



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Dicotomía de cuerpo y mente: instalación artística.

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Castro Mortes, María

Tutor/a: Tomás Miralles, Ana de los Dolores

CURSO ACADÉMICO: 2024/2025

RESUMEN

Instalación generada a partir de la disyuntiva y concepto de una dicotomía entre lo de dentro y lo de fuera (cuerpo y mente) En concreto, se trabajará la parte del cuerpo, con el fin de la reflexión del espectador, e imponiendo la importancia y la fuerza expresiva del cuerpo y cómo este acompaña a la mente, o al tema de la salud mental. El cuerpo es un reflejo de lo que ocurre en nuestro interior. Para ello, se utilizarán grandes espejos, en los cuales, mediante un lápiz grabador se hará un esgrafiado de cuerpos desnudos femeninos, con la intención de que el espectador entienda cómo este está conectado con el interior, los pensamientos, y cómo éstos se exteriorizan mediante el cuerpo.

RESUM

Instal·lació generada a partir de la disjuntiva i concepte d'una dicotomia entre allò de dins i allò de fora (cos i ment) En concret, es treballarà la part del cos, amb la finalitat de la reflexió de l'espectador, i imposant la importància i la força expressiva del cos i com aquest acompanya la ment, o el tema de la salut mental. El cos és un reflex del que passa al nostre interior. Per fer-ho, s'utilitzaran grans miralls, en els quals, mitjançant un llapis gravador es farà un esgrafiat de cossos nus femenins, amb la intenció que l'espectador entenga com està connectat amb l'interior, els pensaments, i com aquests s'exterioritzen mitjançant el cos.

SUMMARY

Installation generated from the dilemma and the concept of a dichotomy between the inside and the outside (body and mind). Specifically, the focus will be on the body, with the aim of prompting reflection in the viewer, emphasizing the importance and expressive power of the body and how it accompanies the mind, or the theme of mental health. The body is a reflection of what happens within us. To this end, large mirrors will be used, on which nude female bodies will be etched using an engraving pen, with the intention that the viewer understands how the body is connected to the inner self, to thoughts, and how these are externalized through the body.

PALABRAS CLAVE

Cuerpo, mente, alma, hogar, introspección.

PARAULES CLAU

Cos, ment, ànima, llar, introspecció.

KEY WORDS

Body, mind, soul, home, introspection.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer, en primer lugar, a mi tutora Ana De Los Dolores Tomás Miralles, por su guía, paciencia y acompañamiento constante a lo largo de este trabajo. Su apoyo ha sido clave para poder dar forma a mis ideas.

Agradezco también a los profesores y profesoras del grado, por haber sembrado tantas preguntas y herramientas a lo largo del camino.

Gracias a mi familia, por estar ahí en cada momento, incluso cuando no entendían del todo lo que estaba haciendo. Su amor incondicional ha sido mi mayor sostén. En especial mención a mi abuelo, quien obrero de toda la vida, me ayudó a montar la estructura y sin él no hubiera sido posible. A mi inigualable amiga y compañera de carrera Ana Chicote Guzmán, por su escucha, por las charlas, por los cafés (o las cervezas) entre páginas, pinceles, y lápices grabadores, por recordarme que no todo es estrés y que donde hay caos también puede haber diversión.

Y, por último, me agradezco a mí misma, por no rendirme incluso cuando dudé y llegar hasta aquí, al final. Este trabajo también habla de ese recorrido.

Gracias.

ÍNDICE.

1. INTRODUCCIÓN.....	07
1.2 Marco conceptual.....	08
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	10
2.1 Objetivos.....	10
2.2 Metodología.....	11
3. CUERPO DE LA MEMORIA.....	12
3.1 Historia.....	12
3.1.1 Historia del Grabado.....	12
3.2 Conceptualización.....	13
3.2.1 Vínculos conceptuales y técnicos entre el grabado calcográfico y el esgrafiado sobre espejo.....	13
3.2.2 Temática: Desnudez y consciencia.....	15
3.2.3 El espejo como objeto simbólico: identidad, reflejo y fragmentación.....	20
3.2.4 La figura fetal como metáfora del estado emocional.....	21
3.2.5 Cuerpo y mente: La expresión del sentir en el gesto	23
3.3 Técnica: método del grabado.....	25
4. Antecedentes y conceptualidad subjetiva.....	27
5. Referentes.....	29
5.1 Miguel Ángel.....	29
5.2 Carolee Schneemann.....	29
5.3 Henrik Aarrestad.....	29
5.4 Roberto Ferri.....	30
5.5 Lana del Rey.....	30
5.6 Tim Burton.....	30
5.7 Victoria Francés.....	31

6. OBRA FINAL Y PRAXIS.....	32
6.1 Análisis y descripción de cuerpos que hablan.....	32
6.2 Imágenes de la obra de mentes que sienten.....	34
 7. CONCLUSIONES.....	 37
8. BIBLIOGRAFÍA.....	38
9. ANEXOS.....	39
9.I AnexoODS.....	39
9. II Anexo.... Bocetos, fotografías del proceso, imágenes instalación final, texto personal y reflexivo.....	 41

1. INTRODUCCIÓN.



Figura en posición fetal, autor desconocido



Figura en posición fetal, autor desconocido



Ilustración en posición fetal, autor desconocido

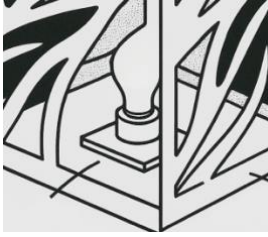
Este proyecto parte de una reflexión sobre la relación entre cuerpo y mente, abordando cómo las experiencias internas (emocionales, psíquicas, afectivas) terminan manifestándose en el plano físico. A través de figuras femeninas desnudas representadas en posiciones fetales, la obra busca visibilizar ese tránsito silencioso entre lo que se siente y lo que se muestra, entre lo que permanece dentro y lo que inevitablemente se proyecta hacia fuera. El cuerpo se entiende aquí no solo como un soporte anatómico, sino como una extensión del pensamiento, del trauma, del deseo y de la memoria.

Se trata de exponer cuerpos para su reflexión y reflectancia visual y múltiple que aportan los espejos, resignificando el grabado calcográfico.

La elección del desnudo y la postura fetal responde a una intención de volver al origen, de despojar al cuerpo de toda carga externa ya sea social, cultural o estética, para dejarlo en su estado más vulnerable y esencial. Estas figuras no buscan ser observadas como objetos, sino como cuerpos que sienten, que se recogen, que revelan con sus gestos una tensión interior. Se construye así una dicotomía constante entre lo mental y lo corporal, entendiendo que esa división no es fija, sino porosa: lo que afecta a una esfera se imprime inevitablemente en la otra.

El medio elegido para plasmar estas figuras es el esgrafiado sobre espejo, realizado mediante un lápiz grabador. Esta técnica, precedida de la asignatura de Grabado Calcográfico, permite extraer la capa reflectante del reverso del espejo para dibujar sobre él, generando zonas de opacidad, transparencia y materia herida. La elección del espejo como soporte no es neutral: al tratarse de un objeto que devuelve la imagen del espectador, se convierte en un interlocutor activo. La obra no solo se contempla, sino que se contempla a sí misma y a quien la observa. Esta tensión entre figura y reflejo añade una nueva capa de lectura, en la que el cuerpo ajeno y el cuerpo propio se confrontan, se funden o se distorsionan.

Las distintas superficies esgrafiadas se dispondrán en un marco que encajarán en una estructura cúbica cerrada, donde cada cara del cubo contiene una figura diferente. Este formato escultórico, que



*Fragmento boceto de cubo
con luz en el interior*

obliga al espectador a rodear y descubrir el objeto desde diferentes ángulos, refuerza la idea de fragmentación y de visión múltiple. En la parte inferior del cubo se incorpora una fuente de luz, cuya función es iluminar desde dentro las zonas intervenidas, haciendo que los cuerpos grabados emerjan

con mayor fuerza, proyectando sus formas y acentuando el juego entre presencia y ausencia, entre lo visible y lo velado.

A través de esta instalación, se pretende que el espectador no solo mire, sino que se vea implicado en una relación especular y emocional con la obra. El espejo devuelve una imagen modificada por el gesto artístico, y ese reflejo el cual es distorsionado, incompleto y fragmentado interpela directamente al espectador, generando un espacio para la duda, la empatía o el reconocimiento. La propuesta se sitúa así en un territorio híbrido, entre lo íntimo y lo colectivo, entre lo matérico y lo simbólico, proponiendo una experiencia sensorial y conceptual donde el cuerpo deja de ser objeto de representación para convertirse en lugar de pensamiento. Así el cuerpo y la mente se fusionan en un todo en constante diálogo, como en un paisaje donde cada momento se ve alterado por sus fondos y cartografías externas entendiendo el paisaje interior del pensamiento.



Prueba Espejo, 2025

1.2 Marco conceptual

Este proyecto se inscribe en un enfoque contemporáneo de la práctica artística, donde el cuerpo, el espacio y el espectador son entendidos como elementos en constante relación. El cuerpo femenino, en particular, ha sido históricamente objeto de representación, interpretación y regulación dentro del arte occidental. Sin embargo, en esta propuesta no se lo concibe como un objeto pasivo, sino como un lugar desde donde se piensan y se visibilizan tensiones internas: la fragilidad, el conflicto entre lo que se siente y lo que se muestra, y la construcción de la identidad a través del gesto y la postura corporal.

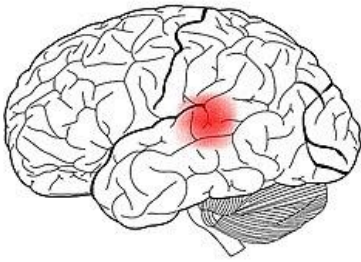


Ilustración cerebro, autor desconocido

La elección de figuras femeninas desnudas en posiciones fetales responde a una búsqueda de lo esencial, de lo no posado, de lo vulnerable. Esta postura, de recogimiento, de defensa, de regresión, funciona aquí como metáfora visual de un estado mental y emocional introspectivo. Se establece así una relación directa entre cuerpo y mente, donde el estado interno repercute y se imprime sobre la materia corporal, en sus curvas, en su cierre, en su contención.

El espejo, como dispositivo conceptual, se introduce en el proyecto no solo como superficie, sino como idea. En el pensamiento filosófico y psicoanalítico, desde Lacan hasta Foucault, el espejo ha sido analizado como lugar de construcción del yo, como mediador entre la identidad y la imagen. En esta obra, el espejo es herido, rayado, despojado de su función tradicional. A través del esgrafiado con el lápiz grabador, se quiebra esa capacidad de devolver un reflejo nítido para instaurar en su lugar una imagen intervenida, parcial, cargada de tensiones. La figura fragmentada y el reflejo distorsionado refuerzan la idea de que el cuerpo nunca se presenta del todo, y que la percepción está siempre mediada por filtros subjetivos.

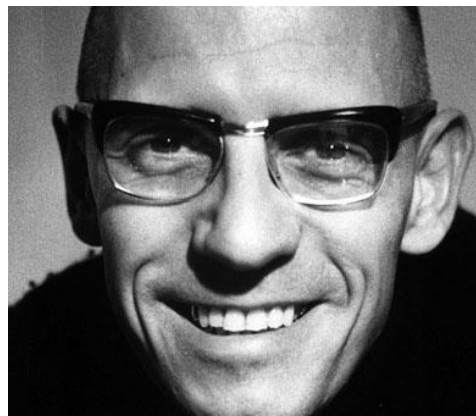
La instalación final en forma de cubo potencia esta idea de fragmentación y de multiplicidad de perspectivas. La obra no se ofrece en una sola dirección, sino que exige ser recorrida, observada desde distintos ángulos, explorada en su tridimensionalidad. La luz interna, proyectada desde la base, transforma el objeto en un cuerpo que emite, que se activa, que revela sus formas desde dentro. Conceptualmente, esta luz simboliza lo interno, lo no dicho, lo que se filtra hacia fuera sin ser del todo visible.



Bocetos cuerpos, autor desconocido



Filósofo Lacan, 1901- 1981



Filósofo Foucault, 1926- 1984

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.

2.1 Objetivos.

General:

Explorar, a través del esgrafiado sobre espejo y la representación del cuerpo femenino en posición fetal, la relación entre cuerpo y mente, visibilizando cómo las experiencias emocionales internas se manifiestan en el plano físico y proponer una instalación interactiva que dialogue con la percepción del espectador.

Específicos:

Investigar teórica y visualmente la representación del cuerpo femenino desnudo en la historia del arte, con especial atención a sus dimensiones simbólicas, emocionales y sociales.

Experimentar con el uso del espejo como soporte artístico y del esgrafiado como técnica expresiva, trasladando principios del grabado calcográfico a un contexto más actualizado.

Desarrollar una serie de figuras femeninas fragmentadas y talladas con el lápiz grabador sobre espejos, analizando cómo la técnica, el material y la luz inciden en la percepción de la imagen.

Diseñar una instalación tridimensional en forma de cubo con iluminación interna que favorezca la interacción visual y conceptual entre las figuras representadas y el espectador.

Reflexionar sobre el proceso artístico personal como forma de autoconocimiento, y documentar el vínculo entre técnica, contenido y experiencia emocional en el desarrollo de la obra.

2.2 Metodología.

Este proyecto se articula en torno a la experimentación material y la reflexión conceptual, entendidas como procesos simultáneos e interdependientes. La metodología de trabajo se basa en la investigación artística, combinando estudio teórico, exploración técnica y desarrollo formal de una obra instalada.

El proceso comienza con una fase de investigación visual y teórica, en la que se recogen referencias iconográficas sobre el cuerpo femenino en el arte, la fotografía, el grabado, y el pensamiento contemporáneo sobre el espejo y la identidad. Paralelamente, se desarrollan bocetos y pruebas sobre distintos formatos y materiales, con especial atención al comportamiento del esgrafiado sobre espejos, para concluir con una obra bidimensional que encajada en una estructura se convierte en tridimensional.

A lo largo de este proceso, se documentan los avances técnicos, los cambios de dirección conceptual y las decisiones formales, permitiendo una evaluación constante de la coherencia entre intención, materialidad y resultado. Este enfoque metodológico abierto, flexible y autorreflexivo permite integrar el error, la intuición y la sensibilidad personal como parte constitutiva del desarrollo artístico.



Espejos de prueba

3. CUERPO DE LA MEMORIA.

3.1 Historia.

3.1.1 Historia del Grabado.



Huellas de manos en cuevas



Esgrafiados de animales en cuevas



Sellos cilíndricos mesopotámicos

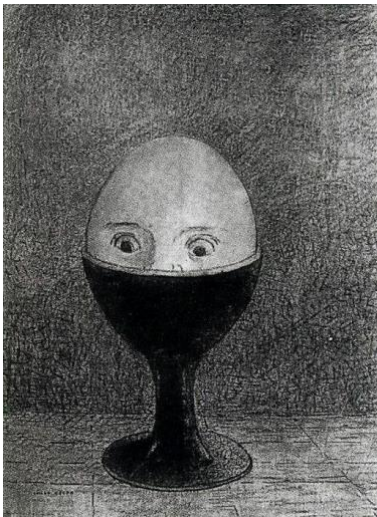
Los antecedentes más remotos del grabado pueden rastrearse en prácticas prehistóricas y protohistóricas de impresión y estampación, como las huellas de manos, los esgrafiados de animales en las cuevas rocosas y los sellos cilíndricos mesopotámicos. No obstante, el grabado entendido como una técnica sistemática de reproducción surge en Oriente, particularmente en China, donde ya en el siglo VII se utilizaban bloques de madera tallados para imprimir textos y más adelante imágenes, práctica que alcanzaría su plenitud con el desarrollo de la xilografía. Este conocimiento se expandió progresivamente hacia Occidente, donde se adaptó y transformó al contacto con nuevas necesidades culturales y materiales.

En Europa, el grabado se institucionaliza como práctica artística a partir del siglo XV, vinculado inicialmente a la orfebrería, la tipografía y la producción de libros ilustrados. La xilografía, grabado en madera en relieve, fue la primera técnica en consolidarse, favorecida por su compatibilidad con la imprenta de tipos móviles de Gutenberg. Sin embargo, con el desarrollo de técnicas más complejas como el grabado calcográfico (en hueco sobre metal), el medio adquirió una dimensión estética más sofisticada y precisa. Artistas como Martin Schongauer y Albrecht Dürer fueron pioneros en este campo, dotando al grabado de una autonomía plástica que lo desvinculó progresivamente de su función meramente reproductiva. (Bonilla, 2005)

Durante los siglos XVI y XVII, el grabado alcanzó una expansión sin precedentes, convirtiéndose en una herramienta clave para la difusión de imágenes religiosas, científicas, cartográficas y artísticas en toda Europa. En este periodo, artistas como Rembrandt van Rijn llevaron la técnica a niveles de experimentación expresiva inéditos, explotando recursos como el claroscuro, el gesto espontáneo y la prueba de estado. En el siglo XVIII, el grabado sigue evolucionando con aportaciones significativas de figuras como Giovanni Battista Piranesi, cuyos grabados arquitectónicos combinaban virtuosismo técnico y visión poética.



Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, 1799



Odilon Redon, *El huevo*, 1885



James Ensor, *La mort poursuivant le troupeau de humains*, 1896



Munch, *El grito*, 1893

El siglo XIX trajo consigo importantes cambios tecnológicos que afectaron directamente al grabado. La aparición de nuevas técnicas como la litografía (inventada por Alois Senefelder en 1796) y la expansión de la fotografía desplazaron en parte el papel del grabado como medio de reproducción masiva. No obstante, esta crisis funcional provocó una revalorización artística del medio, ya sin ataduras al servicio de los tratados médicos anatómicos, especialmente entre los movimientos simbolistas y modernistas. El grabado dejó de ser una herramienta subordinada a la pintura o al dibujo para convertirse en un campo experimental autónomo desconectándose de ese servilismo. Prueba de ello son las innovaciones introducidas por artistas como Francisco de Goya, Odilon Redon, James Ensor o Edvard Munch.

En el siglo XX, el grabado se consolida definitivamente como lenguaje artístico contemporáneo. Las vanguardias históricas (expresionismo, cubismo, surrealismo) emplean técnicas gráficas para explorar nuevas formas de representación, y paralelamente, numerosos talleres —como Atelier 17 de Stanley William Hayter en París— se convierten en espacios de investigación interdisciplinar y renovación técnica. Además, el grabado se expande hacia otras dimensiones plásticas, incorporando materiales no tradicionales, combinaciones con técnicas mixtas y cuestionamientos sobre la unicidad de la obra gráfica.

3.2 Conceptualización.

3.2.1 Vínculos conceptuales y técnicos entre el grabado calcográfico y el esgrafiado sobre espejo.

A pesar de tratarse de procedimientos tradicionalmente disociados en cuanto a soporte y finalidad, el grabado calcográfico y el esgrafiado sobre espejo comparten raíces técnicas, gestuales y conceptuales que permiten establecer una relación pertinente y fértil para la creación contemporánea. Ambas técnicas, aunque desarrolladas en contextos históricos distintos y con objetivos disímiles, tienen en común el gesto de incisión como principio generador de la imagen, así como una lógica basada en la intervención directa sobre una superficie para alterar su capacidad de reflejar, imprimir o representar.

El grabado calcográfico, con origen en el contexto europeo del siglo XV, se basa en la incisión manual o química sobre una matriz



Obra propia, grabado en aguafuerte, 2024



Obra propia, grabado en aguafuerte, 2024



Obra propia, grabado en reverso de espejo visto desde atrás, 2025

metálica, que permite transferir una imagen a un soporte secundario, mediante un proceso de estampación. La técnica implica una serie de operaciones minuciosas (pulido, entintado, presión) que configuran un lenguaje visual profundamente material, donde la huella del buril, la punta seca o el ácido graba no solo una forma, sino un tiempo, una presión y un trazo irrepetible. El resultado es un original múltiple, pero cada stampa contiene variaciones propias de su proceso de impresión, que hacen de la serie un campo de diferencias.

El esgrafiado en espejo, en cambio, no responde a la lógica de la multiplicación de imágenes, sino al trabajo directo sobre un objeto reflectante. Se trata de una técnica basada en el rayado controlado de la capa opaca que recubre la parte posterior del espejo, normalmente una película metálica que posibilita la reflexión, alterando su capacidad de devolver la imagen. Mediante un lápiz grabador, se elimina selectivamente esa capa, generando zonas translúcidas, mates o completamente vacías. El resultado es una imagen que no se proyecta sobre un papel, sino que transforma la función misma del espejo, introduciendo opacidad, fragmentación o interferencia.

Lo que conecta a ambas técnicas no es tanto su finalidad, impresión versus intervención, como su relación con el soporte, el trazo y la huella. En ambas, la imagen no se construye por adición, como en la pintura o el dibujo tradicional, sino por sustracción: se extrae materia para revelar una forma. Esta lógica de lo negativo, de lo que se quita, araña o graba, otorga a ambas prácticas una cualidad física, casi escultórica, que trasciende lo bidimensional.

Asimismo, tanto el grabado como el esgrafiado operan con una condición de inversión o desplazamiento de la imagen. En el caso del grabado calcográfico, el artista trabaja sobre una matriz que se estampará en sentido inverso, lo que implica una planificación mental de la composición al revés. En el caso del espejo, el reflejo que se genera con las zonas no intervenidas también produce una inversión especular, que sitúa la imagen en un espacio ambiguo entre lo real y lo virtual. En ambas, por tanto, hay una tensión entre presencia y ausencia, entre lo que está y lo que se ve, entre lo que se graba y lo que se revela.

Desde un punto de vista conceptual, ambas técnicas abordan la noción de huella como memoria material del gesto. En el grabado,

la huella entintada se transfiere a otro soporte, mientras que en el esgrafiado permanece inscrita en el mismo objeto intervenido. En ambos casos, sin embargo, el gesto queda fijado: no puede ser borrado ni corregido. Esta irreversibilidad aporta una dimensión temporal y corporal al proceso, haciendo de cada obra el registro de una acción.

En el contexto de este proyecto, la decisión de trabajar con esgrafiado en espejo dialoga abiertamente con los procedimientos del grabado calcográfico, no solo como referencia técnica, sino como herencia visual e ideológica. El acto de intervenir una superficie rígida, de asumir el riesgo de la incisión, de organizar el espacio desde lo negativo y de aceptar la mediación como parte de la imagen, son aspectos que ambos lenguajes comparten y que aquí se reactivan desde una perspectiva contemporánea.



Obra propia, grabado en espejo visto desde delante, 2025

El espejo, como soporte, añade una capa conceptual adicional: en lugar de imprimir la imagen hacia afuera, hacia el espectador, la recoge hacia adentro, generando un bucle de reflexión, literal y simbólica. La imagen grabada ya no se multiplica en papel, sino que se enfrenta a su propia imagen en el reflejo. Este desplazamiento transforma la lógica reproductiva del grabado en una lógica introspectiva, donde lo grabado no se proyecta, sino que se contiene, se confronta, se fragmenta.

El vínculo entre grabado calcográfico y esgrafiado sobre espejo reside menos en la fidelidad técnica que en la continuidad de una actitud: la de intervenir materialmente una superficie para revelar una imagen que nace del corte, de la herida, del vacío. En ese sentido, este proyecto no reproduce el grabado, pero lo resuena, lo reactiva, lo reinterpreta, situándolo en un nuevo terreno donde la matriz ya no imprime, sino que mira.

3.2.2 Temática: Desnudez y consciencia

La representación del cuerpo desnudo ha ocupado un lugar central en la historia del arte y la cultura visual, constituyéndose como un símbolo de belleza, vulnerabilidad, poder, transgresión y reflexión sobre la condición humana. A lo largo de los siglos, el desnudo ha



Escultura grecorromana



Desnudo del Renacimiento



Fotografía de desnudo, siglo XIX

sido codificado de maneras muy diversas según el contexto histórico, religioso, social y político, oscilando entre la exaltación estética y la censura moral. Esta ambigüedad lo convierte en un campo especialmente fértil para el análisis crítico y artístico, así como para la exploración de los límites entre lo público y lo privado, lo visible y lo oculto, lo erótico y lo simbólico. (Guzmán, 2018)

Desde el arte clásico, el desnudo ha sido un canon visual asociado al ideal de belleza armónica, especialmente en la escultura grecorromana, donde el cuerpo se concebía como una forma perfecta y digna de ser contemplada. Sin embargo, este canon no era neutro: los cuerpos masculinos eran exaltados como emblema de virtud y heroísmo, mientras que los cuerpos femeninos se vinculaban con la fertilidad, el deseo o la pasividad. Estas construcciones visuales han influido profundamente en la forma en que las sociedades occidentales han percibido y valorado el cuerpo a lo largo del tiempo.

Durante la Edad Media, el desnudo fue objeto de represión simbólica, restringido casi exclusivamente a contextos religiosos en los que el cuerpo aparecía como señal de pecado, vergüenza o castigo. No fue hasta el Renacimiento que el cuerpo volvió a ocupar un lugar central en la producción artística, recuperando los valores clásicos pero dotado ahora de una nueva dimensión espiritual y científica. La representación anatómica rigurosa, el estudio del movimiento y la búsqueda de expresión individual convivieron con una fuerte carga alegórica y moralizante.

En el ámbito de la modernidad, especialmente a partir del siglo XIX, el desnudo comenzó a ser problematizado como objeto de debate estético y político. El auge de la fotografía transformó radicalmente su estatuto ontológico: ya no era una idealización interpretada por el artista, sino una captura directa del cuerpo real. Esto provocó tensiones en torno a los límites entre arte, erotismo y pornografía, especialmente en sociedades marcadas por estructuras patriarcales y discursos normativos sobre la decencia. La fotografía de desnudo, inicialmente vinculada al estudio académico y a la documentación anatómica, evolucionó hacia prácticas más subjetivas, experimentales y discursivas, cuestionando los roles de género, la mirada hegemónica y la objetualización del cuerpo. (Gluzman, 2018)

En el arte contemporáneo, el desnudo ha adquirido nuevas connotaciones políticas, identitarias y críticas. Artistas feministas, queer o pertenecientes a colectivos racializados han resignificado el uso del cuerpo desnudo como herramienta de resistencia, denuncia o visibilización. Ya no se trata solamente de representar un cuerpo, sino de interrogar las condiciones de su visibilidad, los dispositivos de poder que lo regulan y las narrativas históricas que lo han moldeado. El cuerpo desnudo, en este sentido, deviene espacio de conflicto, territorio simbólico y medio de expresión encarnada. (Barranco, 2020)



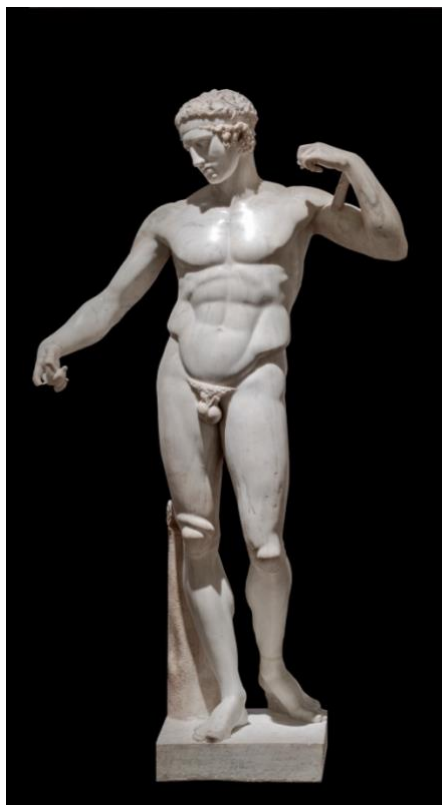
Arte contemporáneo, *Camila Reveco*

Socialmente, el desnudo continúa siendo objeto de ambivalencia. Si bien se ha naturalizado en ciertos ámbitos como la moda, la publicidad o el arte institucionalizado, sigue generando incomodidad o censura en otros contextos, como el espacio público o las redes sociales. Esta tensión revela la persistencia de discursos morales y normativos sobre la corporalidad, así como la necesidad de revisar críticamente las estructuras culturales que determinan qué cuerpos pueden mostrarse, cómo y para quién.

En espacios como museos, galerías o centros académicos, el desnudo suele enmarcarse dentro de una tradición artística legitimada, lo que le confiere un estatuto estético y simbólico que lo protege de lecturas superficiales o moralizantes. No obstante, en otros entornos —como el urbano, el doméstico o el digital— el mismo cuerpo desnudo puede ser interpretado como provocador, indecente o incluso ilegal, lo que pone de manifiesto el carácter contextual, normativo y político de la mirada.

El desnudo no es una mera representación del cuerpo despojado de ropa, sino una construcción cultural compleja, cargada de significados históricos, simbólicos y emocionales. Su estudio permite abordar temas fundamentales como la identidad, la subjetividad, el deseo, la violencia simbólica, la normatividad corporal o la libertad de expresión. En el ámbito de las artes visuales, el desnudo sigue siendo una herramienta poderosa para cuestionar y expandir los límites de la representación, invitar a la reflexión crítica y explorar nuevas formas de habitar y pensar el cuerpo.

En el mundo antiguo, particularmente en Grecia, el desnudo alcanzó un estatus estético y simbólico sin precedentes. El cuerpo, especialmente el masculino, era exaltado como portador de



Escultura Policlete

kalokagathía, la unión entre belleza física y virtud moral. Escultores como Policlete y Praxíteles desarrollaron cánones proporcionales y representaciones idealizadas del cuerpo que no pretendían reproducir la realidad anatómica, sino una versión abstracta de la perfección. Las figuras femeninas, aunque también desnudas en ocasiones, eran tratadas con mayor reserva y erotización implícita, lo que refleja una jerarquización de género en la construcción del cuerpo visible. Esta visión no era exclusivamente estética: el desnudo también se vinculaba con la mitología, la religión y la pedagogía, como en los ejercicios gimnásticos o los ritos iniciáticos. (Fernández, 2006)

En el arte romano, se heredó gran parte de esta tradición griega, aunque con una aproximación más ecléctica y, en ocasiones, más cercana al retrato individualizado. A partir del siglo I d.C., la representación de desnudos adquirió una dimensión más decorativa y narrativa, especialmente en frescos domésticos y objetos cotidianos. Sin embargo, el proceso de cristianización del Imperio implicó un giro drástico en la percepción del cuerpo desnudo, considerado ahora fuente de pecado y deseo carnal, incompatible con la espiritualidad cristiana.



Escultura Praxíteles

Durante la Edad Media, el desnudo prácticamente desapareció de las artes visuales oficiales, salvo en contextos específicos como el Juicio Final, el martirio o el relato bíblico de Adán y Eva, donde el cuerpo era representado como símbolo de culpa, caída o redención. La figuración medieval evitó el naturalismo anatómico, priorizando la iconicidad y el mensaje doctrinal. La desnudez se asociaba con lo terrenal, lo demoníaco o lo marginal, y su visualización quedaba relegada a los márgenes de los manuscritos iluminados o a contextos heréticos.

Con el Renacimiento, se produce una revalorización del cuerpo humano y, por ende, del desnudo como objeto legítimo de representación artística. Impulsados por el humanismo y el redescubrimiento de la Antigüedad clásica, los artistas del siglo XV comenzaron a estudiar la anatomía con rigor científico, recurriendo a disecciones y tratados como los de Leonardo da Vinci o Andreas Vesalio. El cuerpo volvió a ser visto como una creación divina y, por tanto, digno de ser comprendido y celebrado visualmente. El desnudo renacentista, sin embargo, no era una simple copia del

Caravaggio, *Narciso*, 1597

modelo antiguo, sino una síntesis entre lo sagrado y lo sensual, lo humano y lo idealizado. Ejemplos paradigmáticos son el David de Miguel Ángel o El nacimiento de Venus de Botticelli, obras que integran la belleza corporal con significados teológicos, filosóficos y alegóricos.

Durante el Barroco, el desnudo mantuvo su centralidad, pero fue tratado con una carga emocional y dramática más intensa. La tensión entre espiritualidad y sensualidad se agudizó, y muchos desnudos femeninos fueron enmarcados en contextos mitológicos o alegóricos como justificación moral. Caravaggio, Rubens o Velázquez utilizaron el desnudo para explorar la carne, el deseo y el claroscuro, alejándose del idealismo renacentista hacia una mayor verosimilitud y expresividad.

Fragonard, *Las bañistas*, 1765

El siglo XVIII vio el surgimiento del desnudo galante en el contexto del Rococó, donde predominó una visión hedonista, delicada y privada del cuerpo, alejada de las grandes narrativas religiosas o heroicas. En esta época, el cuerpo desnudo se convirtió en objeto de placer estético y voyeurismo refinado, como se observa en las obras de Boucher o Fragonard. Sin embargo, también emergieron voces críticas que anticipaban un cambio radical: el Neoclasicismo reivindicaría una vuelta a la severidad moral y la virtud romana, mientras que el Romanticismo abriría el camino hacia una representación más subjetiva y existencial del cuerpo.

Courbet, *El origen del mundo*, 1866

Con el siglo XIX, el desnudo experimentó una profunda transformación, marcada por la crisis de los valores académicos y el surgimiento del realismo. Artistas como Gustave Courbet rompieron con las convenciones alegóricas para mostrar cuerpos desnudos cotidianos, sin idealización ni justificación mitológica. La famosa obra *El origen del mundo* (1866) fue escandalosa no tanto por su contenido explícito, sino porque desnudaba al desnudo de cualquier mediación simbólica. En paralelo, el desarrollo de la fotografía permitió una captación directa del cuerpo, que fue empleada tanto como herramienta de estudio artístico como medio de producción autónoma. Esta ambigüedad entre documento y erotismo generó debates que todavía hoy resuenan.



Autorretrato, 2025

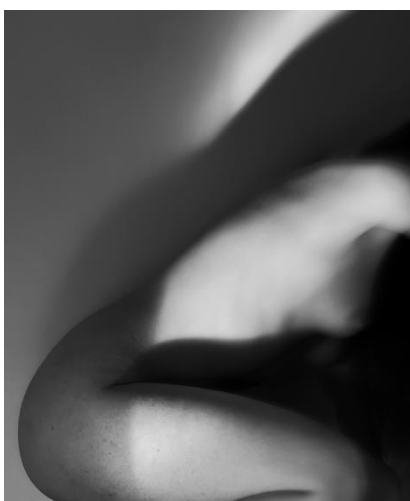
El siglo XX supuso una disolución de las categorías tradicionales del desnudo. Las vanguardias históricas lo fragmentaron, deformaron



Autorretrato, 2025

o abstractizaron: el cubismo rompió su forma, el surrealismo lo dotó de dimensiones oníricas y el expresionismo lo cargó de angustia existencial. Al mismo tiempo, el cuerpo desnudo fue incorporado en performances, instalaciones y medios audiovisuales, donde dejó de ser un objeto representado para convertirse en un agente activo de significado. Movimientos feministas, queer y postcoloniales han problematizado la mirada sobre el cuerpo, denunciando su explotación histórica y proponiendo nuevas formas de autorrepresentación y resistencia.

En el siglo XXI, el desnudo continúa siendo un territorio de disputa, exploración y relectura. Las redes sociales, la cultura visual globalizada y las tecnologías digitales han modificado radicalmente su circulación, visibilidad y control. El cuerpo puede ser simultáneamente hipervisibilizado e invisibilizado, vigilado y censurado, estetizado y banalizado.



Autorretrato, 2025

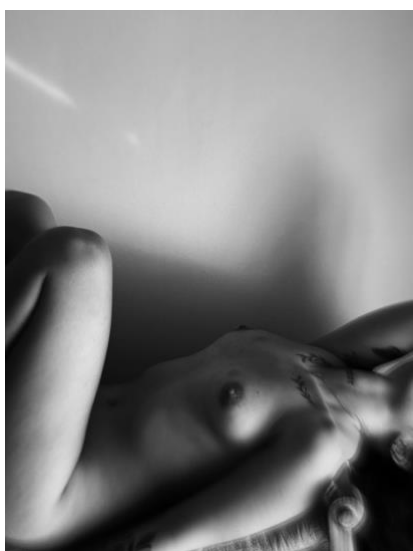
El arte contemporáneo propone desnudos que ya no se limitan a la forma física, sino que abordan cuestiones como la identidad, el trauma, la memoria, el género o la disidencia corporal. El desnudo ya no es una figura, sino una pregunta abierta.

3.2.3 El espejo como objeto simbólico: identidad, reflejo y fragmentación.

A lo largo de la historia del pensamiento y de las artes visuales, el espejo ha funcionado como un objeto cargado de densidad simbólica, articulando múltiples significados en torno a la identidad, la percepción y la representación del

yo. No se trata únicamente de un dispositivo óptico que refleja la realidad, sino de un mediador entre la imagen y la conciencia, entre el cuerpo y su proyección. En el contexto de este proyecto, el espejo deja de ser una superficie pasiva para convertirse en un campo activo de significación, desde el cual se pueden explorar procesos internos vinculados a la construcción subjetiva, la autoimagen y la fragmentación del yo.

Desde la mitología clásica, el espejo ha estado ligado a relatos de fascinación y castigo, como el mito de Narciso, que al enamorarse de su propio reflejo se condena a una muerte simbólica: la imposibilidad de tocar lo que ve. Esta metáfora visual ha sido ampliamente retomada por teorías psicoanalíticas, especialmente por Jacques Lacan, quien propone el estadio del espejo como una



Autorretrato, 2025

fase clave en el desarrollo del sujeto. Según esta teoría, la identificación del niño con su imagen reflejada inaugura la constitución del yo, pero también introduce una distancia: el sujeto nunca es exactamente lo que ve, su imagen está mediada, idealizada, fragmentada. El espejo, entonces, no solo refleja, sino que construye, proyecta y también engaña.

En el ámbito de las artes visuales, el espejo ha sido utilizado tanto como herramienta compositiva como símbolo de introspección, vanidad, dualidad o ilusión. En la pintura barroca, por ejemplo, aparece como recurso para desdoblar la escena y cuestionar la relación entre realidad y representación. En el arte contemporáneo, su uso se ha ampliado hacia lo instalativo y lo conceptual, permitiendo activar la participación del espectador e implicarlo dentro del espacio de la obra. En ambos casos, se destaca su capacidad para generar una experiencia de extrañamiento o autoconfrontación: el espectador no solo observa, sino que es observado por su propia imagen reflejada.

En este proyecto, el espejo se convierte en soporte y contenido a la vez. La elección de intervenirlos mediante esgrafiado con herramienta Dremel no es meramente técnica, sino profundamente simbólica. Al rayar la capa reflectante del espejo, se interrumpe su capacidad de reproducir fielmente la imagen, generando zonas de opacidad, vacío y distorsión. Esta operación puede leerse como una metáfora de la fragmentación identitaria, del cuerpo que ya no se presenta de forma completa ni armónica, sino atravesado por experiencias emocionales, heridas internas y percepciones alteradas.

3.2.4 La figura fetal como metáfora del estado emocional.

La representación del cuerpo en posición fetal ha sido, a lo largo de la historia visual y simbólica, una de las más poderosas metáforas de regresión, vulnerabilidad y repliegue emocional. Esta postura, en la que el cuerpo se encorva, se protege, se recoge sobre sí mismo, remite directamente al útero materno, al espacio originario donde se gesta la vida, pero también a un estado de refugio físico y psicológico frente al exterior. En términos formales, se trata de una figura cerrada, contenida, que reduce su proyección hacia el mundo y se dirige hacia lo interno, sugiriendo un momento de introspección, protección o dolor. (Irazu Garitaonandia & Campillo Soto, s.f.)



Obra propia, grabado, 2025

En este proyecto, la elección de representar cuerpos femeninos desnudos en posición fetal no obedece únicamente a una lógica anatómica o estética, sino que responde a una necesidad de canalizar, mediante el lenguaje visual, una carga emocional y simbólica concreta: cómo lo que sentimos afecta directamente a nuestro cuerpo, cómo la experiencia interna se traduce en forma, en gesto, en postura. La figura fetal se convierte así en una imagen liminal, que transita entre lo biológico y lo psicológico, entre el inicio de la vida y la defensa frente a una realidad que amenaza o sobrepasa.

Desde una perspectiva semiótica, la postura fetal puede leerse como un signo de repliegue afectivo. Lejos de expresar fortaleza o apertura, comunica una necesidad de contención, de silencio, incluso de invisibilidad. En el marco de las representaciones femeninas, esta postura se ha utilizado tradicionalmente como símbolo de pasividad o sumisión, pero en el contexto contemporáneo puede resignificarse como una forma de resistencia: no mostrar el cuerpo en actitud de exposición, sino como un territorio de introspección, de duelo, de cuidado interior.

Además, la figura fetal permite establecer vínculos profundos con la noción de dualidad entre cuerpo y mente. En momentos de angustia, ansiedad o tristeza, el cuerpo tiende instintivamente a contraerse, a ocupar menos espacio. Esta lógica corporal evidencia que lo emocional no se queda en un plano abstracto, sino que se manifiesta físicamente, alterando la postura, la tensión muscular, la forma de habitar el espacio. Por tanto, representar figuras femeninas recogidas en sí mismas no solo remite a un imaginario simbólico, sino que responde a una observación real del comportamiento corporal ante ciertas experiencias emocionales.



Obra propia, grabado, 2025

Desde el punto de vista artístico, trabajar con esta imagen en un soporte como el espejo esgrafiado permite reforzar la idea de repliegue emocional. La postura fetal no es aquí una simple representación anatómica, sino una declaración visual sobre la forma en que nos encerramos dentro de nosotros mismos, sobre cómo el cuerpo puede convertirse en refugio o en prisión, y sobre cómo la identidad se fragmenta cuando las emociones sobrepasan la capacidad de exteriorización. El espectador, al enfrentarse a estas figuras, también se enfrenta a su propio reflejo, quizá



Obra propia, grabado, 2025

reconociendo en esas posturas algo de su propio gesto emocional, de su propia necesidad de protección.

La repetición de estas figura en las distintas caras del cubo genera una atmósfera envolvente, como si el espectador ingresara en un espacio uterino, íntimo, cerrado. La luz interior no solo ilumina las tallas, sino que también evoca la idea de una gestación interior, de una energía contenida que aún no se ha expresado del todo. En conjunto, la figura fetal se convierte en un símbolo central del proyecto: un cuerpo que, aunque frágil y recogido, sigue presente, sigue resistiendo, sigue siendo un lugar desde el cual hablar del dolor, la introspección y la memoria emocional.

3.2.5 Cuerpo y mente: la expresión del sentir en el gesto.

La relación entre cuerpo y mente es una cuestión central tanto en el pensamiento filosófico como en las prácticas artísticas. A pesar de que durante siglos se tendió a concebir ambos elementos como entidades separadas, una dicotomía heredada del dualismo cartesiano, hoy sabemos que cuerpo y mente forman una unidad indivisible. El cuerpo no es simplemente una carcasa que contiene los procesos mentales, ni la mente un ente abstracto desligado de lo somático: ambos se afectan mutuamente, se condicionan y se expresan en conjunto. Esta interrelación se vuelve especialmente evidente en los gestos, en las posturas, en la forma en que el cuerpo se dispone en el espacio cuando atraviesa estados emocionales intensos. (Damasio, 2005)



Obra propia, grabado, 2025

En este proyecto, la representación de figuras femeninas desnudas en posturas cerradas, encogidas o recogidas busca precisamente hacer visible este vínculo: cómo lo que sentimos se manifiesta a través de nuestro cuerpo, cómo la tristeza, la ansiedad, el miedo o la necesidad de protección no se expresan únicamente con palabras, sino también, y de forma más honesta, a través de la gestualidad corporal. El gesto, en este contexto, se convierte en una forma de lenguaje no verbal profundamente elocuente. Cada curva de la espalda, cada brazo que se recoge sobre el torso, cada cabeza que se inclina hacia el pecho contiene una historia, un estado emocional, una narrativa subjetiva que interpela al espectador desde lo íntimo.

El desnudo acentúa aún más esta dimensión emocional. Al eliminar los códigos sociales del vestido, se despoja al cuerpo de cualquier

elemento que pudiera enmascarar su expresividad natural. No se trata de un desnudo idealizado o sensualizado, sino de un cuerpo que habla desde lo crudo, desde lo real, desde el sentir. Es un cuerpo atravesado por emociones, fragmentado en su postura, tenso o replegado según lo que quiere o no mostrar. Este tipo de representación permite desplazar el foco de lo anatómico hacia lo simbólico, donde la forma corporal se convierte en un espejo del estado interno.

La fragmentación, en este sentido, no es solo formal, reflejada en el uso del espejo esgrafiado y en la multiplicidad de planos de visión, sino también conceptual. La mente fragmentada, el yo dividido, se materializa en cuerpos que no se muestran enteros, sino fragmentados, repetidos, multiplicados en las distintas caras del cubo, como si estuvieran buscando una unidad que se les niega. Así, la obra invita al espectador a enfrentarse a esos cuerpos con una mirada empática, pero también reflexiva, reconociendo en ellos no solo una representación ajena, sino una resonancia propia.

La elección de emplear la técnica del esgrafiado en espejo refuerza esta idea de fragmentación de la autoimagen. El espejo, que tradicionalmente devuelve una imagen unificada del yo, se convierte aquí en un espacio roto, alterado, donde la percepción queda interferida. Las figuras representadas, aunque presentes, están interrumpidas por la propia superficie que las contiene, desafiando así la noción de una identidad visual estable. El reflejo del espectador se mezcla con el dibujo, difuminando los límites entre uno y otro, y provocando una confrontación directa con lo emocional, lo corporal y lo simbólico.

De esta manera, el proyecto se sitúa en una zona de cruce entre lo físico y lo psicológico, entre la materia y el pensamiento, entre lo que se siente y lo que se muestra. A través de la representación del gesto, se crea una narrativa no lineal pero profundamente expresiva, donde cada cuerpo habla sin hablar, dice sin pronunciar palabras, y donde el arte se convierte en un canal para explorar la complejidad de la experiencia emocional desde el lenguaje silencioso del cuerpo.

3.3 Técnica: método del grabado



Obra propia, grabado en aguafuerte, 2025

El grabado calcográfico es una técnica de impresión en hueco que consiste en transferir una imagen desde una matriz metálica, generalmente cobre o zinc, a un soporte, habitualmente papel, mediante un proceso de estampación, donde una prensa ejerce una fuerza de unas 5 toneladas para que el papel y la pacha tengan el contacto necesario para captar la tinta. El término “calcografía” proviene del griego chalcos (cobre) y grapho (escribir), lo que hace referencia directa a la escritura o incisión sobre metal. Esta técnica pertenece al ámbito de las artes gráficas y se ha desarrollado históricamente como un medio tanto de reproducción como de expresión artística autónoma. (Jaume Pla i Pallejà, 1986)

A diferencia de las técnicas en relieve, en el grabado calcográfico la imagen se genera por la incisión de surcos en la superficie de la plancha metálica. Estas incisiones pueden realizarse de forma directa, mediante herramientas punzantes, como la punta seca o el buril, o indirecta, a través de la acción de mordientes químicos sobre zonas protegidas con barnices, como en el caso del aguafuerte o el aguainta. Durante el proceso de estampación, la tinta se introduce en los surcos de la plancha previamente entintada y limpiada, y se transfiere al papel por presión, utilizando un tórculo. El resultado es una estampa caracterizada por una marcada profundidad tonal, gran riqueza de matices y una textura visual distintiva.



Obra propia, grabado en aguainta, 2025

El grabado calcográfico se consolidó en Europa a partir del siglo XV, inicialmente como un método de reproducción de imágenes y textos, pero pronto adquirió un valor estético propio que atrajo a numerosos artistas. Figuras como Albrecht Dürer, Rembrandt van Rijn o Francisco de Goya llevaron esta técnica a niveles de refinamiento extraordinarios, explorando sus posibilidades expresivas y expandiendo sus lenguajes visuales.

Técnicamente, el proceso calcográfico exige una elevada precisión manual y una comprensión profunda de las propiedades tanto del metal como de la tinta y el papel. Entre las técnicas más comunes se encuentran el aguafuerte (basado en el uso de ácido para morder las líneas dibujadas sobre un barniz protector), el aguainta (que permite lograr gradaciones tonales mediante resinas y baños de ácido), la punta seca (que genera líneas ricas y aterciopeladas por incisión directa), y el buril (técnica tradicional de incisión controlada

con gubias de acero). Estas técnicas pueden utilizarse de forma aislada o combinada, lo que permite una gran variedad de resultados formales.

En el contexto contemporáneo, el grabado calcográfico mantiene su vigencia como medio artístico, a pesar de la aparición de tecnologías digitales y procesos de reproducción mecánica.

4. ANTECEDENTES Y CONCEPTUALIDAD SUBJETIVA

Este proyecto nace de una necesidad íntima de exploración: no únicamente del cuerpo como forma, sino del cuerpo como espacio de conflicto, de identidad y de reconstrucción. La práctica artística se convierte aquí en una herramienta de introspección, en un proceso que desborda lo plástico para instalarse en lo emocional, lo simbólico y lo corporal. Cada intervención sobre el espejo, cada trazo raspado con el lápiz grabador, es también una intervención sobre la mirada: una forma de hablar de lo fragmentado, de lo que no encaja del todo, de lo que fue roto o desplazado.

A medida que el proyecto avanza, el gesto técnico se transforma en un ritual cargado de intención. La elección del espejo como soporte no es casual: el espejo devuelve una imagen, sí, pero nunca exacta; siempre filtrada, parcial, invertida. Al grabarlo desde su parte posterior, al rayar y sustraer capa por capa su función de reflejar, siento que también estoy retirando capas propias, cuestionando aquello que se muestra y lo que permanece oculto. El espejo herido deja de ser un objeto funcional para convertirse en un espacio poético y ambiguo, donde la imagen del cuerpo no se impone, sino que se construye a través de ausencias, huecos y cortes.

Desde esta perspectiva, el proyecto se convierte en una especie de cartografía emocional: un mapa de fragmentos, de líneas interrumpidas, de anatomías que no buscan la representación exacta, sino el eco de una vivencia. Hay una intención deliberada de no mostrar el cuerpo en su totalidad, sino desde sus partes, desde aquello que suele quedar fuera del encuadre, fuera de la mirada común. Esta fragmentación responde a una sensación interior: la dificultad de percibirse completa, la constante reconfiguración de una identidad que no es fija ni estable, sino en permanente tránsito.

Lo que se desea transmitir a través de esta obra no es un cuerpo ideal ni un reflejo fiel, sino una experiencia sensorial y emocional que interpela al espectador. Que lo haga dudar de lo que ve, que lo haga detenerse frente a una imagen incompleta y preguntarse qué falta, qué se escapa, qué se distorsiona. En ese sentido, la obra no propone una respuesta, sino una pregunta abierta: ¿cómo nos vemos realmente?, ¿desde qué lugar nos construimos?, ¿qué ocurre cuando la imagen no devuelve una verdad, sino una grieta o algo irreal?

Esta experimentación nos confronta constantemente con nuestros propios límites y contradicciones, y eso la hace profundamente honesta. No persigo un resultado pulido, sino una presencia cruda, sincera, a veces incómoda, pero necesaria. Es en esa incomodidad donde reside el valor de este trabajo: en asumir la fragilidad como forma, la duda como motor creativo y el cuerpo, propio y ajeno, como territorio de búsqueda.



Miguel Ángel, estudio anatómico

5. REFERENTES.

La construcción conceptual y formal de este proyecto se apoya en una serie de referentes que, desde sus respectivas épocas, disciplinas y lenguajes, han influido significativamente en la forma de abordar el cuerpo, la emoción, la identidad y la fragmentación. Aunque proceden de contextos históricos y expresivos muy distintos, todos comparten una sensibilidad común hacia lo simbólico, lo introspectivo y lo corporal, permitiendo establecer una red de influencias que nutre la propuesta desde múltiples frentes: lo anatómico, lo expresivo, lo performativo, lo pictórico y lo musical.

5.1 Miguel Ángel (6 de marzo de 1475, Italia – 18 de febrero de 1564, Italia)

Su profunda comprensión de la anatomía, junto con su capacidad para dotar a la escultura de una fuerza emocional implícita en la postura, han servido como base para reflexionar sobre cómo el cuerpo puede transmitir estados internos sin necesidad de narración explícita. Las figuras de Miguel Ángel, aunque idealizadas, condensan tensiones internas, sufrimiento o espiritualidad a través del gesto corporal, lo que resuena con la elección de representar cuerpos femeninos en posición fetal como manifestación de un estado emocional.

5.2 Carolee Schneemann (12 de octubre de 1939, Pensilvania – 6 de marzo de 2019, Nueva York)

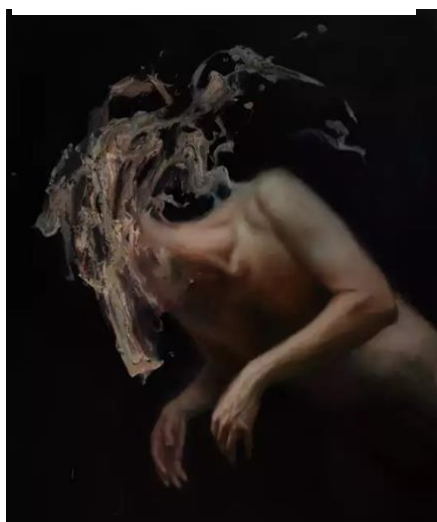
Resulta esencial para pensar el cuerpo como espacio político, simbólico y expresivo. Su trabajo performativo y su uso del cuerpo femenino como herramienta artística directa abrieron un nuevo paradigma en la representación del cuerpo desde lo autobiográfico y lo afectivo. Schneemann plantea el cuerpo no solo como objeto de representación, sino como sujeto activo de experiencia y transformación. Esta concepción dialoga directamente con la intención de este proyecto de abordar el cuerpo como contenedor de emociones, como superficie donde lo interno se manifiesta.

5.3 Henrik Aarrestad Uldalen (1986, Noruega – artista en activo)

Conocido por sus pinturas melancólicas y oníricas, introduce una estética del desvanecimiento emocional a través del cuerpo. Su



Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, 1975



Henrik Aarrestad Uldalen, *untitled*

Roberto Ferri, *La sfinge*, 2011

tratamiento pictórico, en el que los rostros o cuerpos parecen deshacerse o desintegrarse en el fondo, ha influido en la dimensión visual del proyecto en cuanto a cómo representar la fragilidad emocional mediante la forma. Al igual que en las obras de Uldalen, las figuras de este proyecto no buscan ser realistas ni heroicas, sino que evocan una carga emocional desde su postura recogida y su aparición fragmentada en el soporte espejado.

5.4 Roberto Ferri (1978, Italia – artista en activo)

Propone un retorno contemporáneo al clasicismo, fusionando una técnica impecable con una carga simbólica oscura y espiritual. Sus cuerpos, intensamente modelados y sensuales, muchas veces se debaten entre la belleza y el sufrimiento. Esta dualidad ha sido clave para pensar cómo el cuerpo puede ser bello y doloroso al mismo tiempo, cómo lo estético no excluye lo emocional, y cómo la figura desnuda puede ser un espacio de expresión y no de exposición.

5.5 Lana del Rey (21 de Junio de 1985, Nueva York)

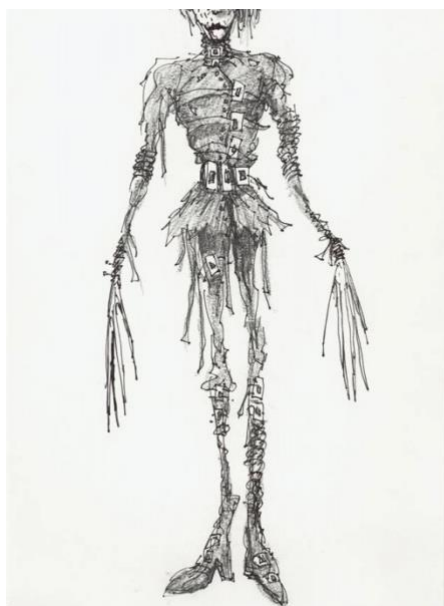
Introduce una estética de la melancolía y la feminidad quebrada que ha influido en la dimensión narrativa y emocional del proyecto. Sus letras y visuales transitan por el dolor, la nostalgia, la autoexploración y la belleza triste, aspectos que se encuentran también en las figuras representadas en este trabajo. Lana del Rey ha sabido construir un universo simbólico en el que lo femenino se presenta como frágil pero poderoso, como sentimental pero consciente, como objeto de ruptura y de deseo a la vez. Este tono emocional ha inspirado la atmósfera del proyecto, no solo en lo visual, sino en la intención de lo que se desea transmitir.

5.6 Tim Burton (25 de agosto de 1958, California – artista en activo)

Con su estética gótica, expresionista y emocionalmente intensa, ha sido igualmente una influencia. Su capacidad para representar personajes marginados, extraños o incomprensidos desde una ternura trágica conecta con el espíritu de las figuras femeninas de este proyecto: cuerpos que se repliegan, que se esconden, que no encajan, pero que encuentran su forma de expresión en su rareza. Burton trabaja con el contraste entre la oscuridad estética y la sensibilidad emocional, lo que también se ha trasladado aquí a través del uso del espejo y la luz como tensores de ambigüedad visual.



Retrato de Lana del Rey



Tim Burton, boceto de Eduardo Manostijeras

5.7 Victoria Francés (25 de octubre de 1982, Valencia – artista en activo)

Vinculada al romanticismo oscuro y al simbolismo gótico, aporta un imaginario femenino que combina fragilidad, introspección y belleza inquietante. Sus figuras, habitualmente femeninas y etéreas, aparecen en entornos cargados de simbolismo: espejos, ruinas, luces tenues. Su trabajo ha influido en la construcción de la atmósfera emocional del proyecto, donde las figuras no son heroicas ni realistas, sino proyecciones de estados internos, sombras de un sentir profundo que busca exteriorizarse.

En conjunto, estos referentes han permitido establecer un marco simbólico, técnico y emocional sobre el cual construir este proyecto. Cada uno de ellos ha contribuido a reforzar la visión del cuerpo como territorio de expresión emocional, de identidad fragmentada y de diálogo entre interioridad y exterioridad, entre gesto y silencio.



Victoria Francés, *boceto*

*Lápiz grabador*

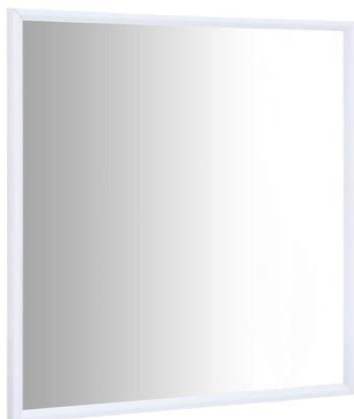
6. OBRA FINAL Y PRAXIS.

6.1 Análisis y descripción.

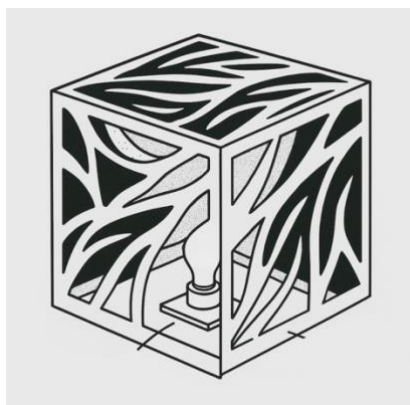
Este proyecto de Trabajo de Fin de Grado parte de una investigación plástica y conceptual en torno al cuerpo femenino, la emoción, el gesto y el espejo como objeto simbólico. A través de la representación de figuras femeninas desnudas en posición fetal, se propone explorar la dicotomía entre cuerpo y mente, y cómo los estados internos, particularmente emocionales, se manifiestan, traducen y quedan inscritos en el cuerpo. Esta representación del cuerpo replegado busca hablar de vulnerabilidad, introspección, encierro, protección y fragmentación; una corporeidad que no se muestra idealizada ni exhibida, sino como testimonio físico de una emoción.

El cuerpo se convierte, así, en superficie expresiva de lo invisible, en el lugar donde lo mental, lo psicológico o lo espiritual adquieren forma tangible a través de la postura, el gesto y la disposición espacial. La elección de la postura fetal no es arbitraria: se trata de una posición primigenia, asociada a lo intrauterino, al refugio y a la génesis del ser, pero también al repliegue emocional, a la necesidad de protección frente al exterior. Esta postura, repetida en las distintas figuras, crea una narrativa visual coherente y poética que invita al espectador a la empatía y a la introspección.

La formalización del proyecto se desarrolla mediante un soporte no convencional: espejos tratados con la técnica del esgrafiado, rayando directamente la capa superficial del reverso del espejo mediante un lápiz grabador. Esta técnica permite incidir físicamente sobre la superficie reflectante, generando una tensión entre lo que se muestra y lo que se oculta, entre lo real y lo simbólico. El espejo, como objeto, se convierte en un elemento clave del proyecto, no solo por su función de reflejar, y por tanto invitar al espectador a verse implicado en la obra, sino también por su capacidad de fragmentar, distorsionar y devolver una imagen alterada del yo. Al esgrafiar la parte trasera, se crea un juego visual en el que las figuras talladas emergen de la opacidad y conviven con los reflejos del entorno y del propio espectador, que se ve implicado en la escena sin poder separarse completamente de ella.

*Diferentes puntas**Espejo de 50x50cm*

Los espejos tallados se disponen tridimensionalmente formando un cubo, cuyas caras están compuestas por las distintas escenas esgrafiadas en espejo. Este formato no solo permite una lectura múltiple y fragmentada de la obra, sino que convierte al conjunto en una instalación escultórica inmersiva. El cubo alude tanto a una celda como a un vientre, a un espacio cerrado que guarda algo íntimo y vulnerable. Además, el uso de una fuente de luz en la parte inferior refuerza la presencia de las figuras, proyectando sombras y destellos sobre las superficies reflectantes, lo que incrementa la sensación de ambigüedad y profundidad. La luz actúa como metáfora de lo interno: ilumina aquello que normalmente permanece oculto, y potencia el diálogo entre la materia esgrafiada y el reflejo real.



Boceto cubo de espejos, 2025

El espectador ocupa un papel activo en la obra. Al acercarse, se ve reflejado, fragmentado, distorsionado; participa de la misma fragmentación que sufren las figuras femeninas representadas. Esta interacción directa convierte el acto de observar en una experiencia performativa y simbólica. El espectador no solo mira la obra, sino que entra en ella, queda implicado en la narrativa emocional del cuerpo, y confronta su propia imagen desde una perspectiva alterada.

Conceptualmente, el proyecto plantea una reflexión sobre la identidad, el cuerpo como archivo de la emoción, la percepción fragmentada del yo, y la relación entre lo interno y lo externo. La obra no busca ofrecer respuestas cerradas, sino abrir un espacio sensible de interpretación donde la corporeidad, leída desde el gesto, la postura y la repetición, sea el vehículo principal para pensar lo emocional.

Desde el punto de vista técnico y formal, el uso del esgrafiado sobre espejo permite experimentar con una superficie no tradicional, ampliando las posibilidades del grabado desde una perspectiva contemporánea. El trazo realizado con la Dremel, directo y definitivo, remite a la acción del grabado calcográfico, donde el gesto físico deja una huella permanente. En este sentido, la técnica elegida refuerza el contenido conceptual de la obra: así como el grabado implica marcar, herir o incidir una superficie, también nuestras emociones dejan huellas profundas sobre el cuerpo.

El proyecto propone un lenguaje visual que combina fragilidad y firmeza, introspección y exposición, materialidad y simbolismo. Se

construye desde la experiencia personal, pero con vocación universal, permitiendo que cada espectador dialogue con su propia imagen, con su propio cuerpo, y con sus propias emociones reflejadas en la superficie de una obra que, más que mostrar, invita a mirar(se).

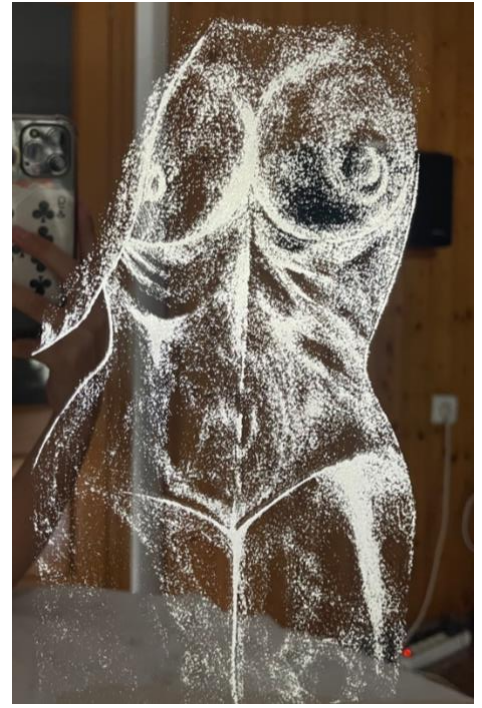
6.2 Imágenes de la obra.



Grabado en espejo final 1, 2025



Grabado en espejo final 2, 2025



Grabado en espejo final 3, 2025



Grabado en espejo final 4, 2025



Grabado en espejo final 5, 2025

7. CONCLUSIONES

El desarrollo de este Trabajo de Fin de Grado ha permitido materializar un proceso artístico profundamente introspectivo, en el que convergen la investigación teórica, la experimentación técnica y la expresión personal. A través de la representación de figuras femeninas desnudas en posición fetal, trabajadas mediante la técnica del esgrafiado sobre espejo, el proyecto ha logrado construir una propuesta visual que explora la dicotomía entre cuerpo y mente, así como las tensiones entre lo interno y lo externo.

Uno de los logros más significativos de esta investigación ha sido la articulación coherente entre el contenido simbólico y las decisiones formales. La elección del espejo como soporte no ha sido únicamente estética, sino profundamente conceptual: se trata de un objeto que remite directamente a la identidad, al reflejo del yo, a la mirada que nos devuelve, y a veces deforma, lo que creemos ser. En este sentido, el uso del esgrafiado sobre su reverso ha permitido intervenir físicamente ese reflejo, generando una tensión entre la imagen real del espectador cuando se mira y la figura representada interpretando esa visión, y estableciendo un espacio de diálogo entre ambos.

Asimismo, la postura fetal de las figuras ha funcionado como una poderosa metáfora visual del repliegue emocional, de la fragilidad humana y de la necesidad de protección. Esta elección corporal, repetida en cada pieza, no sólo da unidad visual al conjunto, sino que potencia el contenido emocional del proyecto, aludiendo al origen, a la vulnerabilidad y al dolor. A través de este gesto, el cuerpo deja de ser un objeto pasivo y se convierte en un canal expresivo que transmite estados internos sin necesidad de palabras.

Desde el punto de vista técnico, la experimentación con el esgrafiado en espejo ha implicado una importante fase de investigación y adaptación. El uso del lápiz grabador ha permitido traducir el trazo manual en una incisión directa sobre el soporte, generando texturas, brillos y transparencias que enriquecen la experiencia visual de la obra. Esta técnica, en diálogo con la tradición del grabado calcográfico, aporta una lectura contemporánea y experimental de los procesos gráficos tradicionales, ampliando sus posibilidades expresivas.

La disposición espacial de la obra, organizada en forma de cubo con iluminación inferior, ha reforzado la intención de crear un espacio simbólico cerrado, casi uterino, donde lo emocional pueda manifestarse sin filtros. Esta estructura invita al espectador a rodear la obra, a implicarse, a enfrentarse a su propio reflejo, y a leer la obra desde múltiples ángulos. La interacción con la luz y el movimiento corporal del observador genera una experiencia visual cambiante, que apela tanto a lo sensorial como a lo emocional.

En conjunto, el proyecto ha permitido reflexionar sobre el cuerpo no como una simple representación formal, sino como territorio simbólico de emociones, identidad y memoria. A través del gesto, del trazo, del reflejo y de la fragmentación, se ha propuesto una obra abierta, íntima y poética, en la que el espectador puede proyectar su propia experiencia emocional.

Como cierre, cabe destacar que este proyecto no solo ha supuesto una investigación académica, sino también un proceso de autoconocimiento. La articulación entre lo conceptual, lo técnico y lo personal ha generado una propuesta que trasciende la estética para hablar desde la experiencia emocional, abriendo espacios de empatía, reflexión y diálogo entre obra y espectador.

Esto es solo una puerta que no cierra ya que quiero seguir explorando esta vertiente y por ello seguiré trabajando por mi cuenta en este ámbito.

Texto personal y reflexivo

Este proyecto nace de un lugar íntimo, casi silencioso, donde el cuerpo se convierte en lenguaje y el espejo en testigo. No es una obra que parte de la forma por la forma, ni del cuerpo como objeto estético, sino de la necesidad de explorar lo que sentimos cuando las palabras no alcanzan. El cuerpo femenino, desnudo, en posición fetal, se presenta como un símbolo que revela la vulnerabilidad, la contención y el intento desesperado de protección frente al mundo exterior.

Desde hace tiempo me obsesiona la relación entre lo que sucede dentro de nosotras y cómo eso se manifiesta en el exterior. Cómo el dolor se curva en la espalda, cómo la ansiedad se recoge en el vientre, cómo el miedo se graba en los gestos. La figura fetal no es aquí solo una posición física, sino una metáfora del refugio

emocional, de la regresión, del deseo inconsciente de volver a un lugar seguro.

Los espejos me permiten fragmentar la realidad, romper la imagen única, jugar con el reflejo como una verdad alterada. En el espejo no solo nos vemos: también nos buscamos. Y a veces no nos encontramos. O lo que vemos, no somos. Esta tensión entre presencia y ausencia, entre reflejo y fractura, entre imagen e identidad, es el núcleo simbólico del proyecto.

La elección del esgrafiado sobre espejo con la Dremel no es arbitraria. Quería una técnica que implicara raspar, herir la superficie, como si tallar fuera también una forma de sanar. Las líneas no son perfectas, ni pretenden serlo. Busco que la figura emerja desde la imperfección, desde el error, desde la marca. Como lo hacen las emociones: imperfectas, ambiguas, a veces bellas, a veces incómodas.

Todo el proceso ha sido un ejercicio de introspección. Mirar mi propio cuerpo, mi propia fragilidad, y traducirla en forma, en volumen, en luz. La instalación en forma de cubo permite que el espectador se acerque, se vea, se refleje, se incomode o se reconozca. Quiero que se detenga, que se mire, que sienta esa tensión entre lo que se ve y lo que no. Porque a veces, lo más importante no está en la imagen directa, sino en su reflejo.

Este trabajo no pretende ofrecer respuestas, sino abrir espacios de duda. Es una invitación a observarnos con más cuidado, con más compasión. A entender que lo emocional también tiene forma. Y que el cuerpo, el nuestro, el de todas, guarda memorias que merecen ser vistas, aunque duelan.

8. Bibliografía

Baquero, B. S. (s.f.). *El espejo*.

Barranco, M. C. (2020). *La diversidad de miradas ante los desnudos femeninos de Egon Schiele y la problemática en la actualidad*. Valladolid.

Bonilla, V. V. (2005). *Técnicas en el Arte Prehistórico, el grabado y la pintura*. Valencia.

Damasio, A. R. (2005). Cuerpo, mente y Spinoza. *Revista universitaria de cultura*.

Fernández, C. S. (2006). *Cuerpos desnudos en el arte de la Grecia clásica*. Madrid.

Guzmán, G. G. (2018). Mujeres artistas y desnudos en las décadas de 1920 y 1930. *Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*.

Irazu Garitaonandia, L., & Campillo Soto, Á. (s.f.). *JONED*. Obtenido de <https://revistes.ub.edu/index.php/joned/article/view/44240>

Jaume Pla i Pallejà, E. G. (1986). *Técnicas del grabado calcográfico y su estampación*. España: Omega.

El desnudo en el arte, grandes temas, La Gata Verde.

<https://youtu.be/BKKCVNRDCVw?si=exWleJl1QeWa33oE>

<https://www.elledecor.com/es/decoracion/a40165885/cuadros-desnudos-historia-arte-museos/> Los 35 desnudos más conocidos de la historia del arte.

9. ANEXOS

I ODS

Objetivos de Desarrollo Sostenibles	Alto	Medio	Bajo	No Procede
ODS 1. Fin de la pobreza.				×
ODS 2. Hambre cero.				×
ODS 3. Salud y bienestar.	×			
ODS 4. Educación de calidad.		×		
ODS 5. Igualdad de género.	×			
ODS 6. Agua limpia y saneamiento.				×
ODS 7. Energía asequible y no contaminante.				×
ODS 8. Trabajo decente y crecimiento económico.				×
ODS 9. Industria, innovación e infraestructuras.				×
ODS 10. Reducción de las desigualdades.	×			
ODS 11. Ciudades y comunidades sostenibles.				×
ODS 12. Producción y consumo responsables.		×		
ODS 13. Acción por el clima.				×
ODS 14. Vida submarina.				×
ODS 15. Vida de ecosistemas terrestres.				×
ODS 16. Paz, justicia e instituciones sólidas.		×		
ODS 17. Alianzas para lograr objetivos.				×

Descripción de la alineación del TFG/TFM con los ODS con un grado de relación más alto.

Grado de relación alto:

ODS 3. Salud y bienestar.

Tratando temas como la autoimagen, los trastornos alimenticios, la percepción del cuerpo y las emociones internas, la obra genera conciencia sobre problemáticas de la salud mental. Funciona como una forma de sensibilización y prevención a través del arte.

ODS 5. Igualdad de género.

El trabajo aborda directamente la representación del cuerpo femenino y reflexiona sobre la manera en que la sociedad impone normas sobre el cuerpo de la mujer. La denuncia visual de estas imposiciones y la visibilización de la lucha interna entre cuerpo y mente en las figuras femeninas aporta a la concienciación sobre la igualdad de género.

ODS 10. Reducción de las desigualdades.

El proyecto pone en evidencia cómo ciertas personas, especialmente las mujeres, son más vulnerables a las presiones sociales relacionadas con la

imagen corporal. Al visibilizar estas desigualdades, contribuyo a generar diálogo y conciencia sobre la necesidad de cambio estructural.

Grado de relación medio:

ODS 4. Educación de calidad.

Aunque no es el objetivo principal, el proyecto tiene un valor pedagógico al ser parte de un trabajo de investigación académica que puede emplearse en contextos educativos como ejemplo de arte con enfoque social. Si se expone o difunde, también puede ser utilizado para promover el pensamiento crítico en aulas.

ODS 12. Producción y consumo responsables.

El uso de materiales como los espejos, promueve prácticas sostenibles dentro del arte. La reutilización de objetos que normalmente se desechan impulsa el discurso del reciclaje y la conciencia sobre el consumo material en el ámbito artístico.

ODS 16. Paz, justicia e instituciones sólidas.

Bien se trata de manera indirecta, el trabajo fomenta el diálogo crítico en torno a las estructuras sociales que generan sufrimiento psicológico o corporal, lo cual puede interpretarse como una contribución hacia una sociedad más justa y consciente.

II Bocetos y fotografías del proceso



Boceto autorretrato, 2025



Boceto autorretrato, 2025



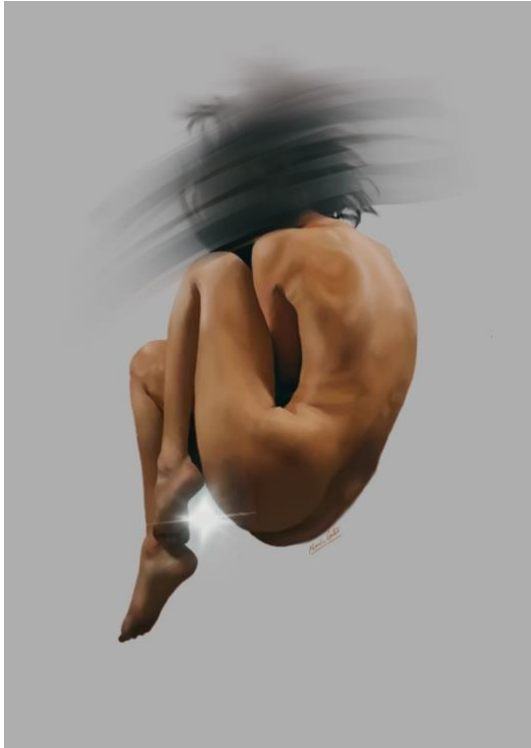
Boceto autorretrato, 2025



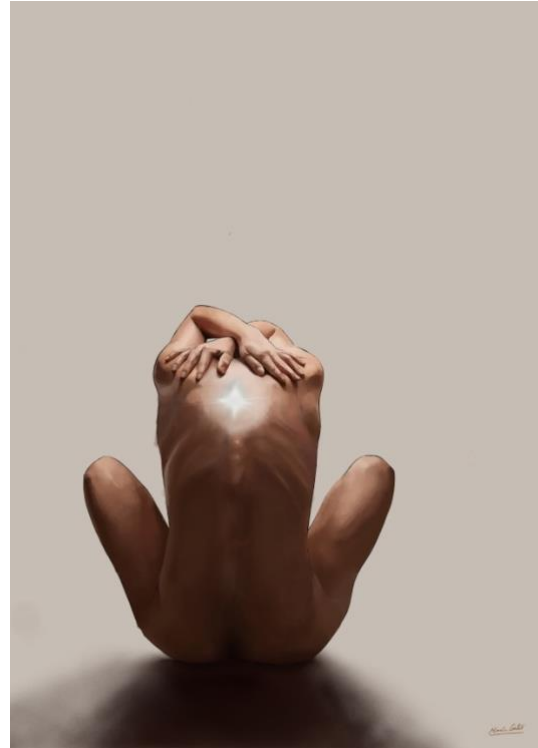
Boceto autorretrato, 2025



Boceto autorretrato, 2025



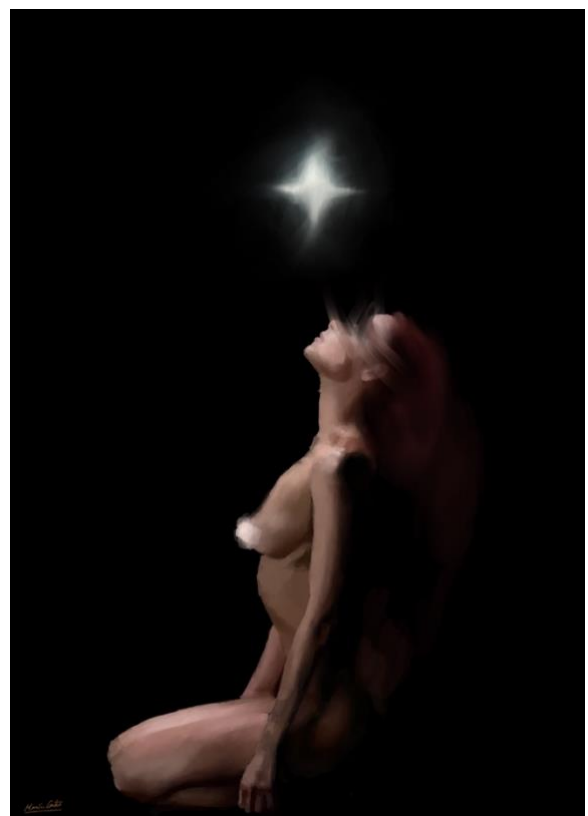
Obra propia, Ilustración digital, 2025



Obra propia, Ilustración digital, 2025



Obra propia, Ilustración digital, 2025



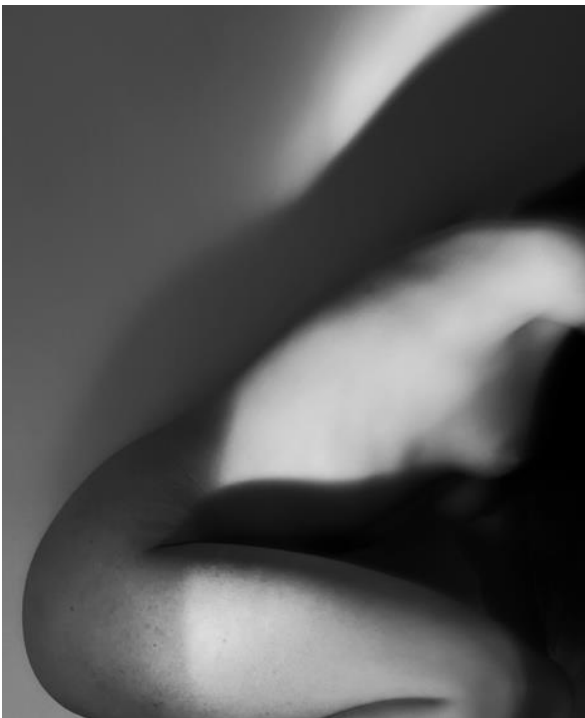
Obra propia, Ilustración digital, 2025



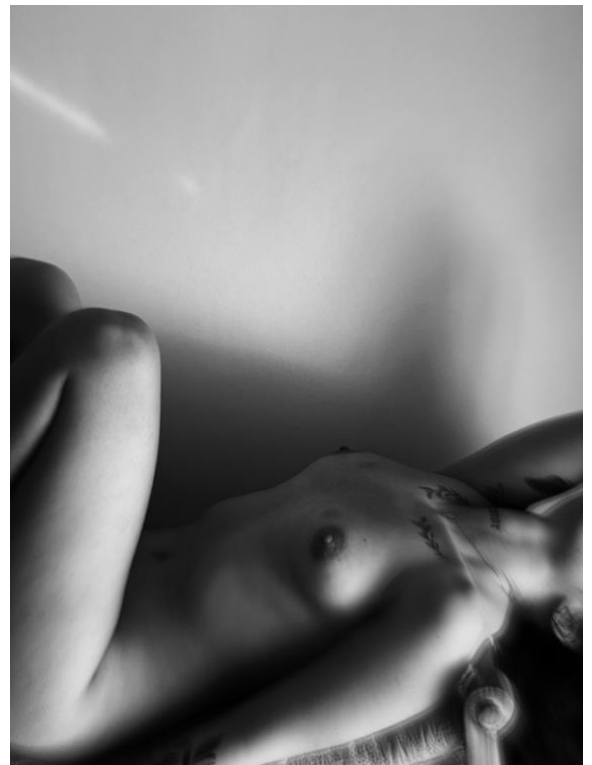
Autorretrato, 2025



Autorretrato, 2025



Autorretrato, 2025



Autorretrato, 2025

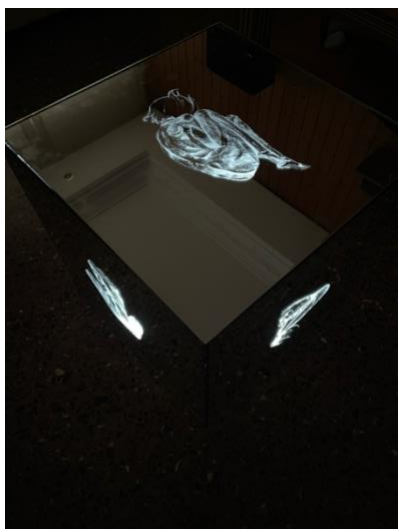


Primeras pruebas grabado en espejo, 2025

Primeras pruebas grabado en espejo, 2025



Imágenes de la instalación final



Instalación final



Instalación final



Instalación final



Instalación final, figura 1



Instalación final, figura 2



Instalación final, figura 3



Instalación final, figura 4



Instalación final, figura 5