



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Imaginarios y exploraciones artísticas en torno a la piel

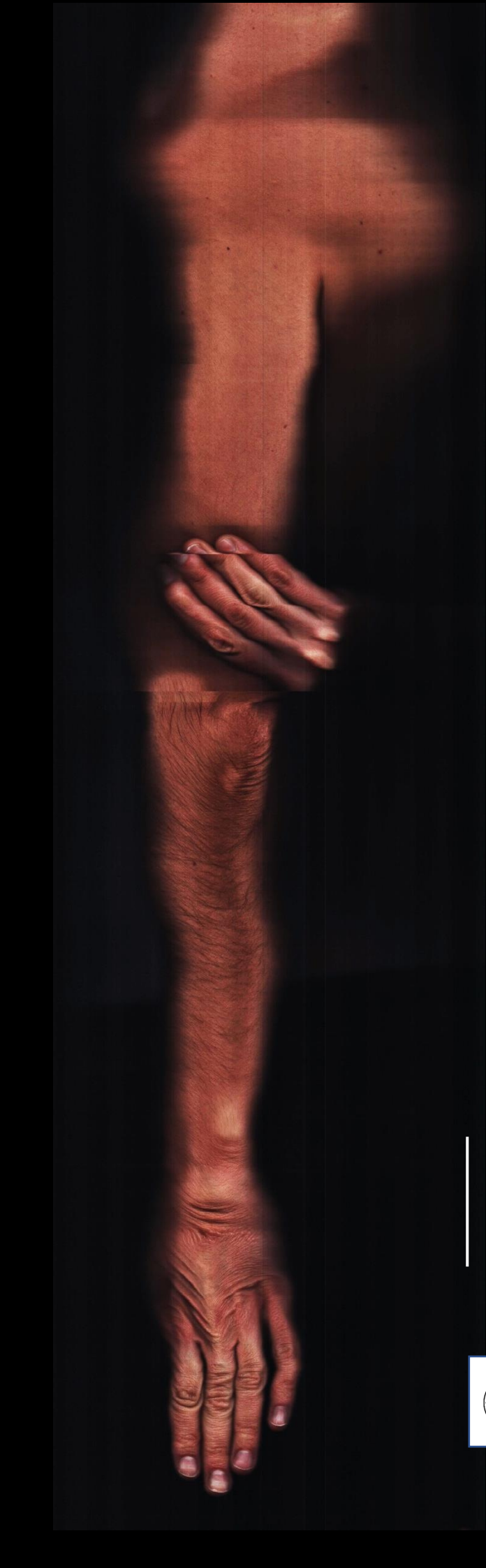
Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Penadés Soler, Esther

Tutor/a: Marín Jordá, Eva María

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022



Trabajo Final de Máster  
Tipología 4

IMAGINARIOS  
Y EXPLORACIONES ARTÍSTICAS  
EN TORNO A LA PIEL

Presentado por Esther Penadés Soler

Dirigido por Eva María Marín Jordá

Valencia, junio de 2022

Universitat Politècnica de València

Facultat de Belles Arts

Màster en Producció Artística



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÀSTER en  
PRODUCCION ARTÍSTICA  
Universitat Politècnica de València

*Lo visible es aquello que se capta con los ojos,  
lo sensible, aquello que se capta por medio de los sentidos.*

Merleau-Ponty

## RESUMEN

En el presente trabajo ofrecemos enfoques artísticos personales en torno a las simbologías de la piel. Entendemos esta superficie dérmica como frontera simbólica entre cuerpo y entorno. La piel constituye nuestra identidad mostrada al otro e interfiere en las experiencias y relaciones con el mundo. Partiendo de la investigación empírica dentro del contexto de las Bellas Artes, empleamos la piel como matriz para crear nuevas huellas gráficas y ampliar la mirada de lo corpóreo.

Debido a la fuerte carga simbólica que posee la piel, la práctica artística se ha servido de su simbolismo para abordar los aspectos relativos a la identidad y a nuestro rol como sujetos, tanto en nuestro entorno como en la sociedad. A lo largo del trabajo, revisaremos las obras de algunos artistas que hacen uso de la piel como herramienta de investigación y experimentación, para cuestionar los discursos y las disposiciones categorizadas en torno al cuerpo y la piel.

En función de toda la investigación llevada a cabo, desarrollamos una producción experimental que se formaliza como proyecto para concurrir a la convocatoria anual Art Públic de la Universidad de Valencia.

## PALABRAS CLAVE

Piel, Percepción, Cuerpo, Huella, Memoria.

## RESUM

En el present treball oferim enfocaments artístics personal al voltant de les simbologies de la pell. Entenem aquesta superfície dèrmica com frontera simbòlica entre cos y entorn. La pell constitueix la nostra identitat mostrada a l'altre i interfereix en les experiències i les relacions amb el món. Partint de la investigació empírica dins del context de les Belles Arts, emprem la pell com matriu per crear noves empremtes gràfiques y ampliar la mirada cap allò corpori.

Degut a la forta càrrega simbòlica que posseeix la pell, la pràctica artística s'ha servit del seu simbolisme per abordar els aspectes relatius a la identitat i al nostre rol com a subjectes, tant del nostre entorn com en la societat. Al llarg d'aquest treball, revisarem les obres d'alguns artistes que fan ús de la pell com a eina d'investigació i experimentació, per qüestionar els discursos i les disposicions categoritzades en torn al cós i la pell.

En funció de tota la investigació duta a terme, desenvolupem una producció experimental que es formalitza com projecte per a concórrer a la convocatòria anual d'Art Públic de la Universitat de València.

## PARAULES CLAU

Pell, Percepció, Cós, empremta, Memòria.

## **ABSTRACT**

In the present work we offer personal artistic approaches around the symbologies of the skin. We understand this skin surface as a symbolic border between body and environment. The skin constitutes our identity shown to the other and interferes in the experiences and relationships with the world. Starting from empirical research within the context of Fine Arts, we use the skin as a matrix to create new graphic traces and broaden the gaze of the corporeal.

Due the strong symbolic load that the skin has, artistic practice has used its symbolism to address aspects related to identity and our role as subjects, both in our environment and society. Throughout the work, we will review the works of some artists who make use of the skin as a research and experimentation tool, to question the discourses and categorized dispositions around the body and the skin.

Based on all the research carried out, we develop an experimental production that is formalized as a project to attend the annual call for Public Art at the University of Valencia.

## **KEY WORDS**

Skin, Perception, Body, Print, Memory.

## AGRADECIMIENTOS

Me complace iniciar estos agradecimientos mencionando a mi tutora, Eva, por haberme atendido y guiado desde el mismo momento que le propuse formar parte de este camino instructivo. Gracias a su larga trayectoria y experiencia, he podido disfrutar durante la exploración de nuevos saberes y vivencias artísticas que ya forman parte intrínseca de mi ser.

Tampoco hubiera sido posible el desarrollo de la presente investigación sin el continuo apoyo y la constante motivación de mi familia, quien semana a semana ha estado pendiente del trascurso de este año de máster universitario.

Y mi mayor agradecimiento a Joan, mi pareja, por transmitirme su fortaleza y calma, por sus consejos y su ayuda permanente, porque gracias a él vivo en presente.

## ÍNDICE

<b>1</b>	<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>6</b>
1.1	Propósito de la investigación y motivación	7
1.2	Objetivos	8
1.3	Metodología	9
1.4	Acotación de la investigación	11
1.5	Estructura	13
<b>2</b>	<b>DISCURSOS DE PENSAMIENTO EN TORNO AL CUERPO Y LA PERCEPCIÓN</b>	<b>14</b>
2.1	Pensamientos en torno a la percepción	14
2.2	Nociones en torno a la percepción háptica	16
<b>3</b>	<b>CONCEPTUALIZACIÓN Y PRECEDENTES. LA NOCIÓN DE PIEL EN EL CONTEXTO ARTÍSTICO</b>	<b>18</b>
3.1	La piel como soporte pictórico	19
3.2	Impronta: el cuerpo como matriz	22
3.3	La piel retiene la memoria	24
<b>4</b>	<b>REFERENCIAS TÉCNICAS, FORMALES Y DISCURSIVAS</b>	<b>26</b>
4.1	Latexgrafía, Xerografía y Art Transfer. Aproximaciones técnicas	26
4.2	Aproximaciones formales y discursivas	29
4.2.1	Imprimir la memoria	29
4.2.2	Escanear el cuerpo	30
4.2.3	Coser la piel	32
<b>5</b>	<b>INVESTIGACIÓN Y PROPUESTA ARTÍSTICA</b>	<b>35</b>
5.1	Acotación de materiales y procedimientos artísticos	36
5.2	Series exploratorias	38
5.2.1	<i>Cartografías de la piel</i>	38
5.2.2	<i>Memoria impresa</i>	44
5.2.3	<i>Piel desnuda</i>	47
5.2.4	<i>Traducciones de la piel</i>	55
5.3	<i>Criptodermis</i> . Propuesta artística para la convocatoria Art Público 2023	59
5.3.1	Justificación de la propuesta	60
5.3.2	La pieza y su proceso	61
5.3.3	Presupuesto	65
5.3.4	La pieza, su ubicación y la relación con el entorno	65
5.3.5	Valoración de la propuesta	66
<b>6</b>	<b>CONCLUSIONES</b>	<b>67</b>
<b>7</b>	<b>FUENTES REFERENCIALES</b>	<b>68</b>
<b>8</b>	<b>ÍNDICE DE FIGURAS</b>	<b>71</b>

## 1 INTRODUCCIÓN

Se podría decir que el cuerpo encierra cuestiones que pertenecen al origen de la identidad del ser y a su relación con su entorno. La construcción simbólica de la individualidad como sujetos adquiere diferentes significados según sea el contexto social y cultural en el cual la describamos. Veamos como ejemplo que, mientras en las sociedades primitivas el hombre que envejecía adquiría mayor preeminencia social, la sociedad contemporánea occidental tiende a rendir culto a la eterna juventud y los signos de vejez se traducen en fragilidad, debilidad y muerte. En estas coyunturas sociales, la piel y, en general, el cuerpo desnudo siguen arrastrando estigmas y barreras que superar.

La piel posee múltiples significados, indispensables para adentrarnos en la compleja tarea de comprender la identidad propia. En nuestra investigación traducimos todas esas simbologías—memoria, huella, percepción, identidad—, en *imaginarios* de la piel, dando título al trabajo de investigación. No existe otro camino para descubrir quiénes somos si no es considerando la piel como elemento indispensable para entender tres aspectos: la subjetividad individual, la imagen que proyectamos al otro y a la relación que establecemos con el entorno. Estos tres pilares articulan nuestro discurso teórico y fundamentan la investigación artística que llevamos a cabo en el presente trabajo.

En la primera parte del desarrollo de la investigación realizamos un recorrido por diferentes discursos que gestaron el *qué* de la investigación, para luego presentar un *cómo*. Nos referimos a pensamientos filosóficos desarrollados en torno a la percepción y al tacto, y a artistas cuya producción gira en torno a las poéticas del cuerpo y otras referencias que dotan de sentido nuestra experiencia artística.

Una vez identificamos la piel dentro de este marco discursivo, construimos un universo en el cual descifrar sus simbologías, transformándolas en material expresivo a través de la experimentación con diversos métodos y materiales. En el cuerpo de la investigación, presentamos nuevas formas artísticas con las que resignificar nuestro órgano más extenso, la piel. Toda esta investigación nos sirve para fundamentar la propuesta de participación en la Convocatoria de Arte Público que oferta anualmente la Universidad de Valencia y que explicaremos más adelante.



## 1.1 Propósito de la investigación y motivación

En las sociedades occidentales contemporáneas, las prácticas relacionadas con el cuerpo siguen encerrando debates éticos y morales. Tanto en la esfera pública como privada, así como en aspectos legales y de privacidad, exponer la dermis y su fragilidad ha sido detonante de numerosas problemáticas, cuestionadas también dentro del contexto artístico.

En un presente dilatado, no podemos negar el creciente interés por el estudio del cuerpo en relación a su contexto. Podemos recurrir a la piel para referirnos a la individualidad, a las sensaciones perceptivas orientadas al consumo o al incremento de las prácticas médicas para interferir en los estragos físicos del paso del tiempo. Estudios desde el área de la sociología, la medicina o el arte tratan de resolver las dudas en torno a lo que nos encarna como identidades, nuestra piel. En todas ellas, existe un componente evidente de transformación premeditada que interferirá en las experiencias y las relaciones con el mundo. Porque no nos olvidemos que en estos nuevos espacios cambiantes que presenta la actual realidad, la piel interviene de pleno en las experiencias y costumbres de nuestro entorno. Hoy, más que ningún otro contexto, necesitamos el acto artístico para iniciar un proceso de reflexión para aproximarnos al conocimiento de nuestro cuerpo como imagen individual y ente social.

Por ese motivo, la motivación que dio inicio a la presente investigación parte de la reflexión acerca del creciente distanciamiento corporal respecto una realidad cada vez más fugaz y virtual. Los nuevos mecanismos de comunicación de la era tecnológica han desplazado al cuerpo a un segundo plano, limitando el contacto con el prójimo y con nuestro entorno. Lo que nos rodea se ha convertido en una imagen fijada por el apresurado ojo y el flujo continuo de imágenes impera sobre cualquier otra percepción del mundo. Tal y como nos advierte Pallasmaa (2006) en su libro *Los ojos de la piel*, hemos dejado de percibir con la totalidad de los sentidos. La instantaneidad de las imágenes, la aceleración de los ritmos naturales y la obsolescencia de la materia, entre otras, nos conducen a una inminente y sucesiva devaluación de lo corpóreo.

El desarrollo procesual de la producción artística que presentamos pretende evidenciar nuestro *sistema nervioso externo*, tal como lo describe Montagu (2004), como la materia

primordial para establecer nuestra percepción del mundo. Debido a la tiranía de las imágenes, la experiencia táctil es sometida a una marginación perpetua. El ocularcentrismo nos destierra al distanciamiento y al aislamiento (Pallasmaa, 2006). Cuando lo visual se antepone a cualquier otra experiencia sensitiva, la percepción se torna incompleta. Sin embargo, gracias al tacto, el conocimiento de nuestro cuerpo y nuestro entorno se vuelve una experiencia íntegra. La necesidad de ocuparnos de lo corpóreo en la era de la posmodernidad es vital para concebirnos como identidades en contacto continuo con sensaciones y percepciones.

En este contexto, proponemos una reflexión a través del arte para reconsiderar la piel como nexo simbólico que interfiere activamente en las experiencias sensitivas y las relaciones con el mundo. Para la elaboración fundamentada del presente planteamiento artístico, resultó imprescindible realizar un estudio para conocer cómo el arte ha servido de medio de expresión para resignificar nuestro cuerpo y nuestra identidad. Conocer otras aproximaciones nos ayudó a comparar las relaciones entre materia y piel, cuerpo e individuo, para producir de este modo otras propuestas artísticas innovadoras que generasen nuevas reflexiones estéticas en torno a la piel y el cuerpo.

## 1.2 Objetivos

El desarrollo completo del trabajo aspira a un único objetivo general:

- Acreditar el órgano de la piel como herramienta necesaria e indispensable para comprender nuestra individualidad y nuestro entorno.

Con el propósito de optimizar la acción planificadora, hemos establecido una jerarquía de los objetivos específicos. Su clasificación atiende a una estructura coherente que se desarrolla según a unos niveles de complejidad que se alcanzan sucesivamente (Bloom, 1986). Entendemos como objetivos específicos los siguientes ítems:

- Investigar diferentes discursos conceptuales y artísticos en torno a la noción del cuerpo y la piel para comprender sus significaciones.
- Acotar un marco teórico conceptual que favorezca el desarrollo de la práctica artística.

- Seleccionar referentes artísticos contemporáneos que trabajen interdisciplinariamente en torno a las metáforas de la piel.
- Desarrollar una producción artística inédita siguiendo una metodología experimental y reflexiva.
- Investigar diferentes procedimientos artísticos mediante el uso de materiales cuya fisicidad permiten interpretar y representar la dermis.
- Analizar los resultados de la práctica artística para garantizar el desarrollo coherente de la investigación.
- Formalizar un proyecto para concurrir a la convocatoria de Art Público de la Universidad de Valencia.

### 1.3 Metodología

Nos es familiar escuchar que los procesos de investigación dentro del mundo de las humanidades y las artes no concuerdan formalmente de los modelos de investigación científica. Socialmente sigue existiendo una barrera que disocia la creación y la investigación. Las aportaciones en el territorio artístico presentan unas características que difiere del trabajo de investigación tradicional y, por tanto, son excluidas del panorama intelectual. Las diferentes tipologías artísticas persiguen fines y lenguajes muy dispares, y es su transversalidad lo que las convierte en propuestas de domino artístico de gran interés.

La investigación en el campo de las Bellas Artes es una fuente esencial de conocimiento para cualquier sociedad de progreso. Los procedimientos que se llevan a cabo en cualquier investigación artística encierran una reflexión crítica que se aproximan al contexto socio-comunitario que les rodea. Con lo que la obra de arte no posee una función exclusivamente estética, sino que forma parte del escenario educativo de la sociedad. El papel de la persona artista es esencial para observar, analizar, cuestionar e interpretar los sucesivos fenómenos de nuestro entorno.

El tipo de investigación que hemos escogido corresponde a la tipología cuatro establecida por los miembros competentes del Máster de Producción Artística de la Universidad Politécnica de Valencia. En esta tipología diferenciamos un objeto de estudio, esencial para el desarrollo de la propuesta artística. Estos dos elementos,

experimentación y conceptualización interfieren alternativamente durante todo el desarrollo de la investigación.

Para abordar el desarrollo de la propuesta artística nos acogimos a una metodología cualitativa, con lo que las bases sobre las que se asienta la investigación no atienden a ninguna hipótesis previa, sino que consiste en conocer utilizando los medios de la experimentación, la observación, el registro y la interpretación de los resultados. Una fase igualmente importante para el desarrollo del trabajo es el estudio de referencias conceptuales y artísticas que permiten ampliar los conocimientos del tema. Conocer otros planteamientos artísticos y entender las técnicas como la xerografía, el *art transfer* o el *copy art* nos sirve de refuerzo para la posterior selección de metodologías, técnicas y materiales. En nuestro caso, pretendemos presentar nuevas líneas de trabajo acerca de la representación del cuerpo a través de su órgano constituyente, la piel.

Establecimos inicialmente los métodos y los materiales que mejor se adaptaban a los objetivos planteados. A partir de unos interrogantes previos formalizamos las inquietudes iniciales de la investigación: ¿Cuáles son los límites entre individualidad y el entorno? ¿Podemos encarnar nuestra imagen a través de la piel? ¿Cómo registrar la memoria de la dermis? ¿Puede el cuerpo transformarse en soporte y matriz del proceso artístico? La búsqueda activa para dar respuesta a dichas preguntas nos condujo a una amplia experimentación con materiales, medios técnicos y procedimientos que nos permitieron dejar constancia de la limitación de las técnicas para reproducir la simbología infinita de la piel. Como descubriremos en apartados posteriores, la investigación abordó materiales como la parafina, técnicas como la transferencia e instrumentos como el escáner de mano. Todos estos recursos y procesos son estudiados y aplicados para alcanzar el objetivo inicial de la investigación: acreditar el órgano de la piel como herramienta necesaria e indispensable para comprender nuestra individualidad y nuestro entorno.

Defendemos de nuevo que este estudio artístico parte de la acción y la experimentación para crear un contenido generador de pensamiento y reflexión respecto a las nociones de cuerpo y sus vínculos externos e internos. Desde la investigación basada en las Bellas Artes, el presente trabajo pretende dejar constancia de la diversidad de analogías entre

la realidad que conocemos y la significación que hemos construido a través nuestro cuerpo. Para fundamentar el proceso artístico fue esencial el análisis de diferentes genealogías que examinan la noción de cuerpo y piel. Dicho estudio nos condujo a iniciar una línea de trabajo abierta haciendo uso de diversos materiales que nos permitieran la interpretación y representación física de la superficie dérmica. En la investigación son esenciales los diferentes procesos de retroalimentación continua, que permiten establecer los ejes prácticos de la investigación.

#### **1.4 Acotación de la investigación**

El método cualitativo requiere que el objeto de estudio sea acotado. La simbología de la piel ocupa un amplio marco referencial, con lo que fue indispensable la delimitación del campo de estudio y la desestimación de algunas referencias que, si bien defienden una relación estrecha con el cuerpo y la piel, se alejan de los objetivos de la propuesta. Vemos a continuación tales acotaciones.

Desde los primeros registros de la existencia del ser humano, las sucesivas manifestaciones culturales han hecho uso de la piel como herramienta para testimoniar y dejar huella de la presencia del individuo en el mundo. Podríamos recorrer las diferentes concepciones de la piel a lo largo de la historia y descubrir que, tanto los cuidados de la piel como su significación, han sido tan dispares como controvertidas. Teniendo en cuenta la divergencia de campos de estudio del cuerpo, nuestro propósito orienta su interés hacia los discursos de una era contemporánea reciente y, en concreto, hacia los pensamientos más próximos a la realidad sociocultural occidental.

Siendo consciente de la heterogeneidad de los valores del cuerpo en otras culturas primigenias latinas o africanas, hemos tenido que descartar algunas prácticas que perfectamente podrían corresponder a los conceptos que apunta el presente estudio. Un ejemplo de ello, son las prácticas en las que el teñido de la piel se relacionan con mitos y costumbres. Del mismo modo, el mundo en torno a la fijación de la imagen en la piel mediante el tatuaje requeriría de un análisis específico. Dado que estos contenidos se alejan de la conceptualización de nuestra investigación, decidimos descartar los conocimientos entorno a ello.

Son muchas las expresiones artísticas que utilizan la piel y el cuerpo como instrumento para la comunicación de su mensaje artístico. Categorías que, desde los años 60, se engloban bajo el nombre de Body Art, performance, acción o happening. No por ello, la presente investigación ha ignorado otras técnicas artísticas cuyo interés se centra en conocer la piel y sus significados. En los siguientes apartados descubriremos como también la fotografía, la instalación o el cine son disciplinas que han abordado la compleja tarea de descifrar los vestigios de la piel. Algunos artistas del accionismo vienen como Yves Klein, Arnulf Rainer y Günter Brus encarnaron la piel como soporte y matriz en sus lenguajes plásticos. Otros artistas como Gary Schneider y Claudio Perna se beneficiaron de la técnica de la xerografía para resaltar el imaginario simbólico de la piel comportándose como superficie fronteriza y siendo expuesta posteriormente cual tejido. Estos y otros artistas se incluyen en el estudio de la investigación y los mencionaremos de nuevo en apartados posteriores.

Durante la exploración de nuevos lenguajes artísticos que tuvieran como centro de interés las poéticas del cuerpo, descubrimos otros discursos en los que las acciones de carácter ritual desvelan la patente fragilidad del cuerpo. La piel es un potente símbolo comunicativo capaz de explicar la vulnerabilidad corporal. Acciones como las de Marina Abramović o Regina José Galindo han tomado su propia corporalidad para referirse a la debilidad y la indefensión del cuerpo. Como describe Gina Pane (2011), *la herida es la memoria del cuerpo; memoriza la fragilidad, el dolor, es decir, su existencia real. Es una defensa en contra del objeto y de las prótesis mentales* (p. 34). Estas y otras propuestas en las que se somete la piel a experiencias extremas se alejan de nuestro propósito. Nuestra intención no pretende debilitar el cuerpo físico, sino convertirlo en protagonista para advertir la necesidad de devolver el sentido háptico a la experiencia perceptiva para conocer cómo nos percibimos y cómo nos ven los demás. Por ese motivo, hemos renunciado a incluir en este estudio las prácticas artísticas en las que la piel es travesada o mutilada.

Afrontar el estudio de la noción del cuerpo en la era tecnológica en la que nos encontramos nos podría conducir a otros movimientos culturales aparecidos en el S.XXI como es el transhumanismo. Esta corriente defiende la tecnociencia como solución a los límites biológicos de la naturaleza. Para ello, es necesario una integración de la

tecnología como parte indispensable de medio físico, cognitivo y emocional del cuerpo humano. Dado que la investigación que proponemos presentar trata de ser una apología a lo corpóreo como medio de conocimiento y comunicación, tratar de estos aspectos se alejarían de dicha voluntad y fueron conscientemente descartados.

## 1.5 Estructura

Para concluir con el apartado introductorio que precede al cuerpo del estudio, consideramos oportuno aludir a los diferentes apartados que constituyen la investigación. Hemos decidido articular los contenidos en cuatro apartados que desarrollamos a continuación.

El primer capítulo *Discursos de pensamiento en torno al cuerpo y la percepción* es una aproximación a las filosofías del cuerpo y la percepción a través de autores que señalan el cuerpo como lugar de percepción, conciencia y pensamiento. Este apartado es esencial en la investigación para comprender que, gracias a la piel, podemos experimentar multisensorialmente los fenómenos del mundo que nos rodea.

Le sigue el punto tres *Conceptualización y precedentes. La noción de piel en el contexto artístico*, que recoge los referentes artísticos que aluden al cuerpo y a la piel desde la segunda mitad de S.XX hasta nuestros días. Recordamos que estas prácticas artísticas seleccionadas resguardan la integridad física de los artistas y que, aquellas obras que mutilan la piel, quedan fuera de nuestro rango de estudio.

Dado que en el desarrollo de la investigación hemos trabajado con diversas disciplinas artísticas, hemos reservado un epígrafe para exponer el estudio de técnicas como la xerografía, el *art transfer* y la latexgrafía. El apartado cuatro *Referencias técnicas, formales y discursivas* recopila información que resulta imprescindible para ejecutar con fundamento las diferentes líneas de trabajo.

Finalmente, en el capítulo cinco *Criptodermis. Investigación y propuesta artística* desarrollamos los diferentes procedimientos artísticos que constituyen el cuerpo de la investigación. Este apartado es un recorrido procesual de cómo hemos aplicado las técnicas mencionadas hasta seleccionar la línea de trabajo del proyecto para concursar a la convocatoria de arte público de la Universidad de Valencia.

## 2 DISCURSOS DE PENSAMIENTO EN TORNO AL CUERPO Y LA PERCEPCIÓN

En el presente apartado realizamos un breve recorrido por los fundamentos teóricos que involucran al cuerpo como medio estratégico para establecer una relación entre sujeto y entorno. Conscientes de la variedad de estudios existentes, mencionamos algunas referencias que sirven para la conceptualización y posterior desarrollo de la creación artística de dicha investigación.

Señalamos primeramente una de las cuestiones más relevantes: la piel como órgano primordial de nuestra percepción del mundo. Para conformar las imágenes de los fenómenos que nos acontecen como individuos, la piel y el sentido del tacto evidencian un protagonismo indiscutible. En el transcurso de la historia, la vista ha poseído la mayor y más fiable garantía de conocimiento. El dominio de la visión como instrumento hegemónico ha superado a otros sentidos como el oído o el tacto. Sin embargo, algunos estudios nos orientan hacia una nueva mirada de la percepción. Nos referimos a una percepción en la que la globalidad del cuerpo está implícito en el acto de conocer el mundo. En los planteamientos que vamos a presentar a continuación, los sentidos son indispensables para entender la relación intrínseca sujeto-entorno.

### 2.1 Pensamientos en torno a la percepción

Atendiendo al orden cronológico, mencionamos en primer lugar uno de los conceptos que avanzaban los filósofos empiristas como George Berkeley: la sensación perceptiva. Para solucionar la problemática de la *percepción lineal*, los empiristas analizan el mundo que nos rodea desde un punto de vista inmaterial, metafísico; concluyendo que el mundo no está compuesto de cosas materiales, sino de impresiones. Por ello, los objetos existen en cuanto una mente los percibe. Sentir es percibir, con lo que los sentidos son la única fuente de conocimiento, los que hacen trabajar la mente para distinguir objetos. Según interpreta José Miguel Fuentes-Martín (2015) de los pensamientos de Berkeley: *Separada del tacto, la vista no podría tener idea alguna de distancia, exterioridad o profundidad, ni, por consiguiente, del espacio o del cuerpo* (p.101).



A lo largo del siglo XX se dieron otras corrientes que adoptaron posiciones similares como es el ejemplo de la concepción del ser de Martin Heidegger. Mediante la noción de *Dasein*, definida en *Ser y Tiempo* (Heidegger, 2012), nos revela las cuestiones del humano como sujeto pensante, coherente a los demás entes y cosas que le rodean. Para el autor, ningún individuo puede lograr, aunque sea por un momento, dejar de pensar en nada o no ocuparse de algo. El *Dasein* está siempre relacionándose con entidades externas, integrándolas, comprendiendo y realizando con ellas escenarios de significación que determinan su propio ser. Es por eso, que su planteamiento se aproxima a la nueva mirada de la percepción a la que nos pretendemos acercar.

Otras de las referencias conceptuales de este trabajo es el texto del filósofo francés Gaston Bachelard titulado *La poética del espacio* (1965), en el que nos desvela la relación fenomenológica del cuerpo y su entorno. Partiendo de la preocupación por entender el espacio arquitectónico, describe los territorios de la casa como lugares habitables e íntimos. Los rincones, los cajones, los armarios, todos son espacios llenos de recuerdos, pensamientos y sueños que sirven para entender la relación entre exterior e interior, cuerpo y entorno. También dedica uno de los capítulos del texto al nido, entendido como imagen y lugar de ensueño poético. Su fuerte simbología con lo maternal, establece una analogía directa con la creación de la vida, con el refugio y la protección. Aunque su análisis se enfoque desde el ámbito arquitectónico, nos interesa para este estudio el acercamiento fenomenológico entre cuerpo y entorno.

Si aludimos al pensamiento fenomenológico, no podemos dejar de mencionar a Maurice Merleau-Ponty y sus aproximaciones teóricas referidas a la percepción. Heredero de las ideas de Husserl y de las teorías gestálticas, en su libro *Fenomenología de la percepción* (1945), Merleau-Ponty define la percepción como el encuentro de la persona-cuerpo con la naturaleza-objeto. Para el autor, el acto de *conocer* se realiza a través de lo corpóreo en donde el mundo opaco —como Merleau-Ponty lo define— debe de ser disuelto. Este *acto perceptivo* es un medio de comunicación entre nosotros y el mundo. Como él lo denomina, se trata de un cuerpo *fenomenal* que destruye el dualismo *sujeto-objeto* heredado de la modernidad.

Merleau-Ponty y Heidegger no son los únicos que analizan la filosofía del cuerpo. Otros estudios en el contexto de la psicología han hecho hincapié en los estímulos sensoriales, diferenciando percepción y sensación. Una muestra son los estudios del psicólogo J.L. Pinillos (1981), en los que describe que el acto perceptivo está influenciado por las experiencias pretéritas. Para dicho autor, la percepción se concibe únicamente en relación a los recuerdos, con lo que para estudiar y describir la percepción se debe tener en cuenta nuestras experiencias y no lo que contiene el mundo físico.

Dentro del repertorio de sentidos que poseemos los humanos, el tacto se considera el más primitivo y emocional. De nuevo las palabras de Pallasmaa (2006) nos ayudan a comprender esta cuestión: *El ojo es el órgano de la distancia y de la separación, mientras que el tacto lo es de la cercanía, la intimidad y el afecto. El ojo inspecciona, controla e investiga, mientras que el tacto se acerca y acaricia* (p.47). Vemos, olemos y oímos, pero sobre todo tocamos para conocer nuestro entorno. Aunque a lo largo de este apartado no profundicemos en temas tan complejos como la percepción como experiencia corpórea, sí podemos conocer más detalles al respecto en la entrevista que Emiliano Sánchez (2016) realizó a Pallasmaa con motivo del Encuentro de Arquitectura y Diseño *Atmósferas Humanistas de la Arquitectura*.

No podemos terminar este recorrido sin mencionar al filósofo francés Georges Didi-Huberman. Entre su numerosas publicaciones, encontramos coherente hablar de publicaciones como *Ser cráneo* (2008) y *Lo que miramos, lo que nos mira* (2002). En ellas reflexiona sobre cómo miramos, cómo tocamos y cómo entendemos lo que somos. Cuando visualizamos un objeto, no solo es el volumen —o imagen-materia, como Didi-Huberman lo define—lo que percibimos, sino que la percepción de este objeto concluye con la experiencia del tacto.

## **2.2 Nociones en torno a la percepción háptica**

Aunque conocemos la clasificación clásica de los cinco sentidos mantenida durante siglos, existen otros sistemas sensoriales que complementan nuestra percepción. Es el caso del sentido vestibular, que informa de cómo se encuentra el cuerpo posicionado; el propioceptivo, que informa de cómo uno tiene los miembros del cuerpos colocados en el espacio; el interoceptivo, que informa sobre los órganos internos del cuerpo; y por

último, el cinestésico, el cual habla de la tensión muscular. La variedad de percepciones vinculadas al sentido del tacto y a las kinestesis corporales se conocen como *sentido háptico*. El artículo de Soledad Ballesteros *Percepción háptica de objetos y patrones* nos revela las aportaciones de dos pioneros en percepción háptica, Katz (1925) y Gibson (1962). Sus planteamientos defienden que la información que recibimos es obtenida exclusivamente a través del uso consciente del tacto, excluyendo toda receptividad pasiva de la estimulación externa. Describen el sentido del tacto *activo y propositivo* como canal de información de primer orden, que suministra un conocimiento preciso sobre nuestro entorno. Aunque mantengamos la denominación más corriente de *tacto* en el desarrollo del escrito, tendremos en cuenta las verdaderas capacidades del sistema háptico, que no son en absoluto inferiores a las del sistema visual.

### 3 CONCEPTUALIZACIÓN Y PRECEDENTES. LA NOCIÓN DE PIEL EN EL CONTEXTO ARTÍSTICO

En el siguiente apartado realizaremos una revisión a las prácticas y procesos artísticos de otras personas creadoras e investigadoras que han trabajado en torno a la interpretación del cuerpo a través de técnicas como la impronta, la imagen transferida o la acción. Encontramos coherente el estudio de estos procesos multidisciplinares que involucran el contacto corporal para reflexionar en torno a la simbologías de la piel.

Desde el ámbito artístico, ha habido un intento por descifrar los significados de la piel como un espacio que habla de nuestra individualidad en continua metamorfosis. Gracias a su plasticidad, podemos hacer alusión a la dermis como frontera del cuerpo. Como la envoltura que lo cubre para protegerlo de violencias externas,



Fig. 1 Arnulf Rainer,  
*Gerippte Hände*, 1978.

manteniendo su interior inmune y refugiado. Esta fina superficie constituye la siguiente dualidad. En primer lugar, distinguimos un espacio interior que nos remite a la subjetividad del individuo, su constitución orgánica, sus fricciones y emociones. En segundo lugar, un espacio exterior que muestra al mundo la imagen del *yo*, haciendo alusión a los signos de la edad, de género e identidad étnica. Del mismo modo, nos muestra los síntomas de lesión, enfermedad y muerte. Sus huellas, cicatrices y manchas. Todas ellas nos responden que la piel encierra todo un código semántico que los artistas tratan de apropiarse para desvelar el potencial del cuerpo como discurso plástico.

El contenido que sigue los siguientes subapartados analiza el estado de la noción del cuerpo y la piel como vehículo del mensaje artístico. Conscientes de la heterogeneidad del campo y la práctica, hemos agrupado algunos referentes que están en consonancia con nuestro estudio en tres apartados: *La piel como soporte pictórico*, en el que mencionamos el accionismo vienés; *Impronta. El cuerpo como matriz*, en el que descubrimos algunas prácticas de artistas como Yves Klein o Ana Mendieta; y por último, *La piel retiene la memoria*, con algunos discursos en torno a los recuerdos y la memoria.

### 3.1 La piel como soporte pictórico

En el contexto artístico contemporáneo, podemos descifrar algunas prácticas en las que la piel es un potencial soporte pictórico. A lo largo del desarrollo de este apartado conoceremos algunos ejemplos. Previo a esta información, destacar un aspecto esencial: cuando hablamos de piel estamos hablando de un territorio vivo que posee entidad y vida propia, y que a diferencia de soportes inertes tradicionales, no mantiene neutra su superficie ante la inclusión, efímera o permanente, de otros materiales. En este sentido, en el procedimiento artístico se deben asumir los riesgos que supone que el soporte, en este caso la piel, no responda a los requerimientos materiales y conceptuales planteados inicialmente. La obra puede quedar inacabada o dejar de existir en pocos minutos, una realidad que pone de manifiesto lo efímero de esta particular técnica pictórica.

Como hemos revelado anteriormente, la performance es una de las prácticas artísticas que han convertido el cuerpo en el lugar del acto artístico, en su lienzo y su pigmento simultáneamente. Durante los años 60, las acciones performativas se exponen ante públicos curiosos, demostrando como el cuerpo había dejado de servir como modelo de las representaciones icónicas del arte tradicional para convertirse en espacio de reflexión para problemáticas como la sexualidad, la religión, lo público o la biología (Solans, 2000).

Ejemplos de esta práctica las encontramos en la obra de Günter Brus (Ardning, 1938). En acciones como *Spaziergang* o *Selbstbemalung* cubre su cuerpo de blanco para transformarlo en lienzo y pincel de su propia obra. El artista nos muestra cómo a través del cuerpo y de las intervenciones -recurriendo incluso a la agresión- somos capaces de crear una confrontación con el espacio social para hacer reflexionar al público y sacarlo de su zona de confort burguesa de la Viena de los años 60-70.



Fig. 2 Günter Brus,  
*Selbstbemalung II*, 1965.



Fig. 3 Piero Manzoni, *Firma del cuerpo de una modelo en Milán*, 1961.

El artista Piero Manzoni nos desplaza a otro lugar de reflexión con sus *figuras vivientes*. Mediante un gesto tan vago pero significativo como es el de la firma personal sobre la piel, el cuerpo de estos individuos desconocidos se convierten en *auténtica y verdadera obra de arte* (Ramírez, 2003). Esta y otras obras del artista abrieron la controversia acerca de los límites del arte y su relación con el mercado. Sin embargo, no es esta la reflexión que nos interesa resaltar para nuestro estudio, es más bien la transformación de un cuerpo en objeto deshumanizado. Cómo a través de un simple trazo, poseemos y somos poseídos.

A priori, podríamos pensar que la piel es simplemente esa superficie que nos cubre el cuerpo. Sin embargo, posee entidad propia y a diferencia de otros soportes inertes tradicionales, transpira, se dilata, se expande. Durante el proceso creativo, la persona artista debe contemplar los aspectos biológicos, cromáticos y fisiológicos de la piel: la temperatura, que interferirá en el secado del pigmento que se le aplique; la tonalidad de la piel, que permitirá alcanzar matices con mayor o menor calidez; la textura, que hará depender la flexibilidad sobre la que se aplica el pigmento; y un largo etcétera. Por tanto, su comportamiento como soporte tiene variaciones que, en la mayoría de los casos, serán incontrolables.

Un ejemplo de esta plasticidad la observamos en la película *The Pillow Book* (Greenaway, 1996). En el film aparece la piel como *hoja de escritura* [...] que pide ser nombrado, ya no por una palabra, sino por la caricia de un pincel humedecido, prolongación de una yema rugosa que se revela en un laberinto indescifrable de huellas



Fig. 4 Peter Greenaway, Frame del film *The Pillow Book*, 1995.

*táctiles* (Sutton, 2007). El relato fílmico alude al cuerpo identificándolo como el libro recopilador de historias inmortales. Y es que la piel retiene la memoria de cada una de las historias de nuestra vivencia. Esos recuerdos que se graban en nuestro cuerpo, se traducen en huellas y cicatrices que viven eternamente sobre la superficie dérmica. Es un ejemplo claro de cómo la piel desnuda se convierte en soporte para transformar la escritura en un acto pictórico efímero.

Otra propuesta cinematográfica reciente explora el cuerpo a partir de un espacio dual: uno, como sujeto alegórico de la libertad y, otro, como objeto efectivo del cautiverio. Se trata del film *El hombre que vendió su piel* (2020), de Kaouther Ben Hania, en el que las contradicciones del mundo moderno se presentan para reflexionar acerca de la deshumanización del cuerpo convertida en producto de la globalización, entre otras cuestiones. Lo que nos interesa destacar de este relato es como la piel tatuada convierte al sujeto en obra de arte, transformando el cuerpo esclavo en mercancía artística libre. Un acto tan cotidiano en el S.XXI como es tatuarse la piel voluntariamente, constituye en el film una identificación del sujeto como objeto de migración.



Fig. 5 Kaouther Ben Hania , Frame del film  
*El hombre que vendió su piel*, 2020.

La conservación de la imagen sobre la piel se ha convertido, desde la antigüedad, en un proceso cuya finalidad no es otra que identificarse dentro de un colectivo social y distinguirse del resto de individuos. Improntas que recuerdan enfrentamientos sociales, estigmatización o estatus social. En la actualidad, el tatuaje es una práctica consentida, demandada y compartida en la sociedad occidental. A esta práctica, también se le anexian otras de carácter estético que alteran la piel y nuestro aspecto físico mediante tratamientos que vulneran físicamente al cuerpo. Aunque esta práctica no sea el centro de estudio, nos sirve de ejemplo para admitir que estas transformaciones de la piel no tienen sino otra finalidad que reconfirmar nuestra individualidad y saciar la necesidad de sentirnos únicos y diferenciados del resto.

### 3.2 Impronta: el cuerpo como matriz

Otra de las acepciones a las que aludimos cuando hablamos de la piel es la de *impronta*. Esta no lleva implícita la intencionalidad de hacer que la obra de arte sea perdurable, sino de hacer visible la imagen y asegurar constancia de nuestra existencia en el mundo. Por tanto, la impronta nos desvela una dimensión espacio temporal. La huella registra un aquí y un ahora. Dado que en esta investigación, la piel es el objeto primordial de estudio, nos centraremos en la visibilidad del rastro humano dejado conscientemente para evidenciar nuestras marcas físicas y biológicas que nos identifican e individualizan.



Fig. 6 Yves Klein, *Anthropometry of the blue period*, 1960.



El uso de la impronta nos remite indiscutiblemente a los trabajos de artistas como Ana Mendieta (La Habana, 1948 – Nueva York, 1985) o Yves Klein (Niza, 1928 – París, 1962). Las *Antropometrías* de Klein supusieron el exponente de las acciones performativas que utilizaban simultáneamente la pintura y el cuerpo. Diferenciándose de la gestualidad del *action-painting* -en los que también se utilizaba esta dualidad, el cuerpo servía a Klein de pincel en sus *ritos espirituales* y la huella en negativo resultante, se convertía en testigo inmóvil y silencioso de la vida.

La exaltación y el choque afectivo y empático con el espectador es uno de los puntos de inflexión tanto en la obra de Mendieta como la de Klein. Sin embargo, en la artista cubana observamos un deseo por objetivizar el cuerpo femenino. Recogiendo el recorrido de su huella impregnada con sangre sobre el soporte, la artista registra la presencia del individuo donde el cuerpo está ausente.

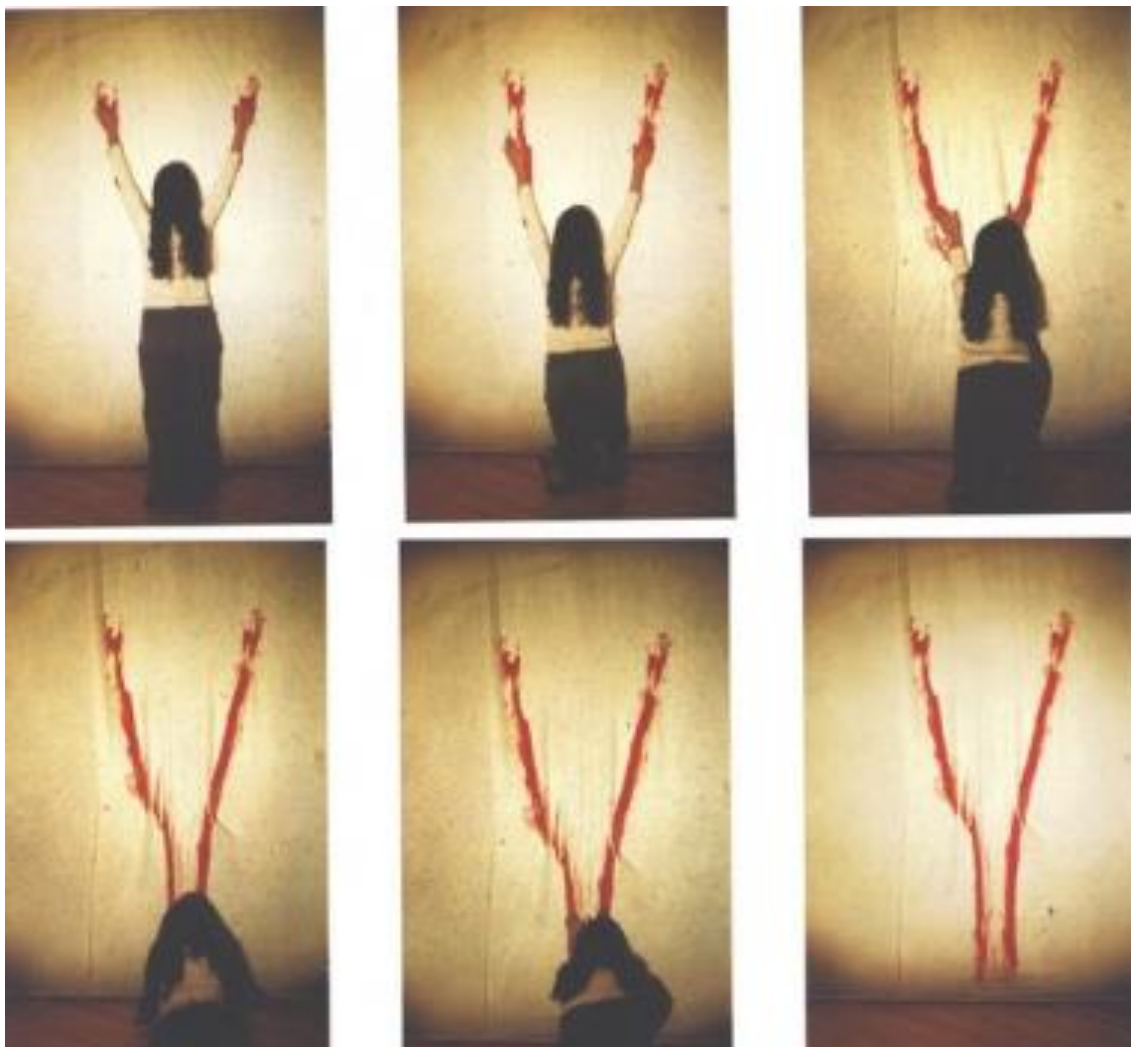


Fig. 7 Ana Mendieta,  
*Body Tracs*, 1982.

### 3.3 La piel retiene la memoria

Analicemos el último de los significados que nos ocupa, el de *memoria*, abordándolo primeramente desde el ámbito cognitivo. Para que una información llegue a formar parte de nuestro recuerdo hace falta que exista un estímulo sensorial, que denominamos *impresión*. Es entonces cuando la percepción se convierte en experiencia, para posteriormente almacenar ese contenido. Psicólogos expertos nos han ayudado a comprender que existen diferentes tipos de memoria: a corto y largo plazo (Jean Piaget, 1972), episódica o semántica (José Antonio Marina, 2011) o memoria procedimental (Ana María Soprano, 2003), entre otras. En esta investigación dejamos los discursos de índole psicológica a un lado, para conocer cómo, dentro contexto artístico contemporáneo, lo relativo a la memoria ha sido objeto de estudio para reflexionar sobre la identidad del individuo.

Sabemos ya cuan variada es la simbología de la memoria. Entre la variedad de las acepciones entre las que discurre el término, vamos a detenernos en algunas prácticas artísticas en las cuales el significado de *recuerdo/memoria* es entendido como el cúmulo de marcas, cicatrices, heridas, que quedan impregnadas en la piel y cuyos testimonios constituyen nuestra identidad a lo largo de nuestra vida.



Fig. 8 Hannah Wilke,  
*S.O.S. Starification Object  
Series*, 1975.

En la obra de Hannah Wilke (Nueva York, 1940 – Houston, 1993) se hace visible esas cicatrices de la piel para reflexionar sobre la mirada occidental hacia la mujer considerada estéticamente fea. A través de sus performance y fotografías, lanzó una llamada de atención sobre la religión, el feminismo, la diversidad cultural, la vida y, por supuesto, del proceso de la muerte. En su conocida obra *S.O.S (Starification Object Series)* elaborada entre los años 1974 y 1982, el cuerpo desnudo y cubierto de pequeños chiclos mascados, se convierte en objeto para despojar los estigmas femeninos de la mujer de los años 70.

Acercándonos hacia nuestro presente, encontramos la obra de Kader Attia (San Denis, 1970), un artista cuyo trabajo se ha forjado a partir de su vivencia con la multiculturalidad. Habiendo pasado su infancia a caballo entre la Argelia heredada de sus padres y los suburbios de su París natal, ha tenido contacto con diferentes culturas de África, Suramérica y Europa. Todos estos antecedentes le revocaron a hablar de las repercusiones de la hegemonía de la cultura de occidente y del colonialismo sobre las culturas no occidentales. Esas heridas producidas por el conflicto colonial centenario se traducen en su obra en piezas que reparan todas esas lesiones sociales. En trabajos como *Some Modernity's Footprints* (2018) o *Traditional Repair* (2014) alude a la cicatrización de las heridas no solo psíquicas, sino también las de índole histórico, lingüístico, personal o generacional.



Fig. 9 Kader Attia, *Some Modernity's Footprints*, 2018.

## 4 REFERENCIAS TÉCNICAS, FORMALES Y DISCURSIVAS

Hemos visto cuán variadas son las interpretaciones artísticas que tratan de reconstruir la realidad del sujeto. Lo corporal y la piel constituyen una motivación constante, una preocupación y un objeto de interés permanente en el arte. Este estudio nos ha servido para comparar los contextos de representación y reinterpretación de la realidad expresada a través de la piel y el cuerpo.

En este apartado queremos acercarnos al estudio de los procedimientos técnicos presentes en nuestra producción artística. Estos son la latexgrafía, la xerografía y el *art Transfer*; procedimientos que nos han permitido la reproducción análoga de la piel sobre diferentes soportes. La diversidad de todas estas técnicas reside en la necesidad de vivenciar diferentes procedimientos con los que articular nuevos discursos artísticos. Por ese motivo, necesitamos empaparnos de procedimientos que nos inviten a ampliar las experiencias vivenciales en torno a las simbologías de la piel.

El uso de estas técnicas con fines artísticos no es una tendencia de nuestro tiempo. Desde sus orígenes, multitud de artistas han recurrido al látex, a la *xerografía* y al *art transfer* para desarrollar sus lenguajes plásticos. Con lo que no podemos dejar de enriquecer nuestro estudio conociendo artistas como Claudio Perna, Gary Schneider o la contemporánea Priscila Romero. Además de estos referentes, hemos incluido el epígrafe *Coser la piel* en el que incluimos artistas cuyas obras crean analogías entre la piel y el tejido. Todas estas referencias las desarrollamos los siguientes dos apartados *Aproximaciones técnicas* y *Aproximaciones formales y discursivas*.

### 4.1 Latexgrafía, Xerografía y Art Transfer. Aproximaciones técnicas

Entre las técnicas que nos han permitido comprender la resignificación del cuerpo a partir de la piel, destacamos el proceso técnico de grabado de la artista Priscila Romero (Costa Rica, 1984). Patentado por ella misma como *latexgrafía*, se trata de una técnica a través de la cual se registra, transfiere y reproduce la huella de la piel. El látex líquido natural es el material que le permite desdoblarse y transmutar la superficie corporal en un soporte que se convierte en matriz del grabado y registro del cuerpo al mismo tiempo. En cualquiera de las dos, la matriz latexgráfica revela su capacidad para replicar la

superficie de la piel en un soporte ultradelgado y convertirlo en segunda piel, ofreciendo la posibilidad de utilizarla como matriz de estampación u objeto artístico. La artista incluye todas estas investigaciones en torno a la técnica latexgráfica tanto en su trabajo final de máster *Cartografías del imago. Latexgrafía. Proceso inédito de experimentación y aportación a la poética del cuerpo* presentado en el 2010 en la UPV como en su tesis *En la piel de la latexgrafía: una propuesta creativa para la gráfica actual* que defendió en la misma UPV en diciembre de 2021. Dado su compromiso con los procesos experimentales, consideramos indispensable conocer la obra de tal artista, con lo que en apartados posteriores conoceremos más en detalle una de sus obras latexgráficas.



Fig. 10 Priscila Romero, Método directo de latexgrafía sobre el cuerpo para la obtención de una matriz negativa de la piel, 2022.



Fig. 11 Hortensia Mínguez, *Desnudo brincado*. Xerografía de la serie Eadweard Muybridge, 2016.

Otras de las técnicas que han influido el desarrollo de nuestra producción es el copy-art. El uso de las tecnologías eléctricas, electrónicas y electromecánicas de los años 60 y 70 potenció la producción creativa de obras artísticas realizadas mediante el uso de fotocopias, faxes, ordenadores videos y, en general, de sistemas digitales de generación, manipulación, impresión o reproducción de imágenes (plóter, impresora, cámaras fotográficas, entre otras).

Gracias al artículo *Posibilidades creativas del copy-art; una investigación basada en la práctica artística*, realizado por Hortensia Mínguez y publicado en la revista *El artista* en 2019, pudimos descubrir que la variabilidad de procedimientos para la consecución de una electrografía es muy extensa. En este apartado queremos acotar dichas técnicas para centrarnos en el copy-art o la xerografía, término acuñado para denominar aquellas obras realizadas a partir del uso de la máquinas electromagnéticas de reproducción como fotocopiadoras, impresoras o posteriormente escáneres. Sentenciando el uso común de estos dispositivos, las personas artistas de la segunda década del S.XX aprovecharon la tecnología para capturar la realidad desde un punto de vista totalmente descontextualizado. Gracias al *copy-art* la experimentación con la imagen fija abre camino a otras perspectivas plásticas. En estos nuevos lenguajes, se establece una expansión gráfica gracias al ruido visual, el alto contraste, la distorsión o la perspectiva forzada.

Por último, queremos mencionar el *art transfer*, técnica entendida como la transferencia de una imagen a otro soporte de naturaleza más sólida, como la madera o el metal; o uno más maleable, como la tela o el policristal. Debido a la variedad de aplicaciones y procesos que podemos obtener de esta técnica, su uso se ha extrapolado al contexto artístico para valerse de los efectos de transparencia, superposición o textura. El filósofo y artista José Jesús Pastor (Bilbao, 1954) ha dedicado su carrera a investigar la diversidad de los *procedimientos de la transferencia en la creación artística* (1997), título de una de sus publicaciones en la que podemos profundizar su estudio.

## 4.2 Aproximaciones formales y discursivas

Dentro del repertorio técnico, existen una amplia variedad de artistas que han desarrollado una metodología plástica personal en consonancia a nuestro objeto de estudio. Es por ello, que en el siguiente apartado mostramos algunos ejemplos con los que aplicar estas técnicas que acabamos de describir al lenguaje artísticos. Se trata de artistas cuyos leguajes plásticos engloban procedimientos como el escaneo del cuerpo, la impresión de la huella corporal o la reproducción de la textura de la piel. Todas estas realidades artísticas nos han ayudado a generar una nueva perspectiva personal, útil, crítica y reflexiva en torno a la percepción a través de la piel.

### 4.2.1 Imprimir la memoria

Queremos empezar este recorrido descubriendo a artistas que utilizan el contacto corporal como técnica gráfica contemporánea para registrar la memoria de la huella. Es el caso de obra de las artistas Vera Chaves y Priscila Romero.

Hemos conocido brevemente la técnica de la latexgrafía como proceso de desdoblamiento de la piel para obtener una matriz negativa de su huella. Sin embargo, de la producción de Romero nos gustaría destacar las piezas en las que la impresión de esas matrices dan como resultado las huellas *latexgráficas*. Es el caso la pieza, *Macro 4 3 2*, compuesta por impresiones individuales de 5 x 5 cm. creadas por el público presente en las jornadas académicas con la artista. Se trata de una recopilación de impresiones latexgráficas que reproducen todo un mapa comunitario corporal e identitario.



Fig. 12 Priscila Romero,  
*Macro 4 3 2*, 2017.

Siguiendo con la revisión artística de cómo imprimir la huella de nuestro cuerpo, nos queremos detener ahora en la obra de Vera Chaves (Brasil, 1938), en concreto la serie que recibe el nombre de *Epiemic Scapes*. En esta obra, la artista busca abrir un diálogo entre la representación hiperrealista del cuerpo y la abstracción que genera la imagen agrandada. A diferencia de las impresiones latexgráficas de Romero, Chaves creó cada una de las imágenes aplicando tinta negra en diferentes partes de su cuerpo, sobre las que frotó un papel de calco, creando un negativo que posteriormente fue ampliado para mostrar la apariencia más abstracta de la piel. A pesar de que hablamos de dos procedimientos distintos, ambas artistas transforman las huellas de la piel en paisajes corpóreos, en mapas que proyectan la individualidad del sujeto y exponen el mayor órgano que nos constituye.

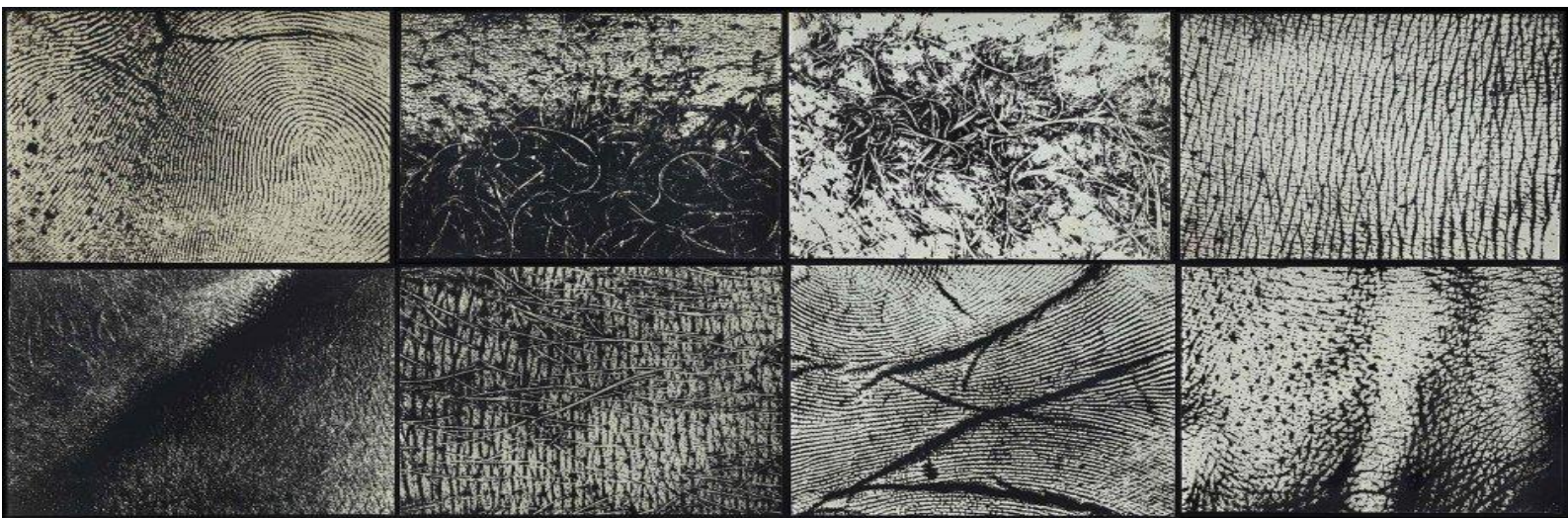


Fig. 13 Vera Chaves,  
*Epidemic Scapes*, 1977-82.

#### 4.2.2 Escanear el cuerpo

La mirada tecnológica en el arte ha producido y producirá un significativo número de movimientos y actitudes alternativas a las prácticas artísticas de las vanguardias. Tendencias artísticas como el *copy art*, el *fax art* o el *mail art*, y movimientos artísticos como Fluxus propiciaron el impulso de la tecnología hacia una nueva actitud artística. Si bien las primeras prácticas en torno a la electrografía ejercerían una tenue influencia, impusieron las condiciones para la construcción de la cultura digital que hegemoniza nuestras vidas actuales. Para nuestra investigación, los recursos tecnológicos nos sirven como herramienta para reproducir con verosimilitud la superficie dérmica.





Fig. 14 Claudio Perna, Serie Autocopia, 1974.

Centrándonos en el uso artístico de los procesos electrográficos de la reproductividad mecánica de la imagen, en este apartado queremos señalar el trabajo de Claudio Perna (Italia, 1938-1997). Entre la multiplicidad de los códigos transversales que utilizaba para expresarse, está en consonancia con nuestro propósito la serie de fotocopias tituladas *Cirugía plástica A y B* que llevó a

cabo entre los años 1974-1975. Haciendo uso del cuadro electromagnético se apropió de su propia imagen *autocopiándose* de las maneras más diversas: rostro, manos, cuerpo. Sometió su cuerpo a barridos de luz reiterados y consecutivos, pero no se quedó quieto contra el vidrio como suelen hacer quienes esperan ante la lente fotográfica, sino que sus imágenes evocan la secuencialidad del discurso cinematográfico. A partir de estas imágenes, produjo composiciones más complejas para registrar diferencias y alteraciones de una misma imagen a través de collages. Conscientes de que tan solo hemos mencionado una reducida parte de su obra, podemos conocer más acerca de su trabajo en el catálogo de la exposición *Arte Social. Claudio Perna* dedicada al artista en agosto de 2004 por parte de la fundación Galería de Arte Nacional de Venezuela y la fundación Claudio Perna.

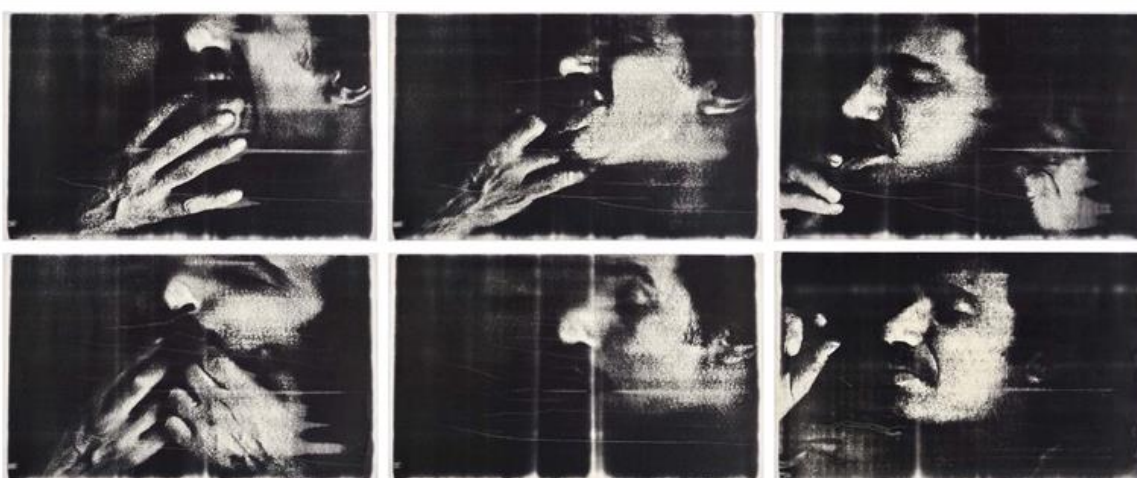


Fig. 15 Claudio Perna, Serie Autocopia, 1974.

Queremos aludir a otra obra fotográfica en la que la sobreexposición del cuerpo a la luz permiten generar figuras que nos trasladan a las profundidades de la naturaleza elemental del individuo. Nos referimos a la pieza de Gary Schneider (Sudáfrica, 1954) titulada *Nude*, en la que presenta 26 cuerpos desnudos a escala real que emergen de la más espesa oscuridad. Las imágenes están construidas en la completa oscuridad exponiendo cada parte del cuerpo estático a la luz móvil de una linterna. Dependiendo de la cantidad de luz a la que se expone la piel, las partes del cuerpo se funden o se enfatizan, generando imágenes que nos desvelan la fragilidad y mortalidad del cuerpo humano. Hemos querido incluir estas dos referencias dada su consonancia con uno de los procedimientos que desarrollamos en el apartado cinco de dicha investigación.



Fig. 16 Gary Schneider, *Nude*, 2010.

#### 4.2.3 Coser la piel

Sabemos que la piel es un tejido membranoso y elástico que supone una envolvente defensa del organismo frente a múltiples agentes externos, además de un notable órgano respiratorio regulador de temperatura corporal. Su carácter orgánico y fibroso lo convierten en un archivo vivencial en el cual han quedado impresas los diferentes rasgos característicos de los individuos. La capacidad de la piel para transformarse acoplándose a los fenómenos que la afectan hace que la podamos definir como el lienzo sobre el cual se bordan las historias que son parte de nuestra cotidianidad. Por tanto, el uso de la tela y el acto de coser se presenta en nuestra producción como alusión a la reconstrucción de las historias que cuenta nuestro mayor órgano sensorial.



Fig. 17 Louise Bourgeois,  
*Cell XXVI*, 2003.

En este último apartado queremos realizar una aproximación a obras artísticas en las que se crea una analogía entre la piel y el tejido para realizar relecturas del cuerpo. Iniciamos este itinerario de la mano de Louise Bourgeois (París, 1911-2010), destacando aquellas obras elaboradas a partir del ensamblaje del tejido. A través de su conocida serie titulada *Celdas*, la artista creó microcosmos arquitectónicos que construían una alusión al mundo interno y externo del individuo. Para la artista el término en inglés *cell* tiene diversas

connotaciones, pues se refiere tanto a la mínima célula biológica de un organismo vivo como a la celda individual de una cárcel. Estos espacios singulares son el escenario para los objetos encontrados que abordan un amplio espectro de emociones. En su interior habitan prendas de vestir, muebles y esculturas que reconstruyen la historia de la artista. Las esculturas producidas con hilo y tela aluden a su niñez, a la feminidad y la maternidad recordando la labor profesional de su madre: restauradora de tapices.

Continuando con el desarrollo dentro del uso de los textiles en el arte, nos referimos ahora a la obra de Sarah Lucas (Londres, 1962). Pese a que su obra atraviesa diferentes disciplinas artísticas, nos resultó consecuente presentar aquellas obras que guardaban relación en la construcción de las simbologías del cuerpo en torno al uso del tejido, en su caso del nylon. En su trayectoria, la artista elige cuidadosamente los objetos y los tonos con los que trabaja, particularmente con las medias. Estas prendas íntimas de vestir le sirven para transfigurar el cuerpo femenino transformándolo en una figura sexualizada y abyecta.



Fig. 18 Sarah Lucas, *Tit-chair*, 2012.



Fig. 19 Eliša Konečná,  
*Antagonismus #2*, 2020.

Finalizamos este itinerario de la mano de la joven artista Eliša Konečná (Praga, 1992). Su trabajo, a caballo entre la talla en madera y el bordado le sirve de instrumento para recuperar la tradición artística más tradicional y artesanal. Las formas flotantes de sus bajorrelieves aluden a formas corporales transgredidas. Gracias a la técnica de bordar un dibujo en la tela y rellenar el espacio que se crean entre las costuras, se crea un efecto de almohada y la imagen emerge del espacio, se materializa. El dinamismo y el entrelazamiento de las figuras abultadas aluden a cuerpos barrocos envueltos por pulsiones y deseos. Hay tensión sensual entre los cuerpos, rompiendo la frontera entre abrazo y disputa, caricia e impacto. Las obras textiles de Konečná provoca que no solo la vista esté implícita en la experiencia artística. Los cuadros bordados se crean de forma artesanal acercándose a la piel como tapiz que cubre el cuerpo. Su materialidad nos remite al tacto, a lo corpóreo.

Aunque en el presente trabajo no se elabore un estudio detallado desde una mirada de género, nos resulta imprescindible incluir en este recorrido a mujeres artistas que buscan una identidad femenina perdida, o más bien robada por las condiciones patriarcales de la sociedad. Por ello, a todas ellas les impera la necesidad de recuperar la identidad de la mujer para definirse y encontrar su *naturaleza* robada.

## 5 INVESTIGACIÓN Y PROPUESTA ARTÍSTICA

En nuestra aportación artística pretendemos adentrarnos en los contornos simbólicos de la piel para plantearnos cuestiones en torno a la realidad corpórea entendida como proyección única del ser humano. El cuerpo es el medio a través del cual observamos, percibimos e interpretamos nuestro entorno, por tanto actúa como tamiz que filtra las percepciones del exterior hacia dentro y las sensaciones del interior hacia fuera. Es nuestra frontera, el órgano que delimita nuestra relación con el mundo y a través de sus poros se produce nuestra interacción con él. De este mismo modo, nuestra práctica artística construye un cuerpo voluble que muta y se regenera continuamente, y que sus materiales, estructuras, texturas e incluso la metodología desde la que se aborda el hecho artístico, van adoptando formas cambiantes e impredecibles.

Nuestra producción se concibe como un tejido flexible que se construye por el cruce de tejidos referidos a de aspectos conceptuales, técnicos y empíricos. El planteamiento con el que iniciamos la investigación va mutando hacia nuevas ideas, debido a la construcción de imaginarios visuales. Esta idea se vuelve a enriquecer de nuevas referencias discursivas, surgiendo de su conjunción nuevas simbologías. De forma continua manejamos pensamientos que se traducen en pruebas con diferentes materiales, bocetos a mano alzada o maquetas de pequeño formato. El trabajo experimental de las diferentes líneas de investigación articula el carácter procesual de la propuesta que presentamos.

A continuación se distinguen tres subapartados en los que vamos desarrollar la propuesta artística. En el primer punto *Materiales e instrumentos* presentaremos los diferentes procesos técnicos que han servido para definir la evolución de las líneas de experimentación, desarrolladas en el apartado siguiente *Series exploratorias*. Estas series conservan una evolución procesual hasta llegar a una propuesta coherente con los objetivos de la investigación. Todas estas experiencias plásticas han sido imprescindibles para concebir la propuesta artística *Criptodermis* que formulamos en el último apartado *Propuesta artística para la convocatoria de Art Público*.

## 5.1 Acotación de materiales y procedimientos artísticos

Hemos mencionado en varias ocasiones la importancia de la experimentación en una investigación del ámbito de las Bellas Artes. Por ese motivo, en nuestra propuesta consideramos imprescindible evaluar diferentes materiales para conseguir acercarnos a las poéticas en torno a la piel. Las líneas de trabajo desarrolladas defienden y evidencian esa diversidad a la hora de escoger los materiales y técnicas que mejor se adecuen al planteamiento que pretendemos abordar. A continuación profundizamos más en ellos.



Fig. 20 Proceso de fundición de la parafina mediante el uso de un decapador.

El primero de los materiales con el que damos inicio a la investigación empírica es la parafina. Este material ha tenido infinidad de usos y aplicaciones en el mundo del arte. Su uso más común y duradero nos remite a la iluminación de interiores. Bien sea mediante velas o lámparas de aceite de parafina, esta ha formado parte de nuestros enseres cotidianos. En esta ocasión, no son estas propiedades las que han provocado su

uso, sino más bien sus propiedades plásticas. Representar la piel a través de este material supone hablar de la fragilidad del cuerpo, además, por características como su translucidez y elasticidad, la parafina deja visible el contenido de su interior, lo que nos permite resignificar y dar una presencia simbólica a los estratos de la piel.

Así mismo, la necesidad de aludir al tacto en nuestra investigación despertó el interés de enfocarla hacia la gráfica corporal. En este punto requerimos hacer uso de la piel como la matriz misma del grabado para comprender su fisionomía. La pintura acrílica negra sobre el cuerpo permite generar el contraste necesario para trasladar la textura de la piel al papel. Consecuencia de este proceso es la abstracción de las texturas cuarteadas de la piel en contraposición a las formas mismas del cuerpo.

Tras conocer el trabajo de los artistas Gary Schneider y Claudio Perna, se despierta la curiosidad por investigar técnicas con las que obtener retratos fidedignos de la textura de la piel. Es cuando optamos por el uso del escáner manual, un campo hasta el momento inexplorado pero que con su uso descubrimos que puede iniciar una nueva línea de trabajo más que interesante.

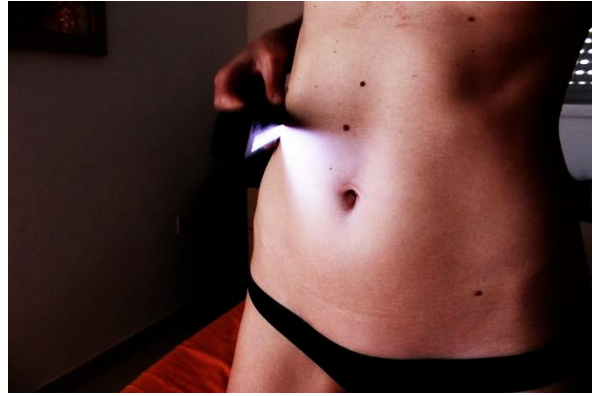


Fig. 21 Digitalización de la textura de la piel.



Fig. 22 Prensa térmica del LRM.

Nuestra investigación sigue tratando de encontrar caminos para referirnos a la piel. Con lo que nos planteamos cuestiones técnicas en torno a la reproductividad de las imágenes, en nuestro caso, para replicar la textura de la piel en otros soportes. Es por ello que acudimos a otros procedimientos como la técnica del transfer, con la que conseguimos trasladar una imagen sobre otro soporte definitivo mediante el uso de un médium acrílico

específico. Tras consecutivas pruebas y descartes, la imagen trasferida sobre la tela se convierte en el camino a través del cual seguir la experimentación.

La aplicación del tejido en la producción artística nace de la relación conceptual que existe entre la piel y la tela, dos superficies que por sus características ofrecen un gran potencial. La piel y sus afecciones son como el bordar sobre la tela: los hilos y las puntadas son aplicadas a la tela del mismo modo que el tiempo y el entorno bordan las arrugas y cicatrices sobre la piel.

Con este breve recorrido por los materiales y las técnicas queremos evidenciar la diversidad de las líneas de trabajo de nuestra investigación. A continuación, ponemos título a estos procedimientos experimentales en el orden en el cual se conciben.

## 5.2 Series exploratorias

Las siguientes series se desglosan en cuatro subapartados. En el primero de ellos, *Cartografías de la piel*, desarrollamos las experiencias mediante la parafina. Escogimos este procedimiento con el propósito de transitar las capas de la piel para mostrar sus imperfecciones internas. La necesidad de aproximarnos a la textura de la piel nos condujo a un segundo proceso, *Memoria impresa*, en el que realizamos impresiones directas utilizando el cuerpo como matriz. La tercera línea de trabajo, *Piel desnuda*, es una aproximación a la imagen digitalizada de la piel, con la que podemos reproducir fielmente su aspecto más formal. En la última propuesta, nos interesa trasladar los fragmentos de la piel a otros soportes como la madera o la tela. Por ello, utilizamos en esta cuarta serie, *Traducciones de la piel*, la técnica del transfer, método que nos sirve para realizar ensayos que concretan la propuesta artística de la convocatoria de Art Público que desarrollamos en el tercer apartado. Vemos seguidamente todas esas líneas de trabajo.

### 5.2.1 *Cartografías de la piel*

La profundidad de la piel, su anatomía y fisiología reúnen parte de este universo insólito que existe en el interior de nuestro cuerpo. La piel es el filtro de los estigmas, las tensiones; nos desvelan un complejo mapa de imaginarios traducidos en surcos, estrías y cicatrices, y que curiosamente son signos consecuentes de su capacidad regeneradora. Los mantos más internos de la piel se elevan para dejar renacer otras nuevas. En esta parte de la investigación, la finalidad máxima no es otra que analizar la piel, sus capas, sus heridas y transformarlas en mapas corporales. En definitiva, materializar a través de procesos plásticos ese envoltorio protector que habla de nuestra individualidad mostrada al mundo y nos protege de violencias externas, manteniendo su interior inmune y resguardado, guarecido. La designación de *Cartografías* aluden al propósito de convertir los estratos de la piel en micropaisajes de la piel a gran escala para acercarnos a su interior y descubrir sus imperfecciones.





Fig. 23. Experimentaciones cromáticas en las que se le añade pigmentos en polvo a la parafina.

En este primer procedimiento queremos abordar la práctica artística a partir del uso de la parafina, cuya plasticidad y textura nos proporciona un recurso idóneo para descomponer los diferentes estratos de la dermis. Las particularidades de esta materia nos permite adentramos en el imaginario de los recuerdos y las memorias

impregnadas en la piel. Iniciamos este recorrido con pruebas cromáticas realizadas con pigmentos en polvo. Para ello, utilizamos el decapante para calentar la parafina y elaborar una masa con la que poder controlar la saturación del material. La maleabilidad de la parafina posibilita su manipulación también en estado líquido con lo que al verterla conseguimos que la materia penetre entre los poros más recónditos, generando estratos cada vez más superficiales. Teniendo en cuenta esta condición, a menudo se impone el azar como componente del proceso. Mediante la superposición de capas de parafina, conseguimos concentrar y solidificar las marcas de la piel. Tal y como vemos en la figura 24, estas marcas se construyen con pequeños bloques de parafina coloreada y pigmento en polvo, ambos tonos cálidos que se funden en parafina en estado líquido. Con este proceso transformamos el material en el filtro dérmico que retiene las imperfecciones originadas por los recuerdos y las memorias.



Fig. 24 Superposición de capas de parafina.



Fig. 25 Soporte de 15 x 15 cm. sobre el que se realiza la superposición de capas.

Para conseguir estos estratos, elaboramos un soporte de base de madera al que añadimos un borde de lámina PVC flexible alrededor, sirviendo de barrera a la hora de verter la parafina líquida. La madera que funciona de base está perforada con grapas desde el interior. Estas actúan como reserva para que las láminas de parafina se conviertan en superficies transpirables.

De la sucesión de capas resulta un bloque de un centímetro de grosor aproximadamente que poco a poco aumenta su tonalidad. Las primeras capas contienen parafina virgen, a las sucesivas se le añade un pequeña cantidad de pigmento. A mayor número de capas, más intenso se vuelve el tono de la parafina. Nuestro objetivo es evitar que el material se torne opaco, con lo que procedemos con cautela a la hora de añadir los pigmentos. Posteriormente, estas capas de parafina se manipulan en caliente hasta obtener las *Cartografías de la piel*.



Fig. 26 Manipulación de la parafina en temperatura media de unos 36°.

Todas estas exploraciones dan como resultado la serie que hemos denominado *Cartografías de la piel*, una serie conformada por seis piezas que sacan a relucir la complejidad de la membrana que nos cubre y nos protege. Las *cartografías* aluden a un paisaje vivo, y como si de frágiles mantos se tratara, capa a capa se van conformando los diferentes estratos de la piel. Todas ellas evidencian imperfecciones e individualismos que codifican nuestra identidad y nos hace únicos frente al otro. Estas finas capas de parafina no pueden ser homogéneas ya que en ellas se registran las cicatrices y las marcas identitarias representadas a través de los pequeños nódulos de parafina pigmentada que remiten a dichas marcas. En las piezas que mostramos a continuación, las cuatro primeras —figuras 27, 28, 29 y 30— poseen un carácter más escultórico y su forma deja expuesto su contenido interno, mostrando los estratos más internos de las piezas. Por el contrario, las dos últimas piezas —figuras 31 y 32—, más bidimensionales, aluden a la piel como superficie extendida.

Esta serie resultó una experimentación muy fructífera para conocer el material y enfrentarnos a sus dificultades. La maleabilidad con la que podemos trabajar la parafina cuando todavía tiene una temperatura de 38° garantiza su manipulación y nos permite establecer la relación entre la piel y las ligeras capas de parafina. Sin embargo, la fragilidad del material cuando enfría hasta temperatura ambiente, hace que se convierta en un material quebradizo y poco estable. Si bien no iba a ser el material con el que seguir nuestra investigación, sí nos percatamos de la potencia poética que los materiales transparentes podían aportar a los siguientes prácticas de la investigación.



Fig. 28 Esther Penadés,  
*Cartografías I*, 2021.  
5 x 5 x 3 cm.



Fig. 27 Esther Penadés,  
*Cartografías II*, 2021.  
15 x 5 x 6 cm.



Fig. 29 Esther Penadés,  
*Cartografías III*, 2021.  
14 x 6 x 7 cm.



Fig. 30 Esther Penadés,  
*Cartografías IV*, 2021.  
5 x 5 x 2 cm.



Fig. 31 Esther Penadés,  
*Cartografías V*, 2021.  
15 x 15 cm.

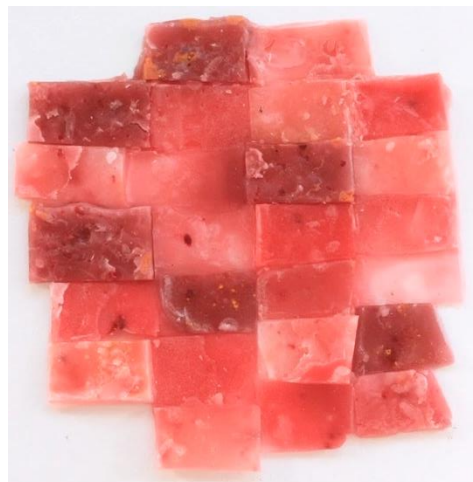


Fig. 32 Esther Penadés,  
*Cartografías VI*, 2021.  
22 x 26 cm.

### 5.2.2 Memoria impresa

Esta serie es resultado del interés por acercarnos a lo corpóreo, lo háptico, con lo que nos proponemos hacer uso del propio cuerpo para llevar a cabo la acción artística. Se trata de un procedimiento cuya concepción parte de la piel como bio-matriz para obtener una huella directa del cuerpo. A diferencia de otras matrices tradicionales e inertes, la dermis no mantiene neutra su superficie ante el tiempo, con lo que necesitábamos comprender cómo actúa esta superficie viva ante un procedimiento gráfico. En definitiva, entender las propiedades intrínsecas de la membrana que nos cubre: flexibilidad, humedad, temperatura, textura y volumen. De esta línea de trabajo surge la necesidad de investigar propuestas de otros artistas cuyas experiencias han partido de las huellas corporales. En ese estudio de campo conocimos trabajos tan interesantes como los de Priscila Romero y Vera Chaves que hemos desarrollado anteriormente.



Fig. 33 Prueba de la serie *Memoria impresa*. 27 x 20 cm.

Empezamos con la realización de impresiones realizadas con pintura acrílica negra aplicada sobre el cuerpo y transferida sobre soportes de papel blanco. La intención es



Fig. 34 Prueba de la serie *Memoria impresa*. 16 x 24 cm.

obtener el mayor contraste para reproducir la superficie externa de la piel. Las primeras pruebas las realizamos con papel japonés, un papel fino y translúcido que destaca por su capacidad de absorción. Esta selección venía determinada con la intención de crear una analogía entre la capa de la piel y el fino papel en el que se transfiere la huella. Cuando aplicamos la pintura acrílica sobre la piel, debimos considerar el tiempo de secado del material en un soporte de estas características.

Dado que la piel es una superficie cálida, el tiempo de secado es menor que cuando lo hacemos sobre un soporte inerte frío, con lo que el proceso debía ser lo más rápido posible. Al utilizar un papel fino, en algunas ocasiones, se desgarró al despegarlo de la piel. Realizamos diferentes pruebas disolviendo la pintura con agua para conocer las variaciones de la pintura sobre la piel. Tras varios intentos, concluimos que la mejor opción para esta técnica es pulverizar agua sobre la piel antes de aplicar la pintura para que la absorción de la pintura a la piel sea menor y el tiempo de secado sea mayor. Además, utilizar un papel de mayor gramaje nos permite obtener estampaciones de zonas más extensas del cuerpo. Las siguientes pruebas las realizamos con papel vegetal y papel Canson de 120 gramos. Si bien el registro de las texturas era más exacto con estos papeles, la calidez del papel japonés no se transmitía en estas superficies.



Fig. 35 Prueba de la serie *Memoria*  
*impresa*. 16 x 24 cm.



Fig. 36 Detalle de la intervención sobre las impresiones.

Una vez obtenemos estas imágenes del cuerpo, reflexionamos acerca de los resultados para decidir cómo intervenirlas. Las impresiones que creamos del cuerpo han sido gestadas mediante un procedimiento de desdoblamiento de la piel. El soporte, en este caso el papel, se adhiere a la superficie dérmica entintada para, seguidamente, despegarse de ella como si el cuerpo se desprendiera de la misma piel. Como veíamos en las figuras 33, 34 y 35, las impresiones muestran imperfecciones: zonas en las que no se registra la huella de la piel y que en el procedimiento siguiente nos disponemos a sanar. Para ello buscamos un procedimiento

manual como es el acto de coser, para suturar esas zonas que han quedado marginadas del desdoblamiento del cuerpo. Comenzamos el proceso con las impresiones sobre el papel con mayor gramaje y con los hilos de un color suave similar al de la piel. Las puntadas sobre esta superficie rígida son un tanto toscas y el hilo claro no ayudaba a significar las imágenes de una calidez íntima, como vemos en la figura 36. Con lo que seguidamente realizamos más pruebas sobre las impresiones realizadas sobre papel japonés y con hilo de otras tonalidades, tal y como se muestra en la imagen 37.

Estas experiencias nos valieron para comprender cómo se relacionan los materiales y la importancia de encontrar una combinación adecuada para el lenguaje plástico que se pretende encontrar. En este caso, el papel y las puntadas de hilo no se comportaban con forme a nuestros objetivos, con lo que decidimos dejar de lado este procedimiento para buscar nuevas líneas de exploración.



Fig. 37 Detalle de la intervención sobre las impresiones.



### 5.2.3 Piel desnuda

Nuestro interés por encontrar nuevos lenguajes en los que resignificar las simbologías del cuerpo a través de la piel continua con este tercer procedimiento. En los casos anteriores nuestro método de proceder constaba de la experimentación directa con el uso de materiales como la cera y las impresiones directas del cuerpo. En esta tercera línea de trabajo, a motivación se acerca poco a poco a tratar de reproducir fielmente la superficie de la piel, de observarla como si jamás la hubiéramos visto, sentirla como nunca antes la habíamos percibido. Por ello, dimos un salto en la investigación y acudimos a la digitalización de la imagen para registrar la superficie de la piel, siendo fieles a su textura, color e imperfecciones. Gracias al uso del material del Laboratorio de Recursos Media del Departamento de Dibujo pudimos tener acceso a dispositivos como la cámaras réflex y el escáner de mano.



Fig. 38 Prueba previa a la serie *Piel desnuda*.

El primer recurso técnico que empleamos fue la imagen fotográfica, ya que nos permitía focalizar la atención en la materialidad de la piel. Capturar la calidez del tacto tratando de encontrar sus rincones ocultos. La piel no solo es ese manto liso que nos cubre; la piel es tiempo, es caricia y protección. Por ello, este primer intento parte de la motivación por descubrir sus texturas, sus huellas y sus historias. A partir de las

primeras fotografías iniciales, como vemos en la figura 38, realizamos una serie de composiciones que nacían de la necesidad de manipular las imágenes manualmente: recortándolas, superponiéndolas y volviendo a generar nuevos tejidos a partir del fragmento. En las pruebas que vemos a continuación, comprobamos que la segmentación es el recurso utilizado para aludir a los estratos que constituyen la piel. Capa a capa se va conformando nuevas texturas dérmicas, a la par que se construyen nuevos significados en torno a la piel.



Fig. 41 Prueba de la serie *Piel desnuda*.  
5 x 11 cm.

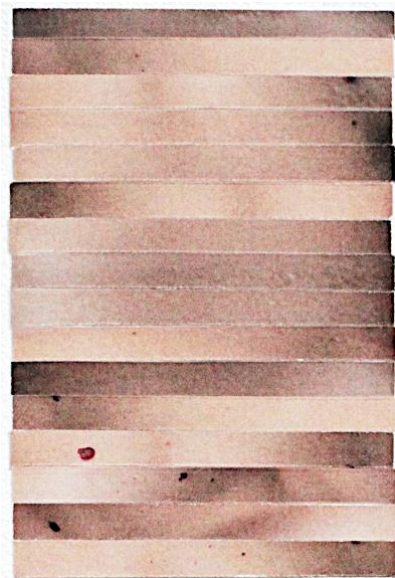


Fig. 40 Prueba de la serie *Piel desnuda*.  
6 x 9 cm.



Fig. 39 Prueba de la serie *Piel desnuda*.  
7 x 12 cm.



Fig. 42 Prueba de la serie  
*Piel desnuda.*  
42 x 56 cm.



Fig. 44 Prueba de la serie  
*Piel desnuda.*  
42 x 56 cm



Fig. 43 Prueba de la serie  
*Piel desnuda.*  
42 x 56 cm

Pero nuestro interés por capturar la apariencia de la piel no cesaba, con lo que dentro de esta serie nos servimos de un escáner manual inalámbrico para reproducir la fisiología de nuestra piel. Este dispositivo realiza funciones similares a las de una fotocopiadora. Gracias a este procedimiento pudimos revelar con detalle y precisión la textura cuarteada de la piel, textura que solo percibimos cuando la observamos con detalle. Dado que se trata de un dispositivo diseñado para superficies planas, el escáner nos permitió transformar la superficie de la piel, una membrana orgánica, flexible y viva, en un cuerpo expandido y estático. Los fondos oscurecidos son consecuencia de la forma volumétrica de la piel. Lo que el escáner no puede iluminar se traduce en vacío, y por tanto pasa a ser oscuridad en la imagen obtenida.

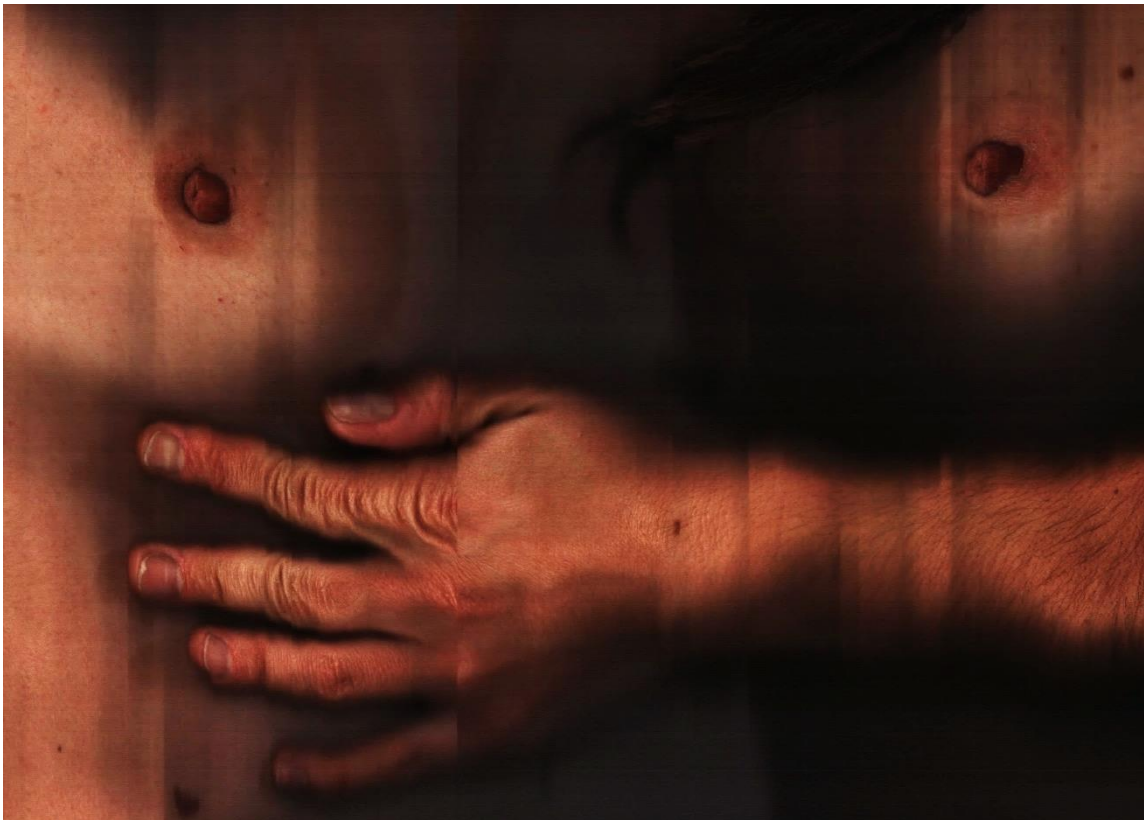


Fig. 45 Imagen obtenida en la serie *Piel desnuda*.



Para conseguir este efecto debíamos profesionalizarnos en el uso del escáner. El dispositivo captura la imagen solo cuando los sensores internos están rodando —al deslizarse el dispositivo sobre la piel— y la velocidad ejercida manualmente es constante. En el momento que se deja de deslizar de forma continua, se producen saltos en el escaneo que se traducen en cortes bruscos en la imagen. Necesitamos de muchas pruebas para conseguir representaciones de cuerpo completo. El resultado fue un archivo de imágenes de la textura de la piel, algunas de ellas de pequeñas superficies, otras más figurativas que reencarnan cuerpos distorsionados y forzados.

Iniciamos la investigación con la intención de afianzar lo corpóreo, lo háptico, frente a lo automatizado y lo virtual. De ahí el uso de materiales como la parafina que aluden a lo táctil y de procesos en los que el cuerpo se convierte en matriz. Sin embargo, el uso de estos dos dispositivos electrónicos —cámara fotográfica y escáner de mano— provienen a las imágenes de verosimilitud y fidelidad a la hora de materializar la piel, lo que despertó la curiosidad para seguir investigando en esta línea de trabajo. A continuación vemos otros ejemplos de la serie *Piel desnuda*.

Fig. 46 Imagen obtenida en la serie *Piel desnuda*.

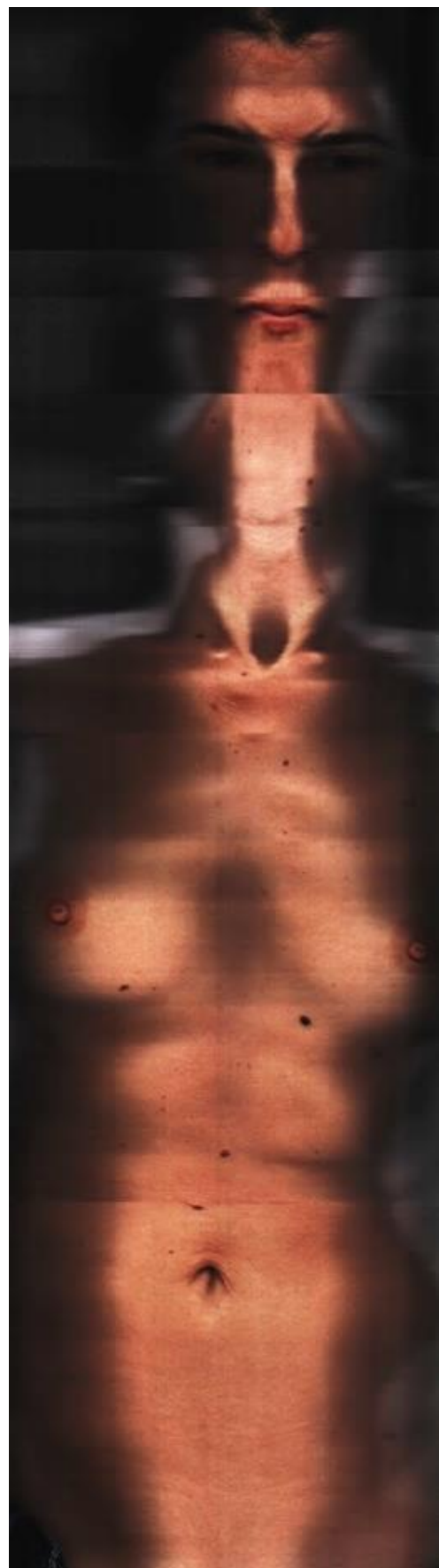
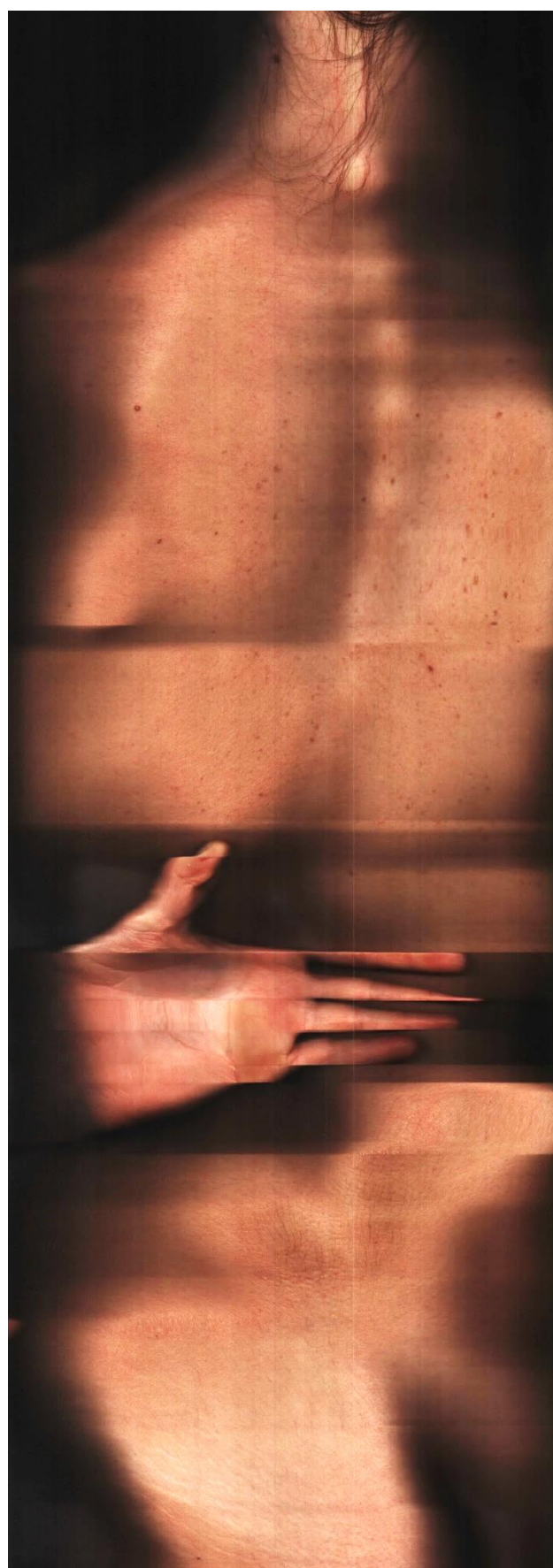


Fig. 47 Imágenes de la serie *Piel desnuda*, 2021.

Los hallazgos de las exploraciones llevadas a cabo en esta serie se materializan en una propuesta para la convocatoria de PAM!22, una muestra artística de trabajos del Máster de Producción Artística de la UPV expuestos durante varios días en espacios de la facultad de Bellas Artes. Para ello, preparamos una instalación en la que mostrar las imágenes de dicha serie, dándole protagonismo a la luz como elemento creador de imágenes. A la hora de crear estas imágenes digitales con el escáner, la exposición de la piel a la luz es indispensable para registrar la superficie dérmica. Para la instalación, consideramos indispensable que la luz fuera la que permitiera mostrar la imagen.

La instalación consta de cuatro negatoscopios de 50 x 120 cm. aproximadamente, sobre las que se exponen cuatro imágenes impresas en papel Backlight, un material traslúcido que permite el paso de la luz, provocando que resalte todos los colores del imagen. El uso de estos negatoscopios aluden al proceso en el que la piel es sometida a la sobreexposición de luz para desvelar todos los secretos que esconde. A continuación mostramos un boceto del montaje que se propone para la instalación y fotografías del día del montaje.



Fig. 48 Boceto inicial para el montaje de la instalación.



Fig. 50 Montaje final de la propuesta.



Fig. 49 Instalación en el hall de la facultad de Bellas Artes.



#### 5.2.4 Traducciones de la piel

La piel ha de ser entendida como elemento no ajeno a los fenómenos sociales que determinan y atañen la definición de nuestra identidad. Sobre la piel podemos observar detalles que muestran la relación que esta sostiene con el medio, las enfermedades que padece o la presencia de cicatrices residuales resultado de heridas. En esta línea de trabajo queremos mostrar esos recuerdos pretéritos acumulados que la memoria retiene.



Fig. 51 Imagen de la serie *Piel Desnuda*.  
42 x 35 cm.

En este procedimiento partimos de las texturas dérmicas obtenidas en las series anteriores para iniciar un proceso de abstracción de la imagen y construir nuevos

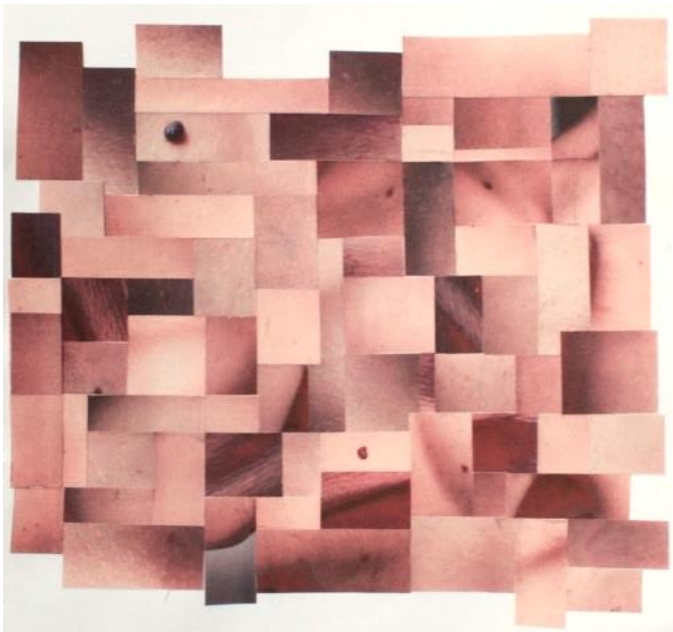


Fig. 52 Prueba para *Traducciones de la piel*.  
42 x 21 cm.

lenguajes plásticos. El poder evocador de la imagen incompleta y fragmentaria reside en el interés por reconstruirla hasta convertirla en una unidad completa. En el plano formal de nuestra investigación, la fragmentación se aplica con el propósito añadido de resaltar texturas concretas de la piel para entenderla no como un volumen sino como un tapiz extenso que nos define.

Para desarrollar esta propuesta acudimos a la técnica del transfer para conseguir trasladar fielmente la textura y tonalidad de la piel sobre otro soporte. Hasta llegar al material definitivo tanteamos diferentes soportes y técnicas. Existen diferentes procedimientos con los que aplicar dicha técnica. Unos se realizan mediante el uso de disolventes que liberan la imagen de su soporte inicial y otros por adhesión de la imagen a un médium acrílico. Todas estas técnicas requieren de la experimentación hasta encontrar el procedimiento técnico específico que se adapte a nuestros objetivos.

En nuestra investigación descartamos el uso de disolvente y nos decantamos por la técnica del médium acrílico y la termopresión, ya que nos permite el uso de soportes tanto rígidos como flexibles. El comportamiento de los soportes frente a temperaturas entre 180 y 200 grados fue parte del nuevo conocimiento empírico. Necesitábamos conocer la capacidad de absorción de los materiales para encontrar un soporte que reprodujera con definición las texturas de la piel. Para ello utilizamos dos procedimientos: la transferencia por sublimación y la transferencia mediante resina transfer.

Empezamos nuestra investigación con la sublimación sobre madera, como vemos en la imagen 53. En este proceso se prepara la madera con un barniz de sublimación en spray que transforma el soporte en una superficie absorbente. Para aplicar este producto, rociamos una fina capa de barniz sobre la madera y la dejamos secar.

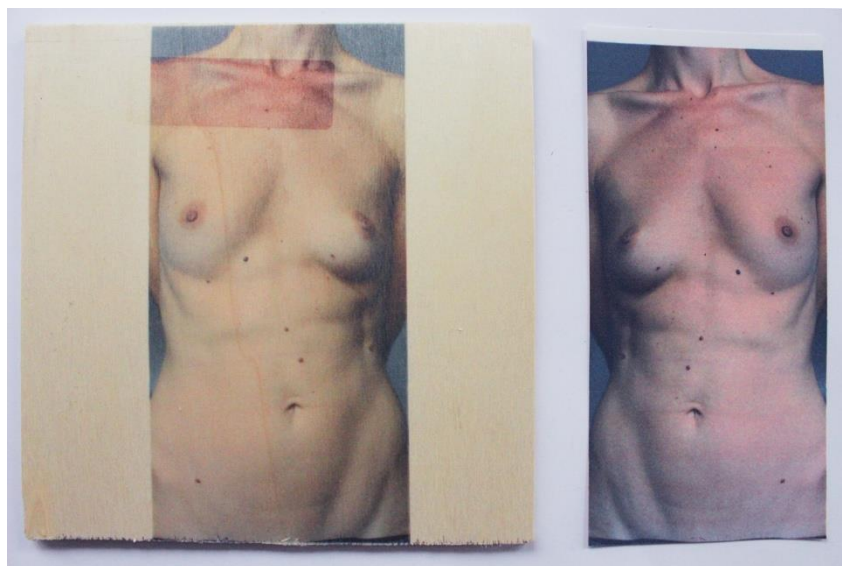


Fig. 53 Imagen sublimada sobre madera.  
A la derecha, imagen impresa; a la izquierda imagen sublimada.

A su vez, la imagen que queremos sublimar debe imprimirse en espejo y con una impresora láser especial para tinta de sublimación. Una vez tenemos soporte e imagen listos, realizamos el proceso de termopresión en el que la imagen es transferida a presión durante noventa segundos a una temperatura de 200° grados.

Este mismo proceso lo realizamos sobre tejidos de diferente material como algodón o poliéster. En estas primeras pruebas concluimos que la técnica de la sublimación requería de un soporte claro, ya las tintas de sublimación son transparentes y se contaminan con el soporte de color. Además,



Fig. 54 Imágenes sublimadas sobre tela.

la imagen sublimada es más sensible al calor con lo que para realizar composiciones a partir de diferentes imágenes, se debe prensar todas imágenes a la vez para evitar pérdidas de saturación como vemos en la figura 53.

Otro de los métodos que empleamos en esta serie fue la técnica mediante resina transfer, cuyo procedimiento es algo diferente a la de sublimación. En este caso, el médium que permite la adhesión de la imagen a la superficie es una resina acrílica que



Fig. 55 Imagen transferida con resina transfer sobre policristal.

se le aplica a la imagen y no al soporte. Este médium provoca que el acabado de la imagen sea más plástica que en la sublimación, ya que cuando la resina se solidifica, aunque sea transparente, la apariencia es similar a si aplicáramos látex a la superficie.

Otra de las diferencias con respecto a la sublimación es que la impresión de la imagen es mucho más sencilla, ya que se utiliza tinta tóner y una impresora láser común de oficina. Debemos recordar que como en la sublimación, la imagen debe imprimirse en espejo. Una vez tenemos la imagen que queremos transferir, le aplicamos una fina capa de médium y la adherimos a la superficie. Para garantizar que la imagen quede adherida sobre el soporte, debemos aplicar una ligera presión para que no queden burbujas de aire entre la imagen y el soporte. Antes de aplicarle calor y presión a la imagen, necesitamos dejar secar el médium para garantizar la transferencia de la imagen. Tras probar con varios materiales, concluimos que el soporte más idóneo para nuestra propuesta es la tela de algodón 100 %. Este material permite el registro de la imagen sin demasiados defectos y garantiza la flexibilidad del tejido, sin que cuartee la imagen. Es por ello que escogemos este procedimiento para realizar la propuesta para la Convocatoria de Art Público que presentamos a continuación.

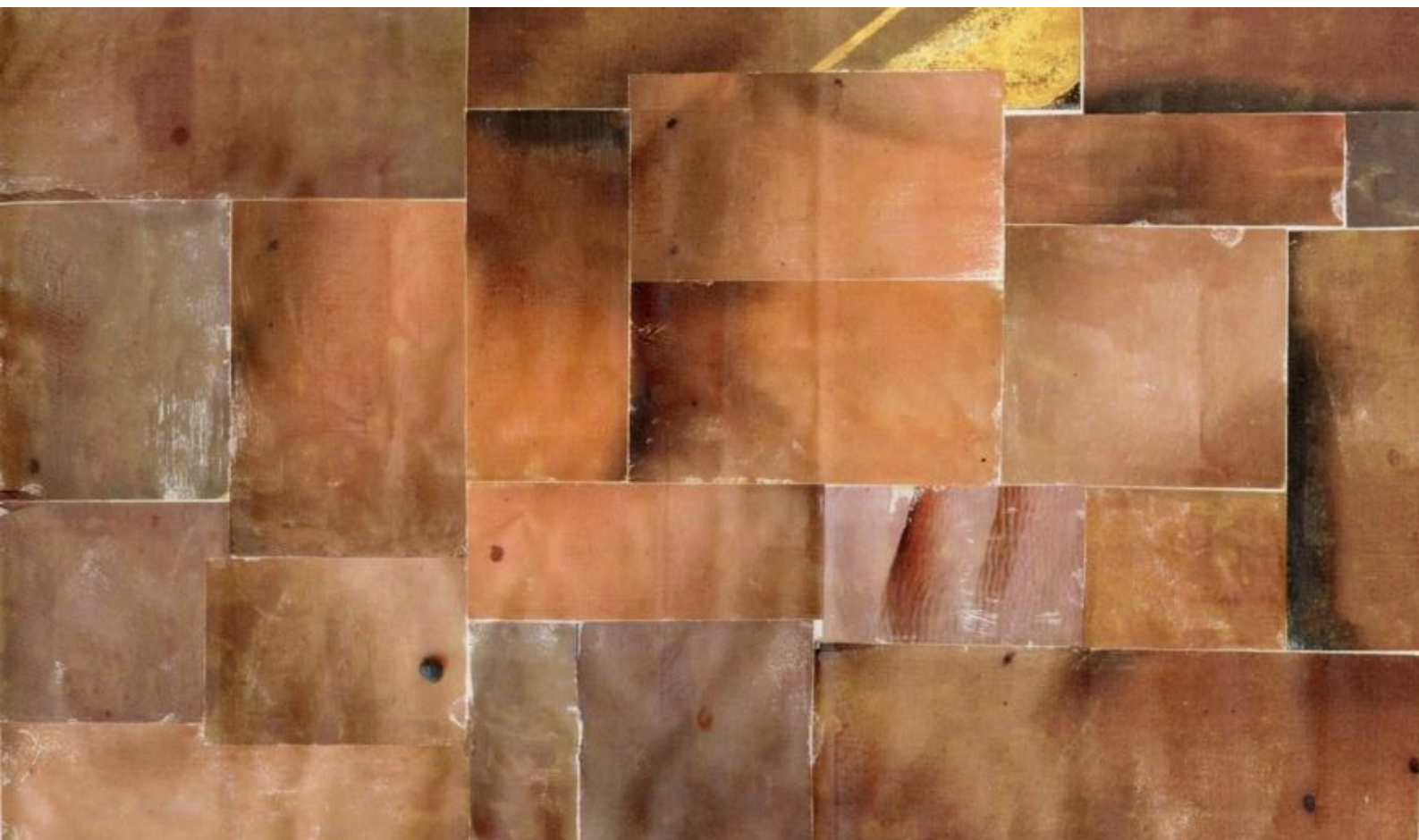


Fig. 56 Composición trasferida con resina transfer sobre tela de algodón.

### 5.3 *Criptodermis*. Propuesta artística para la convocatoria Art Públic 2023

En el siguiente apartado vamos a presentar un proyecto artístico para la iniciativa anual de la Universidad de Valencia, *Mostra Art Públic/Universitat Pública*<sup>1</sup>. Durante veinticinco ediciones, este certamen ha presentado obras de artistas en el espacio público del campus de Tarongers y, desde hace cinco años, está implicado también el campus de Burjassot. Se trata de una ventana abierta a la reflexión sobre la aproximación del arte contemporáneo a la ciencia y a las ciencias sociales y humanas, en donde los estudiantes del campus y el público externo a la universidad son invitados a participar de esta reflexión. Es una ocasión excelente para encontrarnos con el arte sin buscarlo. Gracias a convocatorias como esta, el arte se convierte en medio para conocer otros significados de lo que nos rodea y despertar la reflexión acerca de lo que creemos conocer y consideramos verídico.

Durante el máster hemos cursado la modalidad de Arte Público y en una de las asignaturas tuvimos la oportunidad de conocer a Alba Braza, comisaria en las últimas convocatorias de la *Mostra*, quien nos presentó la convocatoria y nos animó a participar. Tras escuchar la propuesta, consideramos coherente realizar una supuesta propuesta para el año próximo basándonos en la convocatoria de 2022. En el caso de que las bases tengan cualquier cambio, el proyecto es suficientemente flexible para que nuestra propuesta pueda ser adaptada a las posibles variaciones.

Decidimos realizar dicha propuesta porque consideramos interesante vincular lo íntimo y privado al contexto público. Queremos ofrecer al espectador una nueva mirada hacia la piel desnuda y cuestionar con ello los significados en torno a lo corpóreo. El título que hemos escogido para la propuesta es *Criptodermis*, aludiendo al espacio interior, oculto e íntimo de la piel.

---

<sup>1</sup> Consultar las bases en el siguiente enlace: <https://www.uv.es/uvweb/servicio-informacion-dinamizacion-sedi/es/cultura/mostra-art-public/convocatoria/convocatoria-2022-1286092965900.html>

### 5.3.1 Justificación de la propuesta.

Tras conocer y estudiar las bases, nos percatamos que nuestra investigación se podía adecuar a las condiciones de la convocatoria, por lo que pensamos que sería oportuno intentar obtener la ayuda económica para desarrollar el proyecto en un espacio público como es el marco universitario.

Estudiadas a fondo las bases, y tomando en cuenta los criterios de baremación que se aplicarán a las propuestas, comentamos a continuación los aspectos a los que hemos dado prioridad. Ponemos énfasis en estos aspectos porque durante el periodo de formación de este máster hemos notado consciencia de la importancia de optar a las convocatorias y concursos más adecuados a nuestros planteamientos artísticos, y también de la importancia de conocer las bases de las convocatorias a fondo.

Consideramos que la calidad artística de cualquier proyecto debe sustentarse en el conocimiento de la técnica, junto a la fundamentación y conceptualización del discurso artístico. Como hemos podido comprobar a lo largo de la investigación que hemos desarrollado, se trata de una propuesta que ha seguido un continuo proceso de experimentación y retroalimentación hasta llegar a la técnica que se ajusta a los objetivos marcados al inicio. En los primeros pasos trabajamos técnicas artísticas activas con las que tratamos de comprender los aspectos formales y fisiológicos de la piel. Seguidamente, nuestro interés se centra en la captura de fragmentos de la piel, mediante instrumentos digitales como la cámara fotográfica y el escáner manual. Estas composiciones manufacturadas a través de diferentes técnicas de transfer, son la base de lo que constituye la pieza de dicha propuesta. Todo este proceso acompañado constantemente de la fundamentación teórica necesaria para elaborar un discurso coherente y elaborado.

Defendemos el valor simbólico de lo corpóreo para captar la atención del espectador para conseguir trasladarlo a un universo metafórico en el que pueda cuestionarse la relaciones con su entorno más próximo. Los vínculos que existen entre los estudiantes y el espacio universitario suelen ser efímeros y causales debido a la funcionalidad académica de las infraestructuras universitarias. La propuesta que presentamos pretende transformar este espacio de tránsito en un lugar habitable, para que se puedan

vivir experiencias en las que intervengan el contacto físico y simbólico con lo corpóreo. En definitiva, se trata de una propuesta generadora de empatía y pensamiento crítico en torno al cuerpo y la relación que este establece con su entorno, en este caso, la relación estudiante y universidad.

Durante el proceso de investigación artística tuvimos en cuenta el impacto ecológico que producimos, por lo que descartamos conscientemente aquellos materiales abrasivos que tuvieran un mayor impacto medioambiental. Escogimos médiums y pinturas solubles al agua y prescindimos de aquellos disolventes químicos. Del mismo modo, descartamos el uso de prendas sintéticas para elaborar la propuesta y escogimos una tela de algodón 100 %.

Del mismo modo, la igualdad de derechos y la eliminación de barreras de género es una tarea todavía pendiente en nuestro contexto social. La lucha por conseguir las mismas oportunidades dentro de la diversidad identitaria debe estar presente en el contexto universitario. El arte nos ayuda a divulgar la defensa de la igualdad y conseguir educar para una sociedad plural. Por ello, defendemos la participación activa de artistas mujeres que den voz a aquellas que no pudieron participar por cuestiones de género.

### **5.3.2 La pieza y su proceso.**

Para la elaboración de la pieza que presentamos a la convocatoria 2023, partimos de las pruebas de la serie de nuestra investigación *Traducciones de la piel*. Estas composiciones obtenidas mediante la técnica transfer constituyen el punto de partida de la pieza final. Con este archivo de imágenes nos proponemos construir una superficie en la que los fragmentos de la piel de diferentes zonas del cuerpo componen la pieza. Se trata de construir una nueva entidad corpórea a partir de superficies dérmicas de un mismo cuerpo, el mío propio. Estos fragmentos se ensamblan por medio del bordado creando costuras que unifican los bordes de cada sección. Cada zona queda fijada a su contigua creando una composición de texturas y tonalidades diversas. De esta forma creamos una relación entre la piel y el tejido, tratando de coser pedazos rotos del cuerpo para sanarlos y darles nuevas posibilidades poéticas.



Fig. 57 Prueba previa para la convocatoria.

Antes de empezar con el bordado, queremos comprobar el efecto que produce transformar cada fragmento de la composición dándole un ligero efecto de relieve con guata, creando sutiles protuberancias a lo largo de la superficie. Para ello, realizamos una prueba fijando la tela con grapas a un soporte de madera, rellenando a su vez las divisiones creadas. Esta nueva textura que le otorgamos a la piel nos parece muy interesante para la propuesta ya que nos recuerda que nuestra piel no es una superficie lisa en su conjunto, sino que posee durezas resultado de las experiencias vividas.

En la primera aproximación formal que hicimos, nos planteamos crear una pieza tridimensional blanda para aludir a lo háptico, a la caricia, al contacto. Esto se refleja tanto en el tamaño, 16 x 18 cm, como en la forma de la pieza, a modo de almohada. Ser trata de una pequeña almohada de tela blanca de algodón rellena de guata para aportarle un carácter acogedor y conformable. Para cubrir su superficie, decidimos escoger las imágenes transferidas sobre tela de algodón a partir de la técnica de sublimación. Elaboramos primero la almohada base, sobre la que a continuación le cosemos cada una de las secciones de piel de las que se compone la pieza. Cada una de estas secciones están, a su vez, rellenas de guata, creando una doble almohada sobre la matriz. El proceso de coser la tela a una superficie rellena es un tanto laborioso ya que al no ser una superficie plana, es difícil ajustar las puntadas de aguja sobre la tela. Analizar los resultados obtenidos en estas pruebas iniciales es clave para encontrar nuevas soluciones.



Fig. 58 Prueba previa para la convocatoria.





Fig. 59 Proceso de elaboración del prototipo.

Desarrollando poco a poco las destrezas con la costura llegamos a este segundo proceso en el que nos decantamos por coser primero los recortes de las imágenes de la piel sobre la tela para facilitar la confección de la pieza. En esta ocasión tomamos las imágenes transferidas sobre tela pero con la técnica de la resina transfer, cuyo acabado resulta mucho más plástico y brillante. Hemos seleccionado este técnica de transfer y no la de sublimación porque en ella se transfiere con mayor fidelidad las texturas y las tonalidades de la piel. Para coserlo,

repetimos el mismo proceso: se cosen tres lados del fragmento de la piel, dejando un hueco por donde rellenar es espacio insertando guata en su interior. Una vez relleno, se dan las últimas puntadas para cerrar la porción de piel. Sección a sección vamos cubriendo la tela de pedazos de piel que conforman esta nueva superficie dérmica.

El resultado se ve reflejado en esta pieza/maqueta de 40 x 30 cm. que mostramos a continuación, en la que se distinguen fragmentos de piel de diferentes partes del cuerpo, cosidas a una tela blanca de algodón y ensambladas entre sí para crear este nuevo cuerpo constituido exclusivamente de fragmentos de una misma piel, la mía propia. En el caso de ser seleccionados, se procedería a la creación de una pieza cuyas medidas se aproximarán a 200 x 200 cm. Gracias a este tamaño y a su disposición vertical sobre la pared, proponemos al espectador vivenciar una experiencia háptica a través del recorrido visual por el tapiz de fragmentos de piel.



Fig. 60 Prototipo final para *Criptodermis*

### 5.3.3 Presupuesto

Descripción	Unidades	Precio unidad	Precio total
Tela de algodón	6 metros	5,30 €	31,80 €
Papel transfer	Paquete de 100 hojas A3	32 €	32 €
Resina transfer	4 Botes de 250 ml	7,11 €	28,44 €
Bobinas de hilo	6 bobinas de hilo	2,30 €	13,80 €
Impresión a color en papel transfer A3	30 impresiones	2,30€	69 €
Brocha de cerda sintética	3	3,80 €	11,40 €
		<b>Suma total</b>	<b>186,44 €</b>

### 5.3.4 La pieza, su ubicación y la relación con el entorno

Teniendo en cuenta el formato y el acabado de la pieza, pensamos que la ubicación que mejor se adapta a la pieza es aquella con la que conseguir un mayor contraste visual. Dada su calidez cromática y simbólica, buscamos en contraposición una superficie de tonos fríos, de material compacto y de producción industrial. Una pared de hormigón, un panel de acero inoxidable, una vidriera opaca. En definitiva, una superficie que aluda al distanciamiento y al aislamiento y que contraste con la fragilidad y calidez de la pieza. Establecemos, con ello, una relación entre lo corpóreo y su entorno, entre lo privado y lo público.

Partiendo del catálogo de la convocatoria de 2019, hemos obtenido este plano donde se localiza la facultad de farmacia en el campus de Burjassot con el número 5. El edificio de la facultad dispone de una pared de hormigón prensado, que se ofreció como localización posible para una pieza.

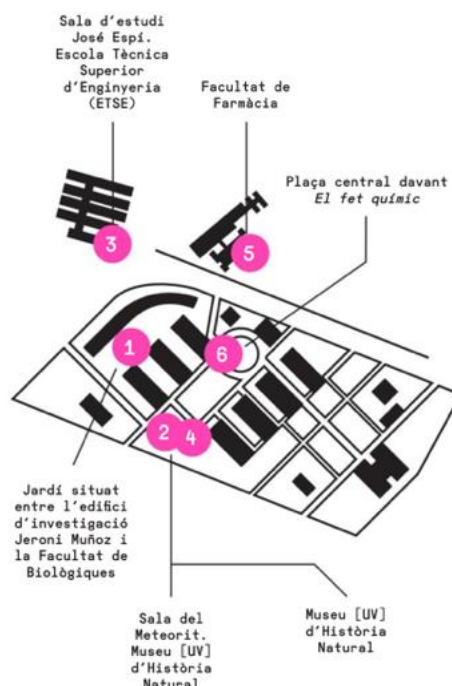


Fig. 61 Mapa del campus de Burjassot de la Universidad de Valencia.

### **5.3.5 Valoración de la propuesta**

Preparar este proyecto nos brinda la oportunidad de mostrar los resultados de toda la investigación que hemos llevado a cabo. El estudio de campo, las vivencias adquiridas y la elaboración de este proyecto, establecen el camino para insertar las investigaciones de Bellas Artes dentro del marco socio-cultural y artístico que proponen determinadas convocatorias de arte.

La oportunidad de poder exponer creaciones artísticas en el entorno público nos permite ampliar los usos de estos espacios para generar nuevas relaciones entre el espectador y su entorno más cercano. Iniciativas como la Mostra d'Art Públic de la Universitat de València abren las puertas a nuevas miradas y reflexiones que cuestionen las conexiones tanto físicas como simbólicas de los lugares que habitamos.

## 6 CONCLUSIONES

Plasmar por escrito y ordenar en un documento académico toda la investigación desarrollada, nos ha ayudado mucho a dar visibilidad a todas las posibilidades expresivas surgidas en el desarrollo de la misma.

La piel, el mayor y más complejo órgano sensorial del cuerpo, configura nuestro ser, no solo en su estructura y forma, sino en la singular percepción del mundo exterior e interior. Las experiencias, las emociones, las memorias, quedan directa o indirectamente incrustadas sobre la superficie cutánea que nos constituye. Hemos podido comprobar cómo numerosos artistas conceptualizan a través de sus obras sobre las posibilidades discursivas de la *piel*, tomándola como herramienta para sus investigaciones y experimentaciones, cuestionando los discursos y las disposiciones categorizadas, realizando, de este modo, la búsqueda de nuevas formas de subjetividad.

Sin pretender llevar a cabo un análisis desde el campo de la filosofía —eso correspondería a los expertos—, hemos visto cómo los discursos de pensamiento y las prácticas artísticas se acercan a la compleja comprensión del ser. Todas estas referencias estudiadas en este trabajo, ponen de manifiesto la importancia que tiene reflexionar y generar debates activos en relación al cuerpo y su valor simbólico. Estos planteamientos tratan de aportar una mayor significación a la esencia física, orgánica y metamórfica de lo que nos constituye, nuestra piel.

Tal como proponemos inicialmente en los objetivos, nuestra investigación trata de establecer una experimentación continua para encontrar nuevos lenguajes plásticos con los que resignificar nuestro cuerpo en consonancia con el entorno que habita. Para afianzar esta relación cuerpo-entorno, fue imprescindible transformar toda esta experiencia empírica en un proyecto para optar a una muestra de arte público. Hacer pública la pieza nos permite hablar de algo tan íntimo y privado como es la piel en un espacio público, al cual pretendemos convertir en espacio habitado de reflexión.

La piel es una imagen del verdadero reflejo de nosotros mismos, de nuestro yo y debemos poner de relieve el hecho de que para entender quiénes somos es imprescindible pensar desde la piel y también a través de ella.

## 7 FUENTES REFERENCIALES

- Arizmendi, R. (2008). *Tu piel en la memoria*. Palma Mallorca: Universitat de les Illes Balears.
- Avilés, M. (2006). Atravesar la propia piel. *Arteterapia, papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, vol.1, 119-128.
- Bachelard, G. (2016). *La poética del espacio*. México: Breviarios.
- Ballesteros, S. (1993). Percepción háptica de objetos y patrones. *Psicothema*, vol.5, 311-321.
- Beldarrain, M.G. (2004). *Estudio de la memoria*. Vizcaya: Universidad del País Vasco.
- Benjamin, W. (1998). *Gesammelte Briefe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benthien, C.; Wulf, C. (2001). *Körperteile*. Berlín: Rowohlt Tachenbuch.
- Bloom, B. (1986). *Taxonomía de los objetivos de la educación: la clasificación de las metas educacionales*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Carceller, Ana (2012). Cuerpos políticos en la zona de conflicto. *Arte y políticas de identidad*, vol. 6, 29-43.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Ser cráneo*. Colombia: Gustavo Zalamea.
- — (2002). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos aires: Manantial.
- Fuentes-Martín, J.M. (2015). La sensación perceptiva de George Berkeley, *Revista de Bellas Artes*, vol.13, 101-109.
- García Cortes, J. M. (1996). *El cuerpo mutilado (la angustia de la muerte en el arte)*. Direcció General de Museus i Belles Arts, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, València.
- Ganter, R. (2005). Cuerpo suspendido: cartografías e imaginarios de la piel en jóvenes urbanos. *Polis, Revista Latinoamericana*, vol.11 <https://journals.openedition.org/polis/5729>
- Gruia, I. (2017). Poética de la piel: la obra de Sylvia Plath a la luz de las propuestas de Didier Anzieu y Hélène Cixous. *UNED Revista Signa*, vol. 26, 195-217.
- Guerrero J. (2017). Sobre la piel: Reinaldo Arenas y Severo Sarduy en contacto. *Cuadernos de Literatura*, vol. 21, 23-48.

- Jesús, J.R.A. (1997). *Procedimientos de transferencia en la creación artística*. Vigo: Diputación Provincial de Pontevedra.
- López, G. (2012). *Una genealogía de la huella del rostro. Memoria, tiempo, semejanza e imagen* (S. V a.n.e – XVI d.n.e). [Trabajo de final de máster no publicado] Universidad de Barcelona.
- Marina, J. A. (1997). *La memoria creadora*. Barcelona: Anagrama.
- Minguez, H. (2019). Posibilidades creativas del copy-art; una investigación basada en la práctica artística. *El Artista*, vol. 16, 1-17.  
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87459435003>
- Molina, N. (2005). El cuerpo: museo y significado controlado. *Polis, Revista Latinoamericana*. Vol. 11 <https://journals.openedition.org/polis/5746>
- Montagu, A. (2004). *El tacto: la importancia de la piel en las relaciones humanas*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Pallasmaa, J. (2006). *Los ojos de la piel*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pane, G. (1990). *Gina Pane*. Catálogo del Palau de la Virreina. Barcelona.
- Parralo, C. (2005). *Huella y Fragmento: dos constantes expresivas del artista contemporáneo ante la muerte: la angustia creadora*. [Tesis doctoral no publicada]. Universidad Complutense de Madrid.
- Perna, C. (2004). *Arte social. Claudio Perna*. Catálogo de la Galería de Arte Nacional. Venezuela.
- Piaget, J.; Inhelder, B. (1972). *Memoria e inteligencia*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Pinillos, J.L. (1981). *Principios de Psicología*. Madrid: Alianza.
- Punín, M.G.; Maldonado, L.R; Cuenca, R.C. (2020). La expresión de la piel y reflexión del ser en el arte. *Revista de Artes, Humanidades y Ciencias Sociales*, vol. 12, 78-93.
- Ramírez, J.A. (2003). *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Romero, P. (2022). *En la piel de la latexgrafía: una propuesta creativa para la gráfica actual*. [Tesis doctoral no publicada]. Universitat Politècnica de València.

- Ruiz, N. (2020). La metamorfosis del Yo-Piel y el cuerpo vacío/invasado a través de la narrativa de lo inusual en *MOHO*, de Paulette Jonguitud Acosta. *Brumal*. vol. 8, 49-69.
- Sábada-Álvarez, P. (2018). *Procesos de subjetivación a través de la piel como experiencia artística contemporánea de los años 60*. [Tesis doctoral no publicada]. Universidad Complutense de Madrid.  
— (2018). Piel humana y experiencia artística. Estrategias de posibilidad o cómo repensar nuestra subjetividad. *Arte, individuo y sociedad*, vol. 30. 639-655.
- Sánchez, E.; Franco, F. (2016). La arquitectura y sus sentidos. Conversación con Juhani Pallasmaa. *Arquine* <https://www.arquine.com/conversacion-con-juhani-pallasmaa/>
- Solans, P. (2000). *Accionismo vienés*, Donostia: Nerea.
- Sossa, A. (2011). Análisis desde Michael Foucault referentes al cuerpo, la belleza física y el consumo. *Polis, Revista Latinoamericana*, vol. 28, 559-581.
- Sutton, S. (2007). Narrar la imagen. *The Pillow Book. Acta poet*, vol. 28, 11-12.



## 8 ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1 Arnulf Rainer, <i>Gerippte Hände</i> , 1978.....	18
Fig. 2 Günter Brus, <i>Selbstbemalung II</i> , 1965. ....	19
Fig. 3 Piero Manzoni, <i>Firma del cuerpo de una modelo en Milán</i> , 1961.....	20
Fig. 4 Peter Greenaway, Frame del film <i>The Pillow Book</i> , 1995.....	20
Fig. 5 Kaouther Ben Hania , Frame del film <i>El hombre que vendió su piel</i> , 2020.....	21
Fig. 6 Yves Klein, <i>Anthropometry of the blue period</i> , 1960. ....	22
Fig. 7 Ana Mendieta, <i>Body Tracs</i> , 1982. ....	23
Fig. 8 Hannah Wilke, <i>S.O.S. Starfication Object Series</i> , 1975. ....	24
Fig. 9 Kader Attia, <i>Some Modernity's Footprints</i> , 2018.....	25
Fig. 10 Priscila Romero, Método directo de latexgrafía sobre el cuerpo para la obtención de una matriz negativa de la piel, 2022. ....	27
Fig. 11 Hortensia Mínguez, <i>Desnudo brincado</i> . Xerografía de la serie Eadweard Muybriedge, 2016. ....	28
Fig. 12 Priscila Romero, <i>Macro 4 3 2</i> , 2017. ....	29
Fig. 13 Vera Chaves, <i>Epidemic Scapes</i> , 1977-82.....	30
Fig. 14 Claudio Perna, Serie Autocopia, 1974.....	31
Fig. 15 Claudio Perna, Serie Autocopia, 1974.....	31
Fig. 16 Gary Schneider, <i>Nude</i> , 2010. ....	32
Fig. 17 Louise Bourgeois, <i>Cell XXVI</i> , 2003.....	33
Fig. 18 Sarah Lucas, <i>Tit-chair</i> , 2012. ....	33
Fig. 19 Eliša Konečná, <i>Antagonismus #2</i> , 2020. ....	34
Fig. 20 Proceso de fundición de la parafina mediante el uso de un decapador. ....	36
Fig. 21 Digitalización de la textura de la piel. ....	37
Fig. 22 Prensa térmica del LRM. ....	37
Fig. 23. Experimentaciones cromáticas en las que se le añade pigmentos en polvo a la parafina.....	39
Fig. 24 Superposición de capas de parafina. ....	39
Fig. 25 Soporte de 15 x 15 cm. sobre el que se realiza la superposición de capas. ....	40
Fig. 26 Manipulación de la parafina en temperatura media de unos 36°. ....	40
Fig. 27 Esther Penadés, <i>Cartografías II</i> , 2021.....	42

Fig. 28 Esther Penadés, <i>Cartografías I</i> , 2021.....	42
Fig. 29 Esther Penadés, <i>Cartografías III</i> , 2021. 14 x 6 x 7 cm. ....	42
Fig. 30 Esther Penadés, <i>Cartografías IV</i> , 2021. ....	43
Fig. 31 Esther Penadés, <i>Cartografías V</i> , 2021. ....	43
Fig. 32 Esther Penadés, <i>Cartografías VI</i> , 2021. ....	43
Fig. 33 Prueba de la serie <i>Memoria impresa</i> . 27 x 20 cm. ....	44
Fig. 34 Prueba de la serie <i>Memoria impresa</i> . 16 x 24 cm. ....	44
Fig. 35 Prueba de la serie <i>Memoria impresa</i> . 16 x 24 cm. ....	45
Fig. 36 Detalle de la intervención sobre las impresiones.....	46
Fig. 37 Detalle de la intervención sobre las impresiones.....	46
Fig. 38 Prueba previa a la serie <i>Piel desnuda</i> . ....	47
Fig. 39 Prueba de la serie <i>Piel desnuda</i> . ....	48
Fig. 40 Prueba de la serie <i>Piel desnuda</i> . ....	48
Fig. 41 Prueba de la serie <i>Piel desnuda</i> . ....	48
Fig. 42 Prueba de la serie <i>Piel desnuda</i> . ....	49
Fig. 43 Prueba de la serie <i>Piel desnuda</i> . ....	49
Fig. 44 Prueba de la serie <i>Piel desnuda</i> . ....	49
Fig. 45 Imagen obtenida en la serie <i>Piel desnuda</i> . ....	50
Fig. 46 Imagen obtenida en la serie <i>Piel desnuda</i> . ....	51
Fig. 47 Imágenes de la serie <i>Piel desnuda</i> , 2021. ....	52
Fig. 48 Boceto inicial para el montaje la instalación. ....	53
Fig. 50 Instalación en el hall de la facultad de Bellas Artes.....	54
Fig. 49 Montaje final de la propuesta.....	54
Fig. 51 Imagen de la serie <i>Piel Desnuda</i> . ....	55
Fig. 52 Prueba para <i>Traducciones de la piel</i> . ....	55
Fig. 53 Imagen sublimada sobre madera. ....	56
Fig. 54 Imágenes sublimadas sobre tela.....	57
Fig. 55 Imagen transferida con resina transfer sobre policristal.....	57
Fig. 56 Composición trasferida con resina transfer sobre tela de algodón. ....	58
Fig. 57 Prueba previa para la convocatoria. ....	62
Fig. 58 Prueba previa para la convocatoria. ....	62
Fig. 59 Proceso de elaboración del prototipo. ....	63

Fig. 60 Prototipo final de Criptodermis .....	64
Fig. 61 Mapa del campus de Burjassot de la Universidad de Valencia. ....	65