes	Fechas / Semanas	Actividad
Feb/Mar	11 febrero - 18 marzo	Culminación de objetos decorativos y forma a los antebrazos
Marzo	19 - 24 de marzo	Armado de las alas para la segunda estructura
	25 marzo - 04 abril	Realización de la cabellera de la segunda escultura
Jun/Jul	26 junio - 06 julio	Forrado de antebrazos con papel de tiras de cartón para firmeza
Jul/Ago	10 julio - 11 agosto	Ensamblaje de antebrazos a la estructura principal y corrección de peso
	13 - 25 de agosto	Forrado de la estructura principal con técnica de drapeado (papel manila)
Sept.	09 - 16 de septiembre	Armado y forrado con papel manila de la segunda estructura
Octubre	15 - 18 de octubre	Inicio fallido de cartapesta con engrudo de harina
Oct/Dic	20 octubre- 08 diciembre	Cartapesta con revista y goma blanca sobre la estructura principal

Fase 3: Acabados y culminación (2026)

Mes	Fechas / Semanas	Actividad
Ene/Feb	03 enero - 23 febrero	Cartapesta de la segunda estructura
Ene/Abr	30 enero - 10 abril	culminación en desarrollo del Capítulo III del TFG
Marzo	04 - 27 de marzo	Imprimación de las estructuras con estuco plástico
Mar/Abr	28 marzo - 03 abril	Aplicación de la primera y segunda capa de patinado
Abril	04 - 06 de abril	Segunda capa de patinado en color turquesa
	07 - 09 de abril	Última capa de patinado en color dorado de las estructuras

El desarrollo del proyecto inicia en abril de 2024, a partir de la formulación de ideas iniciales relacionadas con el arte como medio de denuncia social. Desde un inicio, la intención principal fue representar mediante una propuesta escultórica temas de vulnerabilidad, manipulación y violencia hacia los niños dentro de contextos sociales contemporáneos.

Estas ideas fueron evolucionando a lo largo del proceso, permitiendo la transformación del concepto inicial en una obra tridimensional construida completamente con materiales reciclables.

3.2.1 Ideas y propuestas

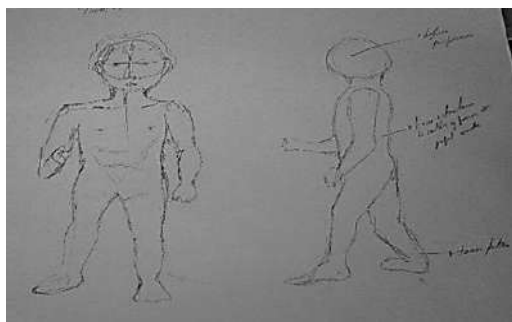


Ilustración 1. Boceto de la anatomía de un niño, vista frontal y lateral.



Ilustración 2. Boceto de un hombre con una oz, vista frontal.



Ilustración 3. Boceto de payaso en cucullas, vista frontal y lateral.



Ilustración 4. Boceto de niño con hilos como marioneta.

Las ideas iniciales buscan reflejar la fragilidad de la infancia como población vulnerable dentro de la sociedad, así como la existencia de problemáticas sociales que afectan a los niños, tales como la violencia, la trata de personas y el abuso de poder. En este sentido, se identifica que en el país existen numerosos casos inconclusos o sin una adecuada resolución, algunos de los cuales han sido invisibilizados por contextos sociales y políticos.

El boceto inicial representa a un niño sujetado como una marioneta, lo cual simboliza la pérdida de autonomía y la manipulación ejercida por figuras adultas dentro de su entorno. Esta metáfora visual busca evidenciar cómo los menores pueden ser controlados o condicionados por distintos factores externos.

Asimismo, se incorporan elementos simbólicos como una guadaña, asociada a la crueldad y la violencia; cuernos, relacionados con la maldad o lo perverso; y una máscara, que representa el ocultamiento de la verdadera identidad de quienes ejercen actos dañinos. Estos elementos fueron influenciados parcialmente por el cine de terror, específicamente por la película *IT*, la cual explora el miedo y la vulnerabilidad infantil frente a figuras depredadoras.

De igual forma, se utiliza la metáfora del teatro de títeres, en el cual los personajes son manipulados por fuerzas externas. Esta analogía refuerza la idea de control y dominación, permitiendo representar de forma visual la pérdida de libertad en la infancia.

Finalmente, se plantea la inclusión de múltiples manos alrededor de la figura principal, simbolizando distintas formas de agresión o influencia: la explotación económica de

menores, el engaño emocional o psicológico, la violencia física y la desprotección dentro del entorno familiar. Estas manos representan la complejidad de los actores sociales involucrados en situaciones de vulnerabilidad infantil, reforzando el carácter crítico de la propuesta artística.

3.2.2 Estudio de estructuras de soporte para el desarrollo escultórico

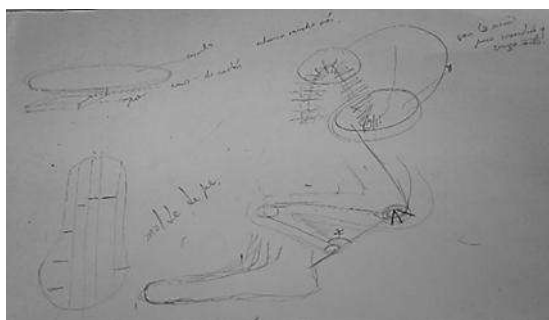


Ilustración 5. Estudio estructural de la técnica de maquetismo.

A lo largo del proceso de investigación para la realización de la obra, se estudiaron diversas estructuras que pudieran sostener la escultura y garantizar su resistencia durante el montaje y la exhibición.

Entre las estructuras analizadas se encuentran los sistemas de moldes en capas con relieves, posteriormente forrados con cartón, así como estructuras de papel maché y estructuras basadas en figuras geométricas. Se presentaron ciertas limitaciones constructivas, ya que se buscaba que la obra estuviera realizada exclusivamente con materiales reciclables.

Se estudió con mayor profundidad la estructura basada en moldes en capas con relieves, debido a que permitía desarrollar formas orgánicas, especialmente en relación con la posición en cuclillas que se deseaba representar.

Estas estructuras consisten en la elaboración de moldes a partir del diámetro de la figura deseada, el cual se ajusta progresivamente (se amplía o reduce) según la forma que se pretende construir. En este caso, se trata de una figura humana en tres dimensiones. Estas plantillas planas se superponen entre sí hasta generar el volumen tridimensional final.

La técnica presenta distintos tipos de ensamblaje, entre ellos el sistema de ranuras, en el cual las piezas se encajan mediante cortes segmentados de forma simétrica, permitiendo un ensamblaje preciso sin necesidad de adhesivos. Otros sistemas utilizan alambres o adhesivos como goma blanca, silicona fría o silicona caliente para la unión de las piezas.

Para el desarrollo de estas estructuras se tomó como referencia el trabajo del creador de contenido CardboardPlay, quien realiza proyectos de maquetismo a gran escala, utilizando cartón, lo cual sirvió como base de apoyo para la construcción de la obra.

3.2.3 Desarrollo de la estructura mediante la técnica de Cardboard



Ilustración 6. Vista frontal de un pie en técnica de maquetismo.



Ilustración 7. Vista de las secciones ensambladas del pie en técnica de maquetismo.



Ilustración 8. Molde de estructura de maquetismo.

Las primeras pruebas estructurales de la escultura fueron realizadas mediante la técnica de maquetismo. Este procedimiento consistió en elaborar moldes en papel y

cartón correspondientes a las diferentes vistas de la figura, tales como frontal, lateral, superior y posterior. Algunas piezas solo requerían las vistas frontal y lateral, debido a que ciertas partes del cuerpo mantenían una composición asimétrica; por esta razón, algunos elementos eran replicados en ambos lados para conservar la proporción de la figura.

La propuesta inicial consistía en desarrollar una escultura en posición de cuclillas, por lo que el proceso comenzó con la construcción de la parte inferior del cuerpo. Primero se realizaron los pies y posteriormente las piernas, con el propósito de unir ambas estructuras más adelante. Durante esta etapa surgieron diversas pruebas estructurales, ya que existían limitaciones relacionadas con la cantidad y el tipo de cartón disponible. Debido a esto, fue necesario reutilizar materiales reciclables para aprovechar al máximo los recursos existentes.

Entre los materiales empleados se utilizaron cilindros de cartón provenientes de papel higiénico, papel aluminio, papel toalla y papel film de cocina. Cada uno poseía distintos diámetros y grosores, lo cual permitió seleccionar aquellos más resistentes para las áreas que requerían mayor soporte, especialmente en las zonas curvas de la estructura.

Antes de unir las piezas definitivas, surgió la idea de construir una estructura interna utilizando alambres reciclados, tales como ganchos metálicos y alambre dulce. Sin embargo, al realizar las pruebas correspondientes, se observó que la estructura resultaba demasiado endeble e inestable. A partir de esta experiencia se descartó el uso del alambre como soporte principal, comprendiendo que, dentro de la técnica de

maquetismo, el verdadero sostén estructural recae principalmente en el cartón y en los adhesivos utilizados para unir las piezas.

Para el ensamblaje se empleó cartón corrugado de canal simple, ya que el cartón de doble canal resultaba difícil de conseguir en el lugar de residencia de la investigadora. Asimismo, se utilizó silicona caliente como principal método de unión, debido a su rápido secado y resistencia.

La estructura inicial hecha con alambres tenía como referencia el método de dibujo anatómico basado en esqueletos estructurales, utilizado comúnmente como guía para construir figuras humanas. La intención era crear una base interna que posteriormente pudiera recubrirse mediante la técnica de maquetismo y así aportar estabilidad a la obra.



Ilustración 9. Vista de esqueleto armado con alambres. Prueba#1.



Ilustración 10. Moldes de la cadera y piernas a base de cartón y alambre. Prueba#1.

No obstante, los alambres reciclados presentaban un alto nivel de deterioro. Muchos se encontraban oxidados y se quebraban con facilidad al intentar enderezarlos, especialmente aquellos provenientes de ganchos de ropa y alambres reutilizados. Además, se observó que el cartón de canal simple empleado en las primeras pruebas no poseía la resistencia suficiente para soportar el peso de la estructura. Algunas partes, como la línea de la cadera y los hombros, comenzaron a doblarse, debilitando

aún más el ensamblaje general. Debido a estas dificultades, se decidió abandonar la idea del esqueleto interno y continuar únicamente con la estructura de cartón.

Para la construcción de las piernas se tomó como referencia la forma cilíndrica de la anatomía humana. Se realizaron cortes circulares que aumentaban y disminuían progresivamente de tamaño para simular el volumen natural de la pierna. Los cilindros de cartón fueron cortados con grosores de entre 2 y 5 centímetros y, en la zona de las rodillas, se realizaron cortes diagonales que permitieran generar la curvatura necesaria para representar la flexión de las piernas.



Ilustración 11. Diseño de la estructura#2. Se utilizará en la técnica de maquetismo.



Ilustración 12. Corte angular en cono de cartón para la base de la rodilla.

Para la estructura principal de las piernas se elaboró inicialmente un círculo con un diámetro aproximado de 10 centímetros, correspondiente a la parte más ancha de los glúteos. A partir de esta medida, los diámetros fueron reduciéndose gradualmente hasta alcanzar aproximadamente 3 centímetros en la zona del tobillo.

Los recortes cilíndricos fueron ensamblados desde el diámetro mayor hasta el menor, permitiendo construir el volumen anatómico de forma progresiva. Para unir las piezas se utilizó inicialmente silicona fría; sin embargo, debido a que esta demoraba en secar, posteriormente se reforzaron las uniones con silicona caliente alrededor de las bases.



Ilustración 13. Vista inferior de la cadera-muslo.



*Ilustración 14.
Confeccionando la estructura
de la pierna.*



*Ilustración 15. Vista de la estructura de
la pierna desde la rodilla hasta el
tobillo.*

En la zona de las rodillas se utilizaron cilindros cortados diagonalmente para generar la sensación de articulación y flexión. Antes de fijar estas piezas, se realizaron pruebas de distancia y posición entre la pantorrilla y el muslo para determinar qué tipo de ángulo era necesario utilizar en cada segmento.



Ilustración 16. Cálculo de los ángulos para formar el dobléz de la rodilla.

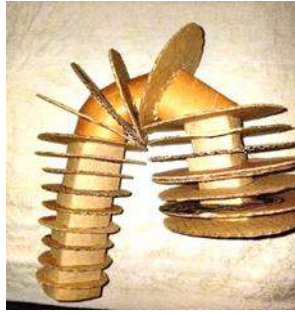


Ilustración 17. Vista de la estructura finalizada.



Ilustración 18. Vista lateral de la cadera.

Este procedimiento fue repetido en ambas piernas, manteniendo una composición proporcional entre ambas estructuras. Todas las piezas fueron realizadas con cartón de canal simple; no obstante, debido a su fragilidad, en algunas áreas específicas — como las rodillas— se emplearon cilindros de papel film de cocina, los cuales poseían mayor grosor y resistencia, además de una textura similar al cartón piedra.

En la zona de los glúteos se aplicó nuevamente el método de cortes cilíndricos en ángulo para generar una forma más redondeada. Posteriormente, para unir ambas piernas, se diseñó una pieza central inspirada en el esbozo anatómico del área pélvica. Esta pieza tenía forma similar a un corazón y cumplía la función de representar la unión de la cadera y la silueta de los glúteos.



Ilustración 19. Molde frontal del torso de la escultura.

Una vez terminada la parte inferior, se procedió a realizar los moldes correspondientes al torso. Para esta etapa se consiguió un cartón de canal simple con

mayor densidad, el cual resultaba más pesado, pero también más resistente que el utilizado anteriormente.

Debido a que la escultura debía observarse tanto frontal como lateralmente, se elaboró un molde completo del torso masculino, incluyendo parte de la cadera y la espalda. Este molde fue dividido en dos secciones: frontal y posterior.



Ilustración 20. Vista de la estructura del torso en su construcción.

El molde frontal del torso, al ser la sección de mayor tamaño, fue dividido mediante líneas paralelas de aproximadamente tres centímetros de distancia entre sí, las cuales servirían como guía estructural. Posteriormente, estas divisiones fueron unidas utilizando silicona caliente.

Una vez construidas tanto la parte inferior como superior de la figura, se procedió al ensamblaje general de la estructura. Para esta etapa se tomó como referencia una técnica observada en los proyectos del creador de contenido CardboardPlay, la cual consistía en sostener temporalmente las piezas mediante hilos o tensiones mientras el pegamento endurecía, evitando que el peso deformara la estructura.

Como refuerzo adicional, se colocaron tiras de cartón que conectaban la parte superior con la inferior de la escultura, buscando mejorar la estabilidad y equilibrio general de la pieza.



Ilustración 21. Vista de la confección de la parte inferior y el torso.

Retos y dificultades durante la aplicación de la técnica de Cardboard

Aunque la técnica de maquetismo parecía ser el método más viable para el desarrollo de la obra escultórica, durante el proceso surgieron diversas dificultades que no habían sido consideradas inicialmente. Una de las principales limitaciones encontradas fue la diferencia de densidad y resistencia entre los distintos tipos de cartón utilizados. A pesar de que muchos correspondían a cartón de canal simple, se observó que no todos presentaban las mismas propiedades estructurales; algunos resultaban adecuados para soportar peso y mantener la forma, mientras que otros carecían de la resistencia necesaria, afectando la estabilidad general de la estructura.

En este caso, debido a las dificultades para conseguir cartones de grandes dimensiones, se recurrió a materiales reciclados obtenidos mediante donaciones. El comerciante de la comunidad proporcionó varias cajas de cartón; sin embargo, gran parte de estas se encontraban deterioradas, dobladas o con roturas considerables, lo que imposibilitó su utilización dentro del proyecto. Posteriormente, se obtuvieron algunas cajas correspondientes a empaques de electrodomésticos, las cuales, a pesar de seguir siendo de canal simple, presentaban una mayor densidad y resistencia estructural.

Debido a estas características, dicho material fue empleado en la elaboración de la parte superior de la escultura, con la intención de aumentar la estabilidad y resistencia de la obra. Sin embargo, durante el desarrollo no se consideró que la parte superior de la estructura presentaba una inclinación natural y, adicionalmente, requería una mayor cantidad de piezas paralelas para generar volumen. Como consecuencia, el peso incrementó considerablemente en comparación con la estructura inferior.

Asimismo, el método observado en las referencias visuales estudiadas, específicamente el utilizado por el creador de contenido CardboardPlay, no produjo los resultados esperados dentro del desarrollo práctico de la obra. Durante las pruebas iniciales, las piernas lograban mantenerse estables y sin inclinación; sin embargo, al incorporar la parte superior de la estructura, el peso adicional provocó un desplazamiento hacia el frente, ocasionando un desequilibrio que impedía que la escultura pudiera sostenerse por sí sola.

A partir de esta dificultad surgió la idea de modificar el proceso de construcción, realizando el forrado y ensamblaje del torso de manera invertida; es decir, colocando las piernas hacia arriba y el torso hacia abajo, con la finalidad de aprovechar la gravedad como apoyo temporal durante el proceso de unión y secado.

Adicionalmente, se decidió reforzar la parte inferior de la estructura mediante el revestimiento con capas adicionales de cartón, con el propósito de aportar mayor peso a la base y evitar que esta cediera ante la carga generada por la sección superior. Para ello se utilizó cartón de canal simple de grosor reducido, cuya flexibilidad permitió moldearlo con mayor facilidad y adaptarlo a las necesidades estructurales de la escultura.

Esta etapa permitió identificar que, aunque la técnica de maquetismo ofrece múltiples posibilidades para la construcción escultórica, el comportamiento y la resistencia de los materiales reciclados pueden variar significativamente, influyendo de manera directa en el resultado y estabilidad de la obra final.



Ilustración 22. Colocación invertida de la pieza para mejor pegado.



Ilustración 23. Colocación de tiras desde glúteos hasta los muslos, para reforzar.



Ilustración 24. Revestimiento para reforzar la parte inferior.

Aplicación de la técnica de Cardboard en piezas complementarias

Aunque la técnica de maquetismo presentó diversas dificultades en estructuras de gran tamaño, se decidió continuar aplicándola en piezas complementarias que formarían parte de la obra escultórica. Entre estas piezas se encontraban los antebrazos y las manos, elementos necesarios para reforzar el simbolismo planteado dentro de la propuesta artística.

El primer paso consistió en elaborar el molde correspondiente a la mano. Anatómicamente, la mano se encuentra dividida en distintos segmentos, tales como la palma, la región correspondiente al músculo oponente del pulgar, los demás músculos que conforman la parte voluminosa de la palma, los dedos y la muñeca. Con base en estas referencias anatómicas se realizaron los moldes de cada una de las secciones necesarias.

Inicialmente se elaboraron los moldes correspondientes a la palma y a la región del pulgar, cortando la cantidad necesaria de piezas según la posición y el gesto que tendría cada mano. Posteriormente se realizaron los moldes para los dedos, utilizando vistas frontales y laterales para definir mejor su volumen y estructura.

Para lograr movilidad y evitar realizar múltiples cortes que debilitaran el cartón, se utilizó alambre dulce como soporte interno. Este se introdujo dentro de los moldes laterales de los dedos, los cuales fueron previamente dibujados y cortados, siguiendo la dirección de los canales del cartón. Esta orientación permitió aprovechar los espacios internos del material para insertar el alambre sin provocar rupturas o daños en la pieza.

Debido a que el espacio interno de los canales era ligeramente mayor que el grosor del alambre, este fue previamente recubierto con silicona fría antes de ser insertado. Posteriormente, los extremos del alambre se dejaron con una longitud mayor para facilitar su unión con la palma de la mano. De esta manera se logró una estructura interna flexible y resistente que permitió posicionar los dedos de acuerdo con la intención expresiva de cada pieza.

Posteriormente, siguiendo el mismo principio utilizado en la técnica de maquetismo, se repitió el proceso de duplicación y reducción progresiva de piezas para generar volumen. Este procedimiento fue aplicado a las seis manos realizadas para la obra, considerando que cada una debía poseer una posición y un agarre diferente de acuerdo con el simbolismo que representaría dentro de la composición escultórica.



Ilustración 25. Piezas sacadas del molde de la mano.



Ilustración 26. Vista de la estructura de una mano sujeta con alambre.



Ilustración 27. Vista de una mano en técnica de maquetismo.



Ilustración 28. Vista de los alambres de reforzamiento, que atravesaban las piezas.



Ilustración 29. Molde de antebrazo, vista frontal y lateral.



Ilustración 30. Vista aérea de la estructura del antebrazo.



Ilustración 31. Vista de antebrazo con sus reforzamientos a los laterales.

Una vez finalizadas las manos, se procedió a elaborar los antebrazos. Para ello se realizaron dos moldes idénticos correspondientes a la forma general del antebrazo. Debido a que anatómicamente el antebrazo presenta un efecto visual de torsión ocasionado por la disposición de los músculos y huesos durante ciertos movimientos, se decidió cortar uno de los moldes en dos partes y colocarlas en diagonal y en sentido opuesto, procurando que no entraran en contacto directo.

Este procedimiento permitió generar una sensación visual de movimiento y rotación en la estructura.

Posteriormente, los espacios vacíos que se formaron entre las piezas fueron rellenados con pequeños trozos de cartón colocados de manera vertical, desde la parte superior hasta la inferior, creando cuatro divisiones principales dentro del antebrazo.

La función de estos pequeños fragmentos era aportar mayor resistencia estructural y servir como soporte para el posterior revestimiento de la pieza. Para su unión se utilizó silicona caliente debido a su rápido secado y capacidad de adherencia.

Después de completar las seis estructuras de antebrazo, correspondientes a cada una de las manos realizadas, se procedió a unir ambas piezas. La unión entre el antebrazo y la palma se logró utilizando nuevamente alambre dulce como elemento estructural interno. Este atravesó parte de los fragmentos de cartón utilizados en el relleno del antebrazo y se introdujo en la estructura de la palma.



Ilustración 32. Vista frontal de primer par de antebrazos.



Ilustración 33. Vista frontal del segundo par de antebrazos.



Ilustración 34. Vista frontal del tercer par de antebrazos.



Ilustración 35. Vista aérea de primer par de antebrazos.



Ilustración 36. Vista aérea del segundo par de antebrazos.



Ilustración 37. Vista aérea del tercer par de antebrazos.

Finalmente, para fijar y estabilizar completamente las uniones, se utilizó silicona caliente, la cual al endurecer creó una capa rígida alrededor del alambre, evitando movimientos no deseados y proporcionando estabilidad a las piezas terminadas.

Este procedimiento permitió desarrollar piezas más pequeñas y detalladas mediante la técnica de maquetismo, comprobando que esta metodología resultaba más eficiente

y manejable en componentes de dimensiones reducidas que en estructuras de gran tamaño.

Desarrollo estructural de la segunda escultura



Ilustración 38. Vista frontal del molde.



Ilustración 39. Vista frontal de la estructura con sus reforzamientos.



Ilustración 40. Vista del material utilizado, cartón de doble canal.

La construcción de la segunda escultura se inició utilizando una pieza de cartón corrugado de doble canal con una altura aproximada de 50 centímetros. Sobre esta superficie se dibujó directamente el boceto de la figura que se pretendía desarrollar, contemplando una vista frontal completa desde la cabeza hasta los pies.

Para la construcción de esta pieza se aplicó nuevamente la técnica de maquetismo utilizada anteriormente. Se elaboraron moldes correspondientes a las vistas frontales y laterales de la figura, con el propósito de generar volumen y tridimensionalidad. A partir de estas vistas se obtuvieron cuatro secciones estructurales principales, las cuales posteriormente fueron reforzadas mediante líneas y tiras paralelas de cartón colocadas siguiendo la forma y volumen anatómico del cuerpo.

A diferencia de la primera escultura, en esta estructura se decidió omitir la elaboración de los brazos. Esta decisión respondió a la intención simbólica planteada dentro de la propuesta artística, donde se buscaba representar una sensación de inmovilidad, vulnerabilidad y ausencia de fuerza. La eliminación de estos elementos permitió

reforzar visualmente el concepto de sometimiento y fragilidad presente dentro de la obra.



Ilustración 41. Vista aérea del modelo del pie de la estructura.



Ilustración 42. Vista lateral del modelo de pie de la estructura.

Para el desarrollo de los pies se realizó inicialmente el molde correspondiente a la planta. Posteriormente se construyeron diversos niveles escalonados mediante capas de cartón, los cuales permitieron formar el empeine y generar la curvatura natural del pie humano.



Ilustración 43. Vista de estructura completa torso y parte inferior.

Sin embargo, debido a que era necesario que la estructura pudiera mantenerse estable y soportar su propio peso, la parte inferior correspondiente a la planta fue diseñada completamente plana. Esta modificación permitió aumentar la superficie de apoyo y mejorar el equilibrio general de la escultura.

3.2.4 Estructura geométrica como método estructural

Debido a las dificultades encontradas durante el desarrollo de la estructura previa, especialmente relacionadas con la estabilidad y la posibilidad de mantener la posición inicialmente planteada, fue necesario replantear el método estructural empleado. Las pruebas realizadas anteriormente mostraron diversas limitaciones que impedían que la escultura mantuviera un equilibrio adecuado, por lo que se consideró necesario desarrollar una alternativa más sencilla y funcional.

A partir de ello, se decidió implementar una estructura geométrica como base principal de construcción. En lugar de continuar con un método más complejo, se optó por una solución estructural más simple, considerando que uno de los aspectos más importantes dentro del desarrollo de la obra era garantizar una base sólida y resistente.

Asimismo, se realizaron algunos cambios relacionados con la composición inicial de la escultura. La propuesta original contemplaba una estructura en posición vertical; sin embargo, posteriormente se modificó hacia una disposición acostada, representando una figura demoníaca parcialmente cubierta por una especie de manto o sábana. Este cambio buscaba facilitar el equilibrio estructural y, al mismo tiempo, reforzar la intención simbólica de la obra.

Las estructuras seleccionadas para esta nueva propuesta fueron prismas de base cuadrada y prismas de base rectangular. La elección surgió tras observar que las cajas de cartón poseían una estructura interna resistente que podía reforzarse con facilidad, permitiendo obtener una mayor estabilidad sin requerir procedimientos adicionales complejos.

Para determinar la viabilidad de este método se plantearon dos posibles configuraciones estructurales: una disposición vertical y otra horizontal, con el propósito de evaluar cuál ofrecía una mejor distribución del peso y estabilidad para la escultura.

Desarrollo estructural del modelo geométrico aplicado a la primera escultura

De acuerdo con el modelo estructural planteado anteriormente, una de las ideas principales consistía en incorporar un rostro con máscara dentro de la composición escultórica. Sin embargo, debido a que la estructura principal se construiría mediante formas geométricas cuadradas, surgió la necesidad de utilizar elementos que ayudaran a suavizar y disimular visualmente las líneas rígidas generadas por la geometría de la base.

Por esta razón se diseñó y recortó una máscara que funcionaría como el rostro principal de la escultura. Además, se añadieron unos cuernos con la intención de reforzar visualmente el concepto de maldad presente dentro de la propuesta artística. Estas piezas fueron desarrolladas utilizando nuevamente la técnica de maquetismo aplicada anteriormente.

Para la elaboración del rostro no se encontró una pieza cuadrada con dimensiones adecuadas; por ello se construyó una plantilla a partir de un pequeño prisma rectangular elaborado sobre una base de cartón. Posteriormente esta estructura fue plegada y adherida a la máscara y a los cuernos utilizando silicona caliente.

Con el propósito de mantener los cuernos en una posición firme y evitar desplazamientos, se atravesó el cartón utilizando alambre dulce como soporte interno.

Los orificios generados por el paso del alambre fueron posteriormente rellenados con silicona caliente, creando una especie de tapón que permitió fijar las piezas y mantenerlas estables.

Adicionalmente, en la parte correspondiente a la boca se diseñó una lengua hendida o bífida similar a la de las serpientes, buscando reforzar los elementos simbólicos asociados a la representación visual de la maldad dentro de la obra.



Ilustración 44. Modelo de la máscara.



Ilustración 45, Vista de la máscara con la base de los cuernos.



Ilustración 46. Modelo de los cuernos en método Cardboard.



Ilustración 47. Vista de la cabeza cuadrada y encima la máscara, para darle forma.

Estructura geométrica de la parte superior

Para el desarrollo de la parte superior de la escultura fue necesario reforzar internamente la estructura de la caja seleccionada, con el propósito de aumentar su resistencia y capacidad de soporte.

La caja utilizada presentaba una película plástica correspondiente a la impresión comercial del producto que originalmente contenía. Debido a que esta superficie dificultaba la adherencia de los materiales utilizados para el ensamblaje, se procedió a desarmarla y colocarla de forma invertida, permitiendo que la superficie plástica quedara hacia el interior de la estructura.

Posteriormente se inició el proceso de ensamblaje de la cabeza y el cuello. Para ello se elaboraron moldes circulares de igual tamaño, los cuales fueron colocados uno sobre otro con el fin de generar una estructura alargada. Además, se añadió una ligera inclinación para proporcionar sensación de movimiento y dinamismo a la figura.

Sin embargo, para evitar desplazamientos o caídas debido al peso de la estructura, fue necesario utilizar alambres como sistema de tensión y soporte interno. Durante este procedimiento, se observó que, a pesar de la aparente fragilidad del cartón, puede soportar cierto nivel de tensión estructural si se distribuye adecuadamente.

También se colocaron pequeñas acumulaciones de silicona caliente alrededor de los puntos donde atravesaban los alambres, con la finalidad de evitar desgarramientos en el material. El alambre atravesó tanto la estructura de la cabeza como la parte inferior de la caja, permitiendo mantener la estabilidad de ambas piezas. Este mismo procedimiento fue aplicado en la fijación de los cuernos, logrando mantenerlos erguidos y evitando desplazamientos durante el ensamblaje y posterior manipulación de la obra.



Ilustración 48. Vista interior del reforzamiento de las cajetas.



Ilustración 49. Vista de cuello asegurado con alambres.



Ilustración 50. Vista de parte superior de la escultura.

3.2.5 Desarrollo de objetos decorativos e implementos estructurales

Piezas e implementos para las manos de la primera escultura

Las piezas desarrolladas en esta sección corresponden a los cuatro brazos de la escultura principal. Cada mano posee un agarre particular, debido a que cada una sostiene un objeto diferente relacionado con el significado simbólico de la obra. Cada elemento fue diseñado para representar aspectos específicos vinculados con la problemática abordada.

▪ Corazón: Representación de la inocencia arrebatada



Ilustración 51. Molde de corazón.



Ilustración 52. Vista frontal de estructura del corazón.



Ilustración 53. Vista aérea de estructura del corazón.



Ilustración 54. Vista frontal, recubrimiento de estructura de corazón.

El corazón simboliza la pérdida de la inocencia y el daño emocional sufrido por las víctimas. Para desarrollar esta pieza, inicialmente realicé un dibujo sobre cartón con el propósito de estudiar las formas anatómicas de las venas, arterias y músculos que conforman el órgano.

Seguidamente, elaboré moldes individuales para las venas, arterias y la estructura central del corazón. Para la elaboración interna utilicé el método de maquetismo, aplicando cortes verticales y horizontales que permitieron generar volumen y forma. Una vez estructurada la pieza, procedí a revestirla con tiras de cartón para reforzar su resistencia y mejorar su acabado.

- **Esposas: Representación de la opresión a las víctimas**

Las esposas simbolizan la opresión y la pérdida de libertad que experimentan las víctimas. Para su construcción utilicé dos estructuras circulares elaboradas con cartón, a las cuales añadí una pequeña pestaña con un orificio que permitió incorporar el mecanismo de unión.

Los eslabones de conexión fueron realizados a partir de tiras de cartón a las cuales se les marcaron líneas con un exacto sin llegar a cortar completamente el material. Posteriormente, estas piezas se doblaron hasta formar pequeños cilindros que simulaban cadenas. Finalmente, reforcé las estructuras principales mediante el revestimiento con tiras de cartón de textura similar al cartón piedra.



Ilustración 55. Tiras de cartón utilizadas para hacer las cadenas eslabonadas.



Ilustración 56. Vista de esposas sin recubrir.



Ilustración 57. Vista de las esposas recubiertas con tiras de cartón.

- **Caramelo: Representación del engaño**

El caramelo simboliza las falsas promesas y los métodos utilizados para engañar a las víctimas.

Para su elaboración utilicé un procedimiento similar al empleado en los eslabones de las esposas. Se realizaron dobleces en tiras de cartón que posteriormente fueron enrolladas y fijadas con silicona caliente, alcanzando un grosor aproximado de medio centímetro. Para la parte central del caramelo elaboré diversos círculos que fueron

organizados, siguiendo un patrón de repetición simétrica; las piezas superiores replicaban las inferiores, exceptuando la parte central, lo que permitió mantener uniformidad visual en la estructura.

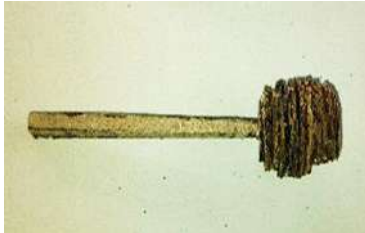


Ilustración 58. Vista de la pieza que representa un caramelo.

Piezas de implementos para la segunda escultura

- **Alas**

Las alas representan simbólicamente protección, espiritualidad e inocencia. Para su elaboración, inicialmente diseñé un molde base procurando que ambas estructuras fueran idénticas.

El recorte se realizó sobre un cartón flexible, al cual incorporé alambre dulce hilvanado para facilitar el moldeado y aportar resistencia estructural. El alambre fue colocado únicamente en la parte superior del ala, simulando la ubicación anatómica de los huesos principales.

Para el plumaje elaboré moldes con forma de gota de doble punta. Estas piezas fueron recortadas y posteriormente cortadas parcialmente por uno de sus extremos para entrelazarlas, generando una apariencia de relieve y volumen. Luego fueron colocadas progresivamente desde la parte inferior hasta la superior, permitiendo que unas piezas cubrieran parcialmente a otras.

La incorporación del alambre permitió moldear las alas fácilmente hasta obtener la forma deseada. Antes de su colocación definitiva, se realizaron pruebas sobre la estructura principal para verificar estabilidad y resistencia.



Ilustración 59. Molde de las alas.



Ilustración 60. Molde de plumaje en forma de gota de doble punta.



Ilustración 61. Recorte de plumaje con corte para relieve.



Ilustración 62. Colocación del plumaje de abajo hacia arriba en superposición.



Ilustración 63. Ala derecha finalizada.



Ilustración 64. Ala izquierda finalizada.



Ilustración 65. verificación de ajuste de alas sobre figura de niño.

▪ Flores

Para la elaboración de las flores utilicé cartones de huevos debido a su forma cónica, la cual facilita la construcción de elementos florales sencillos. En este caso el objetivo era representar rosas.

Utilicé hileras de seis conos que posteriormente fueron divididas en cuatro secciones sin llegar al centro. Después se redondearon sus extremos para asemejar pétalos.

Para generar el efecto de apertura de una rosa, las piezas fueron colocadas desde el interior hacia el exterior, realizando pequeñas rotaciones para evitar que los cortes

coincidieran en la misma posición. Esto permitió ocultar las uniones y generar una apariencia progresiva de apertura natural.



Ilustración 66. Cortando el borde ovalado de las cajetas de huevos.



Ilustración 67. Inserción de los cortes de los óvalos en cuatro pétalos.



Ilustración 68. Rosa formada con seis niveles de pétalos intercambiados y rotados.

▪ Halo

El halo corresponde a una corona en forma de medialuna presente frecuentemente en esculturas angelicales o representaciones religiosas, simbolizando divinidad e importancia espiritual.

Para su elaboración medí previamente las dimensiones de la cabeza de la segunda escultura y posteriormente reforcé la estructura mediante papel manila.



Ilustración 69. Corte de medialuna de unos 3 cm de ancho en la parte superior.



Ilustración 70. Halo forrado con papel manila.

▪ Cabello

Para el cabello se realizaron dos pruebas iniciales con el propósito de determinar cuál se asemejaba más al efecto visual deseado.

La primera prueba consistió en la elaboración de un cabello liso utilizando recortes de revistas. Cada pieza poseía un borde destinado a la adhesión sobre la cabeza, permitiendo superponer las capas desde la parte inferior hacia la superior.

Sin embargo, posteriormente observé que este tipo de cabello resultaba complejo para trabajar y no generaba el resultado esperado. Debido a ello, elaboré una segunda propuesta utilizando papel manila.

El procedimiento fue similar; se creó una franja destinada a la adhesión y posteriormente se realizaron cortes verticales más pequeños que luego fueron enrollados para simular cabello rizado. El resultado obtenido fue más favorable y se adaptó mejor a la estética de la obra.



Ilustración 71. Primer modelo de cabello con tiras gruesas de papel manila.



Ilustración 72. Segundo modelo de cabello, papel manila enrollado en formas de tiras.



Ilustración 73. Vista de la segunda capa de cabello.

3.2.6 Ensamblaje

Para comenzar con el ensamblaje de las piezas, inicialmente procedí a revestir algunas estructuras, debido a que el propósito era prepararlas para la aplicación posterior de la técnica de cartapesta, la cual aportaría resistencia y uniformidad a la obra.

Las primeras piezas trabajadas fueron las manos. Para ello utilicé tiras de cartón que posteriormente separé en capas hasta conservar únicamente el laminado. Este material presentaba una resistencia adecuada y un grosor reducido, similar al papel, pero con mayor gramaje y rigidez, lo que permitió una mejor maleabilidad para adaptarlo a las formas deseadas.



Ilustración 74. Tiras de cartón con las que se revistieron las piezas.



Ilustración 75. Revestimiento en forma circular en los dedos.



Ilustración 76. Revestimiento vertical del antebrazo.

Cuerpo principal

Para el armado de la pieza principal, debido a la dificultad que representó realizar la estructura inicial en posición de cuclillas, decidí mantener el concepto principal de la obra, que consistía en mostrar una escultura con mayor altura que la otra para representar superioridad e inferioridad. Sin embargo, fue necesario modificar el diseño estructural para alcanzar dicho objetivo.

Se consideró que, utilizando una estructura geométrica básica fundamentada en formas simples, sería posible lograr una construcción más estable sin afectar el mensaje artístico de la obra.

Luego de finalizar el revestimiento preliminar, se continuó con el ensamblaje de la pieza principal. Esta estructura fue concebida con un formato geométrico vertical. Entre los materiales de cartón disponibles encontré una pieza con forma de prisma cuadrado que resultó adecuada para proporcionar la altura necesaria a la escultura.

Debido a que dicha pieza estaba elaborada con cartón de doble corrugado, se consideró conveniente evitar modificaciones internas que pudieran debilitar su estructura. Por esta razón únicamente se fijaron sus solapas con silicona caliente y posteriormente se colocó la pieza correspondiente al torso sobre el prisma.

Para la fijación de ambas estructuras se utilizó alambre, atravesando una pieza con otra y sellando posteriormente los pequeños orificios producidos con silicona caliente.

Para el diseño de esta estructura se tomó como referencia una figura perteneciente a una serie animada, la cual presentaba un cuerpo alargado y brazos cortos ubicados a los costados. Sin embargo, esta referencia solo fue utilizada como apoyo visual para estudiar proporciones y estructura general.

Debido a que el diseño no contemplaba brazos integrados directamente al cuerpo, se investigaron diversos métodos que permitieran incorporar dichas piezas sin debilitar la estructura principal mediante perforaciones excesivas.

Entre las opciones encontradas se observó el método de anclaje por tensión, el cual permite mantener objetos fijos mediante la tensión ejercida por cables o soportes entre dos puntos determinados.

En este caso, debido a las limitaciones de materiales, se adaptó este procedimiento utilizando alambre como elemento de tensión. Inicialmente se realizaron pequeñas

perforaciones sobre el cartón y, posteriormente, introduciendo el alambre, sellando los orificios con silicona caliente. Luego se fijó la segunda superficie y se procedió a tensar el alambre hasta obtener estabilidad.

Este procedimiento permitió mantener los brazos suspendidos y estables. Posteriormente, se reforzó la unión, colocando pequeños conos de cartón cortados en ángulo y adheridos mediante silicona caliente.



Ilustración 77. Vista aérea de ensamblaje.



Ilustración 78. Vista frontal del ensamblaje.



Ilustración 79. Vista lateral del ensamblaje.

Antes de concluir esta etapa, se consideró necesario aumentar el peso de la parte inferior de la estructura con el objetivo de evitar posibles desbalances. Para lograrlo, se realizó una abertura aproximada de dos pulgadas en la parte inferior de la base, cortando únicamente tres lados para dejar una sección a manera de solapa. Posteriormente se rellenó el interior con restos de cartón, fragmentos de alambre y residuos de silicona provenientes de otros cortes realizados durante el proceso.

Con ayuda de un alambre, se fueron acomodando los materiales en el interior y compactándolos progresivamente mediante capas de láminas de cartón. Una vez completado el relleno, se colocó un alambre atravesando ambos lados de la estructura

para reforzar la estabilidad. Finalmente, se selló la abertura con silicona fría y cinta adhesiva transparente.



Ilustración 80. Orificio en la base, donde se colocó más material para aportar peso.

Ensamblaje de la segunda pieza

Para el ensamblaje de la segunda estructura se comenzó colocando la cabellera. Inicialmente había seleccionado el diseño de cabello liso; sin embargo, posteriormente se optó por utilizar el cabello elaborado con papel manila debido a que ofrecía mejores resultados visuales.

Luego se incorporaron las flores elaboradas con cartones de huevo. Después de colocarlas, se observó que la frente de la estructura se percibía visualmente vacía, por lo que fue necesario incorporar un flequillo para equilibrar la composición.

Posteriormente, se colocó el halo, procurando mantenerlo ubicado detrás de las flores. La composición final se mantuvo de acuerdo con el diseño previamente planificado, por lo que no fue necesario realizar modificaciones adicionales.

El rostro fue diseñado sin rasgos definidos debido a que el propósito era generar una apariencia fragmentada o rota. Este recurso simboliza los múltiples casos de víctimas sin identidad reconocida o cuyos casos permanecen olvidados.

Posteriormente fue colocada una especie de túnica sobre la estructura, debido a que esta sería cubierta posteriormente mediante un manto.

Las alas fueron fijadas mediante alambres que atravesaban la estructura desde la parte posterior hacia el frente, formando una especie de doble gancho. Estos elementos fueron colocados estratégicamente para evitar que fueran visibles.

Debido a que la escultura carecía de brazos, las alas pasaron a cumplir visualmente esa función dentro de la composición.



Ilustración 81. Colocación de flores y flequillo.



Ilustración 82. Túnica con la que se revistió al cuerpo.



Ilustración 83. Vista aérea de halo con las flores.



Ilustración 84. Vista general del cuerpo con sus implementos.

Una vez finalizada esta etapa, se procedió a colocar la escultura sobre una base que simulaba una cama o pedestal. Originalmente la propuesta consistía en una figura completamente acostada; sin embargo, debido a las dimensiones de la obra principal, cuyo tamaño superaba los 1.80 metros de altura, fue necesario elevar la estructura mediante una base escalonada.

La base fue construida utilizando cuatro cajetas seleccionadas previamente para este propósito.

De los seis brazos elaborados, dos tenían la función de sujetar la estructura del ángel por los pies y la cabeza, representando simbólicamente una especie de exposición o manipulación de la víctima.

Para fijar el brazo correspondiente a los pies, no fue necesario utilizar adhesivos debido a que el agarre permitía una adecuada estabilidad; aun así, se incorporó alambres laterales como refuerzo.

En el caso del brazo que permanecía en posición vertical, fue necesario implementar soportes adicionales mediante alambres colocados a manera de columnas. También se utilizó silicona fría y posteriormente silicona caliente en la base para incrementar la resistencia estructural.

La mano destinada a sostener la cabeza no fue fijada únicamente con silicona debido a que el cartón presentaba poca porosidad y esto provocaba desprendimientos. Por esta razón fue necesario utilizar alambres flexibles como soporte adicional.



Ilustración 85. Colocación del brazo que sostendrá a la escultura.



Ilustración 86. Vista lateral de la escultura sobre el brazo de soporte.



Ilustración 87. Vista frontal de segunda escultura.



Ilustración 88. Vista aérea, segunda escultura.

3.2.7 Revestimiento



Ilustración 89. Trenzado de cartón como método de revestimiento.



Ilustración 90. Trenzado de cartón como método de revestimiento.

Para el revestimiento de ambas estructuras, se requería un material liviano que permitiera ocultar los alambres y corregir ciertos aspectos estructurales visibles, como las formas cuadradas presentes en algunas partes de la escultura, específicamente en la cabeza y los hombros. Estos elementos geométricos formaban parte de la estructura interna y cumplían una función de soporte; sin embargo, debían disimularse para lograr una apariencia más orgánica y estética. En el caso de la cabeza, su forma cuadrada estaba parcialmente cubierta por la máscara, mientras que el cuello funcionaba

únicamente como soporte y elevación. De igual manera, algunas manos carecían de antebrazos completos, por lo que era necesario integrar visualmente estas piezas mediante el revestimiento.

Durante un periodo aproximado de tres meses se investigaron y probaron diversos métodos de recubrimiento. Entre las primeras alternativas estudiadas estuvo el trenzado de cartón con el propósito de generar una apariencia similar a un manto o tejido. Para ello se cortaron dos rectángulos de cartón: uno con líneas verticales y otro con líneas horizontales, los cuales se entrelazaban para formar un patrón tejido.

Cabe destacar que durante las pruebas realizadas se identificaron diversas limitaciones. Una vez entrelazadas, las piezas aumentaban considerablemente su peso, dificultando su unión entre sí. Cuando se utilizaban alambres para reforzarlas, estos se hacían visibles y afectaban la estética de la obra. Asimismo, el uso de silicona caliente resultó poco eficiente debido a la escasa porosidad del material, lo que ocasionaba desprendimientos. El uso de clips tampoco representó una solución viable, ya que solo podían sujetar los extremos y no proporcionaban estabilidad en las zonas centrales.

Entre otras dificultades encontradas, se observó que el material presentaba una apariencia demasiado rígida y pesada visualmente. Además, los cortes necesarios para adaptarlo a curvas, mangas y esquinas provocaban deformaciones en el tejido, haciendo que se perdiera el efecto estético deseado. Debido a estas limitaciones, el método fue descartado.

Durante el periodo comprendido entre el 31 de julio y el 10 de septiembre, se participó en un curso de modistería básica. Dentro de este proceso de aprendizaje, se adquirieron conocimientos relacionados con la elaboración de moldes utilizando papel manila y técnicas empleadas en la confección de prendas. Entre ellas, se conoció una técnica denominada drapeado, la cual consiste en manipular una tela mediante ondas y pliegues sobre un maniquí para crear volumen y caída natural.

Esta técnica llamó la atención porque generaba una apariencia similar a una túnica o vestidura, efecto que se ajustaba a las necesidades estéticas de la obra. Sin embargo, debido a la naturaleza de la escultura, el uso de una máquina de coser no era viable, ya que obligaría a elaborar piezas de mayor tamaño que afectarían la estilización de la figura y limitarían su manipulación. Por esta razón, se adaptó el procedimiento utilizando silicona fría para fijar los pliegues directamente sobre la estructura.

Debido a que la escultura principal poseía cuatro brazos, el drapeado representó un reto adicional, especialmente en la distribución de las ondas y pliegues. Inicialmente se diseñaron mangas que permitieran cubrir las zonas donde se encontraban los alambres estructurales y, sobre estas, se añadieron tiras dobladas de papel con el propósito de generar el efecto de pliegues.

Para la elaboración del drapeado se utilizaron tiras de papel manila de aproximadamente 50 cm de largo y 30 cm de ancho. A medida que avanzaba el proceso, se fueron incorporando capas adicionales para lograr el volumen y la caída deseada. El trabajo inició en las mangas y posteriormente se extendió hacia el resto del cuerpo.

Además, se buscaba transmitir una estética más sombría y oscura, por lo que se diseñó una capa que sería colocada sobre la vestidura principal. Esta ayudó a reforzar la apariencia visual de la escultura y también permitió disimular parcialmente la estructura geométrica presente en el rostro.

Para la confección de la capa se utilizaron aproximadamente siete yardas de papel manila. Muchas de estas piezas fueron diseñadas estratégicamente para generar efectos de movimiento, caída y fluidez similares a los de una tela real. La elaboración resultó compleja, especialmente en la cola del manto, donde fue necesario incorporar una segunda capa inferior que proporcionara mayor soporte y estabilidad estructural.



Ilustración 91. Muestrario del método de drapeado en papel manila.



Ilustración 92. Mangas de papel manila.



Ilustración 93. Revestimiento en drapeado.



Ilustración 94. Vista general del drapeado en la escultura.

Revestimiento de la segunda escultura

Para la segunda escultura fue necesario utilizar múltiples capas de drapeado. A diferencia de la primera pieza, cuya apariencia estaba basada en un manto, esta estructura debía representar una especie de manta de la cual emergían distintos elementos.

Inicialmente se procedió a sujetar la figura del ángel para posteriormente cubrir la estructura. Debido a que la base poseía una disposición escalonada con distintos niveles y ángulos, fue necesario adaptar el papel a estas formas, evitando que las esquinas dañaran o rasgaran el material.

Se buscó que el papel envolviera la estructura de manera natural, cubriendo la mayoría de las superficies sin generar tensión en las zonas más pronunciadas. Posteriormente, cada capa fue fijada cuidadosamente para conservar el movimiento deseado en la composición. El efecto del drapeado se consiguió mediante la formación manual de pliegues que posteriormente fueron asegurados utilizando una engrapadora. En la zona de las manos resultó necesario elaborar una especie de mangas desde donde emergían estas piezas, permitiendo reforzar la sensación de abrazo y protección representada dentro de la obra.



Ilustración 95. Vista aérea del revestimiento en método de drapeado.

Vista de la escultura terminada en método de drapeado



Ilustración 96. Vista aérea de revestimiento.



Ilustración 97. Vista lateral de revestimiento.



Ilustración 98. Vista frontal de revestimiento.

3.2.8 Reforzamiento del armazón

Con el propósito de reforzar la estructura revestida con papel manila, se decidió emplear la técnica de cartapesta. Esta elección se realizó debido a que el material utilizado en la escultura era principalmente papel y requería un método que aumentara la resistencia sin alterar la forma o afectar los pliegues desarrollados mediante la técnica de drapeado. Además, la cartapesta presenta ventajas importantes, como su facilidad de manipulación y adaptación a superficies con movimiento y relieves complejos.

Aunque inicialmente la técnica de papel maché también parecía una alternativa viable, durante el análisis de sus características se identificaron ciertas limitaciones para este proyecto. A pesar de ser una técnica moldeable, posee un peso considerable debido a la cantidad de humedad necesaria para alcanzar una consistencia adecuada. Esto representaba un riesgo para la estructura, ya que el exceso de peso podía provocar deformaciones, hundimientos o incluso perforaciones sobre las superficies revestidas con papel manila.

Asimismo, el papel maché requiere tiempos de secado prolongados y una exposición adecuada a la luz solar para endurecer correctamente. Debido a las dimensiones y características estructurales de la escultura, este proceso resultaba poco práctico. Por esta razón, finalmente se optó por la técnica de cartapesta utilizando papel manila y papel periódico.

En una primera etapa se elaboró un engrudo casero a base de harina, considerando que era un material económico y de fácil preparación. El proceso inició aplicando capas de cartapesta en la parte de las faldas para proporcionar mayor resistencia estructural. Sin embargo, a medida que transcurrían los días comenzaron a presentarse inconvenientes inesperados.

Debido a la gran cantidad de pliegues y dobleces presentes en la escultura, existían áreas donde el secado se producía con mayor lentitud, reteniendo humedad durante largos periodos. Como consecuencia, comenzó a desarrollarse una capa de moho en distintas zonas de la pieza, provocando un proceso de deterioro y pudrición del papel.



Ilustración 99. Capa de cartapesta con engrudo de harina.



Ilustración 100. Capa de moho que se formó sobre la capa de engrudo.

Al observar que el problema persistía, incluso después de aplicar productos antihongos y aumentar la exposición al sol, el crecimiento continuó propagándose. Considerando

el riesgo que esto representaba para la integridad de la obra, se realizaron modificaciones importantes en el procedimiento.

Entre los cambios implementados se decidió retirar la falda de la escultura y sustituir el engrudo de harina por una mezcla elaborada con goma blanca y agua, utilizando una proporción aproximada de dos partes de goma por una parte de agua. Asimismo, se reemplazó el papel manila y el papel periódico por papel de revista. Aunque el papel de revista posee una superficie brillante, presentó diversas ventajas para el proyecto. Su mayor grosor proporcionó una mejor resistencia estructural y redujo significativamente el tiempo de secado, evitando la necesidad de prolongadas exposiciones al sol. Una vez establecidas estas modificaciones, se procedió nuevamente a realizar el proceso completo de cartapesta sobre la escultura principal, logrando resultados más estables y resistentes.



Ilustración 101. Parte infectada con moho que fue retirada.



Ilustración 102. Vista de la capa de cartapesta en la parte inferior.



Ilustración 103. Cola de la escultura con su capa de cartapesta.



Ilustración 104 finalización del reforzamiento.

Posteriormente, al finalizar la primera escultura, se inició el mismo procedimiento en la segunda pieza. No obstante, esta presentaba características particulares que requerían un tratamiento diferente. Algunas piezas poseían suficiente resistencia estructural y cumplían funciones estéticas específicas que podían perderse si eran cubiertas con cartapesta.

Las alas, por ejemplo, estaban elaboradas con cartón y debían conservar visibles sus detalles estructurales; aplicar cartapesta habría eliminado gran parte de su textura y acabado original. De igual manera, el rostro y el cabello fueron excluidos del revestimiento.

El rostro fue elaborado con recortes de cartón de huevos reciclados. Este material, además de presentar una dureza uniforme, proporcionaba una textura irregular que contribuía a generar una apariencia fragmentada y quebrada, reforzando el simbolismo planteado en la obra.

En cuanto al cabello, su estructura estaba formada por tiras de papel manila retorcidas para simular rizos. Debido a la complejidad de estas formas, la aplicación de cartapesta hubiera ocasionado la pérdida de volumen y detalle.

Por tal motivo, únicamente las demás secciones de la escultura fueron revestidas con esta técnica. En ambas piezas se aplicó una sola capa de cartapesta, ya que, debido a las grandes dimensiones de las esculturas, el proceso completo requería aproximadamente un mes de trabajo entre aplicación y secado.



Ilustración 105. Vista de la cartapesta sobre la parte superior de la estructura.



Ilustración 106. Revestimiento lateral.



Ilustración 107. Vista del método de drapeado en la segunda escultura.

3.2.9 Imprimación y patinado

Una vez finalizado el revestimiento y preparada la estructura escultórica, se procedió a realizar el proceso de imprimación. Aunque la superficie presentaba mayor

resistencia gracias a la cartapesta, aún era necesario fortalecerla y uniformar el acabado para las etapas posteriores de pintura.

Inicialmente se consideró utilizar estuco tradicional debido a sus propiedades de dureza y resistencia. Sin embargo, al analizar las características de la obra se identificó que este material podría aumentar considerablemente el peso de las piezas, dificultando su manipulación y traslado.

Por esta razón se investigaron materiales alternativos que proporcionaran características similares al estuco convencional, pero con menor peso y mayor flexibilidad. Durante esta búsqueda se encontró una pintura denominada estuco plástico o pulimento.

Este producto corresponde a una pintura acrílica de tipo III que combina las propiedades del estuco con una formulación más ligera, permitiendo obtener superficies lisas y con apariencia pulida. Su composición incorpora partículas de estuco molido que proporcionan una textura uniforme y mayor resistencia.

La aplicación de este material requería especial cuidado debido a que la superficie base era papel. Aunque el material secaba rápidamente y resultaba fácil de aplicar, un exceso de humedad podía debilitar las capas inferiores y ocasionar rupturas.

Para ambas esculturas se aplicaron dos capas completas de imprimación. La primera fue realizada utilizando color blanco puro y la segunda incorporó pequeñas cantidades de acrílico color chocolate con el propósito de diferenciar visualmente las áreas ya cubiertas. Estas capas aportaron una firmeza adicional a la estructura y prepararon adecuadamente la superficie para el proceso de acabado final.



Ilustración 108. Primera capa de imprimación con estuco plástico.

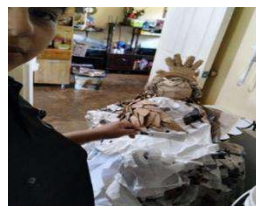


Ilustración 109. Primera capa de imprimación en segunda escultura con estuco plástico.



Ilustración 110. Finalización de la primera capa de imprimación, escultura principal.



Ilustración 111. Finalización de la segunda capa de imprimación, segunda escultura.



Ilustración 112. Segunda capa de imprimación, segunda escultura.



Ilustración 113. Segunda capa de imprimación, primera escultura.

Patinado

Para el acabado final de la obra se utilizó la técnica de patinado con apariencia de bronce antiguo. Esta técnica permite recrear el efecto visual del desgaste y oxidación natural de los metales mediante la superposición estratégica de colores.

Para su realización se emplearon dos pinturas acrílicas y una pintura a base de aceite.

El procedimiento inició con la aplicación de una capa gris oscuro que representaría la sulfuración característica del bronce envejecido. Una vez seca, esta capa adquirió una

tonalidad muy oscura, cercana al negro, permitiendo cubrir completamente las áreas blancas de la imprimación.

A diferencia del proceso anterior, únicamente fue necesaria una capa, ya que la pintura presentaba una alta capacidad de cobertura y adherencia sobre la superficie.



Ilustración 114. Primera capa de patinado, base negro.



Ilustración 115. Segunda capa de patinado, base negro.

Posteriormente, se aplicó una segunda capa utilizando un tono turquesa oscuro mediante la técnica de pincel seco. Para ello, la brocha era humedecida con pintura y luego se eliminaba el exceso sobre otra superficie hasta dejar una cantidad mínima de material.



Ilustración 116. Segunda capa de patinado, base turquesa.



Ilustración 117. Segunda capa de patinado, base turquesa.



Ilustración 118. Segunda capa de patinado, base turquesa, segunda escultura.

A continuación, se realizaron pinceladas suaves en áreas específicas para simular el óxido característico presente en el bronce envejecido.

Finalmente, se aplicó una tercera capa utilizando pintura dorada a base de aceite. Esta fue colocada al final del proceso debido a que su composición podría dificultar la adherencia de otras capas posteriores.

La aplicación se realizó únicamente en las zonas sobresalientes de la escultura mediante pequeños movimientos cruzados con la punta de la brocha ligeramente impregnada de pintura. Esta técnica permitió destacar los relieves y generar el efecto de desgaste natural propio de las piezas de bronce antiguo.

Entre cada aplicación de pintura se respetó un tiempo aproximado de secado de dos días, garantizando una adecuada adherencia y estabilidad del acabado final.



Ilustración 119. Aplicación de última capa del patinado, base dorada.



Ilustración 120. Vista final del proceso escultórico patinado.

CAPÍTULO IV

Análisis de resultados

El proceso de investigación y desarrollo de la obra permitió comprender que la construcción escultórica mediante materiales reciclables representa un procedimiento experimental donde el diseño inicial debe adaptarse constantemente a las propiedades físicas y estructurales de los materiales utilizados. A lo largo del proceso se evidenció que las primeras propuestas conceptuales y técnicas fueron modificándose progresivamente debido a las necesidades estructurales y funcionales que surgieron durante la elaboración.

En la fase inicial del proyecto, las ideas y bocetos tenían el propósito de transmitir la vulnerabilidad infantil frente a distintas problemáticas sociales como la violencia, la trata de personas, la manipulación y el abuso. Los elementos simbólicos incorporados, tales como las manos, esposas, máscaras, cuernos, alas y otros objetos, permitieron construir un lenguaje visual que fortaleció el discurso conceptual de la obra.

Los resultados obtenidos durante el proceso demostraron que la experimentación constante fue un elemento fundamental para alcanzar el producto final. Aunque inicialmente se contempló el uso exclusivo del método de maquetismo como soporte estructural, durante el desarrollo se identificaron diversas limitaciones relacionadas con la resistencia y estabilidad de los materiales disponibles.

Las estructuras elaboradas mediante maquetismo presentaron dificultades importantes debido a las diferencias en densidad y resistencia entre los distintos

tipos de cartón utilizados. Se observó que, aun cuando dos materiales pertenecían a la categoría de cartón de canal simple, su comportamiento estructural variaba significativamente. Esta situación ocasionó problemas de equilibrio, deformaciones y pérdida de estabilidad en algunas piezas.

Los resultados permitieron identificar que la estructura geométrica basada en prismas y formas básicas ofreció una mayor estabilidad y resistencia que el método inicial de maquetismo complejo. La incorporación de estructuras reforzadas con cajas y elementos geométricos simplificó el proceso constructivo y permitió soportar adecuadamente el peso de la obra.

Durante el proceso también se evidenció la importancia de la adaptación y resolución de problemas mediante ensayo y error. Diversas pruebas realizadas con materiales y técnicas permitieron reconocer cuáles eran funcionales y cuáles debían descartarse.

Un ejemplo significativo fue el proceso de revestimiento. La técnica de cartapesta presentó mejores resultados en comparación con el papel maché debido a su menor peso y facilidad para adaptarse a superficies con pliegues complejos. Asimismo, se observó que el uso de engrudo tradicional a base de harina provocó la aparición de hongos y deterioro del papel, obligando a modificar la mezcla utilizada.

El reemplazo por una solución elaborada con goma blanca y agua, junto con el uso de papel de revista, mejoró considerablemente la resistencia y disminuyó los tiempos de secado. Este cambio permitió conservar la integridad estructural de la obra.

Otro hallazgo importante estuvo relacionado con el uso del drapeado como recurso escultórico. Aunque originalmente corresponde a una técnica propia del diseño y confección textil, su adaptación al trabajo escultórico permitió generar movimiento, volumen y una apariencia más orgánica, logrando ocultar estructuras geométricas rígidas y fortaleciendo la expresividad visual de la obra.

Por otra parte, las técnicas de acabado, como la imprimación y el patinado, contribuyeron significativamente a mejorar la percepción estética final. El acabado tipo bronce antiguo logró unificar visualmente los distintos materiales reciclados que se emplearon durante la construcción y permitió reforzar la carga simbólica y emocional de las esculturas.

Finalmente, los resultados obtenidos demostraron que los materiales reciclables poseen un amplio potencial artístico y estructural cuando son utilizados mediante procesos de experimentación, adaptación y análisis técnico. Asimismo, se comprobó que las limitaciones materiales pueden convertirse en oportunidades para desarrollar soluciones creativas dentro de la producción artística contemporánea.

Conclusiones

1. Se concluye que la utilización de materiales reciclables puede representar una alternativa viable para la construcción escultórica, siempre que exista una adecuada investigación previa sobre sus propiedades físicas y estructurales.
2. El proceso permitió evidenciar que las dificultades encontradas durante la elaboración de la obra no representaron únicamente obstáculos, sino también oportunidades para generar nuevos métodos y soluciones constructivas.
3. Se determinó que la técnica de maquetismo, aunque útil para determinadas piezas pequeñas y complementarias, presentó limitaciones para estructuras escultóricas de gran escala debido a problemas relacionados con estabilidad y resistencia.
4. Se comprobó que las estructuras geométricas proporcionaron mejores resultados estructurales, ya que permitieron distribuir el peso de manera más eficiente y facilitaron el ensamblaje general de las esculturas.
5. Se concluye que la combinación de técnicas provenientes de distintas disciplinas, como el drapeado textil aplicado a la escultura, enriqueció significativamente el resultado visual y conceptual de la obra.
6. El proyecto permitió comprobar que los procesos artísticos requieren constante adaptación, ya que el resultado final puede transformarse durante su desarrollo sin perder el objetivo conceptual inicial.
7. La obra logró transmitir el mensaje relacionado con la vulnerabilidad infantil y las problemáticas sociales estudiadas mediante el uso de símbolos visuales y recursos escultóricos.

Sí, el arte funciona como un medio de comunicación social capaz de influir en la conciencia y percepción de la sociedad, ya que permite transmitir mensajes, emociones y problemáticas sociales mediante diferentes manifestaciones artísticas. A través de las obras, los artistas logran generar reflexión, sensibilización y cuestionamiento sobre situaciones que afectan a la sociedad, convirtiendo el arte en una herramienta de expresión y transformación social.

Asimismo, las experiencias personales de los artistas desempeñan un papel fundamental en la creación de obras con contenido social, debido a que sus vivencias, emociones y perspectivas influyen directamente en los mensajes que desean comunicar. Estas experiencias fortalecen la autenticidad y el impacto de las obras, permitiendo que el público establezca una conexión emocional y reflexiva con ellas.

Ejemplos históricos como los murales mexicanos y Guernica demuestran cómo el arte puede representar conflictos sociales, denunciar injusticias y convertirse en un símbolo de conciencia colectiva. De esta manera, el artista no solo actúa como creador visual, sino también como comunicador y agente activo en la construcción de pensamiento crítico y cambio social.

Recomendaciones

1. Realizar pruebas preliminares de resistencia y comportamiento de los materiales antes de iniciar la construcción definitiva de estructuras escultóricas.
2. Clasificar los materiales reciclados según sus características físicas, como grosor, densidad y resistencia, para facilitar su utilización durante el proceso creativo.
3. Evitar el uso de engrudos elaborados con harina en proyectos escultóricos de gran escala, especialmente cuando existan pliegues o áreas con secado lento, debido al riesgo de aparición de hongos.
4. Utilizar adhesivos con mayor resistencia y menor contenido de humedad cuando se trabajen estructuras elaboradas principalmente con papel.
5. Explorar la integración de técnicas provenientes de otras áreas artísticas y de diseño, ya que pueden aportar soluciones innovadoras a problemas estructurales y estéticos.
6. Desarrollar investigaciones futuras relacionadas con el uso de materiales reciclables dentro de la escultura contemporánea, considerando aspectos de sostenibilidad y nuevas posibilidades constructivas.
7. Continuar investigando métodos de reforzamiento que permitan construir esculturas de gran formato con materiales livianos y de bajo costo.

Referencias

- Álvarez R., E(Ed.). (2019). *Ai Weiwei: Restablecer memorias (1ª ed.)*. Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.
https://muac.unam.mx/assets/docs/folio_073_ai_weiwei.pdf
- Bufone, S., (2021). Arte y comunicación: espacios de memoria cívica. *Quaderns de la mediterrània*, 28(29), 313-316. https://www.iemed.org/wp-content/uploads/2021/01/Arte-urbano-y-revoluciones_-del-museo-y-las-instituciones-pu%CC%81blicas-a-la-calle.-La-reapropiacio%CC%81n-del-espacio-pu%CC%81blico.pdf
- Centro de Prensa. (31 de mayo de 2023). *Sobre la exposición de Roy Arcia “Sombra y error: la guerra en el Donbàs” y la proyección de la película “Sol ardiente.”* Embajada de la Federación de Rusia en la República de Panamá.
https://panama.mid.ru/es/centro_de_prensa/noticias/sobre_la_exposici_n_de_r_oy_arcia_sombra_y_error_la_guerra_en_el_donb_s_y_la_proyecci_n_de_la_p_el_cul/#:~:text=El%2029%20de%20mayo%20del,las%20misiones%20diplom%C3%A1ticas%20de%20Bolivia%2C
- Fernández G., M. (2022). *El artivismo de la obra de Ai Weiwei* [Tesis de grado, Universidad Pontifica Comillas]. Repositorio digital de la Universidad Pontifica Comillas.
<https://repositorio.comillas.edu/xmlui/bitstream/handle/11531/56830/TFG%20Mendez%20Fernandez-Gil%2C%20Marta.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- González H., M. (2017). El cuerpo en la protesta social por Ayotzinapa. Prácticas artísticas y activismo en la toma política y cultural del Palacio de Bellas Artes. *Revista Andamios*
https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S187000632017000200115&script=sci_abstract

- Hernández R., Fernández, C.& Baptista, P. (2010). *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill/Interamerican Editores, S.A. de C.V. <https://www.icmujeres.gob.mx/wpcontent/uploads/2020/05/Sampieri.Met.Inv.pdf>
- Lozoya E., M. (15 de octubre de 2018). *Arte y movimientos sociales*. MUPA (Museo puertas abiertas). <http://museopuertasabiertas.com.mx/arte-y-movimientos-sociales/>
- Marín, M. (26 de marzo de 2020). La conciencia cívica, hoy en día. Tuerto, pero veo todo. <https://tuertoperoveotodo.blogspot.com/2020/03/la-conciencia-civica-hoy-en-dia.html>
- Nardome, M. (2010). Arte Comunitario: criterios para su definición. *Miriada*.3(6).47-91. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5024408.pdf>
- Phail F., E. (2008). Artistas visuales, género y medio de comunicación social. *Revistas Razón y Palabra*, 13 (N° 63). <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199520798029>
- Porto P., J & Gardey A. (s.f). *Bitácora-Que es, definición y concepto*. Recuperado el 20 de octubre de 2023, de <https://definicion.de/bitacora/>
- Reyes, G. (20 de diciembre de 2022). “*Por Panamá la vida*”, de *Isabela De Obaldía*, en el Museo de Arte Contemporáneo. La Prensa. www.prensa.com/vivir/por-panama-la-vida-de-isabel-de-obaldia-en-el-museo-de-arte-contemporaneo/
- Ridge, B. (4 de octubre de 2023). *Análisis detallado sobre la influencia de la ilustración en el arte visual*. Medium Multimedia. Recuperado el día 3 de noviembre de 2023 de <https://www.mediummultimedia.com/disenio/como-fue-la-ilustracion-en-el-arte/>

- Rodríguez A., J. (2022). La comunicación en la producción de una obra de Artes Visuales. *Revista de investigación y pedagógica del Arte*, N°11. <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/revpos/article/view/4034>
- Rodríguez D., A. (2001). Representante social y agente trasformador:” El artista como comunicador”. *Revista Didaxis: Discurso visual*. <http://discursovisual.net/1aepoca/dvweb01/PDF/52-54.pdf>
- Walter, B. (2002). *Arte denuncia*. Revista-El Arcón de Clío. <https://revista.elarcondeclio.com.ar/arte-de-denuncia/>

Bibliografía consultada

- Cardona, A. M. y Salgado, A. (2015). Investigación narrativa: apuesta metodológica para la construcción social de conocimientos científicos. *Revista CES Psicología*, 8(2), 171-181. <http://www.scielo.org.co/pdf/cesp/v8n2/v8n2a10.pdf>
- Azaretto, C. (coordinadora) (2017). *Investigar en arte*. Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Bellas Artes. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/64154/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1
- Ballón G., Guerra, A., Mitrovic P., y Gruber, S. (2017). *Guía de investigación en arte y diseño*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Vicerrectorado de Investigación. https://www.academia.edu/37537964/Gu%C3%ADa_de_Investigaci%C3%B3n_en_Arte_y_Dise%C3%B1o_Arte
- Barriga Monroy, M. (2011). Estado del arte y definición de términos sobre el tema “La investigación en educación artística”. *El artista*, Número 8/dic. 2011 ISSN: 1794-8614. (pp 224-241). <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3763086.pdf>
- Blanco, M. (1012). Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos. *Andamios*. Revista de Investigación Social, vol. 9, núm. 19,

mayo-agosto, 2012, pp. 49-74. Universidad Autónoma de la Ciudad de México Distrito Federal, México. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62824428004>

Borgdorff, H. (2005). El debate sobre la investigación en las artes. *Amsterdam School of the Arts* (Texto basado en lecturas y presentaciones sobre investigación en las artes llevadas a cabo en otoño de 2005 en Ghent, Amsterdam, Berlín y Gothenburg). [www.researchcatalogue.net › profile › download-media](http://www.researchcatalogue.net/profile/download-media)

Conelly, M. & Clandinin, J. (1995). *Relatos de Experiencia e Investigación Narrativa*. <https://toaz.info/doc-view-3>

Contreras Lorenzini, M. (2013). La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana. *Poiésis*, n. 21-22, p. 71-86, jul.-dez. 2013. <http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis21-22/dossie2-02-contreras.pdf>

Eco, H. (2001). *Cómo se hace una tesis*. 1ra ed. Barcelona, Editorial Gedisa. http://www.mdp.edu.ar/psicologia/psico/cendoc/archivos/Como_se_hace_una_tesis.pdf

Fernández Núñez, L. (2006). ¿Cómo analizar datos cualitativos? Butlletí LaRecerca. Universitat de Barcelona Institut de Ciències de l'Educació Secció de Recerca. <http://www.ub.edu/ice/recerca/fitxes/fitxa7-cast.htm>

Martínez-Barragán, C. (2011). Metodología cualitativa aplicada a las Bellas Artes. *Revista Electrónica de Investigación, Docencia y Creatividad*, 1, pp. 46 – 62. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4060381.pdf>

Anexo

Título: Ángeles que florecen en la oscuridad de la sombra.

























