

Membrana

Resignificación de las marcas corporales femeninas

María Camila Trigos Delgado

Trabajo de Grado para Optar el Título de Maestra en Artes Plásticas

Directora

Andrea Liliana Rey Sandoval

Magister en Artes. Universidad Federal del Ceará

Universidad Industrial de Santander

Programa de Artes Plásticas

Instituto de Proyección Regional y Educación a Distancia IPRED

Bucaramanga

2026

Dedicatoria

A Doña Annie, por ser mi soporte.

A mi veranito, tus huellas hacen parte de esto.

Agradecimientos

En primer lugar, quisiera agradecer a mi mamá, por apoyarme constantemente durante todo mi proceso, por ser mi mayor ejemplo y por enseñarme el valor de la responsabilidad, recordándome siempre que las cosas deben hacerse bien o no hacerse. A mi familia también por estar ahí siempre y apoyarme incluso cuando no sabían lo que hacía.

Quisiera agradecer a Mamatíz por sus benditas manos que me ayudaron a bordar pepita tras pepita y por su maravilloso conocimiento, que fue fundamental durante este proceso.

Mi reconocimiento y gratitud a mi profesora Andrea, mi directora, por sus grandes aportes en el desarrollo de todo este trabajo, por su incentivo en seguir experimentando, y por impulsarme a seguir creciendo.

Un especial agradecimiento a mis amigas Meli, Majo y Diana por creer en mi incluso cuando yo no lo hacía, por sus consejos y por su amistad. A mis amigos que me ayudaron y me animaron durante todo este proceso, incluso en la distancia.

Finalmente, un agradecimiento a mis profesores que me brindaron muchas enseñanzas, "¿que son los colores vivos?", "si sabe coser y tiene conocimiento en el textil, pues haga arte textil", "No busque la perfección en todo lo que hace", "hay que tomarse el espacio como membrana"; estas y muchas otras palabras no solo acompañaron mi formación, sino que permanecerán siempre en mi memoria como parte esencial de mi camino artístico.

Tabla de Contenido

	Pág.
Introducción	10
1. Propósito de la investigación	13
1.1 Planteamiento del problema.....	13
1.2 Justificación.....	15
1.3 Objetivos	17
1.3.1 Objetivo general	17
1.3.2 Objetivos específicos	17
2. Componente teórico	18
2.1 Antecedentes	18
2.2 La piel como archivo.....	22
2.2.1 Cuerpo en el arte contemporáneo.....	23
2.2.1.1 Cuerpo como soporte.	24
2.2.1.2 El cuerpo femenino	26
2.2.1.3 Cuerpo y archivo	29
2.2.2 La piel.....	32
2.2.2.1 Marcas corporales naturales.....	34
2.2.2.2 Simbología de la piel.....	38
2.2.2.3 Estereotipos de piel perfecta	40

2.3 Textil en expansión	44
2.3.1 Arte textil	45
2.3.2 Instalación	48
2.3.3 Referentes artísticos	50
2.3.3.1 Magdalena Abakanowicz	51
2.3.3.2 Ernesto Neto	52
2.3.3.3 Andrea Rey	53
3. Procesos y resultados	55
3.1 Bitácora	56
3.1.1 Primeras decisiones	56
3.1.2 Experimentación textil	61
3.2 Archivo	65
3.3 Experimentación plástica y espacial	69
3.3.1 Estudio de escalas	69
3.3.2 Manejo del espacio	74
3.3.3 Pruebas de montaje	76
3.4 Resultados	79
4. Conclusiones	84
Referencias Bibliograficas	86

Lista de Figuras

	Pág.
Figura 1 Abrazo mis sombras	19
Figura 2 Sin Vergüenza	20
Figura 3 Cartografía sensible	21
Figura 4 Capas de la piel.....	33
Figura 5 Publicidad de los años 90	41
Figura 6 El nacimiento de Venus.....	41
Figura 7 Abakán Amarillo	51
Figura 8 Nhó Nhó Nave.....	53
Figura 9 Piel es.....	54
Figura 10 Primer acercamiento teórico.....	57
Figura 11 Primeros bocetos	58
Figura 12 Primera proyección de montaje	59
Figura 13 Análisis capas de la piel	60
Figura 14 Formas orgánicas de las telas bases.....	61
Figura 15 Tela turín y sus propiedades	62
Figura 16 Experimentación textil.....	63
Figura 17 Relación de verbos vinculados a piel y tela.....	64
Figura 18 Archivo de manchas y su representación textil	65
Figura 19 Archivo de estrías y su representación textil.....	66
Figura 20 Archivo de cicatrices y su representación textil	67

Figura 21 Archivo de texturas y su representación textil	68
Figura 22 Primer panel.....	70
Figura 23 Piezas instaladas, segundo momento.....	71
Figura 24 Integración del textil polibón.....	72
Figura 25 Comparación de luces.....	73
Figura 26 Espacio y escala.....	74
Figura 27 Prueba de espacio	75
Figura 28 Segunda proyección del espacio.....	76
Figura 29 Primera prueba de montaje	77
Figura 30 Segunda prueba de montaje.....	78
Figura 31 Tercera prueba de montaje	79
Figura 32 Soluciones de montaje.....	80
Figura 33 Montaje final	81
Figura 34 Montaje alternativo.....	83

Resumen

Título: Membrana, resignificación de las marcas corporales femeninas*

Autor: María Camila Trigos Delgado**

Palabras Clave: Piel, cuerpo, archivo, estereotipos de belleza, arte textil, instalación.

Descripción: Este proyecto plantea la resignificación de las marcas corporales femeninas mediante una reflexión sobre la piel como archivo simbólico. Surge de una experiencia personal relacionada a transformaciones corporales que derivaron en marcas visibles en la piel, que más allá de su condición biológica, evidencian tensiones sociales y culturales relacionadas con los ideales de belleza impuestos. De esta manera, el estudio problematiza la percepción negativa de estos rastros, en especial en el cuerpo femenino, históricamente condicionado por estándares estéticos que privilegian la homogeneidad. El objetivo principal consiste en la creación de una instalación textil para resignificar dichas marcas y las aborde como registros de experiencia en lugar de defectos a ocultar. Para eso, se desarrolla un componente teórico que articula conceptos como cuerpo, archivo, piel, arte textil e instalación, permitiendo así la fundamentación de la propuesta desde una perspectiva estética y crítica. De igual manera, se construye un archivo visual a partir de registros fotográficos de marcas corporales de mujeres del entorno cercano, el cual sirve como base para la exploración plástica. El proyecto se plantea desde la metodología del hecho artístico, incluyendo procesos de indagación, experimentación material y producción. Por medio de la manipulación de textiles, se traducen formalmente características de las marcas corporales como textura, color y forma, generando un paralelismo entre tela y piel. Por lo tanto, se plantea una instalación que activa una experiencia reflexiva y sensorial, impulsando una nueva mirada sobre el cuerpo marcado y promoviendo una comprensión de la piel como territorio de memoria.

* Trabajo de Grado

** Programa de Artes Plásticas. Director: Andrea Liliana Rey Sandoval. Magister en Artes. Universidad Federal del Ceará.

Abstract

Title: Membrane, Resignification of Female Bodily Marks *

Author: María Camila Trigos Delgado **

Key Words: Skin, body, archive, beauty stereotypes, textile art, installation.

Description: This Project proposes the resignification of female bodily marks through a reflection on the skin as a symbolic archive. It arises from a personal experience related to bodily transformations that resulted in visible marks on the skin, which, beyond their biological condition, evidence social and cultural tensions related to imposed beauty ideals. In this way, the study problematizes the negative perception of these traces, especially on the female body, historically conditioned by aesthetic standards that privilege homogeneity. The main objective consists of the creation of a textile installation to resignify said marks and approach them as records of experience instead of defects to be hidden. To this end, a theoretical component is developed that articulates concepts such as body, archive, skin, textile art, and installation, thus allowing the foundation of the proposal from an aesthetic and critical perspective. Similarly, a visual archive is constructed from photographic record of bodily marks of women from the immediate environment, which serves as a basis for plastic exploration. The project is based on the methodology of the artistic event, including processes of inquiry, material experimentation, and production. Through the manipulation of textiles, formal characteristics of bodily marks such as texture, color, and shape are translated, generating a parallelism between fabric and skin. Therefore, an installation is proposed that activates a reflective and sensory experience, encouraging a new perspective on the marked body and promoting an understanding of the skin as a territory of memory.

* Degree Work

** Fine Arts Program. Director: Andrea Liliana Rey Sandoval. Master of Arts. Federal University of Ceará.

Introducción

En el campo del arte contemporáneo, el cuerpo se ha convertido en territorio de inscripción simbólica, en donde se aprecian manifestaciones de experiencias, tensiones y construcciones culturales. En este sentido, la piel, como superficie sensible, adquiere una importancia al constituirse como espacio en el que se registran rastros del tiempo, procesos biológicos y vivencias personales. No obstante, estas marcas corporales han sido históricamente asociadas a nociones de imperfección, especialmente en el caso del cuerpo femenino, el cual ha estado bajo estándares estéticos que privilegian la homogeneidad.

En base a esta problemática, surge el presente proyecto de investigación-creación desde el hecho artístico, el cual emerge de una experiencia personal relacionada con transformaciones corporales que resultaron en marcas visibles en la piel. Este proceso permitió poner en evidencia como dichos rastros, más allá de su condición fisiológica, están cargadas de efectos emocionales, sociales y culturales. De esta forma, se plantea como motivación de este proyecto, de qué manera una instalación de arte textil puede resignificar la percepción negativa de las marcas corporales femeninas, con el fin de transformar la piel en un archivo simbólico de la memoria personal.

Para emprender esta pregunta, el proyecto se apoya de antecedentes personales y artísticos que evidencian un interés continuo por el cuerpo y la materialidad textil. Procesos previos desarrollados en el marco de formación académica, así como referentes del arte contemporáneo, han fortalecido una línea de exploración en la que el textil se dispone como medio capaz de traducir experiencias corporales en un lenguaje visual y espacial; esto ha permitido comprender el cuerpo como archivo, y el textil como soporte narrativo, fijando un punto de partida para el desarrollo de la presente propuesta.

La intención de esta propuesta artística es resignificar las marcas corporales femeninas mediante la creación de una instalación textil que las aborde no como defectos, sino como rastros de memoria, experiencia e identidad.

Desde un punto de vista teórico, el proyecto se fundamenta en la noción del cuerpo como archivo y la comprensión de la piel como superficie de inscripción simbólica. Igualmente, se relaciona con reflexiones en torno al arte textil y la instalación como prácticas contemporáneas que permiten explorar conexiones entre materialidad, espacio y experiencia; también posibilitando abordar las marcas corporales desde una dimensión estética y crítica, generando una vinculación entre las transformaciones biológicas del cuerpo y las construcciones culturales que les da sentido, así como entre la experiencia individual y su dimensión colectiva.

La justificación de este trabajo se basa en la necesidad de cuestionar los estereotipos de belleza que han configurado una percepción negativa de las marcas en la piel, especialmente en las mujeres, quienes han sido históricamente más expuestas a estas presiones. De esta forma, el proyecto pretende generar un aporte en el ámbito artístico y social, al buscar proponer una relación consciente y reconciliada con la propia corporalidad. A través de la creación artística, se proyecta un espacio de diálogo que permite visibilizar estas experiencias, reconociendo su valor simbólico y su potencial como narrativa.

Para finalizar, el enfoque metodológico adoptado corresponde al de investigación-creación desde el hecho artístico, el cual propone procesos de exploración teórica, experimentación material y producción plástica. Esto permite el desarrollo de una propuesta que no solo responde a una inquietud conceptual, sino que también se materializa en una obra que articula el pensamiento, la experiencia y la práctica artística, dando paso a una instalación que invita al espectador a relacionarse de manera sensible con la piel y sus marcas.

El documento se organiza en tres momentos, en primer lugar, se presenta el enfoque del tema en donde se plantea una problemática, el contexto y los objetivos que orientan la investigación. En un segundo momento, se ejecuta el componente teórico, que reúne los antecedentes y el marco conceptual que sustenta la propuesta, planteando la relación de piel como archivo, el cuerpo en el arte contemporáneo, la idea del cuerpo como soporte, el cuerpo femenino y las marcas de la piel, así como los estereotipos asociados a esta. Adicional, se explora el campo del textil en expansión, abarcando el arte textil, la instalación y algunos referentes artísticos relevantes para el proyecto. Posteriormente, se describe el desarrollo práctico del trabajo a través de una bitácora, en esta se recoge las primeras decisiones y la experimentación textil, junto con la construcción del archivo visual y las pruebas de experimentación plástica y espacial, incluyendo el estudio de escalas, manejo del espacio y las pruebas de montaje realizadas, para finalizar con los resultados obtenidos. Por último, se presentan las conclusiones finales del proceso, reflexionando y sintetizando los aprendizajes y aportes del proyecto.

1. Propósito de la investigación

1.1 Planteamiento del problema

Las experiencias personales han sido punto de referencia para muchos artistas que quieren desde una introspección muy íntima, liberar emociones y sentimientos que han marcado sus vidas y que, en muchas ocasiones, dan lugar a la transformación de un concepto personal que da sentido a su obra artística.

La presente propuesta tiene precisamente su raíz en una experiencia personal de carácter hormonal que dejó múltiples marcas de pigmentación en diversas zonas del cuerpo. el impacto socioemocional de estos rastros no es un caso excepcional, sino que está ligado al papel que juega el entorno próximo; es en esta área social donde se crea la tensión entre lo real y lo estético. De esta manera, la idea de la piel sin ningún rastro, frente a lo que es etiquetado como “imperfección” genera una estela psicología que en este proyecto se busca cuestionar. Frente a esta situación, el proceso educativo universitario y la formación artística permitieron canalizar dicha vivencia, modificando esa experiencia íntima en una investigación académica y plástica. Por lo tanto, el proyecto se focaliza en las marcas corporales: estrías, manchas, cicatrices y texturas en la piel, todas ellas producto de la experiencia de existir.

El desarrollo tecnológico también ha tenido repercusiones en la situación planteada, pues el auge de los procedimientos estéticos, como las cirugías y las dermoabrasiones fortalecieron el nuevo concepto de piel perfecta; así mismo la influencia comercial y publicitaria de las empresas estéticas realzan los estereotipos impuestos y los medios de comunicación con intereses poco altruistas impulsan el ideal estético, que aunque existe desde la antigüedad, es cierto que la sociedad moderna ha elevado los estándares de belleza y estas definen el éxito.

La metodología abordada en este proyecto es la de hecho artístico¹ comienza desde una motivación por resignificar la apreciación negativa de las marcas corporales femeninas. A partir de esta idea se desarrolla una indagación donde se investiga y se recopila información teórica y práctica delimitada a una población de mujeres del círculo cercano (madre, hermanas, abuela, primas, tías y amigas), con quien existe un vínculo de confianza que favorece un acercamiento sensible a las experiencias asociadas a sus marcas corporales. Esta elección responde al propósito de generar un archivo fotográfico íntimo que será tomado como referencia para la interpretación plástica de estas marcas. Se formulará una planificación y ejecución donde se empieza a trabajar en una bitácora física y se maneja una exploración de los textiles e implementación del uso de verbos que generen una relación entre tela y piel, en ella se pone en práctica las ideas y conceptos pensados previamente, con el fin de generar un espacio de reflexión que contribuya en el reconocimiento compartido de estas marcas.

El enfoque crítico y artístico que se adopta permite definir la piel, como el archivo vivo, la superficie simbólica de la memoria. Desde este punto de vista surge la pregunta problema: ¿Cómo una instalación de arte textil puede resignificar la percepción negativa de las marcas corporales femeninas, transformando la piel en un archivo simbólico de la memoria personal?

En resumen, el problema se formula en la tensión entre, por un lado, la realidad de las marcas que acompañan la vida de las mujeres, y por otro, los estereotipos sociales y procedimientos estéticos modernos que buscan imponer una piel perfecta. Esta congruencia genera

¹ Este enfoque de metodología del hecho artístico es retomado a partir de “Hecho artístico e investigación-creación: pautas para una metodología desde las artes visuales” planteado por (Aguilar, 2024), donde se entiende la creación artística como un método investigativo en sí mismo.

un punto de partida para la elaboración de un relato plástico que permita dotar las memorias inscritas en la piel, modificando la marca narrativa.

1.2 Justificación

Este trabajo propone una lectura alternativa del cuerpo marcado, no como falla, sino como paisaje sensible. Es una invitación a vestir las cicatrices, no para ocultarlas, sino para permitir que se expresen. Así mismo, es necesario hacer un enfoque a la piel de las mujeres, ya que por factores biológicos y sociales son las que más se han visto expuestas a sentir una presión por querer corregir u ocultar sus marcas corporales.

La piel con su extensión, garantiza la sensibilidad como respuesta al contacto con el mundo que por diversos factores se expone a registrarse sobre si, estas marcas vistas como archivo viviente representan una narrativa personal y funciona como rastros de sucesos tanto físicos como emocionales.

De esta manera, se busca dar importancia a la piel femenina, siendo ellas las principales beneficiarias simbólicas; este proyecto ofrece un espacio reflexivo donde la piel pasa a convertirse en un territorio representativo, y generando una posible reconciliación con su propio cuerpo. En un plano más personal, este trabajo busca expresar un proceso exploratorio íntimo donde se conecte tanto una experiencia con problemática colectiva, como una identidad artística individual en un ámbito textil, viéndolo como extensión y también queriendo representarlo de manera simbólica en la piel.

En cuanto a su importancia artística, la propuesta se sitúa entre el arte textil y la instalación. Desde un punto de vista técnico, la experimentación con elementos textiles permite una ampliación de posibilidades expresivas de la obra, mientras que en el esquema temático se dialoga mediante

debates de la corporalidad ofreciendo una narrativa reflexiva frente a ideales estéticos. Abordar estas marcas desde un enfoque artístico no solo genera una visibilización de la carga emocional que ellas conllevan, sino que también propone un lugar de introspección frente a los discursos históricamente establecidos de la manera en que las mujeres se relacionan con su propio cuerpo.

Finalmente, en el plano de la formación académica en Artes Plásticas este proyecto maneja aprendizajes de distintos componentes de asignaturas cursadas como lenguajes tridimensionales y prácticas instalativas, generando una propuesta interdisciplinar que vincula teoría, técnica y sensibilidad personal. De este modo, se transforma en un ejercicio que integra y refleja tanto el proceso formativo durante la carrera como la proyección profesional de la práctica artística, con el fin de generar reconocimiento en otras mujeres y también situarse como una práctica de construcción artística articulando teoría, sensibilidad y experiencia.

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo general

Resignificar la percepción negativa de las marcas corporales femeninas mediante una instalación textil, transformando la piel en una narrativa simbólica y un archivo plástico frente a los estereotipos de belleza.

1.3.2 Objetivos específicos

Fundamentar conceptualmente el proceso por medio de la revisión de referentes teóricos y artísticos que aborden los conceptos claves de cuerpo, piel, arte textil e instalación.

Recopilar archivos visuales personales y de mujeres del círculo cercano que refuercen la propuesta artística.

Experimentar con materiales textiles, con el fin de explorar sus posibilidades de expresión para la resignificación y a partir de un archivo fotográfico la interpretación de los rastros corporales.

Ejecutar y materializar el proceso creativo, mediante la realización de la obra, teniendo en cuenta la información adquirida y la museografía, considerando la relación entre espacio, espectador y pieza con la finalidad de potenciar el diálogo con el público y su experiencia.

2. Componente teórico

En este capítulo se desarrollan los fundamentos conceptuales y antecedentes que sustentan este proyecto, y reúnen enfoques teóricos y prácticas previas, permitiendo una contextualización del tema y comprensión del proceso abordado en el campo artístico. En segundo lugar, se expone un desarrollo conceptual, donde se ahondan términos clave como cuerpo, piel, arte textil e instalación que ayudan en la orientación de la propuesta, pues resultan pertinentes para la interpretación de categorías, problemáticas y nociones que atraviesan el proyecto. Como punto final, el capítulo concluye con los referentes artísticos, donde se presentan sus obras y se dialoga con los intereses formales, materiales y conceptuales de este trabajo, permitiendo situarlo en un marco referencial más amplio.

2.1 Antecedentes

En la sección se podrá observar una serie de obras realizadas dentro del proceso académico, las cuales contienen antecedentes tanto conceptuales como formales para el proyecto actual. Estas producciones tempranas muestran la evolución de un material y lenguaje visual, también en el modo de ciertas temáticas en relación con el cuerpo, memoria y marcas de piel que han ido configurándose a través del proceso creativo.

Desde una visión formal, se consideran trabajos que exploran el uso de textil, teniendo en cuenta la manipulación de materiales junto con la experimentación de escalas, colores y texturas, evidenciando de esta manera el interés por las cualidades táctiles del tejido, antes de la presente propuesta. Por otro lado, desde el enfoque conceptual, estas obras presentan la continuidad en la reflexión sobre el cuerpo como archivo de experiencias, por medio de procesos como la superposición, el bordado, la alteración del material, entre otros.

La serie fotográfica *Abrazo mis sombras* (2022) realizada en colectivo junto con Laura Delgado, Santiago Márquez y Bramdonn Medina expuesta durante el tercer semestre de la formación académica, busca explorar la relación del cuerpo con sus inseguridades e imperfecciones desde un lenguaje visual directo y crudo. En la figura 1 se observa una de las fotografías de esta serie, la obra en su totalidad visibiliza los rasgos físicos que con frecuencia son objeto de estigma social. Mas que romantizarlas, estas fotografías proponen aceptar estas huellas como realidades inevitables del cuerpo humano y la naturaleza, resignificándolas como elementos de identidad y despojándolas de juicios estéticos. En esta fotografía, el gesto de abrazar el propio cuerpo simplifica la esencia del trabajo: reconocer y coexistir con aquello que usualmente intentamos ocultar.

Figura 1

Abrazo mis sombras



Nota. Fotografía digital perteneciente a la serie fotográfica *abrazo mis sombras*. 2022.

La obra Sin vergüenza (2024), presentada en séptimo semestre del proceso académico, es una instalación que combina elementos bidimensionales con formas orgánicas sobredimensionadas. Sus colores intensos generan un contraste visual que alude a la vitalidad del cuerpo y su bienestar. El uso de tela, con su maleabilidad y suavidad, simboliza la transformación del cuerpo, mientras que la disposición en la que se encuentran las piezas invita al espectador a acercarse y relacionarse con ellas sin escrúpulos.

Conceptualmente, la instalación Sin vergüenza (Figura 2) desafía los tabúes sobre la sexualidad femenina impuestos por la sociedad, cuestiona representaciones históricas y propone una visión abierta y celebratoria del autoconocimiento y el placer. De este modo, convierte la sexualidad en un asunto libre de censura y la reivindica como derecho fundamental y parte esencial del bienestar femenino.

Figura 2

Sin Vergüenza



Nota. Instalación textil. Medidas variadas. 2024

Cartografía sensible (2025) es una instalación presentada en octavo semestre durante el proceso académico, con medidas de 4.7m x 1.5m. Compuesta por tela sobre tambor, ensamblaje textil, sublimación de fotografías y bordado a mano. Esta obra surge de una experiencia personal con las marcas corporales, entendidas no como defectos, sino como huellas cargadas de memoria, identidad y valor simbólico.

La obra cartografía sensible (Figura 3) propone una resignificación de estas marcas como parte de la memoria corporal, oponiéndose a los ideales de belleza que promueve una piel sin historia. A través del concepto cartografía sensible, el cuerpo es percibido como territorio emocional y narrativo. Como medio de expresión, el textil con técnicas como el bordado y la costura, cumplen un papel esencial para representar el cuidado y la resistencia.

Figura 3

Cartografía sensible



Nota. Instalación textil. Bordado a mano, ensamblaje textil, tela sobre tambor. 4.7m x 1.5m. 2025

Estas prácticas manuales, asociadas a lo femenino y doméstico, son revalorizadas como instrumentos de sanación frente al ritmo apresurado del mundo tecnológico. El acto de bordar una marca corporal se transforma en ritual simbólico que reconoce, honra y convierte el dolor en relato.

Para finalizar, el traer estas obras es importante ya que funcionan como puntos de partida que conducen al desarrollo de esta propuesta y también como registros de un proceso de búsqueda, con el fin de comprender cómo estas exploraciones previas han formado las bases formales y conceptuales para el desarrollo de este trabajo.

2.2 La piel como archivo

Este apartado enuncia un acercamiento hacia la piel entendida como archivo sensible. Desde este punto de vista, la piel es asumida como territorio activo de registro, donde las huellas configuran narrativas íntimas y colectivas. Tratar la piel como archivo abre la posibilidad de pensar el cuerpo más allá de su materialidad inmediata, poniéndolo en un cruce entre representación, identidad y memoria.

Para el desarrollo de esta mirada, se inicia con una revisión del cuerpo en el arte contemporáneo, comprendiendo como ha sido tomado como soporte, lugar de inscripción simbólica y como espacio de tensión frente a discursos sociales, particularmente en relación con el cuerpo femenino. De esta forma, se busca explorar las maneras en que el cuerpo es articulado con la noción de archivo, como dispositivo dinámico de producción de sentido, y no solamente como contenedor estático.

Continuando, el enfoque se desplaza hacia la piel en sí misma, atendiendo a sus marcas como rastros de vida que desafían aquellas nociones normativas de belleza que han condicionado su percepción cultural. Para finalizar, este apartado se amplía hacia la exploración del campo de

lo textil y la instalación, entendiendo estas prácticas como lenguajes que permiten la materialización y resignificación de las huellas del cuerpo, articulando lo matérico, sensible y espacial.

De esta manera, este apartado establece un marco conceptual que sustenta la comprensión de la piel como archivo vivo, y que en el arte contemporáneo encuentra un campo fértil para su exploración y reconfiguración.

2.2.1 Cuerpo en el arte contemporáneo

El cuerpo atravesado por discursos científicos, filosóficos y artísticos, ha sido a lo largo de la historia un campo de significación. En las últimas décadas, gracias a las reflexiones contemporáneas, se ha cuestionado su papel no solo como entidad biológica, sino como territorio simbólico donde se ven reflejadas experiencias, identidades y memorias.

Tracey Warr comisaria de arte y escritora independiente de origen británico, en su texto "El cuerpo del artista" (Warr, 2011), comenta que en la filosofía contemporánea teorías del inconsciente llegaron a influir en cómo se entendía la mente y el cuerpo; Tracey propone la idea del neurólogo Sigmund Freud sobre como el inconsciente puede afectar el comportamiento de diversas maneras en las que un sujeto no es completamente consciente, cambiando así la forma en que se percibe la relación de mente, cuerpo y comportamiento, esto quiere decir, que esta propuesta da a entender que el individuo no es de todo dueño de sus propias acciones, ya que una parte de su mente actúa sin que se cuenta y muchas de las expresiones artísticas son interpretadas como manifestaciones donde se expresan emociones, conflictos y deseos de este inconsciente.

De esta manera, el arte se puede asimilar como espacio donde aquello que permanece escondido en el inconsciente encuentra formas de manifestarse de manera simbólica. El artista por

medio de la materia o su propio cuerpo, exterioriza memorias, experiencias y tensiones internas que no son expresadas de modo racional o verbal. En consecuencia, la creación artística pasa a convertirse en medio de entrelace entre cuerpo y mente, dando paso al surgimiento del inconsciente, vislumbrándose dentro de la obra y su proceso.

En este apartado se hará un enfoque en el cuerpo, estará estructurado en tres ejes. En primer lugar, se hará una exploración del cuerpo como soporte, entendido como una superficie donde se inscriben experiencias. Continuando, se llevará a cabo una profundización en el cuerpo femenino, analizando sus dimensiones simbólicas, y, por último, se abordará una relación entre cuerpo y archivo, tomando el cuerpo como espacio donde se activan y permanecen huellas de la memoria.

2.2.1.1 Cuerpo como soporte. El cuerpo en el arte contemporáneo ha pasado de ser un objeto de representación a convertirse en soporte, medio y protagonista de la obra. Este cambio se da especialmente a partir de los años setenta con movimientos como la performance, el bodyart y el arte relacional, implicando un cambio en la manera de entender la relación entre arte y sujeto.

Se toma como fuente principal a Sandra Martínez Rossi doctora en bellas artes, con su texto “La piel como superficie simbólica” (Rossi, 2008). La autora reflexiona como debe entenderse la corporalidad bajo los discursos artísticos, no mostrando el cuerpo como elemento figurativo, sino como un espacio donde se ven reflejados significados simbólicos, culturales y sociales, entendiéndolo, así como un territorio de experimentación artística en el que pueden verse cuestiones relacionadas con identidad, memoria o relaciones de poder.

También propone una modificación en la mirada hacia el cuerpo, tomando un distanciamiento de aquellas formas tradicionales en las que se percibe para la exploración de nuevas interpretaciones del cuerpo y su dimensión simbólica dentro del arte, de esta forma el

cuerpo pasa a convertirse en espacio activo de significación, donde las marcas, gestos e intervenciones sobre la piel adquieren un valor artístico y discursivo.

Siguiendo con este contexto, Martínez comenta que “la piel es un potencial soporte pictórico, pero insistimos en que estamos hablando de un territorio vivo” (Martínez Rossi, 2008, pág. 81), esto quiere decir, que la piel adquiere un papel fundamental como superficie de inscripción; el cuerpo, al ser marcado, pintado o intervenido, se transforma en soporte, en el que se inscriben narrativas y experiencias personales o colectivas, dejando de lado esta idea de ser solamente un organismo biológico. Así mismo, el cuerpo pasa a configurarse en proyecto corporal en el círculo artístico articulando a través de su presencia física aspectos sociales y políticos.

Un ejemplo significativo es el trabajo de Hannah Wike, propuesta por Sandra en su texto, pero haciendo énfasis en otra de sus obras *Intra-Venus 1993*², donde en una serie fotográfica muestra su cuerpo herido como testimonio de los efectos de un tratamiento oncológico, mostrando su cuerpo como expresión artística, a pesar de no considerarlo joven, bello y alejado de los cánones de belleza femenina.

Estas prácticas artísticas contemporáneas han generado un incremento significativo del papel del cuerpo dentro del arte, transformándolo en herramienta de producción de significado. Tomando esto como base, resulta importante este análisis de la concepción del cuerpo como soporte y medio expresivo y como determinadas corporalidades han sido representadas y utilizadas dentro del arte. Desde este punto de vista, el cuerpo femenino toma una importancia debido a que históricamente ha sido objeto representativo y de construcción simbólica, generando debates

² Hannah Wilke, *Intra-Venus*, galería de la serie fotográfica, disponible en: <https://feldmangallery.com/exhibition/164-intra-venus-wilke-1-8-2-19-1994> (consulta: 30 de marzo de 2026).

dentro de discursos artísticos. Es por esto, que el siguiente apartado tendrá énfasis en el análisis del cuerpo femenino, atendiendo a sus representaciones y transformaciones en el contexto artístico.

2.2.1.2 El cuerpo femenino. A través de la historia, representado bajo la mirada masculina, el cuerpo femenino se ha visto asociado a estereotipos de belleza, sensualidad o maternidad. En este apartado, se tomará en cuenta a Claudia Mandel Katz en su libro Mapa del cuerpo femenino (Mandel, 2010); donde plantea la concepción del cuerpo femenino dentro de representaciones de las artes visuales de las últimas décadas, y de qué manera es recreada, deconstruida y entendida por las mujeres artistas, con el fin de comprender la relación del cuerpo de la mujer y las construcciones sociales que lo configuran dentro de las prácticas artísticas.

En este análisis se habla de la construcción de signos y significados del cuerpo femenino que a lo largo de la historia ha sido fijado por el logos masculino³, provocando escases en el sistema simbólico del cuerpo propio pensado desde la experiencia femenina, así mismo este se ha tomado más como objeto visual que como sujeto de producción de significado.

Desde diversos puntos de vista teóricos como los antropológicos, historicistas y feministas, el cuerpo femenino puede llegarse a entender como un espacio que comúnmente se encuentra atravesado por relaciones de poder, discursos culturales e ideológicos. Desde un contexto antropológico, este es visto como cuerpo ocupado, siendo manejado por las normas impuestas por la sociedad que deciden roles asociados a la sexualidad, reproducción y labores tradicionales que ponen como evidencia un carácter condicionado.

³ La autora plantea el concepto de “logos masculino” como sistema de ideas, lenguaje y significados contruidos históricamente desde la perspectiva de los hombres, definiendo que es importante, como debe ser interpretado el cuerpo, como es representada la mujer y lo que es considerado correcto.

Al mismo tiempo, bajo una visión historicista, siendo objeto de control, el cuerpo de la mujer ha estado entendido como un campo de poder, mientras “está inmerso en un campo político” (Mandel, 2010, pág. 43), donde operan relaciones de dominación que lo disciplinan. De esta manera, teorías feministas han generado una problematización con respecto a la idea del cuerpo como entidad natural, afirmando que “no es nunca natural, sino que siempre es construido social y políticamente” (Mandel, 2010, pág. 143). Así, propone el cuerpo como un conjunto de significado culturales, sociales y políticos, donde en él, se inscriben identidades y formas de poder, con el fin de convertirlo en espacio activo de resistencia.

En este aspecto, las mujeres artistas desarrollaron múltiples estrategias con la finalidad de reinterpretar las relaciones tradicionales del cuerpo femenino. La deconstrucción vista como una de estas herramientas teóricas, han permitido el cuestionamiento de las oposiciones binarias que han estructurado el pensamiento occidental, hombre/mujer o sujeto/objeto dando como evidencia las jerarquías implícitas en estas categorías; debido a esto el cuerpo de la mujer pasa a ser comprendido y atravesado por discursos re significativos desde la experiencia femenina.

Dentro de las artes visuales esta resignificación es manifestada por medio de prácticas como performance y bodyart, siendo el cuerpo soporte material de la obra, con el fin de transformarse en medio de expresión y crítica social. Así mismo, el cuerpo femenino pasa a ser espacio de auto representación, memoria y resistencia, en donde los artistas indagan en facetas relacionadas con sexualidad, identidad y la construcción social del género, cuestionando estereotipos tradicionales relacionado a lo femenino, visibilizando experiencias que a través de la historia han sido excluidas debido a discursos artísticos dominantes.

Un ejemplo de ello es la Escena de violación⁴ ejecutada por la artista cubanoamericana Ana Mendieta en 1973, esta es realizada como respuesta a la violación y asesinato de una estudiante en el campus de su universidad en Iowa, realiza un cuadro vivo en su propio apartamento, para poner en evidencia la violencia contra la mujer. Al usar su cuerpo y propia sangre como soporte, la artista transforma el cuerpo en apoyo material de la obra y en medio de denuncia, estableciendo una distancia crítica con el arte conceptual de esa época, pues era considerado dominado por los hombres y despojado de la corporalidad.

Finalmente, a través de las estrategias planteadas anteriormente las mujeres artísticas reinterpretan su propia corporalidad generando nuevas formas de entender la relación entre el arte, la identidad y el poder, evidenciando en las artes visuales un desplazamiento significativo donde pasa de ser objeto pasivo dentro del imaginario patriarcal a cuerpo transformado en territorio investigativo político.

De esta manera, el proyecto maneja esta perspectiva al comprender el cuerpo, y principalmente la piel, como espacio de inscripción en donde coinciden dimensiones personales y culturales. Desde este punto de vista, el cuerpo es asumido como representación y como lugar activo de producción de significado en el configuran identidades y memorias. Asimismo, se refuerza la idea del cuerpo femenino como campo abierto a la interpretación y resignificación, permitiendo cuestionar construcciones tradicionales, proponiendo nuevas formas de comprensión desde una propia experiencia.

⁴ " Escena de violación " Mujeres radicales: Arte latinoamericano, 1960-1985 Archivo digital. Los Ángeles: Hammer Museum, 2019. <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/rape-scene>.

2.2.1.3 Cuerpo y archivo. Dentro del contexto del arte contemporáneo, el archivo ha sido desentendido como único sistema de almacenamiento de información, para transformarse en dispositivo participativo de la construcción de narrativas. En este apartado se consideró a la crítica de arte, Marisol Salanova (2011) con su texto *Deus ex machina* y arte de archivo, en donde se abarca el tema del auge del arte de archivo que responde a una respuesta ante el exceso de imágenes y datos que produce la sociedad contemporánea, para así generar una reconstrucción de la memoria desde una dimensión más crítica y emocional; todo esta con el fin de reactivar y reinterpretar el archivo con lo que sucede en el presente y no solo se conserve en el pasado (Salanova, 2011). De esta manera, el proyecto se vincula con la idea de entender el archivo como espacio que puede ser activado y reinterpretado en el presente, permitiendo un acercamiento al archivo desde lo sensible y experiencial, en el que se relacionan dimensiones personales y colectivas.

Habitualmente, el archivo ha sido tomado como un depositario de la memoria⁵, aun así, este pensamiento es problematizado al entender que el archivo no constituye un reflejo fiel de la realidad, sino fragmentos sesgados por contextos históricos, procesos de selección o relaciones de poder. Por esto, cada documento construye una narrativa que debe ser interpretada críticamente. (Salanova, 2011)

En este sentido, el archivo compuesto por documentos de diversa naturaleza que emergen de la actividad humana, puede llegar a ser comprendido como una estructura orgánica que se encuentra en constante crecimiento, permitiendo una ampliación hacia territorios donde lo archivado no sea limitado a documentos oficiales, sino en donde se puedan incluir imágenes,

⁵ La autora propone que es considerada de esta manera porque el archivo permite guardar documentos para que historiadores, políticos, ciudadanos, etc., puedan recordar y recuperar la memoria colectiva de una sociedad.

relatos y experiencias, desplazando el archivo hacia lo sensible, cotidiano e íntimo, abriendo la posibilidad de pensar otras maneras de registro.

Para ahondar esta noción, resulta importante incluir el pensamiento de Anna María Guasch, quien diferencia el archivo de la simple acumulación o el coleccionismo. Para Guasch, archivar no es solo asignar un lugar a un objeto o dato, sino realizar un acto de consignación que implica una intención narrativa de lo que está por venir. Según la autora, el archivo no debe verse desde una mirada hacia el pasado, sino como una apuesta por lo que vendrá: “el archivo no es una cuestión de pasado [...] es una cuestión de futuro, la cuestión del futuro en sí mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa, de una responsabilidad para el mañana” (Derrida, 1995, como se citó en (Guasch, 2021, pág. 10)). Bajo esta mirada, las marcas corporales dejan de verse como resultado de un suceso ocurrido para transformarse en una declaración de existencia que desafía el desvanecimiento del tiempo.

Esta evolución hacia un archivo de lo sensible e íntimo, encuentra un referente esencial en prácticas artísticas que utilizan el archivo como unidad de memoria, como sucede en el *Sammelalbum* (Álbum de recortes)⁶ de Hannah Höch. Guasch examina como este tipo de archivos personales, permiten al individuo construir una narrativa propia a través de la recopilación de experiencias e imágenes que la historia oficial suele omitir. En estos álbumes-archivo, el registro pasa a convertirse en suplemento *hypómnema*, el acto de recordar, que funciona como soporte externo que “preserva la memoria y la rescata del olvido, de la amnesia, de la destrucción y de la

⁶ *Sammelalbum* (Álbum de recortes de prensa) 1933. Tiene 116 páginas y más de 400 reproducciones extraídas de revistas de temática muy diversa (naturaleza, tecnología, deportes, danza, mujeres, cine y numerosos desnudos femeninos). La mayoría de imágenes empleadas procedían de revistas ilustradas alemanas. (Guasch, 2021, pág. 35)

aniquilación” (Guasch, 2021, pág. 13). Igual que en el trabajo realizado por Höch, donde ella selecciona y reorganiza retazos de la realidad con el fin de definir su lugar en el mundo, el archivo de marcas corporales sirve como una recopilación que permiten a la mujer reapropiarse de su propia historia frente a las miradas externas.

Es aquí donde la visión de archivo se relaciona con el cuerpo. El archivo visto como espacio de inscripción de hechos del tiempo, se vincula con el cuerpo entendido como archivo vivo, donde se acumulan experiencias y memorias. Así como los documentos, el cuerpo no es soporte neutro, esto quiere decir que, al estar atravesado por historias personales, sociales y culturales, manifiesta transformaciones físicas, donde estas marcas se vuelven la representación de esas experiencias, articulando la memoria y la identidad. Así pues, este proceso da lugar al propio desarrollo de un archivo de marcas corporales, donde la memoria se relaciona a partir de la agrupación de huellas, más que como un registro formal.

Desde una perspectiva artística, en las prácticas contemporáneas, la relación entre cuerpo y archivo se evidencia en propuestas que acuden a archivos personales o familiares como forma de auto exploración. Retomando el texto *Deus ex machina* y arte de archivo, Salanova (2011) señala que trabajos que implementan archivos íntimos, conllevan un proceso de reconocimiento y reconstrucción de la propia historia, donde la memoria pasa a ser un ejercicio histórico e introspectivo, convirtiendo el archivo en una extensión de su propia experiencia.

De esta manera, el arte de archivar, introduce una dimensión crítica frente a la memoria, entendiéndola como campo de disputa. La recuperación de documentos, imágenes o relatos, conlleva a cuestionar y resignificar el pasado y no solo conservarlo. Esta mirada resulta importante, pues pensar el cuerpo como archivo vivo dentro de este proyecto, permite que se aborden las marcas corporales como espacios de reinterpretación y producción simbólica.

Finalmente, entender el cuerpo como archivo, lleva a reconocerlo como territorio donde convergen memoria, experiencia y significado, presentándose como espacio dinámico de inscripción donde huellas del pasado son transformadas en materia reflexiva estética y política, para que en prácticas artísticas donde se trabaje el cuerpo y sus marcas, documenten la experiencia la reescriban, activando nuevas formas de narrar la identidad y de relacionarse con la memoria. Y al entender el cuerpo y sus marcas bajo este modelo de archivar, la práctica artística es consolidada como proceso de reescritura constante. La piel funciona como soporte de memoria, donde el sujeto individualmente logra manifestarse por medio de la selección de sus propias huellas.

En conclusión, abordar el cuerpo en el arte contemporáneo resulta fundamental en la medida en que este puede ser tratado desde diversas perspectivas: como soporte, como construcción simbólica y como archivo, configurándose como eje central de generación de significados. Alejándose de la idea de entidad neutra o únicamente biológica, el cuerpo se revela como espacio atravesado por discursos sociales, históricos y culturales que han determinado su forma de comprensión y el cómo es representado, poniendo como caso especial el cuerpo femenino, tradicionalmente inscrito bajo miradas externas. No obstante, gracias a prácticas artísticas, el cuerpo es tomado como territorio de creación, desde el cual pueden activar procesos de memoria, estructuras simbólicas dominantes y abrir nuevas formas de interpretación en este campo.

2.2.2 La piel

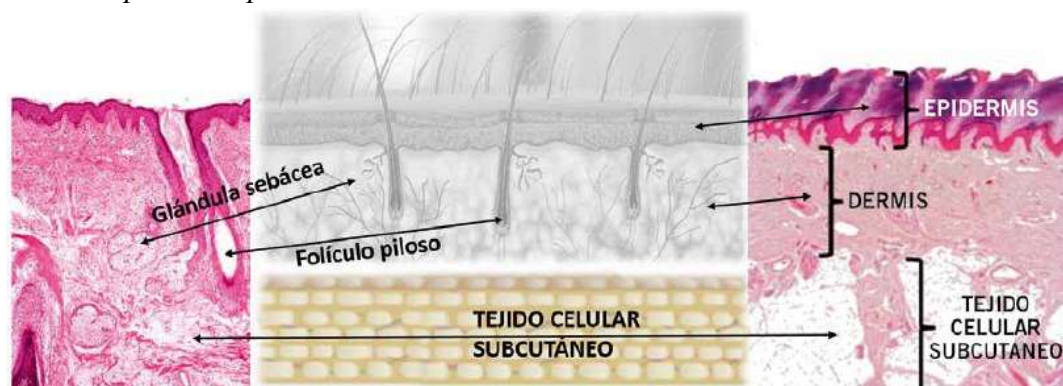
Este apartado, a diferencia de los otros será más extenso debido a su importancia conceptual y experimentación plástica que sostiene el tema elegido, esto se debe a un importante desarrollo de los fundamentos que sustentan el enfoque del proyecto.

Desde las bases biológicas de la piel, esta es vista como el órgano más extenso del cuerpo humano, cumple funciones vitales como la protección del organismo de agentes externos, sinterización de vitamina D, la regulación de la temperatura, permitir la percepción sensorial y mantener la homeostasis⁷. Está conformada por tres capas principales que son la epidermis que constituye la barrera más externa, está compuesta por diversas células, entre ellas los melanocitos que son los productores de melanina, pigmento que determina el color de la piel, la dermis que aporta la resistencia y elasticidad gracias al colágeno, esta constituye los vasos, las glándulas sebáceas y sudoríparas y las terminaciones nerviosas, y la hipodermis que actúa como aislante térmico y reserva energética (figura 4) (J. García Dorado, 2021).

Desde un punto de vista microscópico, la piel no solo actúa como envoltura, sino como una membrana viva que media entre el interior y el exterior del cuerpo, como un límite permeable entre el entorno y el cuerpo.

Figura 4

Capas de la piel



Nota. Imagen tomada de internet del artículo científico “Anatomía y fisiología de la piel” 2021.

Clínica dermatológica, Salamanca. Revista pediatra integral. (J. García Dorado, 2021)

⁷ Homeostasis: proceso en el que un organismo mantiene un equilibrio interno estable, a pesar de los cambios que ocurren en el exterior. (Aréchiga, 2000)

2.2.2.1 Marcas corporales naturales. Las marcas corporales naturales son rastros fisiológicos inevitables, y más allá de las intervenciones estéticas de la piel como archivo orgánico conserva la memoria biológica del cuerpo.

Las marcas en la piel como alteraciones visibles que aparecen en la superficie cutánea pueden ser indicadores de un cambio de color, la textura, forma o relieve. Estas surgen por procesos naturales del cuerpo, intervenciones externas o experiencias vividas. Dichas marcas pueden clasificarse por condiciones fisiológicas en las que entran los lunares, las pecas y las variaciones de pigmentación; por cambios corporales como embarazo, variaciones de peso o crecimiento generando estrías; o por lesiones o procesos de curación que incluyen cicatrices de heridas, cirugías, quemaduras o acné. También se incluyen las marcas intensionales como los tatuajes, perforaciones o escarificaciones; sin embargo, estas no serán proceso de análisis, ya que el proyecto está centrado en marcas corporales derivadas de situaciones biográficas.

Dentro de este enfoque, las marcas en las que se profundiza con más detenimiento serán las cicatrices, las estrías, las manchas y las texturas de la piel.

La cicatriz es, según los médicos Herranz y Santos (2012) en su texto Cicatrices, guía de valoración y tratamiento, las cicatrices son el resultado de una respuesta fisiológicamente normal del organismo frente a alteraciones de la integridad de cualquiera de los tejidos que lo componen. Desde un punto de vista biológico, la cicatriz cutánea es definida como una alteración macroscópica de la estructura normal de la piel, como resultado de un proceso de reparación después de una lesión de origen traumático, quirúrgico o por quemadura. (Herranz & Santos Heredero, 2012).

Por otro lado, Ruiz Calvente (2010) señala que su presencia usualmente es vista de manera negativa debido al control social que se les ha impuesto a las mujeres, viendo el cuerpo femenino

como objeto estético pretendiendo desnaturalizarlo, con el fin de “ofrecer una imagen externa estándar: la piel tersa, cuidada, higiénica, eternamente joven, donde ni el tiempo ni el espacio ni los problemas de la vida dejen huella, una piel lisa, plana, plástica, homogénea, estándar, impersonal.” (Ruiz Calvente, 2010, pág. 5).

Las estrías son marcas que se hacen visibles, debido a una transformación del cuerpo que se asocia con estiramiento brusco de la piel. Aunque existe poco conocimiento acerca de esta alteración cutánea, se conoce que aparece como resultado de diversos procesos fisiológicos como los embarazos o incluso una variedad de enfermedades que destruyen las fibras elásticas y el colágeno, dando posteriormente origen a una regeneración de estas fibras. Sin embargo, esta alteración sobrepasa la superficie cutánea para transformarse en una narrativa corporal compleja; aunque no son consideradas un problema médico significativo, en muchos casos son fuente de molestia con gran impacto psicológico para aquellas personas que las padecen (Jaramillo Garcia y otros, 2009).

Mas allá de su naturaleza orgánica estas marcas son el testimonio material de un cuerpo que tuvo que expandirse para contener una nueva realidad. Aun así, esta capacidad expansiva de la piel tiene una carga negativa predominante en el sexo femenino, tal como señalan las nutricionistas Lafferte y Yanqui (2014), estas marcas que biológicamente son la transformación de un proceso regenerativo natural, se convierten en un problema estético que por lo general afecta de manera biopsicosocial a este género (Lafferte Tacle & Yanqui Contreras, 2014).

Las manchas son producto de las variaciones de la melanina, biomolécula encargada de dar el pigmento y producir los diversos tonos y colores en la piel. Estas variaciones pueden verse influenciadas por cambios hormonales, ampollas, entre otras. La melanina puede modificarse por la exposición del sol, las infecciones, los cambios hormonales o en otros casos más complejos por

los efectos del cáncer o el vitíligo. Estos trastornos pueden ser vistos como modificaciones del color por exceso por defecto o ausencia de la melanina. (Morán Alvarado y otros, 2023)

Por otro lado, según el Grupo de biotecnología Guyu (2025), varios factores afectan primordialmente a las mujeres de manera hormonal, como un incremento de progesterona y estrógenos, o incluso el embarazo, desatando cambios de tonalidad en zonas como la línea del alba, axila, areolas y vulva, por el contrario, en el proceso de la menopausia la uniformidad en la coloración de la piel se ve afectada debido a un envejecimiento cutáneo. Estos cambios son biológicamente esperables dentro del proceso evolutivo femenino. Igualmente, las manchas por pigmentación en la piel, como lo son las manchas por la edad, las pecas e incluso la hiperpigmentación postinflamatoria, son una preocupación bastante común, visto como indicador del envejecimiento cutáneo. Al aparecer en zonas altamente visibles como el rostro, el cuello, las manos, entre otras, pueden establecer la estabilidad psicoemocional principalmente de las mujeres, que se ven obligadas a buscar alternativas de solución que van desde tradicionales recetas, hasta los productos de alta cosmética. (Xin y otros, 2025).

La textura de la piel compone una superficie cambiante donde quedan inscritos múltiples procesos temporales y biológico. Tanto las arrugas como las celulitis, la foliculitis y el acné, son expresiones visibles de esta condición, en donde la piel deja de ser plana y uniforme para pasar a ser una extensión irregular, con inflamaciones y relieves. Viéndolo por el lado biológico, estas variaciones se originan en diversos niveles de la estructura cutánea. En el caso de las arrugas, estas están relacionadas con el envejecimiento natural de los tejidos y la pérdida gradual de la elasticidad, haciendo una producción de pliegues que muestran un paso del tiempo en el cuerpo (Bandeira Guerra, 2009).

Según la Dra. Josefina y el Dr. Mauricio en su artículo Lipodistrofia Ginecoide (de Peña & Hernández Pérez, 2005), en el caso de las celulitis, esta se muestra como una superficie irregular en la piel, también conocida como piel de naranja, su causa es debido a depósitos de grasa subcutánea que producen una ondulación en la apariencia de la piel. Estos depósitos ocurren en diversas zonas del cuerpo, principalmente en muslos, caderas y nalgas de mujeres delgadas o con sobrepeso, pueden presentarse en cualquier edad después de la pubertad. Este caso rara vez se presenta en los hombres debido a la estructura de sus depósitos adiposos, en cuanto a las mujeres, sus depósitos de grasa se encuentran localizados bajo la piel en compartimientos separados por tejido conjuntivo⁸.

Por otro lado, tanto el acné como la foliculitis generan una textura en la piel asociada con un proceso inflamatorio. El acné como dermatosis inflamatoria del foliculopilosebaceo genera una alteración en la continuidad visual en la piel, debido a una presencia de papilas, pústulas, comedones o en casos más críticos nódulos o cicatrices. Su afectación se centra principalmente en la cara, aun así, puede verse reflejada en distintas zonas del cuerpo. su manifestación es variable, con formas y frecuencias mixtas, pudiendo generar malestar físico, psicológico y social, empeorando la calidad de vida de los afectados. (Redacción CADIME (Victoria Jiménez Espínola, María del Mar Lainez Sánchez, etc), 2019). Asimismo, la foliculitis también siendo un proceso inflamatorio se expresa mediante protuberancias pustulosas o enrojecidas a nivel del orificio folicular. Destaca en regiones del cuerpo donde se observa una cantidad considerable de vello, produciendo una textura irregular en la superficie cutánea. (Maldonado García & Lin, 2014).

⁸ Es uno de los cuatro tipos de tejidos fundamentales del cuerpo. su función principal es sostener, unir, proteger y estructurar otros tejidos y órganos.

Todas estas marcas nombradas anteriormente, son asociadas a lo indeseable debido al ideal de piel homogénea de la cultura contemporánea, donde estas son vistas como signos no deseados que deben corregirse con la ayuda de intervenciones quirúrgicas o cosméticas. En base a esta búsqueda teórica, se encontró que en su mayoría los discursos médicos y estéticos se orientan hacia la eliminación o maneras de disimular estas marcas corporales, y de esta manera, promoviendo la idea de que deben desaparecer para responder a los modelos de belleza establecidos socialmente. Sin embargo, este proyecto busca lo contrario, pues no pretende ocultar las marcas, sino visibilizarlas y resignificarlas como marcas de memoria y experiencia.

2.2.2.2 Simbología de la piel. La piel como envoltura del cuerpo, es una superficie sensible que es capaz de registrar el paso del tiempo y las marcas del entorno. Esta capa no funciona solamente como protección, también es un lenguaje que narra la biografía del ser a través de sus relieves y texturas. Bajo este punto de vista, trayendo nuevamente a la autora Sandra Martínez Rossi, la piel no representa únicamente la frontera entre el interior del cuerpo y el espacio exterior que lo rodea, ya que la piel como superficie funciona como espacio de mediación, inscribiendo relatos sociales siendo vitales para cada persona (Rossi, 2008). Al considerar la superficie corporal como documento personal, la piel se transforma en archivo vivo donde se guardan los relatos de la existencia.

La piel se erige en símbolo de la vida, en memoria de cada relato personal, en el territorio donde se inscriben todos los signos que cimientan el testimonio individual. Sin tatuajes artificiales ni cicatrices, la piel es tatuada y marcada por los cambios biológicos, aunque al mismo tiempo, estas huellas dibujan herencias genéticas. (Rossi, 2008, pág. 381).

Un ejemplo de este registro puede observarse en las distintas obras de la artista Gina Pane, que Rossi refiere para mostrar como la piel puede utilizarse como soporte de comunicación política y social. Una de sus obras es *Acción sentimental*, 1973⁹, en esta acción ella, vestida de blanco y con un ramo de rosas como una novia, se produjo heridas y cortes en la piel con las espinas, sublimando el dolor del alma través del dolor físico, en ella usa la herida como forma para hacer que el cuerpo hable. En este caso, la marca voluntaria que Pane se hace sobre la dermis transforma al individuo en sujeto marcado, modificando su identidad que es inseparable a su apariencia y su resistencia ante el mundo.

Como señala Rossi (2008), la piel trasciende su condición biológica para convertirse en el espacio donde el cuerpo es transformado en hecho cultural. Viéndolo de esta manera, si el cuerpo es superficie simbólica, las marcas pasan a convertirse en las palabras de ese lenguaje; de esta manera, el cuerpo se convierte en texto legible para el otro, en donde las cicatrices o estrías dejan de ser errores estéticos para convertirse en oraciones que conforman la biografía de la mujer.

Por otro lado, esta Gleiser Blufstein (2012) que determina la piel como una superficie limítrofe, que se encuentra en el interior y el exterior del cuerpo, actuando como frontera entre el individuo y el resto del mundo. Desde este punto de vista, la piel deja de verse como un recubrimiento de los órganos, para convertirse en una membrana sensible en donde se concentran percepciones y experiencias. La autora sostiene que el ser humano conoce el mundo a través de la piel, pues esta funciona como límite y punto de contacto de todo aquello que lo rodea, “la entendemos como el sitio donde podemos percibir con mucha nitidez tanto el dolor como la belleza del cuerpo” (Gleiser, 2012, pág. 43).

⁹ Para una revisión e indagación más detallada de la obra de Gina Pane *Acción sentimental*, véase: <https://historia-arte.com/obras/accion-sentimental>.

Esta idea se evidencia en la obra *Body Soul* (1998) del artista Ernesto Neto, en ella se utilizan estructuras de lycra traslúcida y formas orgánicas penetrables que se asemejan a membranas corporales. En esta instalación, el espectador no cumple el rol de observador distante, pues su naturaleza lo invita a involucrarse esencialmente en ella, atravesando espacios flexibles que remiten a la experiencia táctil de la piel. Para Gleiser Bluftein (2012), Neto propone un encuentro sensorial en el que el cuerpo entra en diálogo con superficies que varían entre lo invisible, haciendo de la piel un territorio de encuentro y percepción.

En consecuencia, ambos planteamientos permiten la comprensión de la piel como un territorio simbólico donde se relacionan la memoria, la identidad y la experiencia. La piel se convierte en archivo vivo capaz de registrar las vivencias del cuerpo, pasando a ser superficie de inscripción de relaciones personales y sociales.

2.2.2.3 Estereotipos de piel perfecta. La piel, como superficie visible del cuerpo, dentro de la sociedad occidental contemporánea ha funcionado como espacio de inscripción de valores estéticos centrados en la idea de lo homogéneo, así como de significados sociales que vinculan la ausencia de marcas en la piel con la salud disciplinada. Sobre ella se trazan expectativas de cánones culturales, belleza y mecanismos que controlan y definen qué cuerpos son marginados y cuáles son aceptados. Particularmente, la piel femenina ha sido objeto de estandarización e idealización, convirtiéndose así en uno de los fundamentales campos donde operan los estereotipos de perfección.

Con el transcurso de historia, se ha privilegiado las superficies tersas y homogéneas, pues la belleza ha actuado como criterio excluyente relegando cualquier huella de diferencia como cicatrices, manchas, arrugas o estrías al ámbito del defecto.

Tal como advierte Arthur Danto en su libro *El abuso de la belleza*, lo bello se transforma en herramienta normativa que margina aquello que no se ajusta al canon (Danto, 2005). En el caso de la piel femenina, esto es traducido en la presión por querer borrar cualquier huella visible que son interpretadas como defectos a ocultar. Los arquetipos culturales han relacionado históricamente la feminidad con la piel impecable. Desde representaciones clásicas de Venus (figura 6), hasta campañas publicitarias contemporáneas (figura 5), se les ha dado distinción a pieles blancas, luminosas y con ausencias de marcas como signos de estatus y belleza. Esto se traduce en la percepción de que la piel debe ser lienzo sin huellas, instalando una regla restrictiva que excluye la diversidad corporal.

Figura 6

El nacimiento de Venus



Nota. Por Sandro Botticelli, 1485, pintura al temple. Ubicado en la Galería Uffizi, Florencia Italia.

Figura 5

Publicidad de los años 90



Nota. Nivea (ca.1990). Soft Touch. Publicidad impresa modelo 1993 piel suave.

Este fenómeno es social y no solamente estético, pues la piel funciona como un lenguaje visual de pertenencia. Una piel que se aleja del ideal es objeto de discriminación y juicios, mientras

que una ajustada a la perfección es premiada con el reconocimiento y la aceptación. De esta manera, este canon estético pasa a ser un mecanismo de poder que moldea subjetividades y regula los cuerpos.

Actualmente, las redes sociales y la cultura visual han llevado los estereotipos de la piel a un nuevo nivel. El retoque fotográfico, el algoritmo de la belleza y los filtros digitales construyen imágenes irreales de homogeneidad cromática y suavidad absoluta. En estas interpretaciones, la piel representada (artificial, estandarizada y plana) entra en tensión con la piel vivida (marcada por la experiencia y el tiempo). Juliana Arenas en su tesis *Realidad distorsionada* (2023), comenta que este fenómeno acentúa la presión de adaptar la piel al canon de perfección, ocasionando un abismo entre imagen mediática y la corporalidad auténtica; también logrando generar tensión en la autopercepción y reforzar una relación conflictiva en el propio cuerpo. La piel digitalizada pasa a ser un estándar aspiracional que circula de manera masiva en redes sociales eclipsando la diversidad de las pieles reales.

Recientemente, el cuidado de la piel se ha ido transformando gracias al desarrollo tecnológico que ha permitido una variedad de procedimientos que actúan sobre la piel con fines reconstructivos. Uno de estos es la llamada dermocosmética, combina ciencia médica y estética con la intención de intervenir procesos de pigmentación, envejecimiento, pérdida de elasticidad, entre otros. Los procedimientos más comunes conocidos son la radiofrecuencia, los rellenos dérmicos y en especial el uso de láseres y fuentes de luz, entre estas la luz roja, que, entre una de sus funciones, se encarga de estimular la producción de colágeno con la intención de promover una regeneración celular, especialmente usado en terapias de rejuvenecimiento y eliminación de cicatrices. (Mordon y otros, 2012)

La enfermera Ignacia Pizarro en su reflexión Estética y salud: Mas allá de lo bonito (2023), considera que todos estos procedimientos tienen en común que buscan la restauración de la apariencia de la piel respondiendo a una lógica cultural que asocia la belleza con uniformidad y juventud; las intervenciones médicas se han renovado, pasaron de curar enfermedades a “corregir” signos naturales de la experiencia o edad, promoviendo de esta manera la idea de una piel perfecta que se niega a una huella del tiempo.

De este modo, la búsqueda de eliminar estas huellas, también causa una eliminación del relato inscrito en cicatrices, estrías o manchas que guarda la piel. Frente a esta reescritura estética que busca borrar la memoria visible, esta propuesta pretende reivindicar la marca como testimonio material que resiste al olvido.

Sin embargo, como advierte el enfoque fenomenológico¹⁰, la piel es una membrana de conexión entre lo interior y lo exterior, no visto como simple envoltorio; así como el individuo es cuerpo en contacto constante de lo que lo rodea, también es piel, uno de los principales medios para vivir esa experiencia. Este panorama permite dentro de este proceso desplazar la mirada de la piel hacia una dimensión biográfica personal, donde arrugas, cicatrices, manchas o estrías construyen trazos de memoria y no defectos a corregir. Así mismo, al plantear la piel como archivo vivo, de manera inevitable se puede desplazar la mirada hacia una dimensión visceral, donde la superficie se fragmenta para revelar la profundidad de lo interno. Esta propiedad carnal surge de entender que la marca cutánea es el efecto de una experiencia que atraviesa la materia.

¹⁰ Según el filósofo francés Maurice, el enfoque de la fenomenología es la experiencia tal cual como se vive, no intenta explicar el mundo con causas como lo hace la ciencia, sino que se enfoca en como las cosas aparecen en la conciencia. (Merleau-Ponty, 1993)

Abordar la piel desde un panorama biológico y social resulta esencial para la comprensión de su potencial dentro de este proyecto. Su composición en capas, sus variaciones de coloración y sus transformaciones a lo largo del tiempo, evidencian que la piel es territorio en constante cambio. Esto permitió entenderla y observarla más allá de su superficie, reconociendo en su parte interna una riqueza estructural y visual que influyó de manera directa en decisiones formales de la obra, como la elección de la paleta cromática, inspirada en los tonos y las transparencias de sus capas internas. Al mismo tiempo, el uso de texturas con formas orgánicas y tensiones espaciales, permite al textil actuar como una membrana que expone la interioridad del cuerpo, y así, convirtiendo lo privado en una presencia física y tangible.

Por otro lado, la piel es también un espacio atravesado por construcciones sociales. Sobre ella recaen estereotipos estéticos que imponen un molde de homogeneidad y perfección, mayormente en el caso del cuerpo femenino. En este sentido las marcas suelen ser percibidas de manera negativa. Sin embargo, este proyecto propone poner en relieve estas marcas, mostrándolas y dándoles un protagonismo, como huellas de experiencia, memoria y transformación.

2.3 Textil en expansión

Esta sección propone un análisis en torno al textil expandido en el espacio, entendido como campo de prácticas que trasciende su condición tradicional para situarse en cruces entre materialidad y la experiencia en el espacio. De esta forma, el textil deja de condicionarse a su dimensión técnica para ser asumida como lenguaje capaz de activar relaciones sensibles con el cuerpo y la memoria.

Viéndolo por este lado, se establece un diálogo con la noción de instalación, en la manera en que la obra se despliega más allá del objeto, con el fin de configurar especialidades que

involucren al espectador, vinculando lo textil con ideas de superficie, piel y extensión, permitiendo así pensar en formas de ocupación y percepción que desbordan lo bidimensional.

En base a ello, se abordan dos ejes principales, arte textil e instalación, junto con la revisión de referentes artísticos que permiten situar estas prácticas dentro del contexto contemporáneo, así evidenciando su potencial como dispositivo de construcción de sentido y como medio expresivo.

2.3.1 Arte textil

Desde sus orígenes, el textil ha estado vinculado al trabajo doméstico y artesanal. El arte ha pasado de ocupar un lugar marginal a ser consolidado como lenguaje fundamental para la investigación contemporánea; esto ha permitido su reconocimiento en museos y críticas actuales, convirtiendo los textiles en soportes cargados de significados. Especialmente, el textil es conectado con la noción de memoria material, debido a que sus fibras, puntadas y técnicas ya conservan una historia, afectos y modos de vida que se manifiestan con el tiempo.

El textil, considerado históricamente como un arte menor, tuvo su auge en el siglo XX. Con la Revolución Industrial miles de mujeres comenzaron a incorporarse en el mundo laboral, siendo empleadas de fábricas textiles en Europa y Estados Unidos, frecuentemente en condiciones de explotación. Un hecho distintivo fue el incendio de la fábrica Triangle Shirtwaist¹¹. Tras la Primera Guerra Mundial, creció de manera significativa el ámbito laboral de la mujer, reforzando el sector textil como uno de sus principales lugares de inclusión. Estos cambios se vieron reflejados

¹¹ Incendio de la fábrica Triangle Shirtwaist en Nueva York el 25 de marzo de 1911, donde murieron más de 140 trabajadoras, evidenciando una precariedad laboral y motivando la organización de sindicatos femeninos. Este es considerado el evento definitivo que cristalizó la lucha por los derechos de la mujer trabajadora a nivel internacional.

en la cultura y el arte, donde cada vez más mujeres accedieron a la educación artística, aunque enfrentando múltiples barreras estructurales. (Viñao Manzanera, 2019)

En este sentido, instituciones como la Bauhaus marcaron un punto importante entre arte, artesanía e industria. Aunque una gran cantidad de mujeres ingresaron a esta escuela, fueron en su mayoría relegadas a los talleres textiles, considerados acordes para su rol de género. Pese a ello, el taller textil pasó a ser un espacio fundamental para la experimentación y legitimación del textil como práctica artística.

Sin embargo, fue a partir de los años sesenta y setenta cuando el arte textil experimentó un cambio radical, impulsado por movimientos feministas y nuevas experimentaciones artísticas. Y justo en esta época es donde se consolida el término “arte textil” en ámbitos artesanales y artísticos (Viñao Manzanera, 2019).

El tejido y el bordado pasan a ser lenguajes estéticos que permiten la enunciación de experiencias corporales, sociales y políticas. De esta forma, el arte textil ofrece un territorio fértil para abordar temas como la memoria y el cuerpo, al estar situado entre lo íntimo y lo colectivo, entre una práctica artesanal manejada en tiempos antiguos a una experimentación más contemporánea.

Como explica Elizabeth Bolivar (2021) en su tesis de maestría, El lenguaje de los textiles, el textil posee una capacidad única de condensar memorias, cada puntada y fragmento de tela actúan como huellas de procesos vitales, pues en ellos quedan inscritos los gestos, el tiempo y la dedicación de quien realiza la labor. El acto de coser, bordar o tejer implica una relación íntima entre cuerpo, materia y experiencia; es por ello que las piezas textiles funcionan como soporte en donde se depositan afectos e historias.

Al entrelazarse los hilos para formar una trama, se configura al mismo tiempo una forma de relato. En el textil, las cualidades formales generan composiciones que pueden ser leídas como narrativas visuales, por lo tanto, el tejido de las fibras y las técnicas implementadas organizan un discurso que permanece inscrito en la superficie de la obra, simulando a la escritura, donde las palabras se articulan para construir sentido.

El trabajo textil también se vincula a la experiencia cotidiana y los contextos culturales en los que se produce. Muchas de estas prácticas han pasado por generaciones, convirtiéndose en portadoras de saberes; esto quiere decir que el textil conserva memorias individuales al igual que refleja historias colectivas, vínculos familiares y procesos sociales.

Así mismo, la escritora y curadora artística P.L Henderson plantea que diversos artistas contemporáneos han hecho uso del textil como medio autobiográfico y de exploración de la identidad, entendiendo de esta manera la costura, el bordado y el tejido como procesos íntimos en los que tanto el cuerpo como la experiencia quedan inscritos materialmente (Henderson, 2021). Así mismo, el textil pasa a ser un lenguaje que comunica aquello que históricamente permaneció silenciado, en especial con relación a las experiencias femeninas.

Desde este punto de vista, el arte textil contemporáneo se aleja de la idea de adorno, para tomar una postura crítica. Muchas prácticas actuales hacen uso del hilo, la tela y la puntada como métodos de reconstrucción simbólica, donde coser se relaciona con reparar, recordar o también poner en evidencia una herida. En palabras de Henderson, los artistas contemporáneos continúan expandiendo y desafiando los límites del medio y las expectativas que a lo largo de la historia se han asociado al textil y a la mujer creadora.

De esta manera, las obras textiles pueden comprenderse como espacios donde se mezcla lo material y lo simbólico, entrelazando la técnica, la sensibilidad y también dando lugar a objetos que contienen diversas capas de significados.

Un referente dentro del arte textil contemporáneo planteado por Henderson (2021) es la artista Michelle Kingdom, quien trabaja bordados figurativos y narrativos centrados en la exploración de la experiencia humana y la identidad. En la entrevista recopilada por P.L Henderson, Kingdom afirma que no le interesa la creación de imágenes que tienen una interpretación fija, sino en la producción de obras simbólicas que puedan cuestionar la forma en que los espectadores se perciben a sí mismos y se relacionan con la cultura. Una de sus obras es *The Dressing Room* donde muestra el bordado como lenguaje íntimo para abordar emociones, tensiones internas y experiencias corporales desde una dimensión sensible. De esta manera, la artista entiende el hilo y la puntada como medio para expresar pensamientos silenciosos, debido a la fragilidad del textil (Henderson, 2021).

Desde este proceso artístico, el textil es entendido como técnica y lenguaje sensible que permite abordar las relaciones entre cuerpo, huella y memoria. El uso de materiales textiles dentro de este proyecto responde a una necesidad de construir una aproximación íntima hacia las marcas corporales, entendiendo la superficie textil y sus intervenciones como metáforas de la piel. De esta manera, esta práctica textil es tomada como posición artística que busca mostrar aquello que suele ocultarse, proponiendo una mirada diferente de las marcas corporales femeninas.

2.3.2 Instalación

Esta práctica característica del arte contemporáneo que transforma un espacio mediante diversos elementos materiales, visuales o sonoros. A diferencia de otras disciplinas tradicionales,

esta no se delimita a un solo objeto, más bien busca desarrollar una configuración especial en el que el espectador pueda experimentar y recorrerla directamente. Estas obras convierten el espacio en elemento fundamental de la creación artística, generando una experiencia sensorial y participativa para el espectador.

Así mismo, la instalación permite la integración de múltiples materiales y disciplinas artísticas, dando libertad material y creativa para muchos artistas contemporáneos, pues el uso de distintos recursos favorece para la construcción de significados y para generar nuevas relaciones entre objetos y espacio. En tal sentido, esta es entendida como sistema de relaciones espaciales, simbólicos y perceptivas que transforma la experiencia de quien observa la obra. Esto resulta relevante en un contexto postmodernista, pues permitió cuestionar las nociones tradicionales de obra, autoría y exhibición, al igual que permitir desafiar la mercantilización del arte debido a la producción de piezas difíciles de comercializar y coleccionar (Gutiérrez, 2009).

En el trabajo de muchas mujeres artistas, el uso del textil adquirió una importancia particular, pues como se mencionó anteriormente, en los movimientos feministas del siglo XX, muchas de ellas comenzaron a incorporar textiles en instalaciones como método de cuestionamiento hacia las jerarquías del arte, reivindicando el valor cultural de estas prácticas

The Dinner Party de Judy Chicago es un modelo clave en este giro, donde combinando la cerámica, el bordado y el trabajo colaborativo, convierte estos en herramientas para la visibilización de la ausencia histórica de las mujeres. Por otro lado, la incorporación del textil en la instalación también permitió ampliar aún más las posibilidades formales de esta. Artistas como Magdalena Abakanowicz, que se mencionará y se profundizará más adelante, transformó el tejido en estructuras tridimensionales autónomas, mientras que Senga Nengudi, utilizó materiales textiles

para abordar el cuerpo, la memoria, la intimidad y la experiencia femenina, poniendo en evidencia la capacidad del textil para evocar lo sensible, lo afectivo y lo corporal. (Henderson, 2021)

De esta manera la instalación textil se consolida como medio que amplía los límites formales del arte y permite el cuestionamiento de las estructuras sociales, políticas y culturales, al integrar materiales técnicos y significados que comúnmente eran considerados ajenos al arte “mayor”.

2.3.3 Referentes artísticos

Buscando ampliar el campo artístico situado en esta investigación, se presentan a continuación tres referentes que, desde contexto global, latinoamericano y regional, han desarrollado prácticas que dialogan con el uso del textil y la instalación. Esta sección no responde solamente a su reconocimiento dentro del campo artístico, sino qué manera sus obras articulan materialidades, discursos y experiencias que permiten entender el textil como un lenguaje contemporáneo.

Por medio de sus propuestas, es posible identificar como el uso del textil se transforman en medio reflexivo capaz de abordar múltiples problemáticas. De igual manera, sus obras evidencian el potencial del espacio instalativo como dispositivo que activa nuevas formas de percepción y significado involucrando al espectador.

2.3.3.1 Magdalena Abakanowicz. Artista polaca reconocida como pionera del arte textil contemporáneo, se caracteriza en sus obras por trabajar la fibra como material vivo y orgánico, generando espacios inmersivos. En su obra *Abakán Amarillo*, se aprecia una estructura colgante tejida a base de materiales naturales, dando la sensación táctil; está suspendida en el espacio como forma orgánica, dando una sensación de piel e ideando un ambiente envolvente. Magdalena fractura la idea del textil como medio decorativo dándole un nuevo significado escultórico envolviéndolo en el espacio.

Figura 7

Abakán Amarillo



Nota. Escultura textil en fibras naturales (sisal y yute). 1967-1968. Museum of Modern Art, Nueva York. Imagen extraída de internet de la página del MoMA.

Esta obra, en continuidad de este proyecto aborda la idea del textil como organismo que se expande en el espacio, considerando esta idea fundamental para el desarrollo de este proyecto. Desde este enfoque, el material se comporta como cuerpo vivo, dejando de lado esa idea de soporte decorativo, pues tiene el alcance de crecer y extenderse ocupando un entorno, y con ello, modificando la percepción del espectador. Esta referencia se conecta con este proceso, pues permite desplazar la mirada del textil hacia una pieza como organismo vivo y orgánico. La influencia de Magdalena Abakanowicz es traducida en este proyecto, en la creación de paneles, que de la misma manera que su escultura textil, exploran y convierten la fibra en organismo biológico, generando una relación directa y sensible entre el espectador y el entorno habitado.

2.3.3.2 Ernesto Neto. El trabajo del artista brasileño Ernesto Neto, en especial en obras como Nhó Nave, genera una conexión directa con este proceso. Sus instalaciones textiles orgánicas, flexibles y suspendidas en el espacio involucran el cuerpo del espectador y lo invitan a habitar la obra desde lo sensorial. Tanto en la obra de Ernesto como en esta práctica, se piensa el textil como cuerpo expandido, que crece, envuelve y se transforma en el espacio, generando una activación de las relaciones íntimas entre materia y experiencia. Al igual que en su obra, hay un interés en como la tela deja de ser superficie bidimensional para convertirse en entorno, diluyendo los límites entre el interior y el exterior. No obstante, en este proceso este acercamiento se desplaza hacia la piel como archivo, donde lo textil habita y encarna la memoria y la marca, estableciendo una conexión entre cuerpo, materialidad y experiencia vivida.

Figura 8*Nhó Nave*

Nota. Nhó Nhó Nave (2002). Instalación textil con tela elástica. Fotografía de vista de exposición. Fuente: Pacegallery

2.3.3.3 Andrea Rey. Artista plástica colombiana cuyo trabajo se desarrolla en procesos escultóricos, en el que se aprecian materiales blandos como tela e hilo. Su práctica parte de una introspección personal que después se expande hacia lo colectivo, conectando con experiencias compartidas, especialmente con el sentir de las mujeres de su entorno. Para este proyecto se toma su obra *Piel es*¹², en la que el textil pasa a convertirse en medio reflexivo sobre cuerpo y sensibilidad.

¹² Para una descripción detallada y mejor visualización de la obra, véase: Andrea Rey. Artista plástica. *Piel es*. Recuperado de: <https://andreareysandoval.blogspot.com/2023/03/piel-es.html>

Figura 9*Piel es*

Nota. Piel es (2018-2022). Escultura textil-obra participativa. Fotografía de vista de exposición.

Fuente: Andrea Rey, Artista plástica.

Su trabajo es esencial para esta investigación, ya que establece un diálogo directo de la noción de piel como archivo y el uso textil como método de expresión. Además, al ser referente artístico más cercano a este proceso, fue elegida como directora del proyecto, permitiendo un acompañamiento coherente en lo material y conceptual.

Finalmente, los referentes analizados anteriormente permitieron comprender como el arte textil, en diálogo con la instalación, ha entendido su concepción tradicional para transformarse en medio de exploración estética y sensible. Sus obras ampliaron las posibilidades formales del material y evidenciaron su capacidad de transmitir experiencias personales. De esta manera, más que modelos a seguir, estos artistas actúan como interlocutores dentro de este proceso creativo, pues aportan perspectivas que nutren la construcción de la obra.

3. Procesos y resultados

Para el desarrollo de la obra plástica se adoptó la metodología del hecho artístico desde el análisis de la investigación-creación (Aguilar, 2024), comprendida como proceso dinámico que reúne reflexión, experimentación y producción, permitiendo estructurar la creación desde el punto de vista conceptual y material.

De esta manera, este proceso se organiza en cuatro momentos fundamentales. El primero corresponde a la motivación, es aquí donde inicia el interés por abordar las marcas corporales como eje central de la investigación, vinculadas a experiencias personales y colectivas inscritas en la piel. El segundo momento es la indagación, acá se enfoca en la recolección y el análisis de información, incluyendo la elaboración de un archivo fotográfico de las marcas de mujeres del círculo cercano, la revisión de referentes teóricos y artísticos, y la exploración de diversas aproximaciones al tema.

Seguidamente, se elabora la planificación, momento en el que los aspectos técnicos y formales de la obra como la selección de materiales, técnicas a emplear, dimensiones y disposición espacial son definidos, para finalmente desarrollar la ejecución, en este momento se comprende la materialización del proyecto, apoyándose en una bitácora en la que se lleva el registro del proceso, la toma de decisiones y avances. En esta fase, las marcas recopiladas en el archivo fotográfico son reinterpretadas en el textil, al tiempo que se proyecta y ajusta el montaje de la obra, integrando análisis críticos y autocríticos que enriquecen el resultado final.

3.1 Bitácora

Se constituye como herramienta fundamental dentro del desarrollo metodológico de esta obra, pues funciona como registro del proceso y espacio de análisis y toma de decisiones. En ella se documentan los distintos momentos de la ejecución, en donde se integran imágenes, anotaciones, pruebas de materiales y cuestionamientos que permiten la comprensión de aspectos técnicos que emergen durante la práctica artística. De esta manera, el proceso registrado aquí no se queda en el plano íntimo del cuaderno, sino que se ve proyectado en el espacio expositivo, donde las exploraciones y hallazgos registrados en la bitácora son traducidos en formas y relaciones espaciales, poniendo en evidencia como este pensamiento procesual es materializado y adquiere presencia en la obra final.

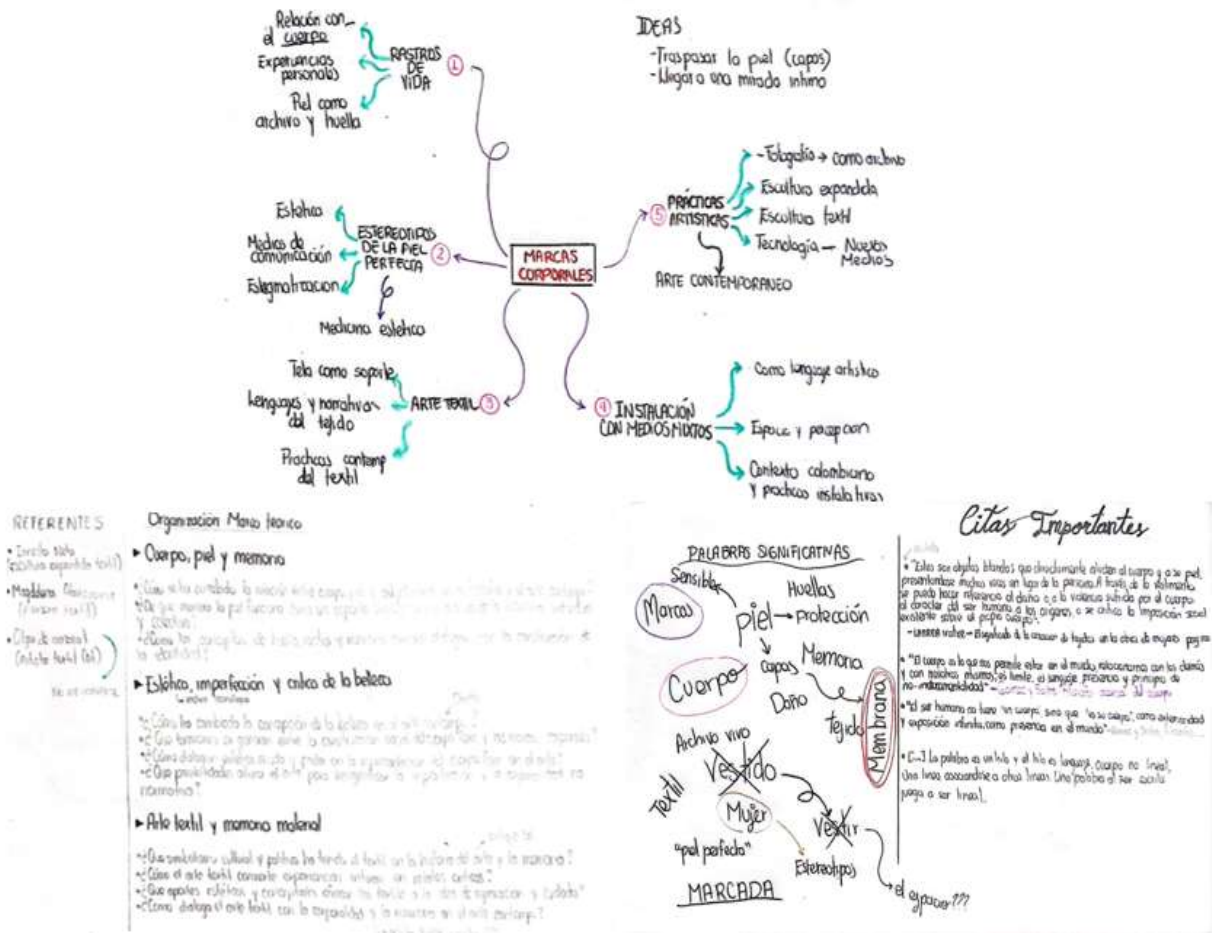
3.1.1 Primeras decisiones

Esta etapa constituye un momento inicial de la exploración en el que se puede ver la materialización de las primeras aproximaciones formales y conceptuales de la obra.

En este momento se plantean una construcción conceptual donde emergen palabras claves que se relacionan entre sí.

Figura 10

Primer acercamiento teórico



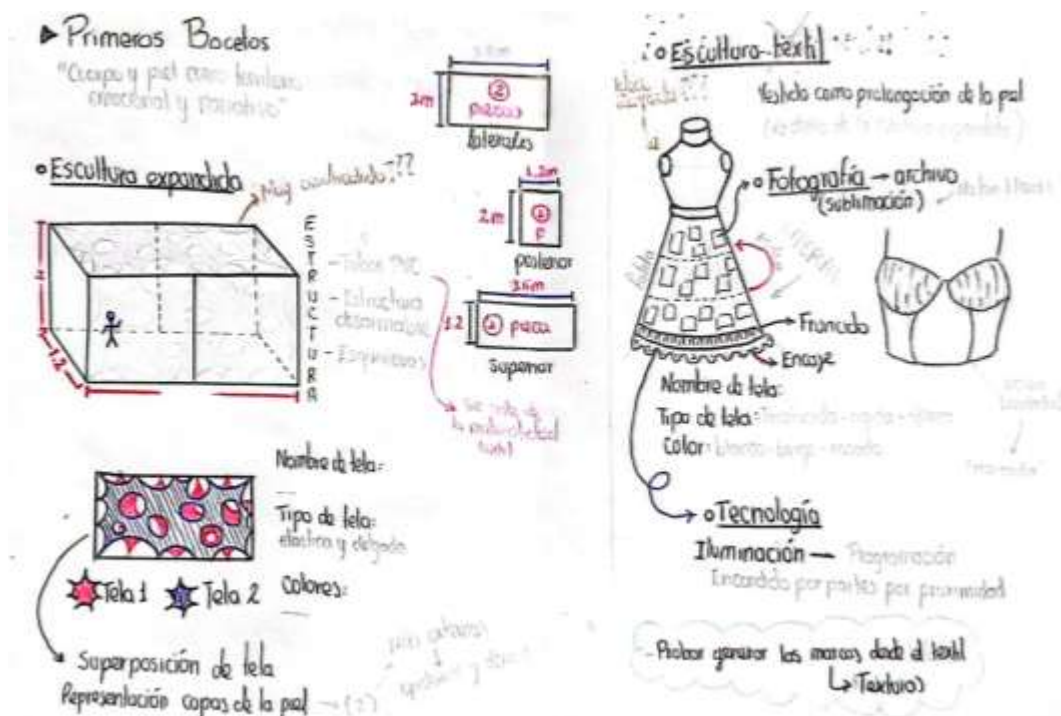
Nota. Primera aproximación teórico mediante la elaboración de un mapa mental para la relación de conceptos, acompañado de un estudio de referentes, organización del marco teórico, selección de palabras significativas y recopilación de citas relevantes.2025.

A partir de estas asociaciones, esquemas y listados se empieza a pensar una estructura del marco teórico del proyecto. Este ejercicio permite la conexión de la práctica artística con preguntas e inquietudes teóricas que surgen durante el proceso y guían en el desarrollo de la obra.

En los primeros bocetos surge una idea inicial centrada en la relación entre cuerpo y piel, se plantea desde la escultura expandida, considerando el espacio, la estructura y la posible interacción con el espectador.

Figura 11

Primeros bocetos



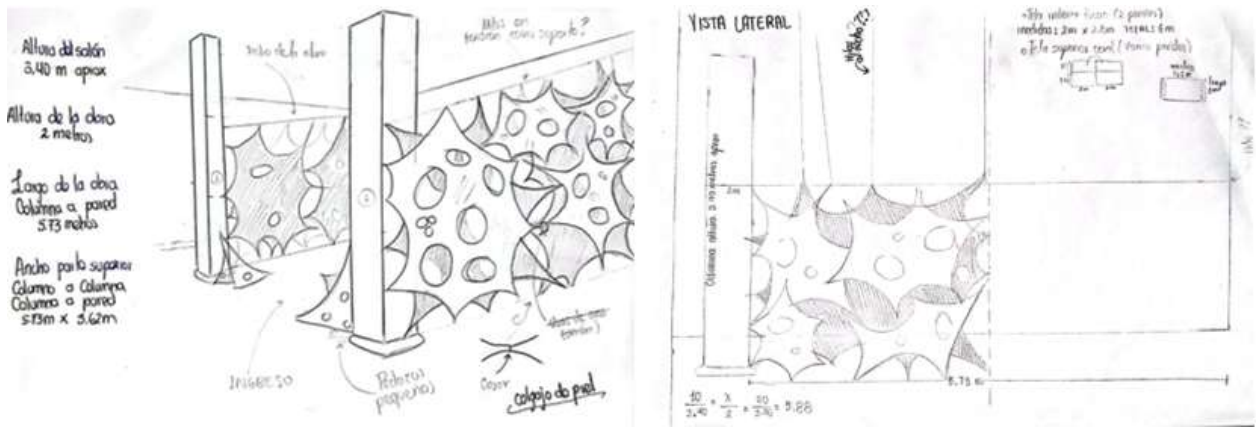
Nota. Primeros bocetos de la propuesta artística, incluyendo escultura expandida, escultura textil y tecnología 2025.

Aunque muchas de estas decisiones iniciales fueron posteriormente descartadas y en algunos casos transformadas, se siguió manteniendo el eje conceptual del proyecto, al igual que la intención de generar un espacio reflexivo que propicie una relación sensible entre obra y espectador.

La sala seleccionada para el montaje de esta obra, es la sala Macaregua, de la sede Bucarica de la Universidad Industrial de Santander. Se optó por esta opción debido a que sus características arquitectónicas facilitan la disposición y articulación de la obra en el espacio. Sus condiciones estructurales permiten una mejor exploración del montaje. A partir de esto, se realizaron bocetos de montaje a partir de una primera proyección del espacio expositivo.

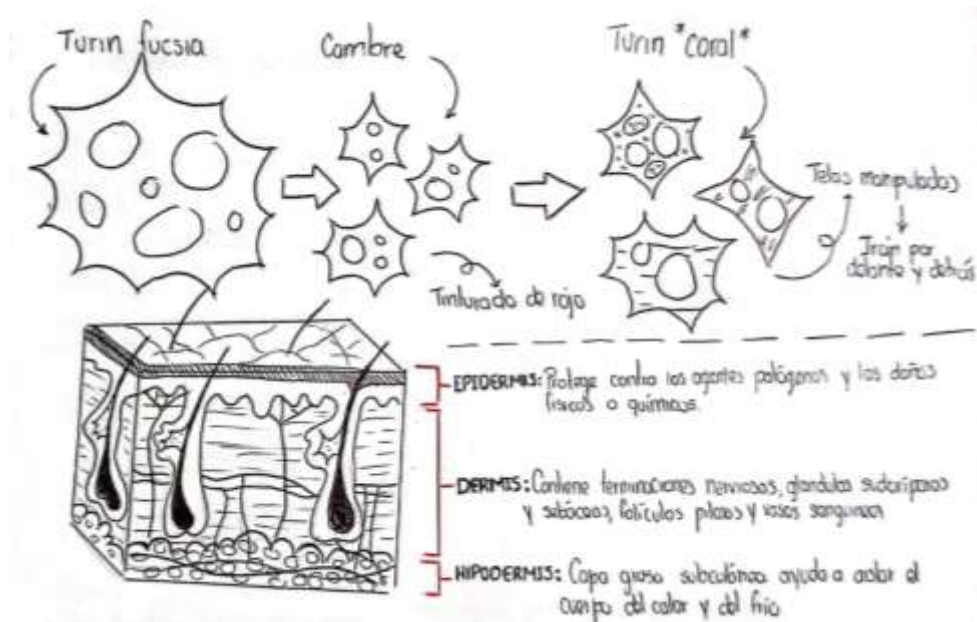
Figura 12

Primera proyección de montaje



Nota. Boceto, primera proyección de instalación con indicaciones espaciales y estructurales. 2025.

A partir de estudios de la piel, el análisis de sus capas y sus características aparecieron las primeras ideas usando el textil como medio incluyendo la superposición de telas para la representación de sus capas.

Figura 13*Análisis capas de la piel*

Nota. Exploración gráfica de la relación entre la estructura de la piel y el material textil, incluyendo analogía con sus capas, 2025.

Posteriormente surgieron posibles formas orgánicas que reinterpreten estas estructuras, dando lugar a posibles configuraciones plásticas.

Figura 14*Formas orgánicas de las telas bases*

Nota. Bocetos de exploración de formas base para paneles textiles, con variaciones orgánicas y consideraciones de montaje, 2025.

Estas primeras decisiones permitieron que se construyera una base conceptual y formal para la realización de la obra, esto ha abierto la posibilidad de orientar el proceso hacia la relación entre el material, el espacio y el concepto trabajado.

3.1.2 Experimentación textil

Como primer paso de la fase material de este proyecto se realizó una búsqueda comparativa del material textil adecuado, que cumpla con la idea de piel como archivo. Se tuvieron en cuenta materiales como licra, algodón y poliéster analizando sus propiedades como la elasticidad, reacción al calor, pesadez y espesor. Por su maleabilidad, el turín fue el material elegido, una tela con composición 100% poliéster que facilita su manipulación ante diferentes factores como la

temperatura y la elasticidad. Posteriormente se realizaron pruebas de quemadura, estiramiento, perforación manual, entre otras, registrando cambios en textura que se asemejan a marcas corporales.

Figura 15

Tela turín y sus propiedades



Nota. Muestra de estudio de tela turín, con sus composiciones y propiedades, 2025.

Durante esta fase experimental fue posible la observación del comportamiento de este material en respuesta a diversos agentes de transformación, presentando variaciones en su color, estructura y textura, evidenciando que su comportamiento no es fijo, sino que varía según las condiciones externas a las que se somete.

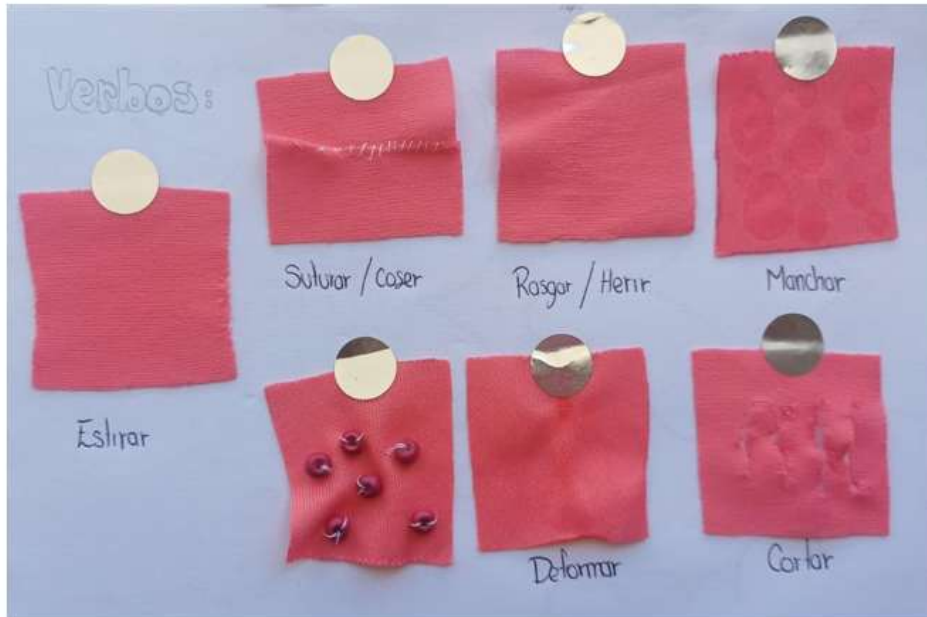
Figura 16*Experimentación textil*

Nota. Ejercicio de exploración del textil turín sometido a distintos factores, 2025.

A partir de esta experimentación del material, se elaboró un ejercicio de asociación conceptual en el que se desarrolla una relación entre verbos que se vinculan tanto a la piel como a la tela. Esto permitió identificar sus acciones compartidas, como estirar, rasgar, deformar, entre otras; estas evidencian conexiones físicas entre ambos.

Figura 17

Relación de verbos vinculados a piel y tela



Nota. Ejercicio de asociación de verbos vinculados a la piel y al textil, como estrategia para identificar acciones comunes y su traducción material, 2025.

Adicional, teniendo en cuenta el archivo fotográfico, del que se indagará a profundidad más adelante, se hizo un estudio de las distintas marcas recolectadas y se usaron como referencia para la realización de estas; en base a esto, se hizo una relación entre marcas y verbos.

Esta fase experimental permitió la comprensión del comportamiento de esta tela ante diversas condiciones de manipulación, evidenciando sus posibilidades y limitaciones como material. En base a estas pruebas, se pudo tomar decisiones más conscientes de su uso y orientando este proceso ante soluciones formales y técnicas acordes a la relación conceptual de la obra.

3.2 Archivo

El archivo es tomado como elemento fundamental dentro de este proceso, al juntar un conjunto de registros fotográficos de marcas corporales presentes en cuerpos de mujeres del entorno cercano. Este material funciona como fuente de observación y archivo sensible que reúne huellas de experiencia.

En base a este archivo, se ejecuta una lectura formal y conceptual de las marcas, teniendo en cuenta sus características visuales como forma, textura, color y disposición. Este estudio, es traducido posteriormente en el desarrollo plástico de la obra, buscando reinterpretar estas marcas en el textil.

Las manchas son observadas como variaciones de colores y formas.

Figura 18

Archivo de manchas y su representación textil



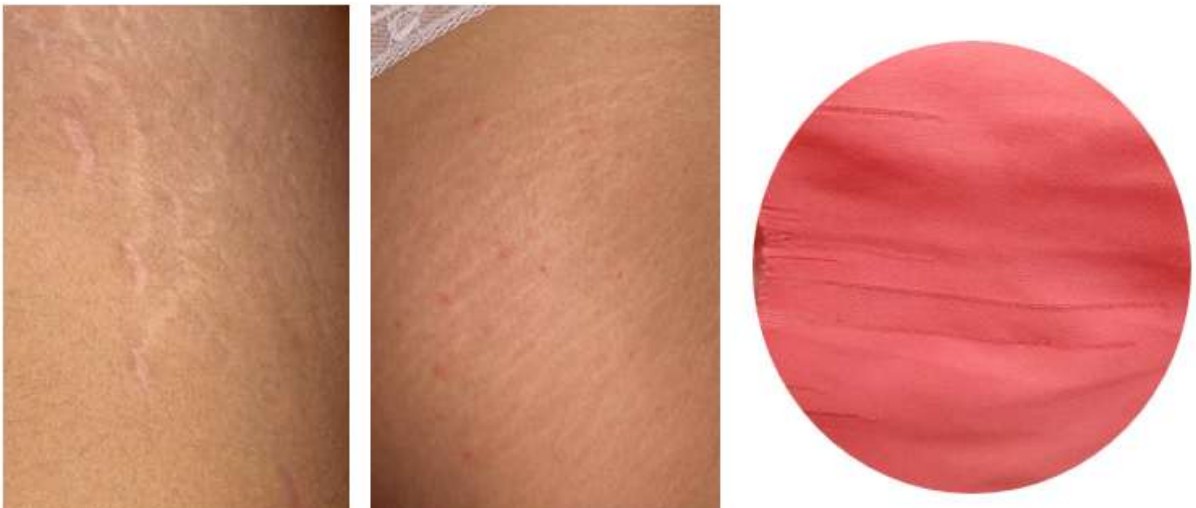
Nota. Relación entre archivo fotográfico y distintos tipos de manchas en la piel, como vejez, manchas de vitíligo, explosión del sol y por afectaciones hormonales, articulada con una experimentación material en la que se emplea pintura oscura y blanca, así como colbón para representarlas en el textil, 2025.

Desde un aspecto plástico, la mancha es asumida como una alteración cromática trasladándose al textil mediante superposiciones y pigmentaciones irregulares, resistiéndose a una uniformidad visual.

Las estrías son abordadas como marcas que se relacionan a procesos de cambios corporales.

Figura 19

Archivo de estrías y su representación textil



Nota. Relación entre archivo fotográfico y distintos tipos de estrías en la piel, producidas por embarazo y variaciones de peso, articulada con una experimentación material en la que se emplea un estiramiento máximo para representarlas en el textil, 2025.

Plásticamente estas marcas son interpretadas por medio de tensiones, estiramientos y deformaciones extremas implementadas en el textil, mostrando una evidencia en el límite del material con el fin de establecer un paralelismo entre la tela y la piel, mostrándolas como superficies que se encuentran vulnerables al cambio constante.

Las cicatrices son vistas como parte del proceso natural del cuerpo tras una lesión en la piel.

Figura 20

Archivo de cicatrices y su representación textil



Nota. Relación entre archivo fotográfico y distintos tipos de cicatrices en la piel, producto de corte, intervenciones en la infancia, cirugía de cáncer de piel, y caída, articulada con una experimentación material en la que se hacen costuras en zigzag de diversas líneas y maltrato del tejido para representarlas en el textil, 2025.

Desde un enfoque artístico, la cicatriz es traducida mediante gestos de costura. Estas acciones representan la reparación y la memoria, dando visibilidad a aquello que socialmente busca ser borrado.

La textura en la piel es tomada como aquellos detalles superficiales que configuran su apariencia.

Figura 21

Archivo de texturas y su representación textil



Nota. Relación entre archivo fotográfico y distintos tipos de texturas en la piel, producto de condiciones como foliculitis, marcas postacné, celulitis y acné hormonal, articulada con una experimentación material en la que se aplica un acercamiento de fuego directo para deformar la tela, bordado de cuencas de madera, arrugar y alteración de la forma de la superficie mediante cambios térmicos para representarlas en el textil, 2025.

En un contexto plástico, esta textura pasa a ser un elemento formal, quitando esa idea de verse como defecto. Estos relieves y variaciones son traducidos en recursos visuales como bordado de cuentas de madera, alteraciones térmicas para generar protuberancias y arrugas, que dan camino a una exploración de la piel como paisaje y archivo.

En definitiva, el archivo genera un puente entre la observación del cuerpo y su traducción plástica, poniendo en evidencia de que manera las marcas dejan de ser únicamente registros biológicos para convertirse en elementos formales y expresivos dentro del lenguaje textil. De esta manera, cada exploración responde a una apariencia visual y activa una reflexión sobre la experiencia y la inscripción en la piel.

3.3 Experimentación plástica y espacial

En este apartado se agrupan las exploraciones realizadas en relación a la dimensión de la obra y su disposición en el espacio. A través del estudio de las escalas se toman decisiones relacionadas con los tamaños de los paneles, su proporción y su influencia en la percepción del espectador. También, se desarrollan pruebas de montaje que permite el análisis de las distintas formas en que estos ocupan el espacio, evaluando distancias y relaciones entre las piezas.

3.3.1 Estudio de escalas

En un primer momento se realizó un panel inicial, en donde se hizo un acercamiento de la interpretación de las marcas; a primera vista se observó cierta timidez en estas, pues llegaban a perderse debido al formato utilizado en el panel. Debido a la necesidad de trabajar en una escala corporal, se tuvo la elección de trabajar los paneles de tamaños que varían entre los dos y tres metros. Estas dimensiones permiten que el espectador se enfrente de manera directa al material, experimentando desde su propio tamaño el tránsito de la obra. Al rodear de cerca los paneles, se espera que el visitante logre percibir la tela como un entorno y no como objeto distante, y así generar una relación inmersiva con la instalación.

Figura 22*Primer panel*

Nota. Elaboración del primer panel textil representativo de la piel, con intervenciones consideradas tímidas en relación con la escala trabajada, 2025.

En un segundo momento se presentó un avance en la elaboración de las piezas, un total de cuatro. Este punto dio lugar para evaluar posibles soluciones de montaje, en especial relacionándose con el comportamiento de las telas en el espacio, considerando que tanto se quería conservar su caída natural y en qué medida era necesario generar tensión para la definición de su forma.

Figura 23*Piezas instaladas, segundo momento*

Nota. Progreso en la producción e instalación de piezas correspondientes a una segunda fase del proceso, 2025.

En una fase inicial, se contemplaba los paneles desde un solo punto de vista, es decir, dándole una clara importancia a un frente, tomado como la cara principal, y un detrás como carácter secundario. Con el fin de fortalecer la relación del espectador con la obra se tuvo en cuenta la activación de ambos lados de los paneles, permitiendo que el espectador, al transitar la instalación encontrara trabajo visual por ambos lados. Para realizar este cambio se consideró añadir un nuevo textil que aportara una nueva textura y color que enriqueciera la experiencia perceptiva. Para esto, se implicó un nuevo estudio de textiles, y se decidió incorporar la tela polibón (cambre delgado), el cual tuvo un procedimiento de tintura con tinte textil rojo con el fin de explorar variaciones cromáticas.

Figura 24*Integración del textil polibón*

Nota. Integración del textil tipo polibón intervenido con tintura roja, orientada a la generación de nuevas texturas, 2025.

Adicional, se tuvo en cuenta la implementación de fuentes de luz que hicieran una simulación de los tipos de laser comúnmente utilizados en la dermocosmética empleados para el mejoramiento o eliminación de las marcas en la piel, en especial aquello en rangos rojo y blancos. Esta decisión respondía a una intención conceptual de establecer un diálogo entre el lenguaje textil y las técnicas estéticas de intervención corporal, dando la sensación de como la luz genera modificación, traspaso e intento de corregir la superficie cutánea.

Evaluando su importancia en el montaje, se realizaron pruebas experimentales con luz roja, se observó su comportamiento sobre las telas y las intervenciones manuales. No obstante, durante esta prueba se logró evidenciar que la luz roja generaba una alteración en la percepción cromática

generando una pérdida del color natural, al igual que una disminución en la legibilidad del trabajo manual realizado en los paneles.

Figura 25

Comparación de luces



Nota. Integración y comparación entre iluminación blanca y roja, en la que se evidencia una pérdida cromática y una disminución en la percepción del detalle manual, 2025.

Debido a que esta alteración afecta de manera directa la lectura material y sensible de la obra, se concluyó que mantener este tipo de iluminación podría desviar la atención del espectador respecto a los detalles a tratar en la obra. Por esto, aunque su referencia de los láseres dermocosméticos en su diseño inicial fue fundamental, su aplicación en el montaje fue reconsiderada en los resultados obtenidos.

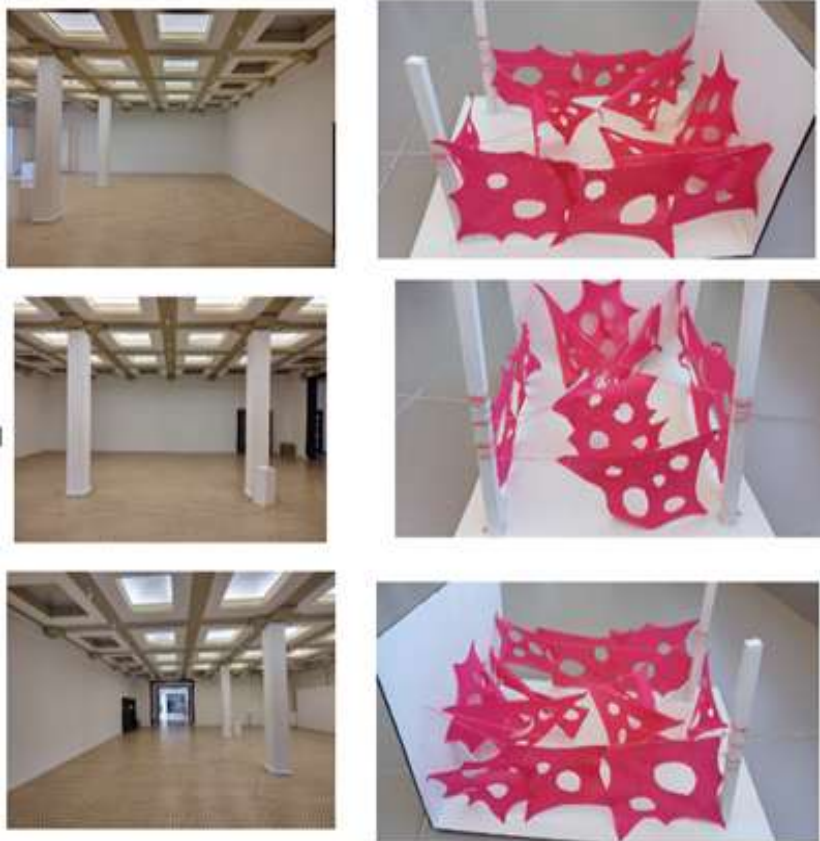
3.3.2 Manejo del espacio

Como aspecto fundamental en la realización de la obra se llevó a cabo un estudio del manejo del espacio, entendiendo este como elemento activo dentro de la propuesta. En esta etapa se hace un análisis de las condiciones arquitectónicas de la sala y se realiza una maqueta que permita una primera proyección de las piezas, y así explorar la relación de la escala, ubicación y el recorrido.

Para un mejor conocimiento del espacio, proceso del montaje, y teniendo en cuenta el espacio pensado anteriormente, se elaboró una maqueta que permitiera observar los puntos de apoyo y la organización para el desplazamiento del espectador por la obra.

Figura 26

Espacio y escala



Nota. Elaboración de maqueta a partir del espacio seleccionado, con el fin de visualizar la organización de los paneles en el entorno expositivo, 2025.

Adicional, se realizó una prueba en el espacio, colocando dos de los paneles en el este, con el objetivo de lograr dimensionar la escala en relación con el entorno, y así comprender como el espacio afecta la presencia de los paneles. Este ejercicio permitió el análisis de aspectos como la altura y la distancia entre elementos.

Figura 27

Prueba de espacio



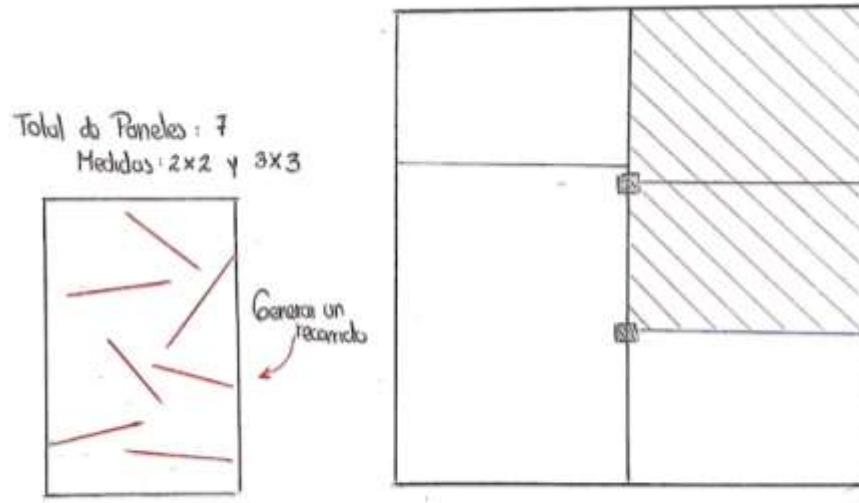
Nota. Prueba en el espacio expositivo mediante la disposición de dos de los paneles sobre el piso, y el montaje de uno, con el fin de evaluar su ocupación y relación con el entorno, 2025.

En un inicio existía la preocupación de que la escala de los paneles resultara insuficiente frente a la amplitud del espacio expositivo. No obstante, a partir de la prueba realizada se notó que el espacio no disminuía su presencia, sino que permitía una adecuada apreciación de las piezas.

Debido a esta observación se decidió ampliar el área de disposición, lo que permitió una mayor distancia entre los paneles.

Figura 28

Segunda proyección del espacio



Nota. Boceto de segunda proyección del espacio, en la que la instalación se expande hacia la esquina y se propone un recorrido para el tránsito del espectador, 2025.

3.3.3 Pruebas de montaje

Con la finalidad de evaluar las condiciones espaciales y técnicas de la obra, se hicieron tres pruebas de montaje que permitieron un análisis del comportamiento de las piezas desde distintos contextos, y de esta manera, lograr un avance para la toma de decisiones para su disposición final.

En un primer momento, se llevó a cabo la prueba en uno de los pasillos del edificio de Bienestar universitario, funcionando como espacio de experimentación inicial. En esta fase se tomaron en cuenta distintos niveles de tensión en las telas, logrando una observación de como estas respondían al ser estiradas. También se probaron varios métodos para sujetarlos, evaluando su estabilidad y facilidad de montaje, con el fin de establecer criterios técnicos para su instalación.

Figura 29*Primera prueba de montaje*

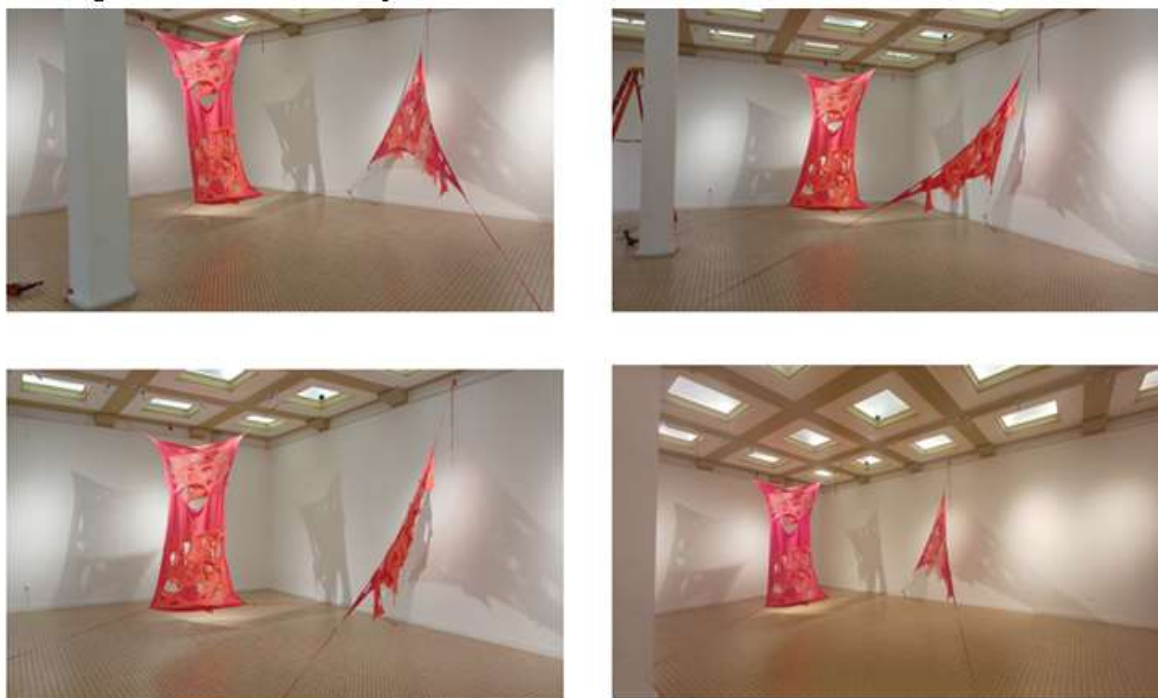
Nota. Prueba de montaje de dos paneles en instalaciones de la universidad, como prueba de montaje mediante el uso de cáncamos, 2025.

En un segundo momento, se trasladó el montaje a la sala expositiva, retomando la organización que se había planteado anteriormente en la maqueta, con el objetivo de estimar la continuidad de las piezas y su disposición proyectada.

Figura 30*Segunda prueba de montaje*

Nota. Segunda prueba de montaje en el espacio seleccionado, siguiendo la disposición previamente planteada en la maqueta, 2026.

Revisando otras alternativas, evaluando el espacio y proyectando una nueva disposición de organización para los paneles, se realizó una tercera prueba de montaje. En este caso, se hizo el cambio del lugar de la instalación a la esquina de la sala, con el objetivo de observar cómo se comporta la iluminación sobre la disposición de los paneles, teniendo en cuenta la presencia de dos planos que permiten la proyección y superposición de sombras, esto permitió que se identificara la disposición en esa esquina puede potenciar la percepción visual de la obra y generar mayor profundidad, contraste y presencia espacial.

Figura 31*Tercera prueba de montaje*

Nota. Tercera prueba de montaje donde en un nuevo espacio, en la que dispusieron dos paneles por fuera de lo planteado en la maqueta, con el fin de explorar nuevas posibilidades de instalación. Se evidenció la aparición de sombras que contribuyen a la atmosfera del montaje, 2026.

3.4 Resultados

La propuesta para instalación se da a partir de una ocupación espacial sostenida por puntos de anclaje estratégicos, con el fin de aprovechar la pared, las columnas y el techo del salón. Para garantizar una tensión junto con estabilidad adecuada en las piezas textiles, se hará uso de cáncamos tipo armella cerrada, que serán fijados tanto en el muro como en las columnas, asimismo, se contempla el uso de anzuelos como sistema para sujetarse, permitiendo fijar las piezas a las estructuras del techo, según la escala de los paneles y el espacio.

En este montaje se tendrá en cuenta la disposición de los paneles con el objetivo de crear un espacio donde estas formas se sostendrán mediante trapillo, este será incorporado a los paneles

mediante costura y pegante textil, y reforzado con un nudo de la técnica macramé del mismo material.

Figura 32

Soluciones de montaje



Nota. Detalles de anclaje y soluciones de montaje empleadas para la instalación de la obra, mediante el uso de anzuelos, cáncamos y nudos de tensión que permitan la estabilidad de los elementos textiles durante la exhibición, 2026.

La propuesta se materializa en un sistema de siete paneles textiles con formas orgánicas, cuyas dimensiones varían entre los dos y tres metros de altura. Estas piezas son tomadas como una membrana fragmentada, imitando la topografía del cuerpo, donde el espectador camine entre pliegues. Los paneles estarán dispuestos en el espacio alternando entre piezas grandes y de menor

formato, generando un juego de llenos y vacíos simulando la irregularidad de la piel. Aprovechando los puntos de anclaje entre paredes, columnas y techo, las piezas estarán organizadas en distintos planos de profundidad, buscando romper la linealidad y obligando al espectador a abandonar una observación frontal para adentrarse en una experiencia envolvente.

Figura 33

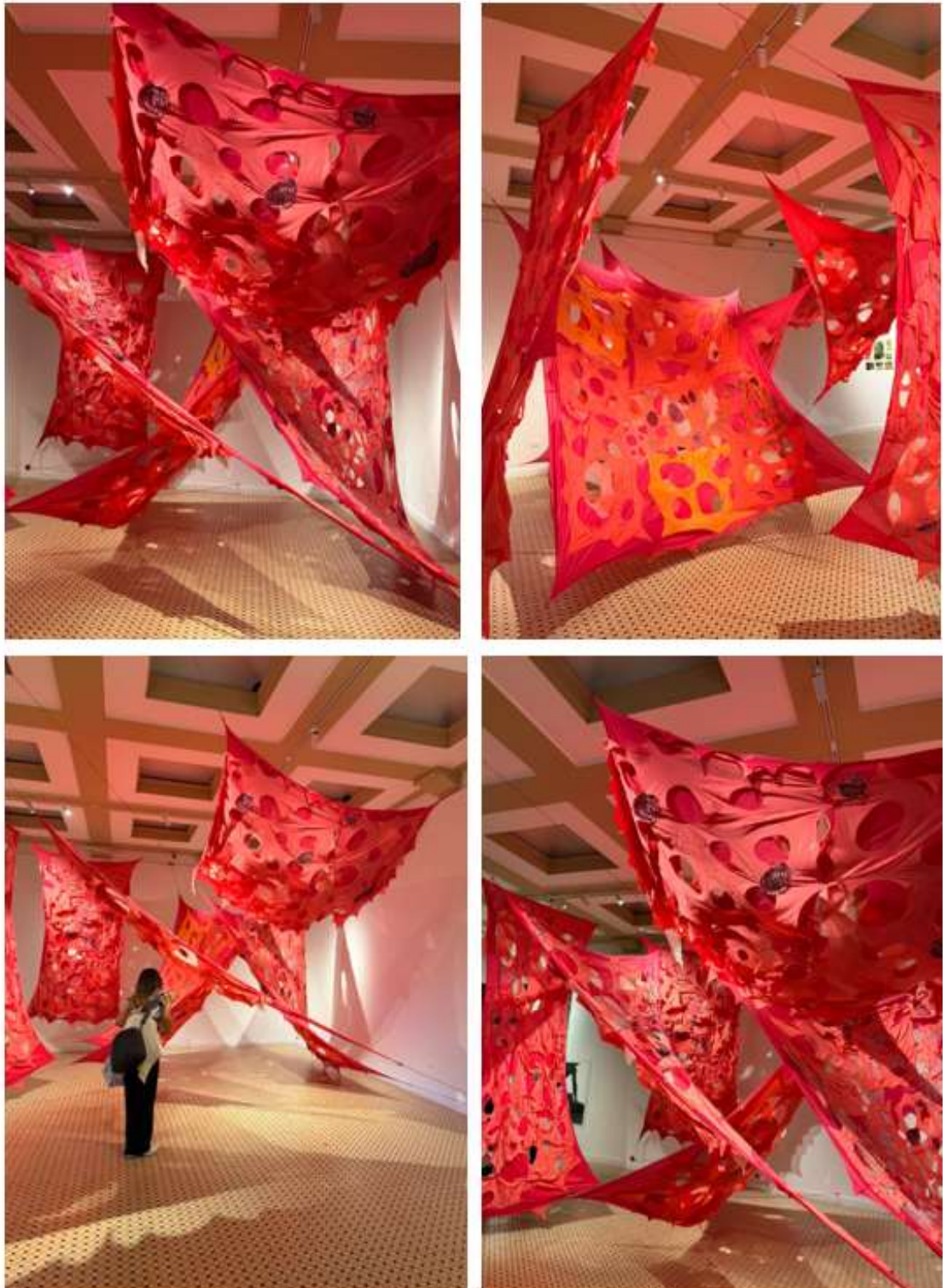
Montaje final



Nota. Montaje final de la obra en el espacio expositivo, realizado de acuerdo con la planificación espacial previa, donde la disposición de los módulos textiles, sus puntos de tensión y la circulación del público permiten cumplir con la idea de una instalación inmersiva, 2026.

La instalación finaliza con una interacción directa, donde se busca que el espectador se sienta habitando una membrana, funcionando la agrupación de paneles como una segunda piel colectiva. Esta inmersión pretende que se agudice la percepción del detalle; al observar de cerca la construcción manual de cada pieza, el espectador interpreta una sensibilidad ligada a la memoria del cuerpo, logrando que la materia textil sirva como testimonio silencioso de la experiencia física.

Sin embargo, debido a la decisión de incluir a otros estudiantes en la sala expositiva, el espacio que en un inicio se proyectó para el montaje fue reducido, limitando su desarrollo a un área de esquina (Figura 34). No obstante, la disposición final de las fotografías (Figura 33), se mantiene como la decisión definitiva del montaje, conservando los principios espaciales previamente planteados y adaptándose a las nuevas condiciones manteniendo la coherencia conceptual.

Figura 34*Montaje alternativo*

Nota. Montaje alternativo de la obra, adaptado a la reducción del espacio expositivo y ubicado en el área de la esquina de la sala. La nueva disposición conserva los principios de tensión y recorrido planteado en la propuesta inicial, ajustándose a las condiciones del lugar sin alterar la intención conceptual de la instalación, 2026.

4. Conclusiones

Más allá de su función biológica, la piel se revela en este trabajo como un archivo vivo y territorio de inscripción social y cultural. Se evidenció que la piel esta atravesada por percepciones sociales y estéticas que a lo largo de la historia han configurado el cuerpo femenino. Se concluye que la idea de "imperfección" asignada a cicatrices, manchas, estrías y texturas no es propio a estas, sino el resultado de normativas que privilegian la idea de una piel homogénea. Por medio de la práctica artística y según la metodología abordada, se adoptó la resignificación de estas marcas mediante el campo del arte textil. La representación de las características formales de la piel como lo son la textura, las diversas tonalidades y su estructura, en operaciones materiales sobre la tela, permitió establecer un paralelismo entre cuerpo y textil donde la superficie tejida se comporta como extensión simbólica de la piel. De este modo, acciones como bordar, tensar, perforar o quemar el material respondieron a decisiones técnicas, adquiriendo un valor conceptual al querer representar procesos de transformación. Por otro lado, el archivo fotográfico creado a partir de las marcas de mujeres del entorno cercano, fue tomado como elemento fundamental en este proceso, pues permitió un acercamiento sensible y colectivo a experiencias que, aunque individuales, comparten una dimensión común. De esta manera, el cuerpo es tomado como archivo vivo, ampliando la visión tradicional del archivo, hacia lo íntimo y cotidiano. De igual manera, este proceso de investigación-creación generó una transformación en la manera en que la autora comprende sus propias marcas corporales, ya que, a lo largo del desarrollo de la obra, estas dejaron de ser percibidas como imperfecciones a ocultar para ser reconocidas como parte de la historia inscrita en su piel y su identidad personal. En este sentido, esta práctica artística permitió la resignificación de las marcas corporales desde una perspectiva conceptual y material, haciendo posible de igual manera una resignificación personal, al comprenderlas como manifestaciones

naturales del cuerpo y no como aspectos de deben ser corregidos o escondidos. Finalmente, la instalación como lenguaje artístico contemporáneo permitió activar una relación directa entre la obra, el espacio y el espectador. Al ofrecer una experiencia inmersiva, la obra trasciende la contemplación pasiva y posiciona al espectador en un lugar de confrontación directa con la materia, completando de esta manera el ciclo de resignificación propuesto en esta investigación.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, J. L. (2024). Hecho artístico e investigación-creación: pautas para una metodología desde las artes visuales. *Revista de investigacion y pedagogía del arte*, 22.
- Aréchiga, H. (2000). *Conceptos Homeostasis*. Ciudad de Mexico: Editorial Universidad Nacional Autonoma de Mexico.
- Arenas Giraldo, M. J. (2023). *Realidad distorcionada*. Bucaramanga: Editorial Universidad Industrial de Santander.
- Bandeira Guerra, L. M. (2009). *La belleza de las arrugas. Un estudio sobre la vejez en el Nordeste de Brasil*. Salamanca: Editorial Universidad de Salamanca.
- Bolivar Ruíz, E. (2021). *El lenguaje de los textiles: Mujeres que tejen hilos, arte y palabras*. Manizales, Colombia: Editorial Universidad de Caldas .
- Danto, A. C. (2005). *El abuso de la belleza: la estética y el concepto del arte*. Barcelona: Princeton University Press.
- de Peña, J., & Hernández Pérez, M. (2005). Lipodistrofia ginecoide (celulitis). *Revista del Centro Dermatológico Pascua*, 132-135.
- Gleiser Blufstein, R. (2012). *La piel humana en el arte contemporáneo*. Editorial Departamento de Arte Universidad de Castilla-La Mancha.
- Guasch, A. M. (2021). *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid, España: Ediciones Akal, S. A.
- Gutiérrez Gómez, A. C. (2009). La instalacion en el arte contemporáneo colombiano. *El Artista*, 129-153.
- Henderson, P. (2021). *Unravelling Women'S Art: Creators, Rebels, & Innovators in Textile Arts*. Reino Unido: Supernova Books.

- Herranz , P., & Santos Heredero, X. (2012). Cicatrices, guía de valoración y tratamiento. *Meda Pharma*, 60.
- J. García Dorado, P. A. (2021). Anatomía y fisiología de la piel. *Pediatría integral*, 13.
- Jaramillo Garcia, C. M., Lopera Calderón, M. C., Zuluaga de Cadena, Á., & Manrique H, R. D. (2009). Factores relacionados con la aparición de estrías atróficas en mujeres adolescentes de dos establecimientos educativos privados en Medellín. 1997-1999. *CES Medicina*, 69-79.
- Katz, C. M. (2010). *Mapa del cuerpo femenino: Una lectura deconstructiva de creadoras visuales en Costa Rica*. Editorial Universidad de Costa Rica.
- Lafferte Tacle, P. M., & Yanqui Contreras, A. C. (2014). *Tratamiento de carboxiterapia en pacientes de sexo femenino de 20 a 40 años de edad que presentan estrías en estado cicatrizal en el área abdominal, cadera o glúteos, pertenecientes a la Parroquia Tarqui del Cantón Guayaquil durante el periodo Mayo-Agosto*. Guayaquil, Ecuador: Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.
- Maldonado García, C. A., & Lin, S. (2014). Foliculitis infecciosas (Parte I). *Rev Cent Dermatol Pascua*. Vol 23, Núm 3, 90-98.
- Martínez Rossi, S. (2008). *La piel como superficie simbólica*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, España: Editorial Planeta-De Agostini, S.A.
- Morán Alvarado, G. L., Barriga Reyes, N. M., Orozco Coello, S. D., & Tigre Hualpa, G. E. (2023). Desórdenes de la pigmentación de la piel. *RECIAMUC*, 632-641.

- Mordon , S., Martínez Carpio, P., Vélez, M., Alves, R., & Trelles, M. (2012). Terapia fotodinámica. *Cirugía plástica Ibero latinoamericano*.-Vol. 38 - N° 3, 287-295.
- Pizarro Reynero, I. (2023). Estética y salud: más allá de lo bonito. *Revista Confluencia*, 150-151.
- Redacción CADIME (Victoria Jiménez Espínola, María del Mar Lainez Sánchez, etc). (2019). Tratamiento del acné: actualización. *BTA, Boletín Terapéutico Andaluz*, 38-48.
- Rossi, S. M. (2008). *La piel como superficie simbólica*: . Granada: Editorial de la Universidad de Granada .
- Ruiz Calvente, M. (2010). El cuerpo humano como objeto estético. *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, 7.
- Salanova, M. (2011). Deus ex machina, emotividad y arte de archivo. *Art, Emotion and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics* (págs. 547–554). Valencia : Universidad Politécnica de Valencia.
- Viñao Manzanera, S. (2019). Del auge del arte textil a la investigación personal. *Arte y políticas de identidad*, 160-177.
- Warr, T. (2011). *El cuerpo del Artista*. Phaidon Press.
- Xin, N., Sen, H., & Anzhang, L. (2025). Pigmented skin spots: Morphological characteristics, common causes, and treatment with cosmetic ingredients. *Journal of Dermatologic Science and Cosmetic Technology*, 1-8.