

TFG

SUPERFICIES SIMBÓLICAS.

PIEL, VESTIMENTA, IDENTIDAD.

Presentado por Micaela Maisa Montero

Tutor: Maribel Domènech

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2017-2018



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

RESUMEN

Superficies simbólicas es un Trabajo de Fin de Grado que aborda las temáticas de la piel, el cuerpo, la vestimenta y la identidad desde una perspectiva teórica y artística.

Reflexionaremos acerca de la manera en la que la piel se relaciona con la vestimenta y ésta con la identidad, sumando también el concepto de máscaras, acudiendo a diferentes campos de conocimiento. Asimismo, añadiremos unas reflexiones respecto de lo abyecto, y de qué manera puede operar en la obra artística personal y la de nuestros referentes. Estos referentes artísticos han sido seleccionados por su trabajo alineado con el uso de la vestimenta, por su aproximación interdisciplinar al cuerpo o por su interés por lo orgánico, entre otras cosas.

Las reflexiones en torno a esos conceptos y prácticas se verán reflejadas en una producción artística interdisciplinar, en la que confluyen principalmente la escultura y la fotografía. Se aborda la creación desde una perspectiva experimental, tanto en cuanto a técnicas como a materiales. Esta producción se considera la materialización de la investigación, en la que representamos las consideraciones recogidas en este trabajo. Se manifiestan en nuestra obra fotográfica, escultórica e instalativa, a través un juego de impresiones, que va de lo blando a lo duro, de lo suave a lo punzante, de la protección a la amenaza.

Palabras Clave: arte, piel, vestimenta, identidad, textil, cuerpo, máscaras.

ABSTRACT

Symbolic surfaces in a final degree project that addresses the themes of the skin, body, clothing and identity from both a theoretical and an artistic perspective.

We will reflect on the way in which the skin relates to clothing, and clothing to identity, adding also the concept of masks, by attending to different fields of knowledge. Likewise, we will address a reflection on the concept of the abject, and in what way it can operate in our artistic work as well as that of our referents. These artistic references have been selected for their work with the use of clothing, for their interdisciplinary approach to the body or for their interest in the organic forms, among other things.

The thoughts on these concepts and practices are reflected in an interdisciplinary artistic production, in which sculpture and photography converge. The creation is approached from an experimental perspective, in terms of both techniques and materials.

This artistic production is considered as the implementation of the research, in which we represent the issues gathered in this TFG. This is manifested in our photographic, sculptural and installation work, through a set of impressions: from the softness to the hardness, from the smoothness to the sharpness, from the protection to the threat.

Keywords: art, skin, body, clothing, identity, textile, masks.

ÍNDICE

RESUMEN.....	2
1. INTRODUCCIÓN	5
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	7
3. PIEL, VESTIMENTA, IDENTIDAD	
3.1. La piel. Protección y comunicación.	8
3.2. La vestimenta en la creación artística	9
3.3. Las máscaras y la construcción identitaria	11
3.4 Apuntes sobre la abyección y su relación con lo orgánico	12
4. REFERENTES ARTÍSTICOS	
4.1. Prótesis y sensibilidad: Rebecca Horn, Jana Sterbak.....	14
4.2. Metáforas del cuerpo: Sarah Lucas, Claudia Casarino.....	15
4.3. Representaciones corporales: Louise Bourgeois, Magdalena Abakanowicz	16
4.4. Interdisciplinariedad. El cuerpo, el objeto, la acción: Lauren Kalman, Tamara Jacquin, Rebecca Horn.....	17
4.5. Otras consideraciones acerca de lo simbólico en los materiales y en las formas. Gina Pane, Sophie Lecomte.....	19
5. SUPERFICIES SIMBÓLICAS. UNA PRODUCCIÓN INTERDISCIPLINAR.	
5.1 Introducción al cuerpo de obra	21
5.2. “Disposable Skins”. Transferencias sobre resina y telas.....	22
5.3. “Integumento”. Instalación.	25
5.4. “Máscaras para ver y dejarse ver”. 2018. Fotografía	27
5.5. “Serie Panoplia”. Fotografías.....	30
5.6. “Irregularia”	32
5.7. Proyecto expositivo. Superficies simbólicas.	34
6. CONCLUSIONES.....	36
7. FUENTES.....	38
8. ÍNDICE DE IMÁGENES	40
9. ANEXOS.....	41

1. INTRODUCCIÓN

Superficies simbólicas consiste en un proceso de investigación y experimentación práctico y teórico, materializado a través de la asimilación de un lenguaje propio y personal adquirido a través de nuestra formación en el Grado en Bellas Artes y la propia creación artística. En la presente memoria se presenta el cuerpo de obra que se enmarca dentro de este Trabajo Final de Grado, comprendido por varias piezas que mantienen un carácter interdisciplinar, oscilando entre la escultura, la fotografía y la instalación.

La elección del título refleja la importancia de una referencia en particular *La piel como superficie simbólica* de Sandra Martínez Rossi, cuya tesis doctoral nos ha ayudado a encontrar la clave teórica para dar un hilo conductor a nuestro trabajo creativo.

La relevancia del tema del cuerpo en el arte y sus múltiples interpretaciones es indeludible. Revisando exposiciones recientes, constatamos que el interés por esta temática en la creación artística continúa siendo vigente. Hemos asistido a la retrospectiva de Teresa Cebrián “El largo viaje” en el Centro Cultural del Carmen este año (2018), que aborda el dolor y el nomadismo desde una perspectiva autobiográfica a través de representaciones del cuerpo fragmentarias como pies, o máscaras, o a través de lo textil, como vestidos o camas. También hemos visto la retrospectiva de Helena Almeida en el IVAM, “Corpus”, que rescata la importancia del cuerpo, que ocupa y define espacios, desde una perspectiva performática e interdisciplinar, recogiendo obras producidas desde los ‘60 hasta el 2002. El mismo museo también acogerá próximamente la obra de Annete Messenger “Púdico–Público”. Su trabajo hace uso de la fragmentación y en muchas ocasiones representa partes del cuerpo, a través de la fotografía, produciendo objetos reminiscentes de órganos, o utilizando muñecas de tela o peluches. La obra de Kiki Smith, cuyo trabajo está centrado en el cuerpo y la condición humana también ha tenido una exposición reciente en la Haus der Kunst en Múnich. Y este año se ha inaugurado además la exposición de Nairy Baghramian, “Breathing Spell” en el Palacio de Cristal de Madrid, cuya obra reflexiona a través de objetos de apariencia orgánica cuestiones como el adentro y el afuera, lo público y lo privado y la inestabilidad de los materiales.

Así podemos corroborar la actualidad de esta temática y plantearnos un abordaje artístico personal de la misma. El cuerpo puede ser entendido como la materia de nuestra existencia, pero además se encuentra atravesado por imposiciones sociales y culturales. Desde nuestro lugar nos preguntamos, ¿de qué manera “habitamos” nuestro cuerpo?, ¿qué influencia tienen las imposiciones sociales sobre nuestro cuerpo y nuestra identidad?, ¿cómo podemos suscitar reflexiones acerca de estas cuestiones a través de la práctica artística? A partir de estas cuestiones emprendemos una investigación

práctico-teórica que explore los significados impuestos sobre el cuerpo, la piel, la vestimenta y la identidad con la finalidad última de generar una obra coherente que refleje dicha indagación.

Para ilustrar el camino transitado, hemos visto necesario organizar este TFG de la siguiente manera. En el marco teórico comenzaremos hablando de la piel. Luego trataremos su relación con la vestimenta y el textil, para después abordar las máscaras y la identidad. Al final de la sección delinearemos algunos apuntes acerca de lo abyecto y lo orgánico, ya que consideramos relevante su tratamiento por las características de nuestra obra. Para esta sección se ha consultado una bibliografía fundamental, como la tesis doctoral de Sandra Martínez Rossi, *La piel como superficie simbólica: Procesos de transculturación en el arte contemporáneo*, la de Iratxe Larrea Príncipe, *El significado de la creación de tejidos en la obra de mujeres artistas* y la de María Magán Lampón *Costura: De la reivindicación política a la recreación poética*.

En cuanto al marco referencial, mencionaremos trabajos de artistas cuya obra consideramos próxima a nuestros intereses, ya sea por la elección de materiales, temática o proceso de trabajo, tales como Rebecca Horn, Magdalena Abakanowicz, Louise Bourgeois, Sarah Lucas, entre otras. Muchas de estas artistas han acompañado nuestro desarrollo desde antes de ser incluidas en este proyecto, y aunque quizás puedan haber otras, cuya línea sea más o menos semejante a la nuestra, las hemos rescatado porque ellas han sido esenciales para llegar a este punto.

El último capítulo estará destinado a presentar y explicar las obras propias creadas en los últimos meses para el presente TFG, dando cuenta de su relación entre sí como cuerpo de trabajo. Desarrollaremos su descripción particular tanto en lo relativo a lo conceptual como a lo procesual. Para cerrar el marco práctico presentaremos esa relación materializada en una exposición.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El principal objetivo ha sido el de la producción de un cuerpo de obra de carácter interdisciplinar, sustentado y retroalimentado por el estudio teórico de conceptos relacionados, tales como piel, vestimenta, máscaras e identidad.

A partir de este objetivo general han surgido los siguientes objetivos específicos:

- Indagar acerca de los significados atribuidos a la piel.
- Buscar información acerca del tratamiento del cuerpo y particularmente la piel en el arte contemporáneo.
- Elucidar los conceptos operantes en nuestra obra.
- Documentar referentes que hayan trabajado sobre temáticas similares.
- Analizar la relación de los referentes con nuestra obra.
- Crear obra original que sea capaz de vehicular nuestras inquietudes e ideas sobre el tema.
- Crear un cuerpo de trabajo que sea coherente entre sí.
- Desarrollar esta obra de manera interdisciplinar.
- Explorar las posibilidades expositivas de las piezas.

Para la realización de este TFG hemos empleado una metodología que parte de intereses y perspectivas personales, y de manera inductiva hemos ido construyendo un discurso, en relación con los referentes teóricos y artísticos, con una perspectiva flexible que nos permitiese adaptar el trabajo teórico y práctico a partir de los nuevos descubrimientos.

No buscamos una verdad absoluta, sino comprender los conceptos que han operado en este trabajo, desde una perspectiva social y artística, aspirando a inscribir el mismo en el contexto del arte contemporáneo.

En el plano teórico partimos de los conceptos generales de piel, vestimenta e identidad), teniendo en cuenta cómo han sido estudiados desde diferentes campos del conocimiento, para establecer sus relaciones dar cuenta de su aplicación en el campo artístico.

En cuanto al aspecto práctico, nuestro proceder ha sido fundamentalmente heurístico y experimental, partiendo también de un núcleo de intereses, en cuanto a materiales y temáticas, que junto con la investigación teórica y la creación de una red de referentes dan pie a la producción de obra.



3. PIEL, VESTIMENTA, IDENTIDAD

En el presente apartado haremos un recorrido por los conceptos más importantes que han conformado el cuerpo de trabajo presentado, reflejando el camino trazado en la investigación. A partir de la indagación sobre el concepto de piel perfilaremos un camino que nos dirija a otras nociones relevantes y centrales en el proceso de investigación.

Consideramos necesario aclarar que la investigación teórica está realizada conjuntamente con la obra plástica, de manera que componen un todo inseparable. Si bien esta funciona como apuntalamiento de la dimensión teórica de la creación, en el proceso se ha dado una retroalimentación entre esta dimensión y la puramente práctica.

3.1. LA PIEL. PROTECCIÓN Y COMUNICACIÓN.

La piel es el terreno por excelencia de las manifestaciones y proyecciones simbólicas que se consuman en el cuerpo, como la expresión de la identidad, el contacto con el mundo, la sensorialidad, la protección del cuerpo, la imagen proyectada hacia los otros.

El estudio de la piel puede plantearse desde diversos campos del conocimiento, como la biología y la antropología, a los que recurriremos para elucidar los aspectos fundamentales que operarán en nuestra obra. No obstante, es nuestro deseo atender especialmente a los aspectos atribuidos a ella a nivel social y artístico.

Para comenzar con las indagaciones preliminares, una rápida búsqueda en el diccionario puede ayudarnos a esclarecer las claves de su estudio y entendimiento. Allí encontramos que la piel se define como “Tegumento extendido sobre todo el cuerpo del animal, que en los vertebrados está formado por una capa externa o epidermis y otra interna o dermis”, siendo el tegumento “aquello que cubre”, el órgano que sirve de protección externa al cuerpo humano y de los animales, “con varias capas y anejos como glándulas, escamas, pelo y plumas”.¹

Ahora bien, si acudimos a la biología para dilucidar algo más encontramos que la piel tiene unas funciones básicas que consisten en la **protección** (mecánica, térmica, contra la pérdida de líquidos, de las radiaciones y de las infecciones), la **comunicación** (cambios de color de la cara por el rubor o la palidez, y el erizamiento de los pelos como respuesta a ciertos estados emocionales) y la función **sensitiva** (la piel contiene diversos y numerosos receptores de la

¹REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Diccionario de la lengua española (23ª ed.)

1. Micaela Maisa: Prueba de transferencia para *Diposable Skins*, 2018

sensibilidad general de presión, dolor, temperatura y sirve, por tanto, de importante órgano de información para el sistema nervioso).

Para definir la piel en un sentido más relacionado con la antropología, hemos recurrido a la tesis doctoral de Sandra Martínez Rossi *La piel como superficie simbólica: Proceso de transculturación en el arte contemporáneo*, que como ya hemos mencionado da título a este TFG. En su trabajo la autora hace un breve repaso de las percepciones de la piel a través de la historia y rescata la construcción social, cultural e histórica del cuerpo. Resalta que en su trabajo

*[...] la piel no es planteada exclusivamente como frontera o valla entre el interior del cuerpo y el espacio exterior circundante a él, pues la piel como superficie genera un **flujo** orgánico y, al mismo, un **intercambio social**, que es clave en la vida de cada persona. En este sentido, el concepto de piel se desarrolla en términos de membrana o elemento de conexión y, desde ese lugar, la piel se impone como instrumento cultural y simbólico [...].²*

Esta aproximación plantea aspectos que a nuestro entender complejizan otras posibles concepciones acerca de la piel, las que la relacionan con el límite entre el dentro y el afuera, entre el yo y el mundo, o aquellas que la rescatan como una interfaz sensorial; ya que añaden el componente social. Si bien estos elementos pueden entrar en juego en algún momento, decidimos tomar como hilo conductor la perspectiva de Sandra Martínez Rossi, que entiende a la piel como generadora de un “flujo orgánico”, lo que revela su carácter dinámico y su función de intercambio.

3.2. LA VESTIMENTA EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA

Muchos artistas han trabajado el tema del cuerpo y de la piel a través del uso del textil y especialmente de la vestimenta, como por ejemplo Sarah Lucas, Jana Sterbak y Rebecca Horn.

El uso y creación de vestimenta es un fenómeno exclusivamente humano. Sus dos funciones básicas son por un lado la protección y abrigo del cuerpo, es decir, su defensa del medio; y por el otro lado la presentación del sujeto en un contexto social o cultural. La vestimenta entonces constituye un artificio que excede la necesidad simple de protección, y que nos ofrece la posibilidad también de crear y presentar una imagen de nosotros mismos, es decir, una representación de nuestro cuerpo en sociedad³. Podemos hablar de protección-proyección o protección-comunicación, continuando con ese doble



2. Rebecca Horn: *Arm extensions*, 1968

² MARTÍNEZ ROSSI, S., *La piel como superficie simbólica*, p.15. (las negritas son propias).

³ NOBLE, R., en MAGÁN LAMPÓN, M., *Costura: de la reivindicación política a la recreación poética*, p. 335.

juego que también se manifiesta en la piel. Su conexión también se entiende desde la caracterización de la ropa como una “segunda piel”.

*A través de la ropa nos comunicamos, transmitimos quienes somos, nuestra manera de pensar, de vivir, nuestra cultura, nuestro género o sexo, etc. Así pues, es innegable su función pública o de proyección al exterior al tiempo que preserva la intimidad y algo nos abriga y se convierte en nuestra segunda piel.*⁴

Iratxe Larrea Príncipe se ha referido a las obras que consisten en ropa, vestimenta o textil como “objetos blandos que directamente aluden al cuerpo y a su piel, presentándose muchas veces en lugar de la persona”⁵. En ocasiones se utiliza para tratar temas tales como el sufrimiento o el daño, el propio carácter humano o la crítica de alguna imposición social ejercida sobre ese cuerpo.

En nuestro trabajo buscamos rescatar su uso a modo de referencia acerca del carácter humano y de las imposiciones sociales, entendiendo a la vestimenta como un conector entre los espacios público y privado, y una herramienta a partir de la cual reflexionar acerca de estas relaciones. A su vez rescatamos la capacidad que nos brinda de redefinir nuestra imagen. Buscamos dar cuenta a través de nuestra obra de su potencialidad como herramienta para proponer nuevas maneras de presentar el cuerpo, de darle una carga simbólica o de incidir en la identidad, tanto en nuestra propia percepción como a la de los demás.

Como indica María Magán Lampón, “La presencia de la indumentaria en el arte constituye un lugar de encuentro en el que se establezcan relaciones en torno a la construcción de la identidad.”⁶ Es decir que la indumentaria y la confección de esa identidad están íntimamente relacionadas. Pero ¿qué nos dice eso respecto de la identidad? Para Alejandra Mizrahi, en la actualidad “no hay ya identidad que revelar, ocultar o reivindicar sino que confeccionar”.⁷ Y añade:

La indumentaria confecciona sobre nuestro cuerpo una identidad frágil y provisional, lo cual se debe al carácter mismo que poseen las prendas. Como medio que es, imprime en el proceso de confección de identidad similares características a su materialidad. Como por ejemplo: fácilmente sustituible, blanda, frágil, lavable, provisional, de redes más tupidas o ralas, impermeables o permeables, etc. Jugar con las opciones que nos ofrece la indumentaria es una manera de

⁴LARREA PRÍNCIPE, I., *El significado de la creación de tejidos en la obra de mujeres artistas*, p. 300.

⁵Ibíd..

⁶Op.Cit., p. 368.

⁷ MIZRAHI, A., *La indumentaria como confección de identidad en el arte contemporáneo*.

*construir un discurso sobre el cuerpo y desde el cuerpo hacia el otro. Lo que nos permite observar el primer territorio de la identidad contemporánea, el cuerpo; el cual se encuentra en una relación dialéctica con su segundo lugar, la cultura, entre los cuales la indumentaria opera como bisagra.*⁸

Es decir, la identidad que podemos confeccionar a través de la indumentaria puede ser frágil y provisional, como la indumentaria misma, aunque también nos abre la posibilidad de jugar con diferentes materiales que aporten características diversas según sus cualidades. La elección de materiales puede ser clave para determinar qué tipo de identidades buscamos confeccionar o representar, o sobre qué aspectos de esta queremos incidir.

3.3. LAS MÁSCARAS Y LA CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA

Tal y como demostramos con respecto a la vestimenta, las máscaras también constituyen un artificio, a través del cual podemos cuestionar o reinventar identidades. Cualquier juego con el rostro es un juego de la identidad, que está en relación con uno mismo y con los demás. Pero en las máscaras el juego es aún más patente, más acentuado, porque consideramos el rostro como “el lugar por excelencia de la expresión del ser” y “las personas se disfrazan, esconden y metamorfosean, se sirven de artificios, ocultamiento y máscaras para cuestionar su identidad, reinventarla y dar una imagen plural de su existencia.”⁹

Enlazando con el punto anterior, en que descubríamos la ligazón de la vestimenta con la identidad, ahondamos en su confección. Entender que la identidad es susceptible de ser “fabricada” implica que esta no es esencial ni inalterable. Mizrahi indica que:

*[...] debemos aceptar que aquí no estamos hablando de una identidad estable, única, inmutable, correspondiente al paradigma de la identidad ídem, sino una identidad en constante mutación, fragmentaria, proteica[...] La identidad a la que aquí me refiero no está definida sustancialmente, no es previa a la persona, sino que se construye constantemente e incorpora la alteridad.*¹⁰

Es clave para nosotros reconocer ese carácter de constructo de la identidad, y es en este punto en el que encontramos la clave para nuestra reflexión. Puesto que la identidad no es fija, ni constante, sino construida, podemos preguntarnos cómo se construye, y entendiéndolo podemos encontrar un margen de acción desde la práctica artística.



3. Gillian Wearing: *Self portrait at 17 years old*, 2003

⁸ *Ibíd.*

⁹ LE BRETON, D., *Les visages*, en CORTÉS, J.M., *El rostro velado*.

¹⁰ MIZRAHI, A., *Op.Cit.*

Pero una vez descubierto esto, ¿qué sucede cuando damos cuenta del carácter de constructo de esa identidad?

[...]cuando el rostro se desdibuja, cuando los rasgos de rostridad desaparecen, podemos estar seguros de que hemos entrado en otro régimen, en otras zonas infinitamente más silenciosas e imperceptibles en las que se producen devenires-animales, devenires-moleculares subterráneos, desterritorializaciones nocturnas que desbordan los límites del sistema significante.¹¹

Podemos suponer que cuando la identidad humana se hace difusa, somos capaces de acceder a otro terreno de significados, uno menos racional, quizás más animal. Aunque la vestimenta y las máscaras sean manifestaciones humanas, podemos utilizarlas para cuestionarnos esa condición humana, para acercarnos quizás a una mirada más intuitiva. Gracias a ellas podemos aventurarnos en ese otro terreno y jugar. Jugar con una identidad que podemos cubrir o construir, con un rostro que puede mirarnos e interpelarnos desde una fotografía o que quizás cierra los ojos para permitirnos mirarlo, que nos enfrenta o nos invita, nos seduce o le somos indiferentes. Un rostro que nos invita a reflexionar sobre nuestra propia identidad.

3.4 APUNTES SOBRE LA ABYECCIÓN Y SU RELACIÓN CON LO ORGÁNICO

En el marco de este trabajo haremos referencia a la abyección en tanto consideramos que nuestra obra, por su carácter más bien orgánico y sus referencias al cuerpo, pueden alinearse de alguna manera con esta calificación. Intentamos apuntar, a partir de esto, de qué manera lo abyecto puede accionar en nuestra obra, en conexión con el resto de conceptos operantes. La representación del cuerpo, de lo orgánico, de lo interno, puede producir en nosotros un efecto de rechazo y atracción, y entendemos ese efecto como una manifestación de nuestra relación con el cuerpo.

Sólo la civilización conoce el cuerpo como una cosa que se puede poseer.

Convertido en objeto y, especialmente, en objeto de posesión, el cuerpo deviene incorpóreo, asumiendo la brutal paradoja de su inmaterial configuración. Lo real, una vez más, surge como fruto de una idea, es decir, como resultado de una ideología. De ahí que el goce de los sentidos ceda su protagonismo al extrañamiento de lo orgánico. Y de ahí, también, que lo repulsivo y lo fascinante queden

¹¹DELEUZE, G., GUATTARI, F., *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, en CORTÉS, J.M., *El rostro velado*.



4. Nicola Costantino: *Corset de tetillas masculinas*, 1999

*unificados dentro de un indescifrable discurso en el que lo más cercano a nuestro tacto y a nuestra mirada se torna incognoscible e inescrutable, recóndito e insondable.*¹²

Según Martínez Rossi, la idea de lo abyecto se gesta ya en tiempos modernos, ya que los deshechos corporales revelaban la parte vulnerable y amoral del cuerpo¹³. Puede ser pertinente el apunte que hace Larrea en referencia a la obra de Nicola Costantino: ella “crea tejidos que remiten a la piel sobre la que se colocan y hace que los órganos de funciones que forman parte de la intimidad, de la parte abyecta, escatológica y en fin, de lo que de animal tenemos los humanos, cobren protagonismo a la vez que se pierde su reconocimiento”¹⁴. Este efecto que produce en nosotros lo orgánico, o abyecto, mantiene la fuerza expresiva y la capacidad de involucrar al espectador con la obra, de quizás activar algún proceso de reflexión y de atraerlo a la misma. En ese juego en el que lo orgánico transita entre lo reconocible y lo no reconocible, lo abstracto y lo cercano, lo atrayente y lo repelente, reside la clave de su fuerza. ¿Pero a qué se debe esto?

*Lo abyecto afecta al orden simbólico, nos enfrenta a la fragilidad del ser humano, a su frontera con la animalidad. Cuando los contornos del cuerpo son más y más difíciles de delimitar, la noción de identidad deviene evanescente y cambiante, se modifican las relaciones entre el mundo interior y exterior; el cuerpo ya no es considerado como un sistema cerrado, se desmembra y pierde su unidad (la multiplicidad del mismo no se puede englobar en una envoltura). Los bordes mediante los cuales se construye el individuo son atacados.*¹⁵

Se pone en marcha entonces un proceso que cuestiona la noción de identidad como algo estable y lo hace enfrentándonos con la animalidad de nuestro cuerpo, de nuestro ser. “Lo abyecto nos confronta con esos estados de fragilidad en que el hombre vaga en los territorios de la animalidad”¹⁶.

De esta manera volvemos a la identidad y cerramos un círculo, que aborda los mecanismos de la representación del cuerpo, la confección de vestimenta y el uso de máscaras y sus posibilidades de cuestionar y construir identidad, a través del entendimiento de su contingencia y su creación o a través de la confrontación con nuestra naturaleza animal, corpórea.

¹² PÉREZ, D., *La certeza vulnerable, cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, p. 14.

¹³ Op.Cit., p. 50.

¹⁴ LARREA PRÍNCIPE, I., Op. Cit., p. 306.

¹⁵ CORTÉS, J.M. *Orden y Caos*, p. 184.

¹⁶ KRISTEVA, J., en CORTÉS, J.M., *Orden y Caos*, p. 196.

4. REFERENTES ARTÍSTICOS

Nuestros referentes son artistas cuyo trabajo, consideramos, se encuentra próximo al nuestro, tanto en función de los materiales elegidos, como en cuanto a las temáticas o incluso el proceso de trabajo. Mencionaremos el trabajo de Rebecca Horn, Magdalena Abakanowicz, Louise Bourgeois, Sarah Lucas, Jana Sterbak, Claudia Casarino, Lauren Kalman y Tamara Jacquin, presentado a través de una sencilla clasificación que nos permita establecer relaciones con el marco teórico, y al mismo tiempo clarificar cuál ha sido el aporte de cada una de ellas.

Estas artistas cuentan con obra relacionada íntimamente con el cuerpo, piezas que se adaptan a su tamaño y forma, que cobran sentido como trajes o prótesis, incidiendo sobre la performatividad de los cuerpos y los individuos que los usan; o también produciendo piezas que los representan de maneras por momentos más crudas, por momentos más sutiles o ambiguas.

Algunas artistas se han servido de la imagen de la piel, reproduciéndola (Nicola Constantino), representando cuerpos o partes del mismo (Sarah Lucas) o bien utilizándolo como soporte para piezas que den pie a lo performático (Rebecca Horn). Estas piezas en algunas ocasiones se pueden identificar como vestimenta o como prótesis, que buscan subvertir algún significado de la ropa, cuestionar la construcción identitaria que se manifiesta a través de ella, hacer hincapié en algunas de sus funciones, intentar expandir las capacidades del cuerpo, o enfrentarnos a su lado más sórdido.

4.1. PRÓTESIS Y SENSIBILIDAD: REBECCA HORN, JANA STERBAK.

La obra de **Rebecca Horn** gira en torno al cuerpo, su extensión y “maquinización”. Indaga acerca de las formas corporales, de su sensibilidad no explotada y el espacio que las contiene, a través de la escultura, el video, la instalación, el performance y el cine. Esta multidisciplinariedad que la caracteriza es de gran interés para nuestro trabajo, dado que manifiesta las múltiples posibilidades del trabajo con el cuerpo. Las modificaciones corporales, que aumentan las capacidades de ese cuerpo son materializadas a través de trajes, objetos, que se convierten en accesorios, como en *Finger gloves*, *Pencil mask* o *Feather fingers*. La extensión del cuerpo, la presencia de sus capacidades y la investigación en ese sentido han sido claves para este trabajo.

Por su parte la obra de **Jana Sterbak** habla también del cuerpo, pero desde la condición humana, del cuerpo como realidad física, como identidad construida, como lugar de emociones y sensaciones que a veces chocan entre sí (belleza-muerte, dolor-placer, límite-libertad). El cuerpo se plantea entonces como un terreno de juego de pares, en constante tensión. Muchos de sus



5. Rebecca Horn, *Finger gloves*, 1972



6. Jana Sterbak: *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*, 1987



7. Jana Sterbak: *Hairshirt*, 1992

vestidos o trajes hablan de los conflictos internos que padece todo ser humano. Una de sus obras más conocidas, *Vanitas. Vestido de carne para una albina anoréxica* (1987), plasma esas tensiones desde la dualidad juventud-muerte o belleza-muerte, incidiendo en la búsqueda de la belleza eterna en contraposición con la naturaleza mortal de la carne (búsqueda y presión que se manifiesta y opera aún más fuertemente en relación al cuerpo femenino). El material utilizado para la confección de la prenda, la carne misma, genera un efecto sorpresa, por su enorme distancia con los materiales empleados usualmente, y le dotan de una fuerza expresiva cargada de morbosidad, seducción y crudeza.

En *Hairshirt* (1992) cose pelo a una camiseta, de forma que se sugiere que el cuerpo sale afuera y se libera de su aprisionamiento.

[...] las prendas a través de los materiales empleados o de su morfología reflejan el yo interno de la persona, los conflictos emocionales, mentales o físicos, las intensidades y los miedos del ser humano. En su caso, la utilización del tejido y sus técnicas no tienen un fin reivindicativo de lo femenino, sino que es más bien una exposición de los dolores y las contradicciones humanas. Habla del cuerpo y de los conflictos internos, pasiones y emociones y para ello utiliza algunos materiales fuertemente significativos.¹⁷

Tal como rescataba previamente Mizrahi, volvemos a detectar en la obra de Sterbak la manera en la que el tipo de materiales empleados puede sugerir construcciones diferentes sobre el cuerpo.

4.2. METÁFORAS DEL CUERPO: SARAH LUCAS, CLAUDIA CASARINO.

La ropa se adhiere al cuerpo y es, por ende, su doble y su metáfora. Habla elocuentemente de aquello que envuelve pero también sirve para eludirlo o escamotearlo.¹⁸

Además del trabajo con el propio cuerpo, podemos encontrar en la obra de muchas artistas la producción de objetos o la utilización de objetos encontrados (vestimenta y accesorios, incluso el tejido) que son utilizados como una alusión al cuerpo. Como hemos visto en el apartado 3.2, la vestimenta puede utilizarse como una metáfora del mismo, ya que siempre está en relación absoluta con él, remitiéndonos al cuerpo aunque éste se encuentre ausente. Además advertimos cómo los tejidos pueden emular la piel, por su elasticidad, flexibilidad, suavidad, resistencia o color (de hecho en términos biológicos la piel es un tejido).

¹⁷LARREA PRÍNCIPE, I., *El significado de la creación de tejidos*, p. 108-109.

¹⁸RAMÍREZ, J.A., *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, en MAGÁN, M., Op.Cit., p. 367.



8. Sarah Lucas: *Bunny gets snookered #10*, 1997

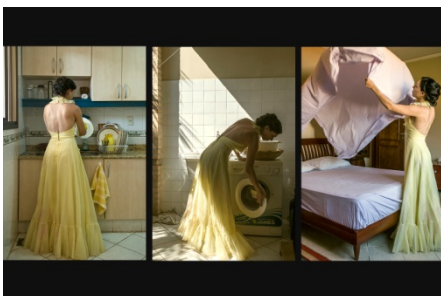
El trabajo de **Sarah Lucas** ha sido una influencia siempre presente en nuestro desarrollo artístico. En su obra hace uso de objetos cotidianos (mobiliario, comida, cigarrillos y medias) como representaciones de cuerpos, particularmente femeninos, desde una perspectiva perspicaz e irónica. A través de la escultura, la fotografía y la instalación, su obra evoca al cuerpo en su complejidad física, cultural y psíquica. Estos elementos se entrelazan y transforman en representaciones de extremidades, senos y falos. Al apropiarse y exhibir gestos lascivos que dejan ver lo absurdo de los estereotipos sexuales, busca subvertir la mirada masculina y los cánones de aquello que se considera femenino o masculino. La mirada se relaciona con el cuerpo, en el sentido de que este es el objeto de la mirada, pero al mismo tiempo es el que nos permite mirar. Además la identidad es un constructo en el que la mirada de los otros tiene una gran repercusión. Cuando tratamos el cuerpo femenino, esta cobra una importancia aún mayor, y es un punto clave en el que muchos artistas se basan para intentar subvertir los tradicionales roles de género, que han estipulado a través de la historia la sumisión del cuerpo femenino a la mirada masculina.

La obra de Lucas empuja los límites de la representación corporal en la escultura para cuestionar la manera en la que entendemos y nos relacionamos con aspectos inherentes a la experiencia humana, como la sexualidad, la enfermedad y la muerte.



9. Claudia Casarino: *Uniforme*, 2010

Otra artista que trabaja con la representación del cuerpo a través de la vestimenta, aunque desde una estética muy diferente, es la artista paraguaya **Claudia Casarino**. Su obra también discurre ampliamente sobre el cuerpo, particularmente el femenino, la construcción de estereotipos, géneros e identidades. Tiene una mirada predominantemente crítica, y usualmente utiliza estas vestimentas como representaciones de personas con ciertas características (mujeres paraguayas, de la historia de su país, o unas mujeres-princesas que limpian sus casas), dando importancia a la información que puede darnos un vestido, un traje, acerca de la persona que lo usaría. Algunas de sus obras consisten en largos vestidos de tul, figuras casi fantasmales, que también nos hablan a partir del material mismo, ampliamente asociado a la lencería, la ropa íntima, los vestidos de novia, a la delicadeza, a la idea de cubrir o velar. Sus obras suelen contar con una perspectiva de género que critica esas asociaciones, y utiliza los vestidos para denunciarlas.



10. Claudia Casarino, *Entrecasa*, 2008

4.3. REPRESENTACIONES CORPORALES: LOUISE BOURGEOIS, MAGDALENA ABAKANOWICZ.

La obra de **Louise Bourgeois** muy personal y evocativa y sus temas son más bien emocionales, autobiográficos (como el abandono, la soledad, la locura o



11. Louise Bourgeois: *Clutching*, 1962

la necesidad de afectividad). Se expresa a través de lenguaje es eminentemente orgánico, aunque sus técnicas y materiales son variados. No vamos a extender mucho hablando de ella puesto que es una artista sobradamente conocida, pero no podemos dejar de mencionarla como referente para nuestro trabajo. Las formas que toman muchas de sus piezas, tanto las textiles como de otros materiales (como yeso o metal), son representaciones corporales u orgánicas.

La fuerza de su obra es manifiesta, así como su capacidad para interpelarnos. Su influencia en nuestra obra es patente y constituye un pilar fundamental a partir del cual pensamos la creación artística, la experimentación matérica y formal.

Por otro lado la obra de **Magdalena Abakanowicz** toca temáticas como lo individual y lo colectivo, el anonimato y el estereotipo, la corrosión y la enfermedad. Además del interés que nos suscitan sus piezas en tanto obra textil y referencias al cuerpo, un elemento muy relevante para nosotros de la obra de Abakanowicz es su proceso de trabajo. Las grandes piezas que la caracterizan parten de una investigación casi obsesiva de la materia, de una manipulación intuitiva de la misma. La selección de materiales va dialogando con los conceptos de cuerpo, vestimenta, y prótesis. Su obra ilustra la fuerza del textil para representar el cuerpo y la piel, por su carácter de calidez, flexibilidad y sus obvias relaciones a través de la vestimenta.

Es este enfoque inductivo, experimental, el que buscamos canalizar a través de nuestra propia práctica, y que ha servido de hilo conductor en nuestro desarrollo de las piezas, partiendo de la elección de materiales y dejándonos guiar por sus sugerencias.



12. Magdalena Abakanowicz trabajando en su estudio, ca. 1971

4.4. INTERDISCIPLINARIEDAD. EL CUERPO, EL OBJETO, LA ACCIÓN: LAUREN KALMAN, TAMARA JACQUIN, REBECCA HORN.

Uno de los referentes un tanto más actual para nuestro trabajo proviene de la obra de **Lauren Kalman**, una artista en activo cuya formación proviene de la joyería, y de ahí mismo su interés en la ornamentación. Esta artista lleva más allá la creación de objetos ornamentales. Su serie *But if the crime is beautiful*, consiste en objetos tanto encontrados como fabricados, combinados con cuerpos para crear composiciones escultóricas¹⁹. Estas composiciones son luego fotografiadas o utilizadas en performances, de manera que pasan a formar parte de la obra. Sus piezas buscan reflexionar sobre el contexto histórico, político y social relacionado con el sexo, género, poder, placer y belleza, y son producidas desde una práctica interdisciplinar, que comprende



13. Lauren Kalman: *But if the crime is beautiful... Hood (5)*, 2014

¹⁹KALMAN, L., *Lauren Kalman Works*.

técnicas tan diversas como la fundición, el textil, la cerámica, la impresión 3D, la fotografía, la performance y el vídeo y son usualmente presentadas como instalaciones. El empleo de la fotografía y el vídeo viene dada en un principio por su necesidad de mostrar la manera en que estos objetos funcionan, pero al mismo tiempo incorporan la dinámica de poder que se establece a través de la mirada fotográfica, en relación con las figuras femeninas representadas que juegan con los cánones del cuerpo ideal que podemos encontrar en la cultura visual occidental.

Los materiales a los que recurre se emplean también en función de su aspecto simbólico. El oro como símbolo de riqueza, poder, divinidad, las perlas como pureza y feminidad. A través de sus máscaras (*hoods*) hace también referencia a maneras de enmascarar la identidad de las figuras, limitando su movimiento o visión.²⁰

Ya hablamos de la obra de **Rebecca Horn**, pero en este apartado debemos rescatarla nuevamente, ya que ella también cristaliza esta interdisciplinariedad, frecuente en los trabajos que implican el uso del cuerpo. Sus piezas objetuales se producían con una intención de ser utilizadas, y eso generaba una variedad de obra, en diferentes soportes, que apoyara la pieza: desde el objeto en sí hasta las fotografías, vídeos, performance o dibujos preparatorios, que acaban siendo también parte de la obra.

Tamara Jacquin una joven artista chilena cuya obra parte del cuerpo. Según sus propias palabras, su trabajo siempre comienza desde el cuerpo, como lo más concreto que existe, como símbolo de percepción, movimiento, memoria y presencia²¹. Su abordaje de la creación es relevante en tanto toca temas



15. Vista de instalación mostrando *Moveable Shoulder Extensions* 1971 y fotografía de la performance, 1972 de Rebecca Horn Tate Modern 2016



14. Tamara Jacquin: *Arquitectura corporal I*, 2014

centrales para nuestro interés y refleja también la manera en que el cuerpo puede ser disparador de múltiples reflexiones en torno a la identidad, la mirada, la acción. Uno de sus proyectos, *Arquitecturas Corporales*, investiga la

²⁰CUMMINS, S., Lauren Kalman: ButIfTheCrimeIsBeautiful. En *Art JewelryForum*. [entrevista en línea]

²¹JACQUIN, T., *Tamara Jacquin Works*.

construcción del cuerpo normativo femenino en la sociedad contemporánea. A través de la construcción de objetos-prótesis, la performance, el vídeo y la fotografía, pretende llamar a la reflexión sobre el cuerpo dominado y oprimido. En su descripción de la obra, hace hincapié en dos ejes de trabajo. Uno consiste en la fase de construcción o elaboración del objeto de uso corporal y otro en la exploración de la relación del objeto en el espacio, con el propio cuerpo, desde el vídeo la performance y la fotografía.

Es interesante la manera en la que la artista rescata el carácter evocativo y poético de sus piezas, y su intención de crear piezas táctiles en las que la textura es muy importante.

4.5. OTRAS CONSIDERACIONES ACERCA DE LO SIMBÓLICO EN LOS MATERIALES Y EN LAS FORMAS. GINA PANE, SOPHIE LECOMTE.



16. Gina Pane: *Azione Sentimentale*, 1973

No podemos obviar las connotaciones en la elección de los materiales en la creación artística. Nuestras piezas se caracterizan por el elemento textil, aunque no exclusivamente. La mayoría están realizadas a partir de medias de nylon, algunas también hacen uso del tul, el chiffon, la gasa, pero también de resina y silicona.

Dado que las medias son uno de los materiales más utilizados en nuestra obra, debemos reconocer sus implicaciones: la relación de las medias con el cuerpo de mujer es innegable, su naturaleza cotidiana, ligada a una cierta imagen íntima, de suavidad y delicadeza, hasta sensualidad, es ineludible. La obra de Sarah Lucas es un ejemplo para ilustrar la manera en que se puede utilizar para aludir al cuerpo, en particular al femenino, como en el caso de su serie *Bunny* (8). Sin embargo su utilización en nuestra obra no está orientada a representar un cuerpo femenino o masculino necesariamente. Buscamos formas más abstractas, fragmentos, interiores, orificios en las que las referencias al género no se hacen tan patentes.

También se repite en nuestra obra la imagen de las espinas o púas. En la obra de Gina Pane, por ejemplo, estas representan el dolor, y se relacionan también a lo femenino.

Sophie Lecomte utiliza también espinas, para crear piezas de indumentaria que comprenden desde botas y zapatos hasta cascos y petos.²² La creación de estas piezas deriva de su interés en la piel, y la utilización de elementos naturales materializa su inquietud por el paso del tiempo. Rescata también el aspecto seductor y agresivo de sus piezas, relacionándolo con su consideración de figuras femeninas como Venus, Eva o Diana, que caracteriza como ambiguas. Algunas de sus piezas son “armaduras”, entendida como una pieza que protege al tiempo que da una imagen amenazante, guerrera, y evoca

²²LECOMTE, S., *Sophie Lecomte Works*.



17. Sophie Lecomte: *Phasme II*, 2006



18. Sophie Lecomte: *Les épidermiques, épines d'acacia*, 2005

también a la armadura impuesta, simbólica, que a modo de corsé comprime y ciñe el cuerpo.

En el caso de nuestras piezas, intentan hacer una alusión por un lado a lo que podemos identificar como mecanismos de defensa en los animales.

En otro sentido las espinas sirven también para comunicar, para dar un mensaje al exterior, a los otros. Es decir, no son simplemente funcionales de una manera mecánica, sino que pueden utilizarse para dar una apariencia amenazante. Esta apariencia es, en nuestra obra, emparejada con una delicadeza, una suavidad (también presentes en la obra de Pane) que busca establecer un juego análogo al de la atracción-repulsión que genera lo orgánico, y haciendo referencia al juego de protección-proyección, que Lecomte refleja también en sus armaduras.

En la selección de materiales que hemos utilizado (medias, telas, resina, silicona, proyección) podemos ver reflejada la intención experimental de nuestro trabajo. Pero también se alude a través de ellos a los juegos de conceptos que hemos repasado y que operarán en nuestras piezas, tales como la suavidad, la dureza, la amenaza, la protección, la flexibilidad, la rigidez, el tacto, la mirada. En el apartado de cada pieza procuraremos esclarecer brevemente estas alusiones y relaciones.

5. SUPERFICIES SIMBÓLICAS. UNA PRODUCCIÓN INTERDISCIPLINAR.

5.1 INTRODUCCIÓN AL CUERPO DE OBRA

En este capítulo daremos cuenta de la producción artística generada para el presente Trabajo de Fin de Grado. Como hemos especificado en la metodología, la naturaleza práctica de este proyecto viene a ser abordada de una manera heurística y experimental, para crear un cuerpo de trabajo que va creciendo orgánicamente. Las obras se nutren las unas de las otras y los procesos de trabajo se expanden a través de la experiencia y el manejo de los materiales, los cuales suscitan a su vez reflexiones acerca de los mismos y de las piezas.

El grueso de la producción tiene un marcado carácter interdisciplinar, ya que han sido explorados campos como el de la escultura, la fotografía o la instalación. Es así que durante el proceso de creación nos hemos dejado seducir por los materiales, explorando sus posibilidades y connotaciones, al tiempo que se ha profundizado acerca de la forma en que otros artistas afrontan su proceso de creación, así como su tratamiento de los temas que aborda la presente memoria. Al igual que Abakanowicz realizaba una labor de selección de materiales intuitiva, cercana a la materia, a lo sensorial, nuestro trabajo se apoya en esta metodología en gran medida, y es éste el carácter que identifica e impulsa el desarrollo de nuestro proyecto.

Los ejes teóricos y los aportes de artistas referentes que hemos desarrollado en la primera y segunda parte se verán en gran medida reflejados en las piezas, ya sea de forma más velada o más patente.

Respecto de los títulos de las piezas, como bien sabemos, el texto y el tejido comparten un origen etimológico, y en ese sentido hemos querido rescatar dicha relación. El texto que compone los títulos es un tejido de significado, que se entrelaza con el mismo tejido de las piezas, que de manera sutil alude a algunas de las reflexiones que atraviesan la obra. Aludimos a conceptos que hemos tratado a lo largo de este trabajo, aunque en ocasiones sea de forma un tanto difusa o poética.

En términos de la estructura de este capítulo, trataremos las piezas o series que conforman este proyecto de manera separada para poder ahondar en las características técnicas e intenciones discursivas de cada una de ellas. Esto sin olvidar que todas parten de un núcleo compartido, lo que se evidencia a través de las temáticas y materiales utilizados y que se plasmará al final de esta sección a través de un proyecto expositivo.

5.2. “DISPOSABLE SKINS”. TRANSFERENCIAS SOBRE RESINA Y TELAS.

5.2.1 Descripción conceptual

Disposable Skins consiste en una serie de cinco transferencias sobre telas y resina de tamaños variados, en las cuales se evidencia el interés por la piel y las posibilidades de representación de la misma en la práctica artística. Uno de los principales elementos que dieron pie a esta pieza fue la búsqueda de sensaciones táctiles, teniendo como eje central una intencionalidad experimental.

El material en el que se transfiere la imagen, un tipo de resina acrílica, está dotado de características como flexibilidad, translucidez, maleabilidad, que aproximan el contenido y la forma, o el tema y el soporte, para conformar un objeto. Podemos diferenciar distintas texturas en cada una de las piezas, que manifiestan la importancia de lo táctil.

La elección del título viene dada como aproximación a la temática de la piel como una superficie, desechable y quizás separada del cuerpo, que se relaciona con la tela, o la “segunda piel”, como un traje que se pudiera quitar o una muda.

5.2.2. Descripción técnica

Respondiendo a nuestra intención de mantener un proceso creativo experimental, y en consonancia por ejemplo con el de Abakanowicz, a quien mencionamos anteriormente, la elección de materiales se hace, en esta y en todas las demás obras, tanto por cuestiones prácticas como por sus calidades físicas y simbólicas. Así, acudimos a nuestro archivo de materiales personal, una colección de telas, tejidos, imágenes, que nos resultan atractivos, y a partir de esa, se eligen unas telas que por sus características físicas se encuentren alineadas con el proyecto.

Para este proyecto en particular se eligieron dos tipos de tela. Una de ellas es chiffon, suave al tacto, escurridiza, fina, con una cierta elasticidad y translucidez, fruto de su entramado. Habitualmente este tipo de tela se utiliza y relaciona con la confección de vestidos de mujer, de fiesta, o incluso lencería, por ende es considerada una tela elegante y etérea. Por otra parte se eligió una tela de gasa de algodón, cruda, de trama gruesa, pero tanto o más relacionada a la piel, a su reparación, por su amplio uso como vendaje o compresa. También se eligió un tipo de resina acrílica, que permite crear finas películas maleables y controlar el brillo de su acabado.

Las imágenes a transferir se generaron a partir del escaneado del cuerpo y de medias rellenas. Posteriormente se retocaron digitalmente para acentuar los aspectos y detalles de nuestro interés, como las arrugas, pliegues y texturas.



19. Micaela Maisa: Imágenes del proceso de transferencia para *Disposable Skins*, 2018

A partir del aprendizaje de la técnica de la transferencia, y la experimentación con los distintos materiales durante el curso de la asignatura Procesos gráficos digitales, se elaboraron pautas a seguir para conseguir los mejores acabados en cada pieza. Descubrimos que cada tela requiere de diferentes presiones y temperaturas, según su composición y trama, así como diferentes cantidades de líquido para transferencias. Las combinaciones óptimas para cada una de ellas se establecieron a partir de la experimentación y sistematización de los procedimientos. El chiffon es más delicado y su trama más cerrada, por lo que requiere menos presión y temperatura, y menos líquido de transferencias. Por otro lado, la gasa es más tosca y de trama amplia y necesita más presión y líquido para tapan los huecos entre los hilos que la conforman. En esta última además la imagen transferida estaba partida en cuatro partes tamaño A3, así que se procedió a realizar las transferencias una a una, cuidando las uniones entre cada una de ellas, que de todas formas parecen visibles.

5.2.3. *Obra*



20. Micaela Maisa: vistas de instalación de Disposable Skins, 2018



21. Micaela Maisa: Serie *Disposable Skins*, 2018



22. Micaela Maisa: *Integumento*
Vista de la instalación en Project
Room, UPV, 2018

5.3. “INTEGUMENTO”. INSTALACIÓN.

5.3.1. Descripción conceptual

Integumento consiste en una instalación audiovisual, realizada en el marco de la asignatura de Instalaciones. Se compone de un objeto escultórico, realizado con medias, fibra de poliéster y tela, y de una proyección audiovisual. La imagen se proyecta directamente sobre el objeto, a modo de *mapping*.

Pretendemos generar la experiencia de estar frente a un objeto que pueda parecer vivo, de carácter orgánico y de naturaleza ambigua, reproduciendo un volumen amorfo, bulboso, orgánico y que puede resultarnos desagradable o atractivo, efecto potenciado por la proyección audiovisual. A primera vista puede recordarnos a un cúmulo de intestinos, un cerebro quizás o miles de brazos, en vibración, movimiento y cambio. El sonido aporta una sensación de interior, de estar dentro de algo, dentro *del* objeto o dentro *con* el objeto.

El término *Integumento* tiene el mismo significado que tegumento, que como ya hemos visto es “aquello que cubre” y puede referirse tanto a lo que cubre el cuerpo de manera externa, como interna, es decir a los órganos. Así hacemos referencia tanto a la piel como a lo interno, lo visceral, lo orgánico y reforzamos su significado.

5.3.2. Descripción técnica

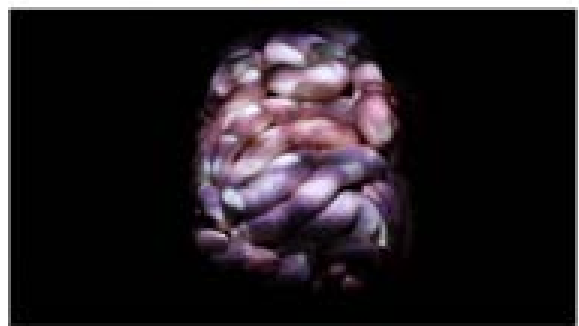
Este proyecto está compuesto de tres partes, que fueron realizadas en simultáneo: una parte objetual, una parte de imagen y otra de audio.

a) Para la realización de la parte objetual tuvimos en cuenta el transporte y montaje de la pieza, por lo que la diseñamos para facilitar esta tarea. Se realizó primero un saco vacío de tela con cierre y enganches para poder colgarlo y posteriormente se fueron cosiendo las medias rellenas con fibra de poliéster una a una para generar una disposición más bien orgánica. A la hora de montarla esta se rellena con materiales ligeros que den el volumen a la pieza sin aumentar demasiado su peso.

b) La parte visual está generada de manera digital. Busca imitar las formas propias de la pieza, pero añadiendo movimiento, vibraciones, cambios de ritmo y de color. Conformar un bucle de vídeo de unos 2 minutos, que se ajusta perfectamente a la forma del objeto, haciéndose ajustes finales cuando la pieza está ya montada.

c) Por otra parte el audio está generado a partir de una mezcla de distintos sonidos. Algunos de ellos están generados digitalmente y otros son grabaciones de sonidos reales del cuerpo extraídos de bancos de sonidos (latidos, riego sanguíneo, degluciones, etc.).

5.3.3. Obra



24. Micaela Maisa: *Integumento*, vista de la instalación, Biblioteca Joan de Timoneda, 2018

23. Micaela Maisa: Fotogramas del vídeo resumen de *Integumento*, 2018
(Link: <https://www.youtube.com/watch?v=qWU3MlhcxEI>)

5.4. “MÁSCARAS PARA VER Y DEJARSE VER”. 2018. FOTOGRAFÍA

5.4.1. Descripción conceptual

Máscaras para ver y dejarse ver es una serie que consta de tres fotografías de primer plano en las que vemos a una persona enfundada en algún tipo de máscara. Esta obra explora las ideas de las máscaras, la visión/mirada, y la identidad, lo amenazante, lo suave, lo táctil.

Tal y como hemos visto anteriormente, las máscaras tienen un significado que se relaciona directamente con la identidad, pero que al mismo tiempo enlazan a la vestimenta, el cuerpo y la piel.

En cada pieza se juega con tres elementos clave: una **superficie** suave, que se adapta a la piel, conformada por el tejido; **púas**, que brindan un aspecto amenazante, y la **mirada**, velada o desvelada. A través de las piezas establecemos un diálogo entre estos elementos. También se manifiesta el juego entre la suavidad y la dureza, el ver o ser visto, que enlazan tanto con los aspectos de proyección y protección de la piel/vestimenta como con la dualidad protección-amenaza, e incorporan la mirada como un elemento que vehiculiza el aspecto social de la construcción de nuestras percepciones e identidades.

Un evidente referente visual puede encontrarse en la pieza *Pencil Mask* de Rebecca Horn (25), aunque en nuestro caso el acto performático queda circunscrito al momento en que se toman las fotografías. Si bien es en la producción de las piezas en donde podemos experimentar con el material, estas están hechas en función de un cuerpo, para ser utilizadas, y es la fotografía la que nos permite mostrar ese juego, al tiempo que constituye una mirada en sí misma.

5.4.2. Descripción técnica

La primera fase de la producción de la serie consiste en la creación de las máscaras. Hemos utilizado materiales diversos tales como tul, medias, PLA (impresión 3D) y silicona. Aquellas realizadas en impresión 3D son de plástico rígido (PLA) y tienen un acabado puntiagudo y duro que contrasta con delicadeza de las medias y el tul.

Para la primera se confeccionó una pieza a medida, generando un patrón con tul, al que luego se le pegaron las piezas blancas impresas en 3D. Éstas fueron modeladas para dar una apariencia orgánica, cada una de ellas tiene leves diferencias, de tamaño y forma.



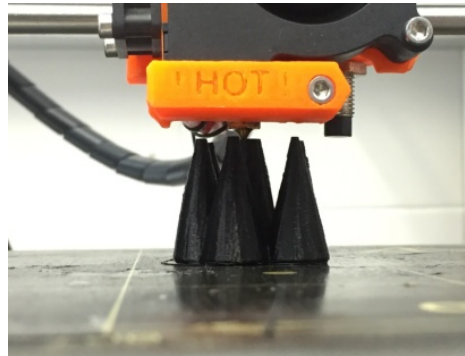
25. Rebecca Horn: *Pencil Mask*, 1972

La segunda está realizada con medias, y también con púas de impresión 3D, esta vez en negro, cerrando un juego cromático reducido entre el blanco, el color de la piel de la modelo o de la media y el negro.

La tercera consiste también en una superficie de media a la que se añadieron pequeñas “gotas” en forma de púas de silicona. Este material está normalmente asociado a trabajos de construcción, de sellado, aunque en este caso la rescatamos por su maleabilidad y porque por sus cualidades da una apariencia de dureza y agresividad, aunque al tacto se presente blando y flexible.



27. Micaela Maisa: *Máscaras para ver y dejarse ver*, 2018

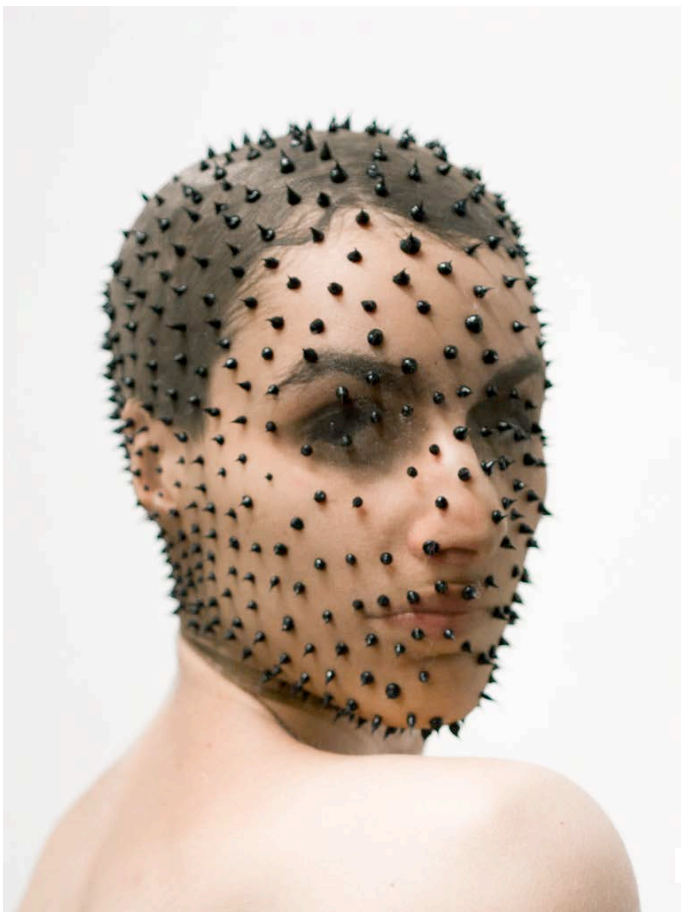
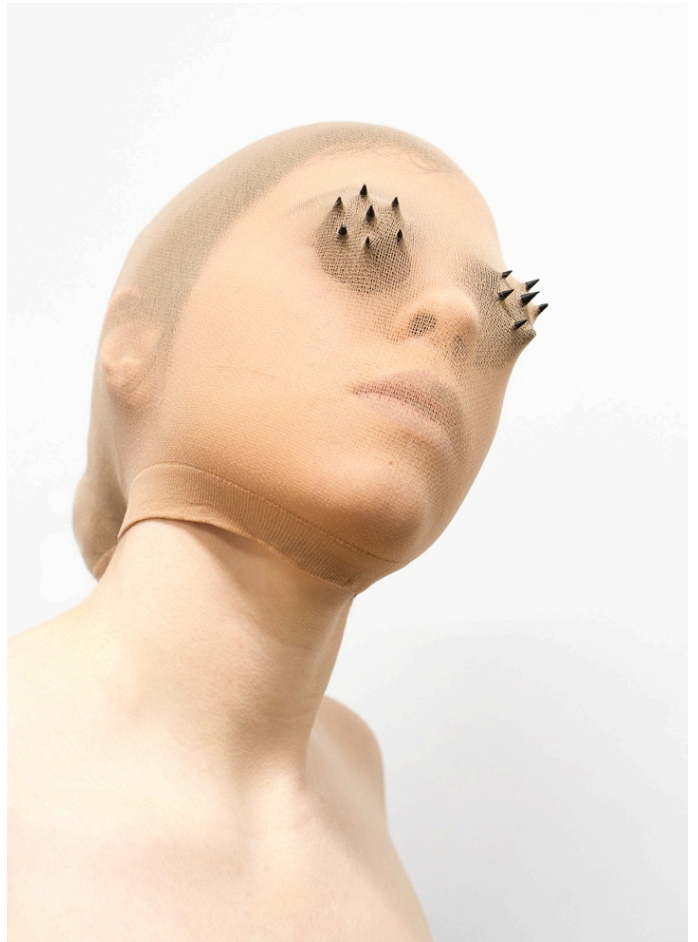


26. Micaela Maisa: Proceso Impresión 3D de las púas para *Máscaras para ver y dejarse ver*, 2018



5.4.1. Obra





28. Micaela Maisa: Serie *Máscaras para ver y dejarse ver*, 2018
3 fotografías, impresión digital, 30x40 cm c/u

5.5. “SERIE PANOPLIA”. FOTOGRAFÍAS.

5.5.1. Descripción conceptual

Panoplia es una serie de cuatro fotografías que muestran partes del cuerpo “vestidas” con unas fundas o tejidos creadas a partir de medias y silicona.

La palabra Panoplia se define en su primera acepción como armadura completa, con todas sus piezas, por lo que entendemos esta obra configuración de esas piezas. La armadura es también una vestimenta, en la que la dualidad entre protección y proyección se hacen más manifiesta, idea que, como vimos anteriormente, ya rescata Sophie Lecomte en su obra.

Al poner en relación directa al cuerpo con los tejidos generados, y al mismo tiempo enseñarlos junto a piel desnuda, sus diferencias se acentúan. La apariencia agresiva y dura contrasta con lo blando de la carne, con la sensibilidad de la piel.

En las fotografías se muestran brazos y piernas, más específicamente codos y rodillas, partes del cuerpo que suelen protegerse, con planos detalle que las abstraen del resto del cuerpo.



29. Micaela Maisa: Pruebas para *Panoplia*

5.5.2. Descripción técnica

La realización de estas piezas implicó crear primero las piezas que conforman la panoplia. Están hechas de la misma manera que una de las máscaras anteriores, pero ahondaremos en su proceso en esta sección.

Por los materiales que la componen, estas fundas creadas a partir de medias y silicona poseen flexibilidad y se adaptan perfectamente al cuerpo. Se utilizaron dos colores diferentes, de manera que en algunas de las imágenes se nota que son añadidos al cuerpo, mientras que en otro caso las púas parecen estar adheridas a la piel, o ser parte de ella.

Para su realización, las medias se estiran sobre una superficie o soporte y se pegan una a una estas púas o gotas. Se eligieron dos variantes de silicona: una negra y otra transparente, para mantener el rango cromático reducido, y entendiendo que ofrecen dos percepciones diferentes pero relacionadas. De esta manera, sumando a las diferencias antes mencionadas del color de las medias, las púas negras dan un aspecto más amenazador y potente, muy contrastado con la piel de la modelo, mientras que las que son transparentes parecen ser más delicadas y sensuales.



30. Micaela Maisa: Proceso de producción de *Panoplia*

5.5.3. Obra



5.6. "IRREGULARIA"

5.6.1. Descripción conceptual



32. Magdalena Abakanowicz, Embriology, 1978-1980



33. Echinocyamus pusillus, erizo de la clase Irregularia

Irregularia parte de la necesidad de hacer presente el objeto, ya que él es donde se hace presente la percepción táctil y tridimensional, y la que permite al espectador interactuar de manera más directa.

Uniendo los materiales utilizados en las obras anteriores, realizamos una serie de objetos que remiten al cuerpo, de apariencia orgánica, diferentes las unas de las otras, y que se presentan en una instalación.

Una clara referencia para esta pieza es la obra de Magdalena Abakanowicz, *Embriology* (31), que consiste en una instalación de varias piezas de diferentes tamaños, hechas a mano a partir de retazos de tela y que ocupan gran una sala. El título ahonda en la percepción orgánica que nos ofrecen estas piezas, dispuestas de manera que el público pueda recorrer el espacio que ocupan, al tiempo que se manifiestan como de materialidad ambigua, transitando desde lo pétreo a lo corpóreo u orgánico.

El título de esta pieza proviene de una especie específica de erizos (32), en relación a su apariencia, pero que por su cercanía con lo "irregular" puede prestarse a ambigüedades, relacionarse con la irregularidad de lo orgánico. Es esa imprecisión la que deja espacio al espectador a reconocer formas específicas o extraer interpretaciones.

El carácter táctil de estas obras se manifiesta a través de diferentes texturas. Su apariencia frágil y blanda contrasta con las púas, que parecen ser amenazantes, retratando una vez más la tensión entre la protección y la amenaza, lo duro y lo blando, lo suave y lo agresivo.

5.6.2. Descripción técnica

La elaboración de cada una de las piezas implica un trabajo manual, de confección, que comienza con las medias. Estas se rellenan con fibra de poliéster y se cierran por ambos lados. Algunas además presentan costuras internas para moldear las piezas y generar formas diversas: algunas se pliegan sobre sí mismas, otras son más esféricas, o alargadas, algunas parecen orificios.

En segundo término se procede a recubrirlas total o parcialmente de silicona, un proceso laborioso, casi como bordando una a una de estas púas en la tela, en diferentes disposiciones según cada pieza.

5.6.3. *Obra*



34. Micaela Maisa: Vistas y detalles de *Irregularia*, 2018

5.7. PROYECTO EXPOSITIVO. SUPERFICIES SIMBÓLICAS.

Superficies simbólicas es un proyecto expositivo que se sostiene en la coherencia de las piezas y busca hacer esta conexión patente. Fue realizado en el contexto de la asignatura Proyecto Expositivo cursada este año. Constituye un acto de enfrentar las cuestiones que puedan surgir de la exposición de piezas interdisciplinarias en un mismo espacio. Proyectamos un plan a partir de las piezas resultantes de la producción artística, de manera que dialogaran en el espacio, Para ello se tuvo muy presente que no se generasen interferencias entre estas. Se proyectó una disposición que permitiese que las obras puedan ser percibidas en su totalidad objetual y en su relación con las demás, generando una situación en la que cada obra aporte al conjunto.

La sala elegida fue la sala de exposiciones de la Biblioteca Municipal Joan de Timoneda, que ofrece una configuración irregular que buscamos usar a nuestro favor.

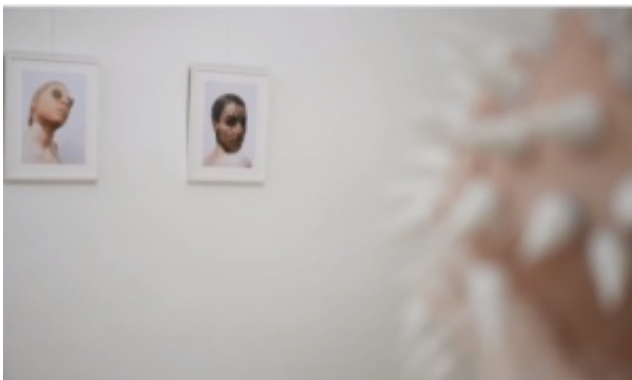
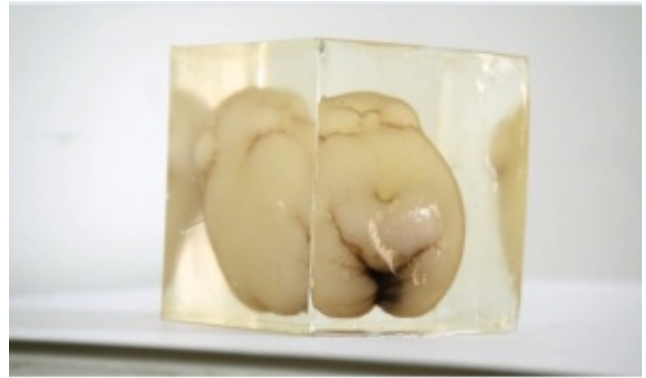


35. Simulación 3D de la exposición en la Biblioteca Joan de Timoneda

Realizamos un modelo 3D a partir de las medidas de la sala en el que ubicamos las piezas ya realizadas y proyectamos una estimación de otras nuevas, teniendo en cuenta la producción que teníamos hasta ese momento.

Se presentaron cuatro trabajos, todos ellos incluidos en este TFG: *Integumento*, *Máscaras para ver y dejarse ver*, *Irregularia* y *Panoplia*. *Máscaras* y *Panoplia* no presentan mayores complejidad, por ser fotos enmarcadas, aunque se tuvo en cuenta presentarlas de manera algo separada, para que se entienda que no forman parte de una misma serie, pero sí de un mismo camino. *Irregularia* fue instalada en el suelo, sus piezas dispersas, con la intención de presentarlo no como pieza escultórica estática, sino insistir en sus características orgánicas y su relación con los erizos.

La concreción de esta exposición supuso el hecho de poner realmente en relación a todas las piezas y confirmar sus nexos a la vez que constituyó un aprendizaje en términos prácticos de lo que implica crear un cuerpo de obra coherente y vinculado entre sí. Esta experiencia implica una comprensión más holista de las posibilidades expositivas de ese cuerpo, cuyo cometido se cristaliza al encontrarse con un público que lo perciba, recorra y reflexione.



36. Fotogramas del vídeo resumen de la exposición *Superficies simbólicas*, 2018
(Link: <https://vimeo.com/273200853>)



37. Catálogo de la exposición *Superficies simbólicas*, 2018
(Link: <https://goo.gl/hKoFGf>)

6. CONCLUSIONES

A modo de cierre haremos una valoración del trabajo, tanto desde el aspecto práctico como con respecto a la memoria, atendiendo especialmente a los objetivos planteados.

En líneas generales podemos afirmar que se ha respondido a los planteamientos iniciales satisfactoriamente, por lo que valoramos de manera positiva la coherencia del trabajo que se ha llevado a cabo.

Consideramos que hemos realizado un trabajo de indagación teórica adaptado a nuestras intenciones, estableciendo nexos significativos entre los conceptos que nos impulsaron a realizar este proyecto. Hemos sido capaces de partir del concepto de piel e hilarlo con otras nociones. Así hemos establecido que la piel se relaciona en primera instancia con la vestimenta en múltiples sentidos, como “segunda piel”, como protección, y también por la calidad misma de los tejidos. Hemos descubierto el nexo entre la vestimenta y la identidad, incorporando también el concepto de máscaras, elementos que revelan el componente social que entra en juego en la construcción de esa identidad. También hemos encontrado que ese juego de construcción implica una posibilidad de cuestionarla a través de la práctica artística.

Sin embargo, reconocemos que los temas tratados requerirían de una extensión mucho mayor para ser estudiados de una forma completa. Cada uno de los ejes teóricos podría constituir un trabajo en sí, y sus relaciones mucho más. En el proceso de trabajo hemos tenido que descartar algunas líneas que se deducen de nuestro desarrollo y que hemos tenido que sugerir brevemente, tales como los mecanismos de construcción de la identidad, la incidencia del género en la misma y la perspectiva feminista a la hora de abordar estos temas.

En cuanto a los referentes, hemos seleccionado artistas que se alinean con nuestros intereses desde diversas perspectivas, rescatando aportes de cada una de ellas. Esto nos ha servido para ampliar nuestro entendimiento de sus obras, así como de la manera en que tratan los temas que nos interesan. Aún así consideramos que con una mayor extensión temporal se podría haber profundizado más en cada una de ellas, así como añadir más artistas que trabajen la creación textil e interdisciplinar en relación al cuerpo. Por otra parte, consideramos que el ajuste de dicho tema a la extensión marcada por los requerimientos propios del TFG ha sido resuelto correctamente y que los referentes elegidos han contribuido de manera satisfactoria a inscribir nuestro trabajo dentro de la práctica artística contemporánea.

En el aspecto práctico, hemos partido de puntos clave y de una intención concreta: generar un cuerpo de obra coherente e interdisciplinar. A través de la metodología experimental hemos diversificado y expandido las propuestas

iniciales. Hemos ahondando en nuestros conocimientos sobre los materiales y las técnicas empleadas, al tiempo que hemos podido dar cuenta de sus implicaciones simbólicas. Esto nos ha servido para efectuar un análisis más complejo respecto de nuestras elecciones en principio intuitivas y descubrir los nexos con los procesos de trabajo de otras artistas.

El desarrollo del proyecto *Superficies simbólicas* ha supuesto un trabajo de profundización y aprendizaje respecto de la propia metodología de trabajo, así como un compromiso en dirección a crear un discurso artístico propio, personal, que refleje nuestras inquietudes de una manera coherente, sin perder de vista la creación artística.

Consideramos que ese lenguaje personal nos permitirá seguir desarrollando una producción artística propia, que se nutra de la investigación realizada y de los aprendizajes adquiridos durante toda la carrera.

Este trabajo no se plantea como un corpus cerrado. Deja abierta la posibilidad de trabajar desde el ámbito performativo y la creación de vídeo, llevando los trajes y vestimentas a un siguiente escalón y nos anima continuar con la exploración y la investigación para enriquecer nuestra obra.

7. FUENTES

7.1 BIBLIOGRAFÍA

CORTÉS, José Miguel, *El rostro velado*, Guipúzcoa: Dip. Foral de Guipúzcoa, 1997. ISBN: 8479072148.

CORTÉS, José Miguel, *Orden y Caos: Un Estudio Cultural Sobre Lo Monstruoso En Las Artes*, Barcelona: Anagrama, 1997. ISBN: 843390549X.

IVAM | INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN, *Magdalena Abakanowicz: [exposición] 22 de julio-7 de septiembre de 2008* [catálogo], Valencia: IVAM, D.L. 2008.

PÉREZ, David, *La certeza vulnerable: Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004. ISBN: 8425219744.

7.2 TESIS DOCTORALES

LARREA PRÍNCIPE Iratxe, *El significado de la creación de tejidos en la obra de mujeres artistas*, [Tesis doctoral], dirigida por Elena Mendizabal Egialde, Universidad del País Vasco, 2007. [consulta: 2017-12-15]. Disponible en: <<https://addi.ehu.es/handle/10810/12379>>

MAGÁN LAMPÓN M., *Costura: de la reivindicación política a la recreación poética. El procedimiento de la costura como recurso creativo en la obra de arte*, [Tesis doctoral], dirigida por Consuelo Matesanz Pérez, Universidad de Vigo, 2015. [consulta: 2017-11-23]. Disponible en: <<http://www.investigacion.biblioteca.uvigo.es/xmlui/handle/11093/385>>

MARTÍNEZ ROSSI Sandra, *La piel como superficie simbólica: procesos de transculturación en el arte contemporáneo*, [Tesis doctoral], dirigida por Asunción Lozano Salmerón. Granada: Universidad de Granada, 2008. [consulta: 2018-01-15]. Disponible en: <<http://digibug.ugr.es/handle/10481/2040>>

7.3 WEBGRAFÍA

CASARINO, C., *Claudia Casarino - Obra*, [en línea] [consulta: 2018-25-05]. Disponible en: <www.claudiacasarino.com>

- CUMMINS, S., Lauren Kalman: But If The Crime Is Beautiful. En *Art Jewelry Forum*. [en línea] (S.D) [consulta: 2018-06-14]. Disponible en: <<http://www.artjewelryforum.org/ajf-blog/lauren-kalman-but-if-the-crime-is-beautiful-%E2%80%A6>>
- JACQUIN, T., *Tamara Jacquin Works*, [en línea] [consulta: 2018-05-05]. Disponible en: <tamarajacquin.com>
- KALMAN, L., *Lauren Kalman Works*, [en línea] [consulta: 2018-06-14]. Disponible en: <www.laurenkalman.com>
- LECOMTE, S., *Sophie Lecomte Works*, [en línea] [consulta: 2018-06-16]. Disponible en: <www.lecomtesophie.org>
- MIZRAHI, Alejandra, La indumentaria como confección de identidad en el arte contemporáneo. En: *Disturbis*, 2008, núm. 4, ISSN-e: 1887-2786. [consulta: 2018-02-20]. Disponible en: <<http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis234/Mizrahi.html>>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española (23ª ed.)* [en línea] [consulta: 2018-03-23]. Disponible en: <<http://dle.rae.es/>>

8. ÍNDICE DE IMÁGENES

1. Micaela Maisa: Prueba de transferencia para <i>Diposable Skins</i> , 2018	8
2. Rebecca Horn: <i>Arm extensions</i> , 1968.....	9
3. Gillian Wearing: <i>Self portrait at 17 years old</i> , 2003	11
4. Nicola Costantino: <i>Corset de tetillas masculinas</i> , 1999.....	13
5. Rebecca Horn, <i>Finger gloves</i> , 1972	14
6. Jana Sterbak: <i>Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic</i> , 1987	15
7. Jana Sterbak: <i>Hairshirt</i> , 1992	15
8. Sarah Lucas: <i>Bunny gets snookered #10</i> , 1997.....	16
9. Claudia Casarino: <i>Uniforme</i> , 2010.....	16
10. Claudia Casarino, <i>Entrecasa</i> , 2008	16
11. Louise Bourgeois: <i>Clutching</i> , 1962	17
12. Magdalena Abakanowicz trabajando en su estudio, ca. 1971	17
13. Lauren Kalman: <i>But if the crime is beautiful... Hood (5)</i> , 2014.....	17
14. Vista de instalación mostrando <i>Moveable Shoulder Extensions</i> 1971 y fotografía de la performance, 1972 de Rebecca Horn, Tate Modern 2016	18
15. Tamara Jacquin: <i>Arquitectura corporal I</i> , 2014	18
16. Gina Pane: <i>Azione Sentimentale</i> , 1973.....	19
17. Sophie Lecomte: <i>Phasme II</i> , 2006	20
18. Sophie Lecomte: <i>Les épidermiques, épines d'acacia</i> , 2005	20
19. Micaela Maisa: Proceso de transferencia para <i>Disposable Skins</i> , 2018	22
20. Micaela Maisa: vistas de instalación de <i>Disposable Skins</i> , 2018.....	24
21. Micaela Maisa: Serie <i>Disposable Skins</i> , 2018	24
22. Micaela Maisa: <i>Integumento</i> , vista de la instalación (UPV) 2018	25
23. Micaela Maisa: <i>Integumento</i> , vista de la instalación (Bib Joan de Timoneda) 2018 26	26
24. Micaela Maisa: Fotogramas del vídeo resumen de <i>Integumento</i> , 2018	26
25. Rebecca Horn: <i>Pencil Mask</i> , 1972	27
26. Micaela Maisa: Proceso Impresión 3D <i>Máscaras para ver y dejarse ver</i> , 2018	28
27. Micaela Maisa: <i>Proceso Impresión 3D - Máscaras para ver y dejarse ver</i> , 2018	28
28. Micaela Maisa: <i>Máscaras para ver y dejarse ver</i> , 2018	28
29. Micaela Maisa: Pruebas para <i>Panoplia</i>	30
30. Micaela Maisa: Proceso de producción de <i>Panoplia</i>	30
31. Micaela Maisa: Serie <i>Panoplia</i> , 2018	31
32. Magdalena Abakanowicz, <i>Embriology</i> , 1978-1980	32
33. <i>Echinocyamus pusillus</i> , erizo de la clase Irregularia.....	32
34. Micaela Maisa: Vistas y detalles de <i>Irregularia</i> , 2018	33
35. Simulación 3D de la exposición en la Biblioteca Joan de Timoneda	34
36. Fotogramas del vídeo resumen de la exposición <i>Superficies simbólicas</i> , 2018	35
37. Catálogo de la exposición <i>Superficies simbólicas</i> , 2018	35

9. ANEXOS

9.1 OBRA ANTECESORA AL PROYECTO



Micaela Maisa: El tegumento y las faneras del imago, 2017 (Antecedente)



Micaela Maisa: Fotograma de vídeo de *El tegumento y las faneras del imago*, 2017 (Link: https://www.youtube.com/edit?o=U&video_id=buKvkhVVxQ)



Micaela Maisa: El tegumento y las faneras del imago, 2017

9.2 SUPERFICIES SIMBÓLICAS: MÁS IMÁGENES



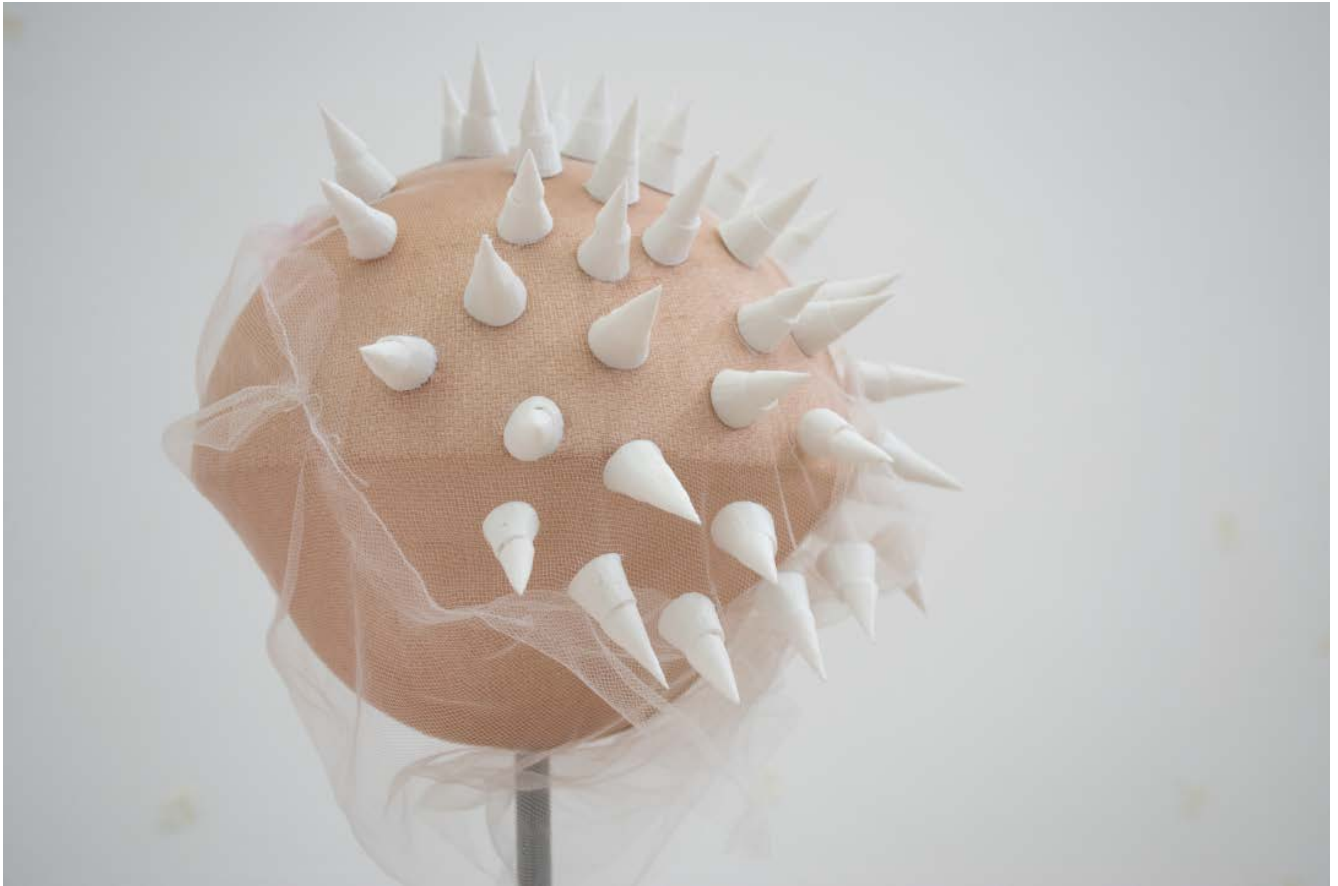
Micaela Maisa: *Integumento*, vista de la instalación, Bib. Joan de Timoneda, 2018



Micaela Maisa: *Integumento*, vista de la instalación (detalles), Bib. Joan de Timoneda, 2018



Micaela Maisa: 2 piezas de *Irregularia*, 2018



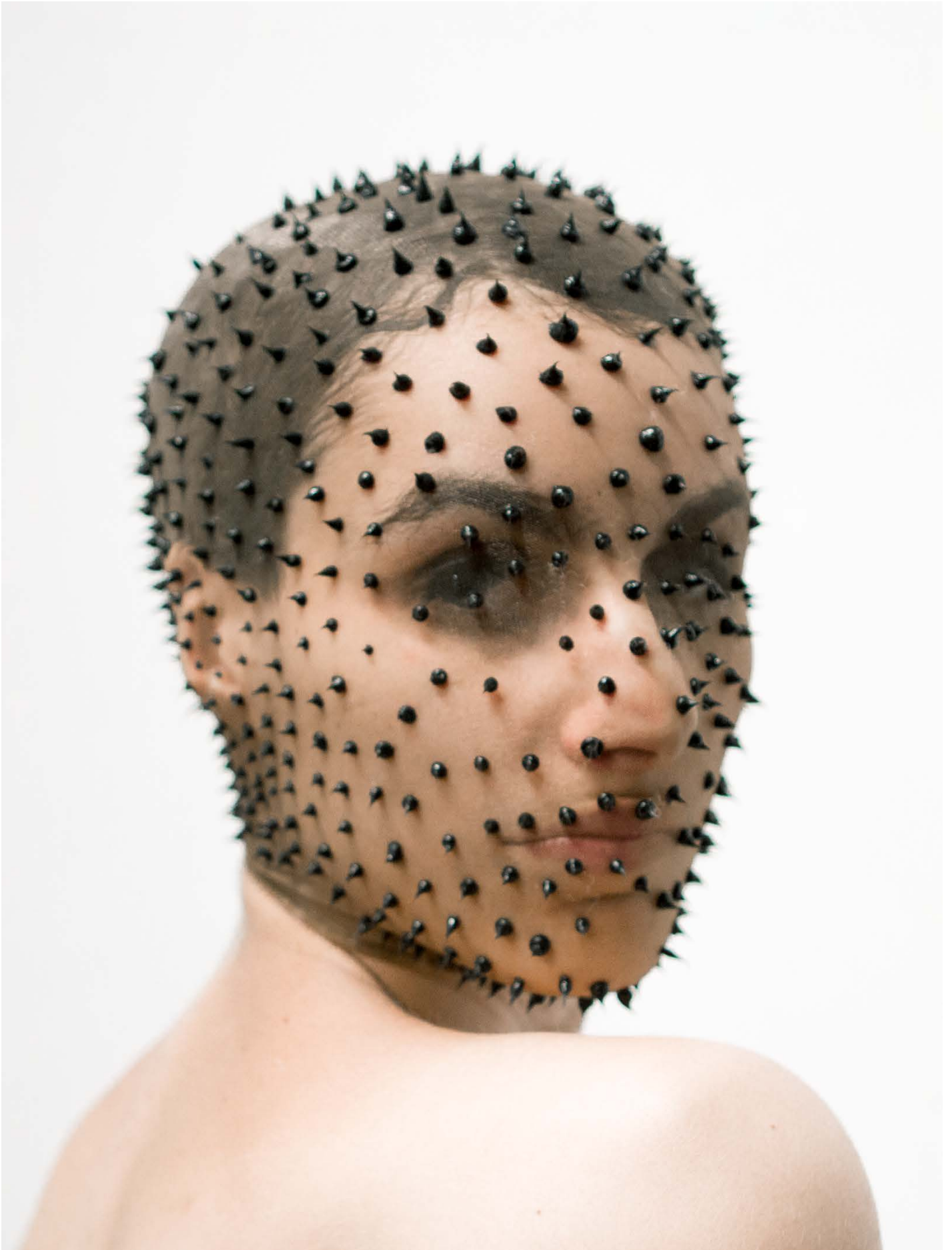
Micaela Maisa: detalles de máscara para *Máscaras para ver y dejarse ver*, 2018



Micaela Maisa: de la serie *Máscaras para ver y dejarse ver*, 2018



Micaela Maisa: de la serie *Máscaras para ver y dejarse ver*, 2018



Micaela Maisa: de la serie *Máscaras para ver y dejarse ver*, 2018



Micaela Maisa: de la serie *Panoplia*, 2018



Micaela Maisa: de la serie *Panoplia*, 2018



Micaela Maisa: de la serie *Panoplia*, 2018



Micaela Maisa: de la serie *Panoplia*, 2018

9.3 OBRA NO INCLUIDA



Micaela Maisa y Lucía Blas: *Sin título*, 2018
Colaboración
Resina epoxi, media y fibra de poliéster