



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Proyecto pictórico sobre la ambigüedad de la imagen
corporal

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Heras Montes, Blanca Sofia

Tutor/a: Barreiro Diez, José Antonio

CURSO ACADÉMICO: 2023/2024

RESUMEN

Este Trabajo Final de Grado propone la creación de una serie de obras monocromáticas que, mediante la deformación del cuerpo, tratan de descontextualizar al espectador. A través de la pintura y técnica aerográfica se distorsiona la figura, dando lugar a una imagen misteriosa y enigmática.

En cuanto a la parte práctica del proyecto, se ha desarrollado gracias a la intuición y a la indagación en el inconsciente. Para conseguir los resultados deseados, se han buscado una serie de planteamientos teóricos y estéticos. Los elementos presentes en la obra son; la silueta, la figura, el claroscuro, la deformación y lo borroso. El desenfoque confronta al espectador, al no poder llegar a enfocar y comprender lo observado, se intenta construir su significado e interpretar la imagen.

Se presenta la búsqueda constante en jugar con la percepción, y provocar una serie de cuestionamientos que estimulen la imaginación. Aunque hay una intencionalidad de ocultar el cuerpo, las obras siguen basándose en el cuerpo y por ello, se revelan resquicios y fragmentos del mismo. La experiencia visual del proyecto oscila entre lo real y lo ficticio, invitando de esta forma a la reflexión y la duda. Finalmente, para llegar a los resultados deseados, se ha creado un trabajo en serie que se base como eje principal en la ambigüedad de la imagen.

PALABRAS CLAVE

Palabras clave: pintura, abstracción, cuerpo, deformación y desenfoque.

SUMMARY

This Final Degree Project proposes the creation of a series of monochromatic works that, through the deformation of the body, aim to decontextualize the viewer. Through painting and airbrush techniques, the figure is distorted, giving rise to a mysterious and enigmatic image.

The practical part of the project has been carried out thanks to intuition and inquiry into the unconscious. In order to achieve the desired results, a series of theoretical and aesthetic approaches have been sought. The elements present in the work are; the silhouette, the figure, the chiaroscuro, the deformation and the blurred. The blur confronts the viewer, not being able to focus and understand what is observed, it is attempted to build the meaning and interpret the image.

Is presented the constant research to play with perception, and to cause a series of questions that stimulate the imagination. Although there is an intention to hide the body, the works are still based on the body and therefore, remnants and fragments of it are revealed. The visual experience of the project oscillates between the real and the fictitious, thus inviting reflection and doubt. Finally, in order to reach the desired results, a serial work has been created based on the ambiguity of the image as its main axis.

KEYWORDS

Keywords: painting, abstraction, body, deformation and blur.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, a mis padres por apoyarme en este camino y permitirme avanzar en todo momento. Sin su respaldo, no habría sido posible.

A mis profesores por guiarme, formarme y ofrecerme nuevos puntos de vista que han enriquecido mi proceso de aprendizaje.

A los técnicos del Departamento de Pintura, por su disponibilidad y asistencia siempre que lo necesité.

Y, especialmente, a Toño, por su paciencia y dedicación en ofrecerme el mejor desarrollo para mi proyecto, así como inspirarme y darme el impulso necesario.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
2. OBJETIVOS.....	6
3. METODOLOGÍA.....	7
3.1. La intuición.....	8
4. CONCEPTUALIZACIÓN DE LA OBRA.....	8
4.1. Marco teórico.....	8
4.1.1. La ambigüedad de la imagen.....	8
4.1.2. El desenfoque y lo borroso.....	9
4.1.3. Los trampantojos e ilusiones ópticas.....	10
4.1.4. Entre lo real y lo ficticio.....	10
4.1.5. La deformación de la figura.....	11
5. REFERENTES.....	12
5.1. Efecto Tuymans.....	12
5.1.1. Alain Urrutia	
5.2. John Coplans.....	12
5.3. Octavio Ocampo.....	13
5.4. H.R.Giger.....	13
5.5. Expresionismo abstracto.....	14
6. DESARROLLO ARTÍSTICO.....	15
6.1. Evolución de la idea.....	15
6.2. Aproximación al cuerpo.....	15
6.1.1. Bocetos.....	15
6.1.2. Escáner.....	15
6.3. Procesos.....	16
6.3.1. Aproximación al enigma.....	16
6.4. Pruebas para el proyecto final.....	16
6.4.1. Aspectos técnicos sobre la pistola pulverizadora.....	16
7. TRABAJO EN SERIE.....	17
8. IMÁGENES DEFINITIVAS.....	18
8.1. Pruebas y descartes.....	21
9. CONCLUSIONES.....	26
10. BIBLIOGRAFÍA.....	28
11. ÍNDICE DE IMÁGENES.....	29
12. ANEXOS DE IMÁGENES.....	30

1. INTRODUCCIÓN

La ambigüedad visual expresa la cualidad de aquello que es susceptible a varias interpretaciones, es decir, se le puede dar distintos sentidos. Depende del contexto y de la información que el receptor conozca acerca del tema. Al contemplar y observar cualquier imagen con esta índole, la mente no puede determinar lo que está observando y por ello el proceso de percepción está vinculado con el inconsciente. Por consiguiente, el cerebro se esfuerza por otorgarle coherencia, lo cual genera dudas y confusión.

El recurso del desenfoque (fig. 1) nos obliga a forzar la mirada para poder llegar a resolver, construir y recomponer de nuevo la imagen. En el intento de enfocar la imagen, se crea y se crea otra nueva, dando pie a múltiples interpretaciones. “La ambigüedad es un recurso importante, pues activa la atención y la reflexión del espectador acerca del sentido de la obra, haciéndole implicarse activamente en la construcción de este sentido” ¹. (Pérez-Jofre Santesmases, 2014, p. 9)

Por ello el proyecto parte del interés por desligar y alejar la imagen arquétípica de la figura, a una perspectiva más cercana al imaginario y al enigma. Tomando el cuerpo como punto de partida, para luego transformarlo y deformarlo. Generando imágenes que podrían asociarse a partes específicas del cuerpo o a una figura irreconocible.

Como explicó la autora Hustvedt (2013):

“La ambigüedad es intrínsecamente contradictoria e insoluble, una verdad desconcertante entre brumas y tinieblas; es la figura irreconocible, el fantasma, el recuerdo o el sueño que no puedo retener, atrapar ni conservar entre las manos porque siempre escapa; no puedo decir qué es, ni siquiera si es algo en concreto” ². (p. 25)

Esta cita introduce bien el tema tratado en este TFG, la dualidad entre lo real y lo ficticio; entre lo reconocible y lo oculto; entre lo claro y lo difuso.

Se explora la figura corporal a partir del desenfoque, lo difuso y la representación de figuras ficticias. El cuerpo es observado como una entidad física, como una forma que fluctúa y se contorsiona, un cuerpo maleable, sin hueso y sin esqueleto (fig. 2). Las figuras adquieren una cualidad casi fantasmagórica, envueltas en un juego de luces que evocan lo oculto y lo desconocido. Esta exploración de mundos desconocidos y criaturas imaginarias, se despojan de sus connotaciones habituales para adentrarse a un mundo más cercano al misterio y a la ambigüedad.

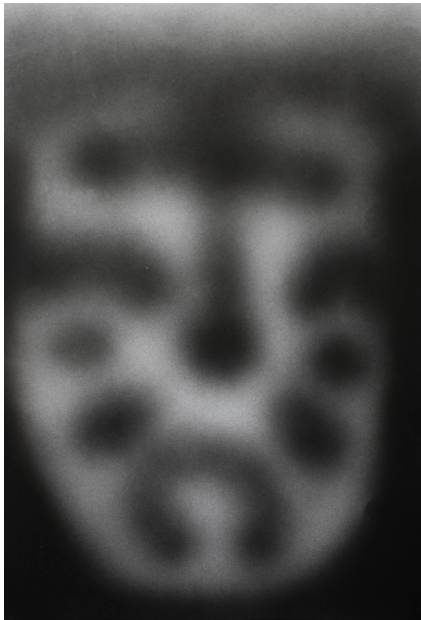


Fig.1. Sofia Heras. De la serie “La ambigüedad de la imagen”. Acrílico sobre papel. 2024. 50x35 cm.

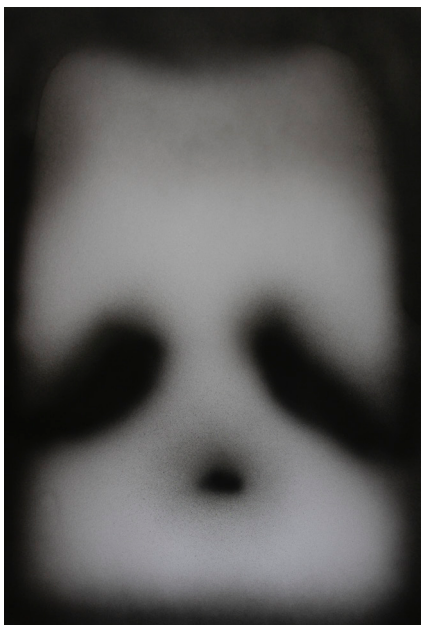


Fig.2. Sofia Heras. De la serie “La ambigüedad de la imagen”. Acrílico sobre papel. 2024. 50x35 cm.

Cita de Pérez-Jofre Santesmases, I. (2014). IMÁGENES BORROSAS. p.9 ¹

Cita escrita por Siri Hustvedt en: Vivir, pensar, mirar. (2013). Anagrama. p.25. ²

2. OBJETIVOS

A continuación, se detallan los objetivos concretos para este Trabajo Fin de Grado. Se dividen en dos categorías principales: generales y específicas, lo que permite introducir la parte conceptual y definir la fase práctica del trabajo.

2.1. LOS OBJETIVOS GENERALES

- Crear una serie de figuras ambiguas a partir de la práctica aerográfica y a través de la exploración de la representación del cuerpo.
- Redactar una memoria que profundice en aspectos discursivos del trabajo, mediante la investigación y el análisis de los conceptos tratados.

2.2. LOS OBJETIVOS ESPECÍFICOS CORRESPONDIENTES AL TRABAJO CONCEPTUAL SON:

- Reflexionar sobre las imágenes y los elementos presentes en las obras; el desenfoque, el misterio, los trampantojos, lo oculto y la deformación de la figura.
- Investigar y estudiar sobre los referentes artísticos para ampliar el trabajo teórico y que permitan indagar sobre los temas tratados.

2.3. LOS OBJETIVOS ESPECÍFICOS DEL TRABAJO PRÁCTICO SON:

- Crear imágenes que cuestionan la percepción del espectador, a través de una serie de medios plásticos y técnicos.
- Mejorar los conocimientos y el control de la utilización de la técnica aerográfica, así como la versatilidad que ofrecen los resultados.
- Práctica y exploración de las características formales que dan lugar a la parte práctica como la sombra, la mancha y la silueta.
- Búsqueda de una estética determinada a través de limitar y establecer restricciones técnicas (paleta monocromática, soporte específico y trabajo en serie). Con el fin de conseguir encontrar una línea de trabajo definida, contribuyendo de esta forma con la cohesión y singularidad de las obras.



Fig.3. Sofía Heras. Fotografía figital. 2022. Prueba con el escáner.



Fig.4. Sofía Heras. Boceto A5 sobre papel. 2023.



Fig.5. Sofía Heras. Boceto A5 sobre papel. 2023.

3. METODOLOGÍA

Para llegar a la idea final se ha hecho una búsqueda previa de la metodología que permita crear imágenes sugerentes. El cuerpo ha servido como pretexto para desarrollar un tema más cercano al misterio y a lo desconocido. Y por otro lado la ambigüedad y lo borroso ha permitido cuestionar la relatividad de la imagen. Se ha tratado sobre todo la cuestión de si algo solo lo parece o si se ha jugado con nuestra percepción, ya que es algo que invita a la reflexión y al debate.

En la parte inicial, se ha averiguado cuáles son los intereses personales que puedan ser aplicados o utilizados para el proyecto. El desarrollo del mismo ha contado con el respaldo, sobre todo, de la parte práctica y gracias al apoyo de los fundamentos teóricos. Se ha ido definiendo el proyecto en base a las pruebas realizadas y la observación de las mismas, para así poder llegar a los objetivos deseados.

La búsqueda de los distintos artistas plásticos, se ha desenvuelto a partir de la necesidad de querer ampliar y mejorar los aspectos discursivos. Se lleva a cabo una búsqueda de artistas cuyo trabajo sea relevante para el proyecto. Esto incluye la lectura, la investigación bibliográfica y el análisis de los temas exhibidos. Mediante la observación del imaginario de los artistas, se ha podido comprender mejor los temas presentes en el trabajo.

En la parte experimental del proyecto, se ha realizado una serie de prácticas que ayudan a materializar el proyecto. Los primeros ensayos vienen a partir de la captura del cuerpo con el escáner de mano (fig.3). La manera en que se presenta el cuerpo en estas pruebas es de una forma fragmentada y levemente distorsionada. La figura se muestra aplastada contra una superficie donde solo se puede ver una parte del cuerpo. Esta prueba inicial sirvió como inspiración para poder encaminar la idea del trabajo.

Las siguientes pruebas, formalizan el resultado final por medio de las pruebas con la técnica aerográfica y los bocetos a lápiz (fig.4). Se empieza a imaginar esas figuras ocultas y ficticias donde el cuerpo tiene una posición contorsionada e imposible (fig. 5). En el proceso de indagación, a través de la prueba y error, se consigue crear una serie de elementos e ideas que conformen un imaginario distinto.



Fig 6. Sofía Heras. *Sin título.* Acrílico sobre papel. 2023. 100x70 cm. Prueba con el aerógrafo.



Fig 7. Sofía Heras. *Sin título.* Acrílico sobre papel. 2023. 50x35 cm. Prueba con el aerógrafo.

Mediante el aerógrafo, se comienza a moldear el cuerpo de una forma “torpe” técnicamente (fig. 6). pero que a su vez, muestra una figura distinta y de interés. El resultado de estas pruebas primeras se acogen de forma grata al accidente. Esta forma de trabajar tiene explicación, durante todo el proyecto había una forma de trabajar y crear más ligada a la intuición. Más adelante, se consigue controlar la técnica, gracias principalmente a las pruebas con el aerógrafo y los objetivos más específicos. Seguidamente, se comienza a crear una figura más ambigua, a partir de la ampliación y el zoom de la figura (f.7), descontextualizando de esta forma al espectador respecto a lo que observa.

3.1. LA INTUICIÓN

Este TFG se ha guiado principalmente por la intuición. A través del ensayo y el error se ha podido averiguar cuáles son los intereses y el camino más cercano a la ambigüedad. El misterio y el enigma, han ido muy ligados a las formas de trabajo intuitivas. Por ello, no se ha podido dejar atrás la intuición y los estímulos percibidos durante las pruebas.

Gracias a ello se ha podido encaminar el proyecto hacia una perspectiva y una mirada más cercana a lo desconocido. La intuición forma parte del eje principal del proyecto y va conectado con la ambigüedad de la imagen. Tratar de pintar o dibujar algo incomprensible es complicado si no tratas de guiarte por la imaginación. Hay que saber cuándo parar o cuándo seguir pintando, para así no desvelar por completo el misterio o su significado.

4. CONCEPTUALIZACIÓN DE LA OBRA

En el cuerpo de la memoria, se ha querido abordar las cuestiones y reflexiones que condujeron a la realización de este trabajo. Los siguientes capítulos se han dividido en los siguientes; la ambigüedad y el enigma sobre la figura, el desenfoque y lo borroso, los trampantojos e ilusiones ópticas, la deformidad dentro de lo estético y lo onírico.

4.1. MARCO TEÓRICO

4.1.1. La Ambigüedad y el Enigma sobre la imagen.

La inclinación por el enigma y la ambigüedad, subyace a partir del interés por otorgar a la figura una perspectiva atípica. Una imagen ambigua nos revuelve el pensamiento por no poder resolver o completar esa información camuflada. El desvelar su significado haría que se perdiera gran parte de su encanto. La seducción y la atracción sobre una imagen de esta naturaleza, atrae por la especulación que ocasiona. “Lo único que mantiene despierta la mirada es la alternancia rítmica de presencia y ausencia, de encubrimiento y desvelamiento”³. (Han, 2023, p.11)

Cita redactada por Byung-Chul Han en: La salvación de lo bello. (2023). Herder Editorial. p.11³

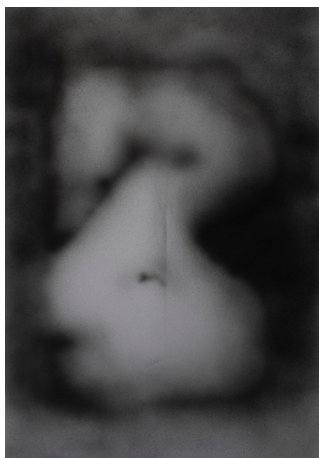


Fig 8. Sofía Heras. *Sin título*. Acrílico sobre papel. 2024. 100x70 cm. Prueba con el aerógrafo.

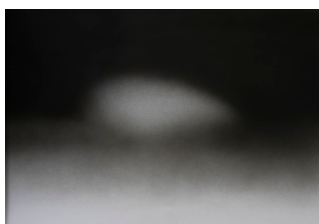


Fig 9. Sofía Heras. *Sin título*. Acrílico sobre papel. 2023. 50x35 cm. Prueba con el aerógrafo.

En el momento en que el espectador trata de resolver el enigma, se encuentra en la posición en la cual se van desvelando distintas conclusiones. Se descubren soluciones nuevas a partir del momento en que se intenta completar y leer la imagen representada. Cuando se comienza a analizar la imagen, puede llegar a carcomer la incertidumbre, llegando incluso a ser desesperante. Suponemos haber reconocido lo que hemos visto, por las asociaciones que crea el cerebro sobre lo que vemos y entendemos. El cerebro nos remite a veces a falsas ilusiones cuando tratamos de analizar una imagen desconocida e irreconocible (fig. 8).

Barro (2013) sugiere respecto a las obras de Urrutia que “esta ambigüedad aviva la curiosidad de un espectador que se mueve en la más pura de las incertidumbres” ⁴ (p.35), quizás y solo quizás, estemos equivocados sobre lo que observamos. Es casi inevitable que aunque el proyecto subyace de la referencia del cuerpo, mediante la ambigüedad se cree un juicio individual y se aleje de la figura inicial. Cada persona puede percibir y ver una forma distinta respecto a la otra porque al fin y al cabo, la imagen no evidencia una idea sujeta a algo tangible (fig.9).

La lectura de esas imágenes se pueden ver de distintas formas. Si por algún caso se ha llegado a tener la solución definitiva, seguramente se halle en un error. Cuando se desvela por completo el enigma, se pierde y se destruye la magia.

4.1.2. EL DESENFQUE Y LO BORROSO

El desenfoque desempeña un papel crucial, aviva la atención del espectador sobre la obra. Crea una necesidad y una implicación en la construcción del significado. Lo borroso tapa y oculta partes, es por ello que entorpece la visión del observador. Barro (2013) citó que “la borrosidad será un recurso capaz de conseguir que las cosas se expresen con más fuerza mediante su ausencia” ⁵ (p.36). Además, la incertidumbre y lo desconocido es de gran interés para el TFG porque crea un juego entre obra-espectador.

Lo borroso convierte el análisis de la imagen en un ejercicio de contemplación activa, donde el que observa trata de descifrar lo que ve y forzar la mirada. Se entrelazan elementos tangibles con aquellos más abstractos. De esta forma, las figuras ocultas adquieren una cualidad casi fantasmagórica, envueltas en un juego de luces que evocan lo oculto y lo desconocido. (Fig. 6). La falta de contornos y líneas claras invitan a participar activamente a su engranaje. Como dijo Han (2015) “La intención de exponer destruye esa reserva que constituye la interioridad de la mirada” ⁶. (p.16)

Aunque disminuye las cualidades descriptivas de la imagen, el desenfoque introduce nuevas características imprevistas. Las formas corpóreas borrosas

Barro, D. (2013). *La pintura como mensaje cifrado: Alain Urrutia*. Dardo. P.35. ⁴

Barro, D. (2013). *La pintura como mensaje cifrado: Alain Urrutia*. Dardo. P.36. ⁵

Cita de Byung Chul Han en: *La salvación de lo bello*. (2015). Herder Editorial. P. 16. ⁶



Fig 10. Sofía Heras. *Sin título*. Acrílico sobre papel. 2023. 50x35 cm. Prueba con el aerógrafo.



Fig 11. H.R.Giger. Nr. 350. *Isle of the Dead*. Acrílico sobre papel/madera. (1977). 100x140 cm.

que se presentan sugieren un desprendimiento de los rasgos corporales. La distorsión de la figura forma una representación de una forma inconclusa. Por ello, este proceso fomenta la participación y el desarrollo de la creatividad, permitiendo interpretar y plantear distintas interpretaciones. Además, el desenfoque puede generar confusión en el mensaje visual. Al desviar la percepción y perturbar la claridad, se desafían las expectativas del espectador, promoviendo una exploración más profunda. Esta confusión, intencionada, engendra cuestionamientos y reflexiones en el observador.

4.1.3. LOS TRAMPANTOJOS E ILUSIONES ÓPTICAS.

Los trampantojos como ilusiones ópticas son una vía más para alterar la percepción del observador. Estos engaños visuales juegan con nuestra capacidad de interpretar lo que vemos, creando efectos que confrontan la lógica y nuestra comprensión del mundo físico. Como explicó Tanizaki (2016), “quizás ocurra que una blancura así no exista en realidad. Que sea una simple jugarreta de la luz y la oscuridad.”⁷ (p.80-81). Al manipular la luz y las sombras, los trampantojos pueden hacer creer que una imagen plana pueda parecer tridimensional, que un objeto inmóvil parezca en movimiento o que algo imposible parezca tangible (fig. 10).

En este contexto, estas mismas ilusiones ópticas nos invitan a reconsiderar lo que es real y lo que es ficticio. Observar e intentar analizar las imágenes implica mostrar nuestra fragilidad y vulnerabilidad, dejando atrás la razón determinante y acercarnos más a lo desconocido.

4.1.4. ENTRE LO REAL Y LO FICTICIO.

Gombrich (2008) afirmó lo siguiente:

Para nuestra emoción, una ventana puede ser un ojo y un jarrón puede tener una boca; es la razón la que se empeña en señalar la diferencia entre la clase restringida de lo real y la más ancha clase de lo metafórico, la barrera entre imagen y realidad⁸ (p. 88)

Las obras muestran la descomposición del cuerpo mediante lo destapado y oculto. La dualidad entre lo real y lo ficticio, es explorado a través de la alteración de la figura y de lo que se concibe como algo real. Al tener resquicios de partes del cuerpo humano, puede haber una tensión entre lo real e imaginario. Esta exploración de mundos desconocidos y criaturas imaginarias, favorecen a la incertidumbre y a la duda. Se crea un diálogo entre si lo que presenta de forma clara es real o por el contrario, si lo que está oculto, forma parte de la resolución al misterio.

Dentro del imaginario creado para estas figuras, se presenta un mundo oscuro y frío (Fig. 11). La dicotomía entre lo tangible y artificial, entre lo claro

Cita de Tanizaki, J. (2016). El elogio de la sombra. Siruela. p.80-81⁷

Gombrich, Ernst Hans. (2008). *Arte e ilusión : estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Phaidon. p.88⁸



Fig 12. Miguel Ángel. *San Bartolomé y su piel*. Detalle. Fresco de la Capilla Sixtina. 1512.



Fig.13. Yves Klein. *Anthropométrie de l'époque bleue* (ANT 82). Pigmento sobre papel. 1960. 155x281 cm

y lo difuso, adentra a un hipotético mundo donde el cuerpo es presentado como un ser fantástico y misterioso. Las imágenes se ven influenciadas por el entorno, se alejan de lo natural, acercándose más a lo onírico.

Imaginemos que esta entidad física llegara a existir; sería insostenible. El cuerpo es maleable, sin hueso y sin estructura clara (Fig.12). Los huesos están ocultos bajo una fina capa de piel con varias protuberancias que se desbordan. La figura está cubierta pero a su vez desprotegida en un mundo frágil y endeble. En un mundo imaginario donde las siluetas y las sombras confrontan nuestra percepción y comprensión de la realidad. Los cuerpos fluctúan, cambian y se transforman como si se tratará de un xenomorfo (Fig. 12), una figura de otro mundo que convive en un estado delirante y difícil.

4.1.5. LA DEFORMACIÓN DE LA FIGURA

A través de la distorsión, fragmentación y deformación, se ha buscado alejarse de la figuración y mostrar una imagen más abierta a la interpretación. Aunque por una parte se busca la estética en mis obras, no vienen ligadas directamente a la figura humana, sino desde aspectos formales de la obra artística.

Según Han “ el objeto es bello en su envoltorio, en su encubrimiento, en su escondrijo. El objeto bello solo sigue siendo igual a sí mismo bajo el velo. Cuando se desvela, se vuelve «infinitamente inaparente». “⁹. (Han, 2015, p. 30)

El arte contemporáneo ha seguido mostrando las posibilidades representativas que ofrece el cuerpo. Por ejemplo, los autorretratos de Jenny Saville abordan temas como la identidad, la carnalidad y lo visceral. A través de sus pinturas, a menudo monumentales, muestra figuras corpulentas y contorsionadas. En este contexto, el trabajo de Yves Klein (fig. 13) está también relacionado con la manera de utilizar el cuerpo como herramienta. Klein usó los cuerpos de modelos como pinceles, con un color característico. Su manera de proceder era presionando el cuerpo contra el lienzo y eso puede llegar a recordar a las pruebas iniciales con el escáner, donde aplastaba la figura contra el cristal. Las obras con esta índole nos muestran las distintas formas en las que se puede presentar el cuerpo en el arte.

“(…) rechazar del ámbito de lo bello cuanto implique o sugiera desproporción, desorden, infinitud o caos. De hecho, limitación y perfección era, para el griego, una ecuación incuestionable. Maldad, fealdad, falseada, irracionalidad eran sinónimos de ilimitación e infinitud. Lo imperfecto y lo infinito eran lo mismo.”⁹ (Trías, 2006, p.35).

Byung Chul Han. 2015. *La salvación de lo bello*. (2015). Herder Editorial. P. 30. ¹⁰

Trías, E (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Debolsillo. P. 35. ⁹



Fig 14. Luc Tuymans. *Altar*. 2002. Óleo sobre tela. 232 x 331 cm.



Fig 15. John Coplans. 1985. Fotografía. *Torso de espalda desde abajo*. 35.1 x 43.8

5. REFERENTES

Nos hemos enfocado en artistas que tratan conceptos cercanos y que ayudan a la creación de imágenes sugerentes. La elección de estos artistas ha servido para ampliar y comprender mejor la representación del cuerpo en la pintura y la búsqueda de la creación de una imagen ambivalente y misteriosa.

5.1. EFECTO TYUIMANS

El Efecto Tyuimans juega a extremar la imagen y su significado (fig. 14). Para ellos, la pintura es un ejercicio donde tratan de pensar y darle la vuelta al para qué y cómo deberían seguir pintando, es una lucha constante contra la realidad.

(Barro, D. 2012) “En pintura, desde Gerhard Richter, se ha luchado por representar lo irrepresentable a través de la borrosidad. Alain Urrutia es uno de los muchos artistas que recoge ese legado, vía Luz Tuymans, en su intención de velar la imagen. Tanto Richter como Tuymans caminan hacia la disolución de la imagen” ¹⁰ (p. 35)

5.1.1. ALAIN URRUTIA

(El Correo Gallego, 2017) “Su enfoque se centra en distorsiones visuales, reducciones cromáticas, desenfoques, destilaciones cromáticas y tinieblas” ¹¹.

La conexión de Urrutia con mi trabajo, viene a partir del interés mutuo de querer ir más allá respecto a la representación de la imagen. Su trabajo analiza nuevas lecturas de las imágenes, fragmentando y reconstruyendo la realidad de las mismas. A través de la pintura y de una paleta monocromática, crea un juego de sombras que producen imágenes con cierto grado de misterio. La apropiación y la memoria juega un papel crucial en sus obras, mediante las fuentes fotográficas y fílmicas, consigue generar una nueva narrativa de la imagen.

(El Correo Gallego, 2017) “(...)Encaminar una nueva lectura y que luego el espectador sea el que termine de cerrar la lectura.” Por otra parte, la estética del fracaso técnico o estética del no talento viene enlazado con “lo incompleto completo” ¹².

5.2. JHON COPLANS

Coplans es un fotógrafo que captura su cuerpo de una forma muy íntima, explora temas como la identidad y la vulnerabilidad humana. A partir de los autorretratos, deforma el cuerpo y lo captura con ángulos que pueden llegar a ser incómodos para el espectador (fig. 15). Al recortar y fragmentar partes, muestra una figura extraña e inusual. Se interesa por lo defectuoso

Barro, D. (2013). *La pintura como mensaje cifrado: Alain Urrutia*. Dardo. P.36 ¹⁰

El Correo Gallego. 2017. Espacio de Arte 22/12/17 (Alain Urrutia) (Vídeo). Youtube. ¹¹

El Correo Gallego. 2017. Espacio de Arte 22/12/17 (Alain Urrutia) (Vídeo). Youtube.

¹²



Fig. 16. Ocampo, O. (1987). *Sunlight Kiss*.

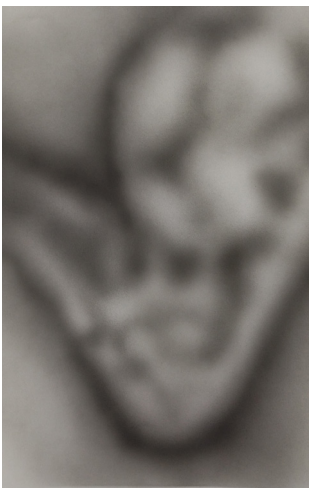


Fig 17. Sofia Heras. *Sin título*. Acrílico sobre papel. 2024. 50x35 cm. Prueba con el aerógrafo.

y la ordinariéz del cuerpo envejecido. Muchas veces no muestra el cuerpo al completo, utiliza a veces el zoom o muestra la imagen ampliada. Además también sus figuras pueden aparecer con la cabeza fuera del marco o con el cuerpo completamente contorsionado. El cuerpo se compacta, se dobla y se arruga tanto que al final puede evocar a otras formas que no van tan ligadas a la representación concenual del cuerpo y a lo socialmente estipulado como bello. En sus obras se puede que ver que al deformar la figura se le atribuye a la imagen un carácter carnal y visceral.

5.3. OCTAVIO OCAMPO

Ocampo es un artista surrealista que le interesa las ilusiones ópticas. Sus obras juegan con el observador al estirar y tensar la imagen. A partir de la yuxtaposición y lo metamórfico, muestra imágenes que juegan con distintas narrativas. Él da pie a la reflexión al abarcar diferentes ideas y conceptos mediante la provocación de generar y ampliar su significado. En sus obras está muy presente mezclar distintos ángulos y perspectivas. A través de la superposición de la imagen y la mezcla de figuras diversas, crea unas pinturas que juegan con la mirada y muestran el engaño visual (fig. 16).

5.4. H.R.GIGER

Uno de los temas tratados en las obras de Giger son las figuras biomecánicas, creaba pinturas que podían llegar a confundirse incluso con fotografías. En el libro de H. Giger y Falk (2001) comentó “una vez, la policía aduanera holandesa creyó que mis cuadros eran fotografías. ¿Dónde podría yo haberle tomado fotos a tales sujetos? ¿En el infierno, quizás?”¹³

(Trías, 2011) p.27 “Kant dice en la Crítica del juicio que el arte puede tratar cualquier asunto y promover cualquier sentimiento, independientemente de su moralidad y del horror que pueda despertar”¹⁴

Las criaturas ficticias creadas por el artista pueden evocar a algo siniestro y tenebroso. Si estas criaturas biomecánicas y xenomorfas llegaran a existir en la vida real, sería insostenible. Las imágenes desafían la lógica pero a su vez nos recuerdan a algo reconocible, como es el cuerpo humano, es decir, creamos asociaciones sobre nuestra realidad. La creación de criaturas ficticias proviene de la “contaminación del humano”, solo pintamos y describimos a partir de lo conocido para así después poder trastocarlo. Las pinturas de Giger tienen un punto verosímil por la similitud que tienen con la naturaleza. Los xenomorfos recuerdan a esqueletos y partes de animales, pudiendo generar miedo que de alguna forma es atrayente. Esta observación me evoca a reflexionar sobre las figuras y las formas que construí en las pinturas del proyecto (fig. 17). La forma en que Giger crea imágenes con la pistola pulverizadora es de un gran interés por conseguir atraer al espectador con esa dualidad entre algo natural y ficticio.

Giger, H., & Falk, G. (2001). *HR Giger ARH+*. Taschen America LLC.¹³

Trías, E. (2011). *Lo bello y lo siniestro*. DEBOLSILLO.¹⁴

(H. Giger & Falk, 2001) p.48 “En una época en que se puede hacer realidad la clásica frase de los surrealistas “bello como el encuentro de un paraguas y una máquina de coser sobre la mesa de disección.”

¹⁵

5.5. EL EXPRESIONISMO ASBTRACTO.

(Sandler, 1996) p. 27 “En respuesta a la Segunda Guerra Mundial y el clima intelectual por ella generado, los futuros expresionistas abstractos llegaron a creer que se enfrentaban a una crisis de temática. (...) Urgente necesidad - dió lugar a nuevos modos de ver y a innovaciones formales”. ¹⁶

El Expresionismo Abstracto fue un movimiento artístico donde los artistas buscaban romper con las convenciones establecidas de la pintura. Este Trabajo de Fin de Graco está más relacionado con la figuración residual. Es decir, aunque este movimiento no predominara lo figurativo, algunos artistas integraban las formas abstractas junto a la figura humana. Artistas como Gorky y de Konning, presentaban formas biomórficas o distorsiones de la figura.

Estos artistas vivieron en Nueva York en la década de 1940 y aunque tuvieran intereses en común, cada uno tenía su estilo propio. A diferencia de otros movimientos no parecía que siguieran una fórmula fija. Esta diversidad permitía que pudieran tener un enfoque más espontáneo y expresivo. Aunque en Europa no se realizara ninguna gran muestra sobre este movimiento, a día de hoy generaron una gran influencia en el arte.

(Anfam, 2002) p. 137 “Volvieron a surgir en un plano visionario: un plano en que el acto de percepción del espectador tenía que impregnarse de las emociones que antes sólo se había mostrado en forma de Estados de soledad, malestar, energía, etc. Así pues, todos afirmaban que la abstracción era más concreta que el realismo”. ¹⁷

Giger, H., & Falk, G. (2001). *HR Giger ARH+*. Taschen America LLC. ¹⁵

Sandler, I. (1996). *El triunfo de la pintura norteamericana: Historia del expresionismo abstracto*. Alianza Forma¹⁶

Anfam, D. 2002. *El expresionismo abstracto*. DESTINO ¹⁷



Fig 18. Sofía Heras. Boceto A5 sobre papel. 2023

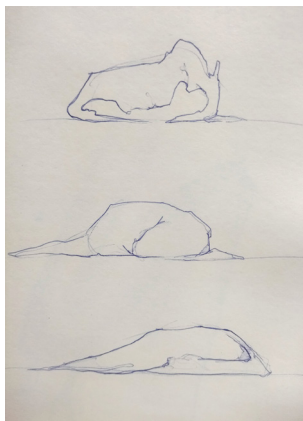


Fig 19. Sofía Heras. Boceto A5 sobre papel. 2024.



Fig. 20. Alain Urrutia. *Back and Front*, 2012. Óleo sobre lienzo. 2012. 130x145.5cm.

6. DESARROLLO ARTÍSTICO

6.1. EVOLUCIÓN DE LA IDEA

En esta sección se muestra la evolución y los procedimientos empleados, con el fin de alcanzar los objetivos estipulados para el TFG. El desarrollo del proceso artístico se ha dividido en dos fases: la aproximación al cuerpo; y la fase final a través del enigma y la ambigüedad.

En la primera fase de exploración, ha habido un acercamiento a la figuración a través de los bocetos y el escáner. En cambio, en la segunda fase, se ha alejado más del dibujo de línea y la representación explícita del cuerpo. La última fase ha mostrado una idea más conclusa gracias al desarrollo de las ideas iniciales. A partir de las pruebas con la técnica aerográfica, se ha podido dirigir el proyecto hacia una figura más ambigua y abstraída de la figuración.

6.2. APROXIMACIÓN AL CUERPO

En un inicio, se realizaron una serie de pruebas que, aunque no se utilizaron como referencia directa, sirvieron para orientar la idea. A medida que avanzaban las pruebas, se escogieron los elementos de interés para así refinar la dirección estética y conceptual del proyecto.

6.2.1. BOCETOS

Inicialmente, se dibujaron figuras esquemáticas y figurativas donde predominaba la línea (fig.18). El cuerpo se mostraba a menudo oculto, de espaldas y sin una intención de mostrar rasgos identitarios. (Fig 20)

En esta fase, hubo una fijación por crear figuras desconocidas e irreconocibles. El cuerpo aparece aún más deformado con la intención de cambiar la percepción visual. Los bocetos muestran figuras con el cuerpo contorsionado, plegado y compacto (fig.19). Como una especie de figuras mutantes y de otro mundo.

6.2.2. ESCÁNER

A través de la imagen digital y el escáner (fig.21) se pudo representar la figura fragmentada. El fragmento del cuerpo y su distorsión permitió dar otro punto de vista para el proyecto final. Al apoyar el cuerpo sobre una superficie, la figura se muestra aplastada dando lugar a un cuerpo más deformado. El uso del escáner filtra la imagen, donde se puede ver distorsiones y desvanecimientos. Aunque se pueda identificar aún el cuerpo, la imagen digital filtra la mirada y se muestra cómo si se tratara de una radiografía. Se representa una imagen similar a la manera que tiene de representar el cuerpo Connie Imboden (fig. 22).



Fig. 21. Sofía Heras. *Cuerpo aplastado*. 2024. Fotografía digital. Técnica con el escáner. 4864 x 2560



Fig.22. Connie Imboden. (1992). *Sin título #4442*. Fotografía analógica.

6.3. PROCESOS

6. 3. 1. APROXIMACIÓN AL ENIGMA

Se definieron los intereses y la dirección del proyecto en el momento en que se puso en práctica la técnica aerográfica, fue en ese momento cuando emergieron los elementos que serían clave para el proyecto final. Se realizaron pruebas iniciales que, aunque no se relacionaban directamente con el proyecto final, permitieron descubrir elementos interesantes al cambiar de una técnica a otra. Cuando se pasó de la técnica aerográfica al dibujo, surgieron resultados que ayudaron a redirigir los elementos de interés. Mediante el puntillismo sobre el papel de libreta, se podía ver un símil del proceso con el aerógrafo, mostraban figuras oscuras y puntiagudas.

En esta segunda fase, se ha hecho una elección de elementos sugerentes para el proyecto final. En el transcurso de las pruebas con la técnica del aerógrafo se ha tenido que descartar una serie de elementos para su elaboración. Por ejemplo, al principio se creaban unas imágenes más explícitas donde predominaba la línea y un encuadre más amplio, donde se presentaban figuras y partes del cuerpo algo más evidentes, o que igual se mostraban elementos que distraían respecto a la figura.

Para llegar a un desarrollo más cercano a la ambigüedad el enigma se ha ido descartando; la línea marcada, se ha mostrado un encuadre más cerrado para descontextualizar más, se ha utilizado más el desenfoque, se han ocultado más las figuras, se ha jugado con la figura, se han eliminado elementos que distraen y se ha simplificado.

6.4. PRUEBAS PARA EL PROYECTO FINAL

Se realizaron varias pruebas cruciales para el proyecto final. Estas pruebas permitieron identificar y solucionar problemas técnicos, y refinar los elementos artísticos y conceptuales del proyecto.

6. 4. 1. ASPECTOS TÉCNICOS DE LA PISTOLA PULVERIZADORA

“Muchos artistas y entendidos de arte opinan que lo que se hace con pistola pulverizadora no puede ser arte. Cómo si el pincel fuese garantía de calidad! En mi opinión, uno ha dominado la técnica del spray - para mí, el medi más directo - cuando en el cuadro no se nota la técnica utilizada.” (HR Giger, 2021,p.44)

Durante las pruebas con el aerógrafo, surgieron diversas problemáticas que requirieron atención específica. Uno de los principales desafíos fue el atasco de pintura de la boquilla. A través del control de las cantidades, la mezcla adecuada de agua y pintura acrílica se pudo resolver el problema de las boquillas obstruidas. Este proceso implicó dedicar más tiempo a la limpieza adecuada del aerógrafo que a la creación de las pinturas. En este punto se

llegó a crear que se pasaría más tiempo limpiando que pintando, hasta poder alcanzar a tener un control más adecuado del equipo y de la técnica. Como dijo Giger (2021) respecto a la técnica aerográfica, “con el tiempo, uno adquiere tanta práctica en el trabajo que el proceso se vuelve automático como el conducir un automóvil” (p.44).⁴

El resultado final conllevó un esfuerzo considerable en dominar el uso del aerógrafo y comprender su funcionamiento. Algunos problemas específicos incluyeron, la facilidad con la que se doblaba la punta de la aguja, lo que impedía la salida deseada de pintura. En caso de atasco o problema, fue necesario desmontar el aerógrafo pieza por pieza sin perder ninguna, lo que llevó a la pérdida de algunas piezas y la necesidad de comprar nuevas. Aprendí sobre los milímetros adecuados para cada boquilla y aguja, y descubrí que cada aerógrafo de distintas marcas presenta sus diferencias.

Además, la elección del soporte adecuado fue fundamental para obtener los resultados deseados. El soporte no debía ser ni demasiado absorbente ni demasiado rugoso.

7. TRABAJO EN SERIE

A partir del trabajo en serie, se ha podido acotar los aspectos más importantes. A través del descarte de algunas pruebas, nos hemos podido enfocar más en los objetivos y observar los elementos que iban a permanecer para seguir una estética concreta. El método para llegar a una conclusión final y a un trabajo en serie ha sido a partir de la toma de decisiones:

- Acotar y deshacerse de elementos anecdóticos que no persigan los objetivos del proyecto.
- Alejarse de lo evidente en cuanto a la representación del cuerpo, buscar la confusión.
- Centrarse en un encuadre más cerrado y en la imagen ampliada para poder llegar a descontextualizar al espectador.
- Desvanecer la línea y el contorno para así poder desdibujar la figura.
- Controlar el contraluz para no definir la figura por completo.
- Centrarse sobre todo en el uso del desenfoque y lo borroso.

Se han desarrollado las posibilidades plásticas y expresivas, a través de las pruebas realizadas. Con la ayuda de una serie de notas se consiguió enfatizar el eje principal del proyecto. En el transcurso del trabajo, se ha transitado por diversas etapas procesuales que han contribuido a su evolución y definición del proyecto final.

8. IMÁGENES DEFINITIVAS



Fig.23. Sofia Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2024. 35 x 50 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".

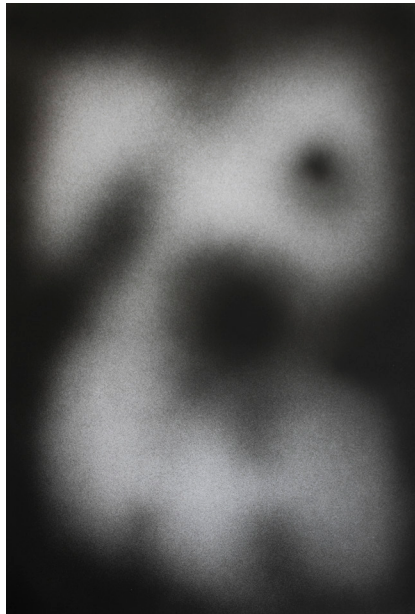


Fig.24. Sofia Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2024. 35 x 50 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".

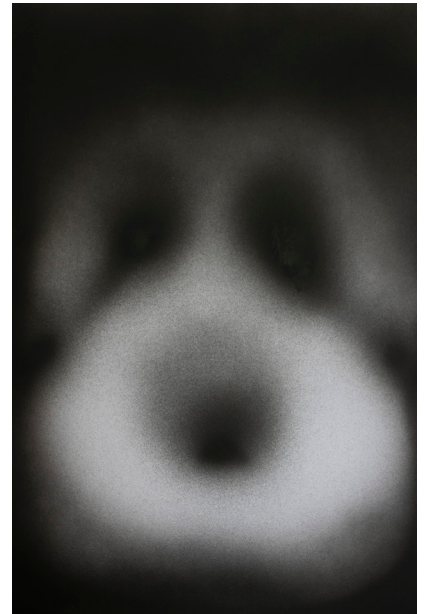


Fig.25. Sofia Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2024. 35 x 50 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".

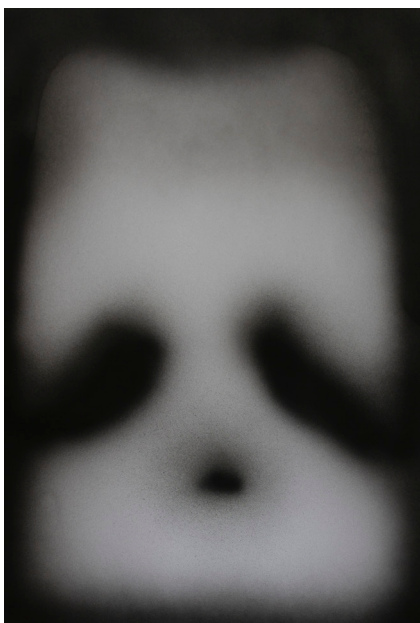


Fig.26. Sofia Heras. De la serie "La ambigüedad de la imagen". Acrílico sobre papel. 2024. 50x35 cm.

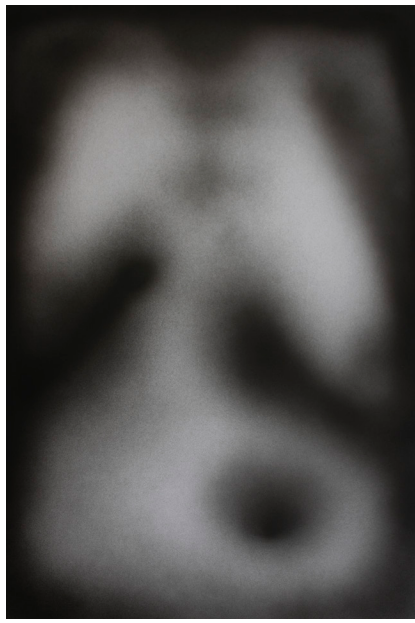


Fig.27. Sofia Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2024. 35 x 50 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".

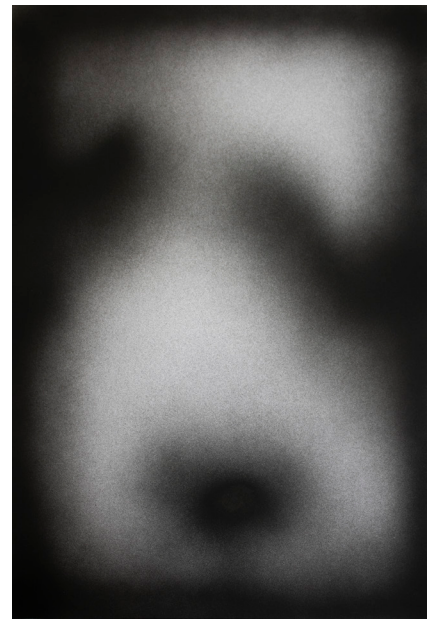


Fig.28. Sofia Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2024. 35 x 50 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".

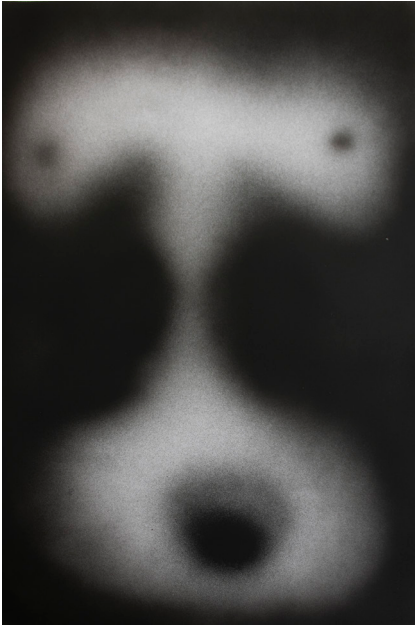


Fig.29. Sofía Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2024. 35 x 50 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".



Fig.30. Sofía Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2024. 35 x 50 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".



Fig.31. Sofía Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2024. 35 x 50 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".



Fig.32. Sofía Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2024. 35 x 50 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".

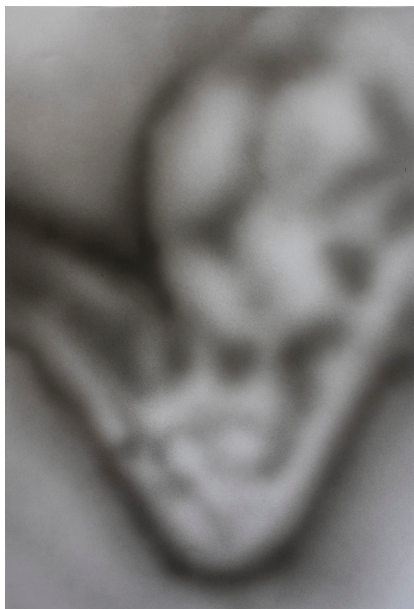


Fig.33. Sofía Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2024. 35 x 50 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".

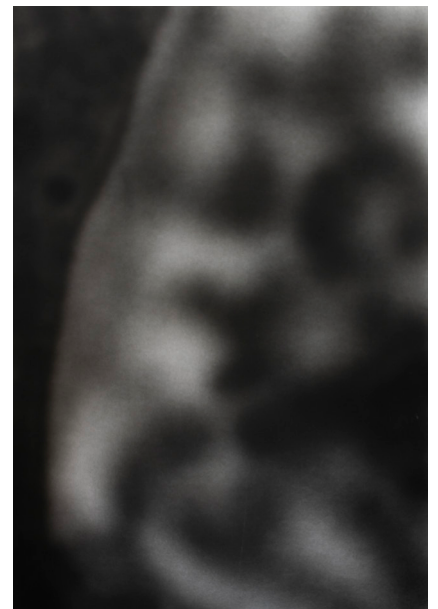


Fig.34. Sofía Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2024. 35 x 50 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".

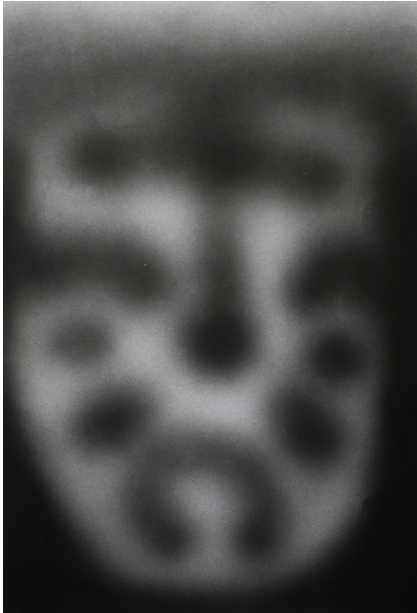


Fig.35. Sofía Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2024. 35 x 50 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".

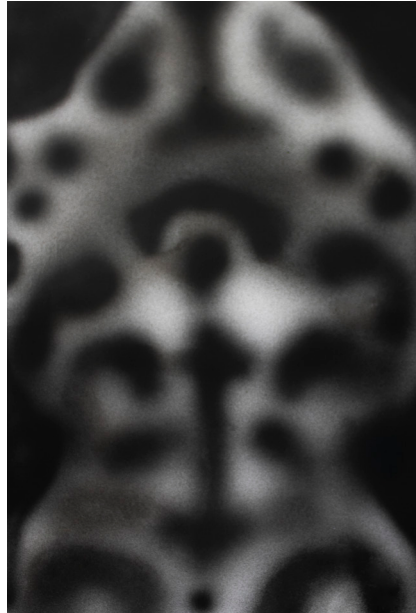


Fig.36. Sofía Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2024. 35 x 50 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".



Fig.37. Sofía Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2024. 35 x 50 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".

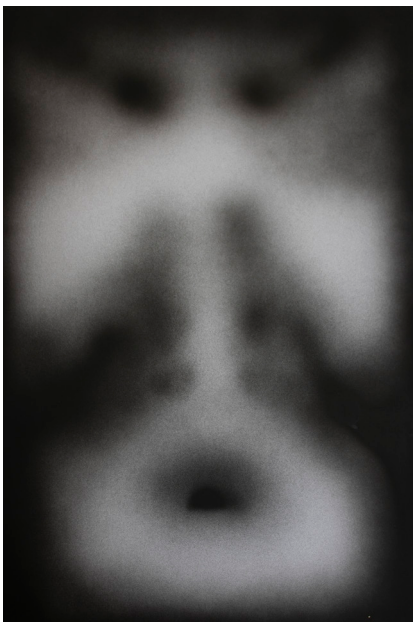


Fig.38. Sofía Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2024. 35 x 50 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".



Fig.39. Sofía Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2024. 35 x 50 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".

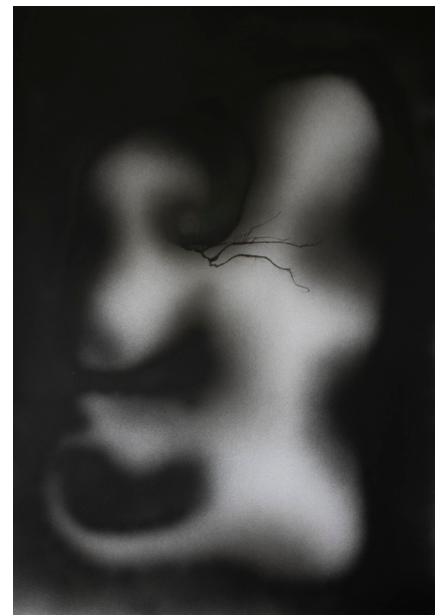


Fig.40. Sofía Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2024. 35 x 50 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".

8.1. PRUEBAS Y DESCARTES



Fig.41. Sofía Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2024. 100 X 70 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".

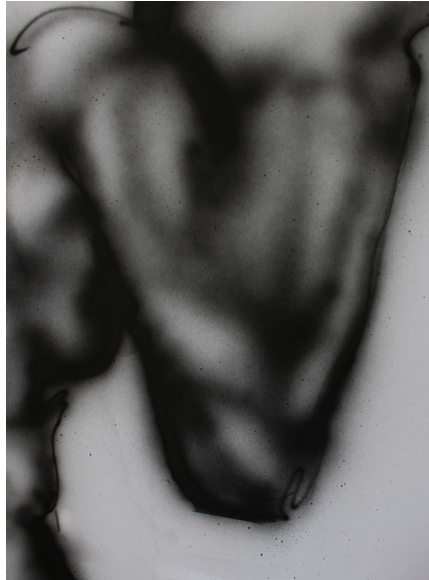


Fig.42. Sofía Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2023. 35 x 50 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".

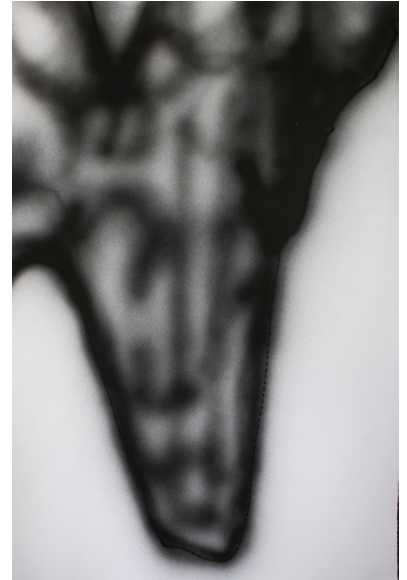


Fig.43. Sofía Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2023. 35 x 50 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".

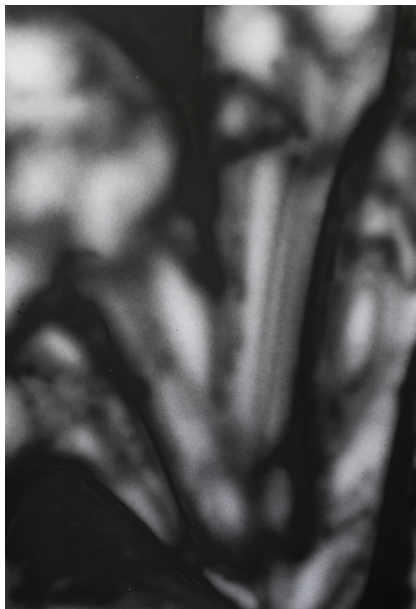


Fig.44. Sofía Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2024. 50x35 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".



Fig.45. Sofía Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2024. 50x35 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".



Fig.46. Sofía Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2024. 50x35 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".

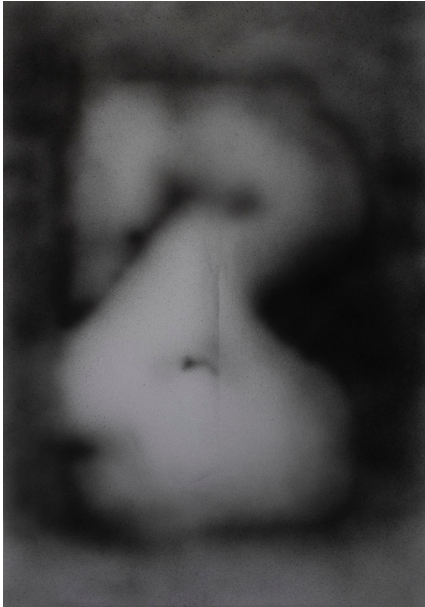


Fig.47. Sofía Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2024. 100 X 70 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".



Fig.48. Sofía Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2024. 50 X 35 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".



Fig.49. Sofía Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2024. 100 X 70 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".



Fig.50. Sofía Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2024. 50 X 35 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".

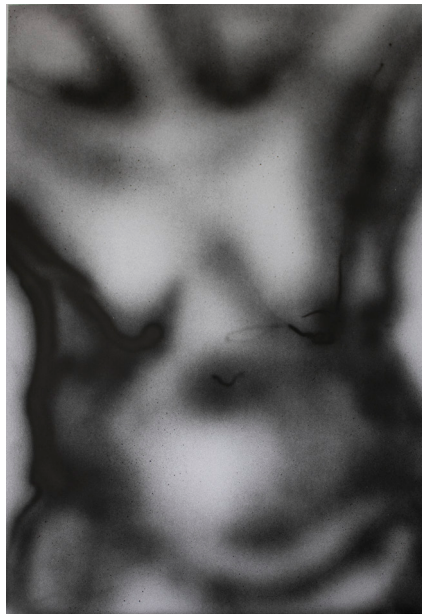


Fig.51. Sofía Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2023. 50 X 35 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".



Fig.51. Sofía Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2024. 50 X 35 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".



Fig.52. Sofía Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2024. 50 X 35 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".

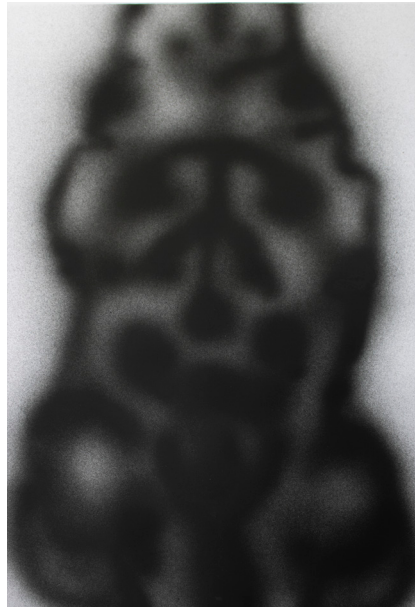


Fig.53. Sofía Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2024. 50 X 35 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".



Fig.54. Sofía Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2024. 50 X 35 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".

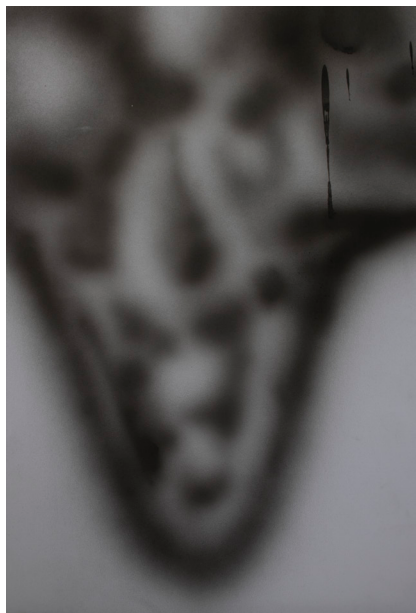


Fig.55. Sofía Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2024. 50 X 35 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".

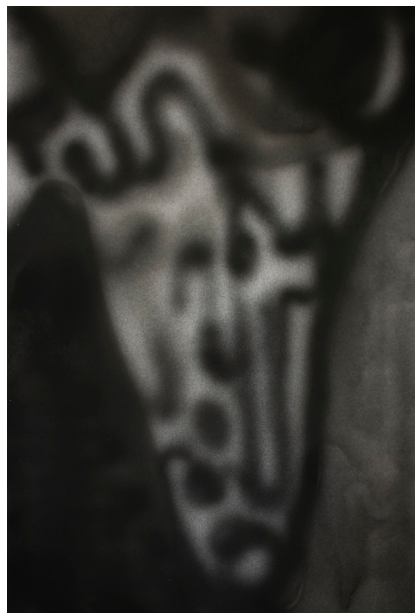


Fig.56. Sofía Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2024. 50 X 35 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".



Fig.57. Sofía Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2024. 100 X 70 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".

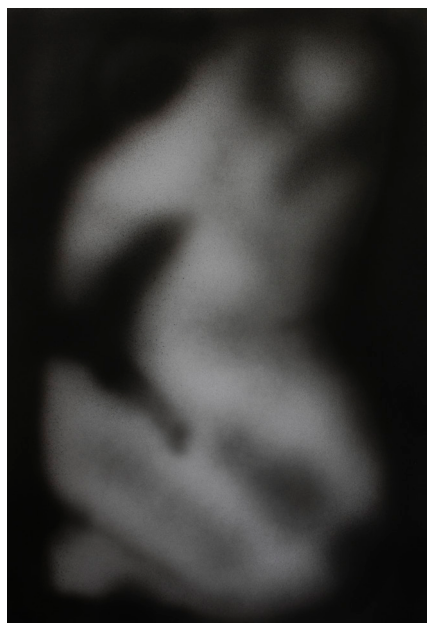


Fig.58. Sofía Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2024. 50 X 35 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".



Fig.59. Sofía Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2024. 50 X 35 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".



Fig.60. Sofía Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2024. 50 X 35 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".

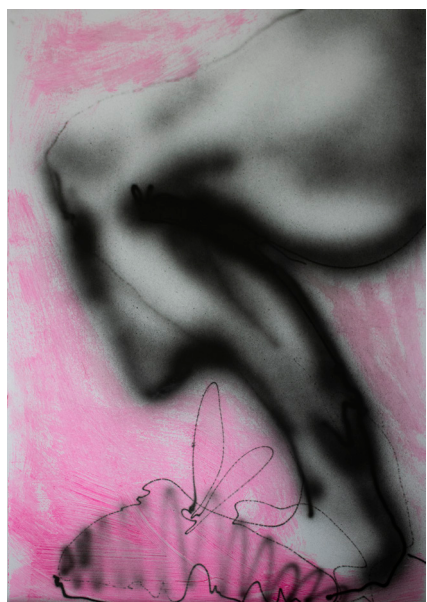


Fig.61. Sofía Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2023. 50 X 35 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".



Fig.62. Sofía Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2023. 100x70 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".

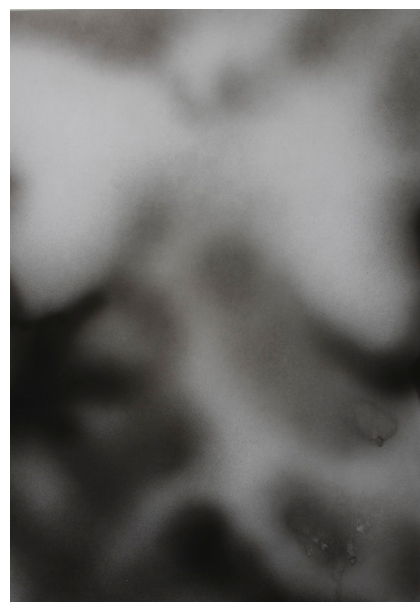


Fig.63. Sofía Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2024. 35 x 50 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".



Fig.64. Sofía Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2024. 50 X 35 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".

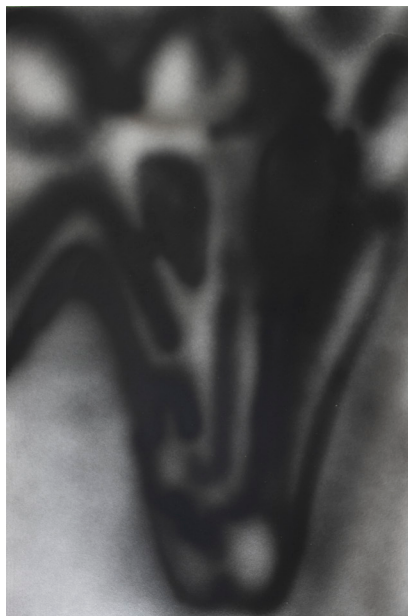


Fig.65. Sofía Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2024. 50 X 35 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".



Fig.63. Sofía Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2023. 100x70 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".



Fig.66. Sofía Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2024. 50 X 35 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".



Fig.67. Sofía Heras. *Sin título*, acrílico sobre papel. 2024. 50 X 35 cm, serie n.1 "La ambigüedad de la imagen".

9. CONCLUSIONES

En este último apartado, comentaremos nuestras conclusiones respecto al trabajo. Comenzando primero por las valoraciones de la parte escrita y práctica, y finalizando con una serie de opiniones personales. Durante la carrera se ha estado tratando el cuerpo y experimentando con distintas técnicas pero sin llegar a profundizar en ellas. Este proyecto final ha ayudado a ampliar y poder elaborar con más detalle un tema concreto.

En cuanto a la parte práctica, han habido dificultades al ser en un inicio una herramienta y técnica desconocida. Se han podido adquirir conocimientos y destrezas tras la prueba y error. En el transcurso de los meses se ha tenido que aprender a utilizarla y de resolver problemas a medida que la máquina generaba dificultades. A su vez, me ha aportado conocimiento para poder ser resolutiva y conocer los problemas que presenta esta técnica. Aunque en un inicio se pueda considerar el aerógrafo como una técnica simple o con resultados frívolos, se pueden crear resultados muy sugerentes.

En un inicio, ha costado seguir las pautas y objetivos de el trabajo práctico, por querer experimentar y probar de una forma más deliberada. Pero en el momento en que se han encontrado los objetivos, nos hemos tenido que limitar y centrar en la dirección del proyecto. Por una parte, estas limitaciones han ayudado a crear e imaginar nuevas posibilidades, para así, poder reimaginar dentro de nuestras posibilidades. La realización tanto de las pruebas como de las obras finales no se dejarán de lado, ya que consideramos que aportan un abanico de posibilidades para futuros proyectos.

En cuanto al desarrollo teórico ha implicado un esfuerzo en poder encontrar cuáles son los intereses principales. Una vez han sido hallados, se ha descubierto un tema para profundizar y ampliar. La ambigüedad, el enigma, el misterio, lo borroso, etc., han sido uno de los temas a tratar y que por su amplia versatilidad, pueden derivar a distintos significados y dar pie a múltiples interpretaciones. Estirar y tensar la imagen con todos estos medios es interesante, ya que puede abrir una puerta a la imaginación y ramificarse a distintos temas.

Además, se ha conseguido una línea de trabajo donde nos sentimos cómodos, pero no por estar en una posición fácil, si no por descubrir todo el tiempo nuevas formas de crear. A partir de el camino que se ha comenzado a trazar, se podrá comenzar a evolucionar en el ámbito artístico, el plan estético y en el desarrollo de los conceptos de interés. Todo ello ha proporcionado una visión amplia de los registros y recursos que se pueden dar para jugar con el espectador.

Partiendo del ensayo y el error, se ha podido mejorar el trabajo tanto a nivel estético como formal. Desde las primeras investigaciones se puede observar una evolución en el modo de proceder con la pintura. En el transcurso de las pruebas se ha podido la evolución del trabajo más meditado y controlado. Desde mi percepción, lo que antes parecía estar caracterizado de cierto barroquismo o asfixia, ahora se observa un estilo más depurado o sutil que hace que la obra “respire”.

Para finalizar, me gustaría expresar lo gratificante que ha sido para mí la realización del proyecto tanto a nivel artístico como personal. Personalmente durante la carrera me ha costado seguir una serie de parámetros respecto a una línea estética y discursiva. El TFG me ha dado un empuje en cuanto a la forma de trabajar. Se ha podido observar detenidamente y pausada los trabajos. Con la realización de pequeños cambios, se ha llegado a la conclusión que se ha podido desarrollar las obras de una forma más natural. Estamos orgullosos y satisfechos de todo este proceso, además de los resultados obtenidos. Aunque siempre se puede mejorar el marco teórico y el discurso, en el ámbito del desarrollo personal ha sido muy enriquecedor.

10. BIBLIOGRAFÍA

10.1. LIBROS

Anfam, David. (2002). *El expresionismo abstracto*. DESTINO.

Giger, Hans Ruedi. (2002). *HR Giger ARh+*. Taschen.

Gombrich, Ernst Hans. (2008). *Arte e ilusión : estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Phaidon

Han, Byung-Chul. (2023). *La salvación de lo bello*. Herder.

Hustvedt, Siri. (2013). *Vivir, pensar, mirar*. Anagrama.

Giger, H., & Falk, G. (2001). *HR Giger ARH+*. Taschen America Llc.

Sandler, Irving. (1996). *El triunfo de la pintura norteamericana: historia del expresionismo abstracto*. Alianza.

Tanizaki, Junichiro. (2016). *El elogio de la sombra*. Satori.

Trías, Eugenio (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Debols!llo

Barro, David. (2013). *La pintura como mensaje cifrado: Alain Urrutia*. Dardo.

10.2. ENLACES

Espacio de Arte 22/12/17 (Alain Urrutia). (2017, 21 diciembre). El Correo Gallego. [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=YaoxtowFmOk>

Pérez-Jofre Santesmases, I. (2014). *Imágenes borrosas*. https://journalonarts.org/wp-content/uploads/2015/05/SVACij-Vol1_No1_2014-PEREZ_JOFRE-Ignacio-Imagenes-borrosas.pdf. https://journalonarts.org/wp-content/uploads/2015/05/SVACij-Vol1_No1_2014-PEREZ_JOFRE-Ignacio-Imagenes-borrosas.pdf

Selena Mattei. (2022, 16 marzo). *Pintura metamórfica de Octavio Ocampo*. Cultura POP. <https://www.artmajeur.com/en/magazine/29-pop-culture/octavio-ocampo-s-metamorphic-paintings/331291>

11. ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig.1. Sofía Heras. De la serie “*La ambigüedad de la imagen*”. Acrílico sobre papel. 2024. 50x35 cm.

Fig.2. Sofía Heras. De la serie “*La ambigüedad de la imagen*”. Acrílico sobre papel. 2024. 50x35 cm.

Fig.3. Sofía Heras. Fotografía figital. 2022. Prueba con el escáner.

Fig.4. Sofía Heras. Boceto A5 sobre papel. 2023.

Fig.5. Sofía Heras. Boceto A5 sobre papel. 2023.

Fig 6. Sofía Heras. *Sin título*. Acrílico sobre papel. 2023. 100x70 cm. Prueba con el aerógrafo.

Fig 7. Sofía Heras. *Sin título*. Acrílico sobre papel. 2023. 50x35 cm. Prueba con el aerógrafo.

Fig 8. Sofía Heras. *Sin título*. Acrílico sobre papel. 2024. 100x70 cm. Prueba con el aerógrafo.

Fig 9. Sofía Heras. *Sin título*. Acrílico sobre papel. 2023. 50x35 cm. Prueba con el aerógrafo.

Fig 10. Sofía Heras. *Sin título*. Acrílico sobre papel. 2023. 50x35 cm. Prueba con el aerógrafo.

Fig 11. H.R.Giger. Nr. 350. *Isle of the Dead*. Acrílico sobre papel/madera. (1977). 100x140 cm.

Fig 12. Miguel Ángel. *San Bartolomé y su piel*. Detalle. Fresco de la Capilla Sixtina. 1512. https://www.elheraldodechihuahua.com.mx/incoming/5ruabq-san-bartolo-juicio-final/alternates/FREE_400/san%20bartolo%20juicio%20final

Fig.13. Yves Klein. Detalle , *Anthropométrie de l'époque bleue (ANT 82)*. Pigmento sobre papel. 1960. 155x281 cm. <https://www.beauxarts.com/grand-format/yves-klein-en-2-minutes/#&gid=1&pid=3>

Fig 14. Luc Tuymans. *Altar*. 2002. Óleo sobre tela. 232 x 331 cm. <https://www.mutualart.com/Artwork/Altar/B1F94D51B33B4387>

Fig 15. John Coplans. 1985. Fotografía. *Torso de espalda desde abajo*. 35.1 × 43.8. <https://www.moma.org/collection/works/46737>

Fig. 16. Ocampo, O. (1987). *Sunlight Kiss*. <https://www.wikiart.org/en/octavio-ocampo/sunlights-kiss>

Fig 17. Sofía Heras. *Sin título*. Acrílico sobre papel. 2024. 50x35 cm. Prueba con el aerógrafo.

Fig 18. Sofía Heras. Boceto A5 sobre papel. 2023

Fig 19. Sofía Heras. Boceto A5 sobre papel. 2024.

Fig. 20. Alain Urrutia. *Back and Front*, 2012. Óleo sobre lienzo. 2012. 130x145.5cm. Barro, David. (2013). *La pintura como mensaje cifrado: Alain Urrutia*. Dardo.

Fig. 21. Sofía Heras. *Cuerpo aplastado*. 2024. Fotografía digital. Técnica con el escáner. 4864 x 2560

Fig.22. Connie Imboden. (1992). *Sin título #4442*. Fotografía analógica. <https://www.connie-imboden.com/?pgid=kjb46m2m-f1ebed18-81be-416c-9d02-4d72af205a13>

12. ANEXOS



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ANEXO I. RELACIÓN DEL TRABAJO CON LOS OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE DE LA AGENDA 2030

Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster: Relación del trabajo con los
Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.

Grado de relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS).

Objetivos de Desarrollo Sostenible	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.



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

**Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster:
Relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.**

En relación con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030 y este TFG son:

- Este proyecto puede tener implicaciones sobre el bienestar emocional y psicológico, ya que trata de reflexionar sobre la percepción de la figura corpórea.
- Se trata de romper con las convenciones respecto al cuerpo y no mostrar por completa la figura en una serie de pruebas.
- Este proyecto puede ser una herramienta educativa, por ofrecer nuevas perspectivas y hacer reflexionar sobre temas complejos.
- El uso de materiales como acrílicos y técnicas de producción pueden llegar a influir en menor medida respecto a otros productos.