



UNIVERSIDAD  
COMPLUTENSE  
MADRID

## MEMORIA DEL TRABAJO FIN DE MASTER

### LÍRICA DE LA PIEL. CONOCIMIENTO POR CONTACTO

**Autora: Paula Férez Soler**

**Tutor: Paris Adolfo Matía Martín**

**2024**

**MÁSTER UNIVERSITARIO EN ESCULTURA CONTEMPORÁNEA  
DEPARTAMENTO DE ESCULTURA Y FORMACIÓN ARTÍSTICA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**MEMORIA DEL TRABAJO FIN DE MÁSTER**  
**LÍRICA DE LA PIEL. CONOCIMIENTO POR CONTACTO**

Autor/a: Paula Férez Soler  
Tutor/a: Paris Adolfo Matía Martín

2024



*LÍRICA DE LA PIEL. CONOCIMIENTO POR CONTACTO*

Paula Férrez Soler

Tutor/a: Paris Adolfo Matía Martín

Convocatoria: Julio 2024

Máster en Escultura Contemporánea.

Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid

Todas las imágenes, citas y comentarios son propiedad exclusiva de sus autores. Su inclusión en este Trabajo Fin de Máster se realiza con fines exclusivamente académicos.

Imagen de portada: *Lírica de la piel. Conocimiento por contacto* (2024).

Aurora de las imágenes de portada y portadillas: Paula Férrez Soler

## Agradecimientos

En primer lugar, quiero agradecer a Miriam y Carlota el apoyo y fortaleza que día tras día me han dado.

En segundo lugar, a Toñito la confianza que ha tenido en mi incluso cuando ni yo la tenía.

En tercer lugar, a mi familia que desde la lejanía siempre se ha interesado por mi trabajo.

Por último, pero no menos importante, a Paris haberme concedido el placer de tenerlo como tutor.

# ÍNDICE

0. Resumen/Abstract	6
1. Introducción	8
1.1. Motivación	11
1.2. Mapa conceptual	13
2. Objetivos, metodología y estructuración	17
3. Estado de la cuestión	21
4. Decapar la experiencia sensual	25
4.1. Primera parte	25
4.1.1. Sensualitas	26
4.1.2. Sentidos, sensaciones, sentimientos	31
4.1.3. Escuchar lo que se palpa	34
4.2. Segunda parte	38
4.2.1. Cuando nadie te ve	39
4.2.2. Déjate seducir	43
4.2.3. Invasión del cuerpo	46
4.3. Tercera parte	51
4.3.1. Mudar la piel	52
4.3.2. Referentes artísticos	56
4.3.3. Objeto estimulador	61
4.3.4. Obra o dispositivo	65
5. Conclusiones	72
6. Prospectiva. Retos para el futuro	74
7. Referencias	76
7.1. Bibliografía	77
7.2. Cibergrafía	81
7.3. Filmografía	86
8. Anexo	88
9. Sobre la autora	95

# 0. RESUMEN

## Resumen

La sensualidad es un término muy presente en la cotidianidad de las personas, pero realmente ¿de qué se trata? La piel abarca una inmensidad de matices, percibe infinidad de sensaciones y presenta un carácter háptico determinante. Los sentidos son los responsables de que las personas sean seres sintientes, vulnerables a cualquier estímulo que las excite. Aunque la rutina puede llegar a opacar la percepción. Lo que lleva a pensar, si realmente son conscientes de todo aquello que les rodea, como les puede perturbar, seducir, saturar o estimular. Si se detiene a observar cómo florece día a día el lirio del jardín, acariciar el desgaste de su sillón favorito, oler aquel libro antiguo, escuchar el silbido del viento o saborear ese postre compartido, nada sería nunca igual, porque aquel lirio un día marchitó, mañana no tendrá la misma conversación en su sillón, ese libro antiguo dejara caer sus páginas desgastadas, un día el viento no silbará y ese postre tal vez no lo vuelva a compartir.

La manera en la que los sentidos erizan la piel surge de como las personas enlazan un estímulo con otro o cómo les conduce a un recuerdo enterrado. La sinestesia marca los pasos de ese enlace, convirtiendo un olor en un lugar o una textura en una persona. En esencia, la sensualidad señala el color con el que las personas ven la vida, ahora es cuestión de cada una cómo deciden interpretarla.

Esta investigación aborda conceptos como la sensualidad, la sinestesia o los sentidos. Mediante estrategias vinculadas a lo voyeur, a mecanismos de seducción o mediante el contacto directo, la invasión del cuerpo/objeto, se conjugan estos términos para generar conexiones que amplíen nuestro campo de percepción y apreciación de la obra. Se propone una práctica artística que apoya su análisis conceptual en ámbitos dispares, literarios, críticos, filosóficos, psicológicos, artísticos o filmográficos, buscando esa misma interacción que enriquezca los criterios de aplicación y la experiencia.

**Palabras clave:** Sensualidad, háptico, sinestesia, sentidos, piel.

## **Abstract**

Sensuality is a term very present in people's everyday lives, but what is it really about? The skin encompasses a vast array of nuances, perceives countless sensations, and presents a crucial haptic character. The senses are responsible for making people sentient beings, vulnerable to any stimulus that excites them. Although routine can overshadow perception, leading one to wonder if they are truly aware of everything around them, how it can disturb, seduce, overwhelm, or stimulate them. If one stops to observe how the lily in the garden blooms day by day, caress the wear of their favorite armchair, smell that old book, listen to the whistle of the wind, or savor that shared dessert, nothing would ever be the same, because that lily withered one day, tomorrow the conversation in their armchair will not be the same, that old book will shed its worn pages, one day the wind will not whistle, and that dessert might never be shared again.

The way the senses raise goosebumps on the skin arises from how people link one stimulus with another or how it leads them to a buried memory. Synesthesia marks the steps of this link, turning a smell into a place or a texture into a person. In essence, sensuality indicates the color with which people see life, now it is up to each one how they decide to interpret it.

This research addresses concepts such as sensuality, synesthesia, and the senses. Through strategies linked to voyeurism, mechanisms of seduction, or direct contact, the invasion of the body/object, these terms are combined to generate connections that expand our field of perception and appreciation of the work. An artistic practice is proposed that supports its conceptual analysis in diverse fields—literary, critical, philosophical, psychological, artistic, or filmographic—seeking the same interaction that enriches application criteria and experience.

**Keywords:** Sensuality, haptics, synesthesia, senses, skin.

# **1. INTRODUCCIÓN**

La sensualidad, un concepto que ha sido muy tratado y que, sin embargo, no tiene una comprensión del todo definida. La mayoría de las personas saben a qué va referido dicho concepto, pero esa referencia no es, en su totalidad, asumida de la misma manera por cada una de ellas.

En este estudio de cómo se percibe la sensualidad, se pretenden desglosar algunos de los aspectos que la determinan. Va más allá de lo que algunas personas definen como una sexualidad más sutil o elegante. Ya que este concepto tiene tantas connotaciones y factores influyentes en él, que es lo que provoca cierta desorientación acerca de qué es la sensualidad en sí misma y en cómo y cuándo se manifiesta.

A su vez, la sensualidad se ha visto contenida por ciertas convenciones sociales. Como la predisposición para asociarla como una cualidad femenina. Esto resultaba de lo más erróneo ya que la masculinidad también presenta la capacidad de ser sensual y no solo de percibirla. Actualmente esta asociación unívoca se está disolviendo cada vez más.

Según la definición establecida por la RAE nos encontramos con que la sensualidad es una cualidad de lo sensual, lo sensual, perteneciente o relativo a las sensaciones de los sentidos y esto último relaciona el sentido de sensualismo con “propensión excesiva a los placeres de los sentidos”. Este hilo de definiciones refiere la sensualidad en cuanto a la exaltación de los sentidos. En cambio, en cuanto se aplica a las personas se comprende, socialmente, como inclinada a los placeres sensuales, especialmente a los relacionados con el sexo. Sin embargo, a diferencia del sexo, que se puede asimilar al instinto animal, la sensualidad es cualidad propia de lo humano, ya que son seres sociables que logran percibirla tanto en las relaciones interpersonales como en los objetos y entornos.

En cuanto a la relación con la sexualidad, hay quien denomina, a la sensualidad, cualidad que favorece la estimulación sexual. Pero desde otro enfoque, eso tendría más cercanía con el erotismo, ya que va ligado a la excitación, como medio para producir interés por el sexo. Dicho esto, se considera que la sensualidad se acerca más a lo que es en sí misma si se aparta la sexualidad y se centra la atención en los sentidos y en cómo estos se ven afectados.

Por otro lado, no se puede negar la subjetividad de este concepto, dado que, aparte de ser difuso, como ya se comentaba con anterioridad, al tratarse de una activación de los sentidos se debe comprender que cada persona los activa de un modo concreto y no necesariamente han de ser todos ni del mismo modo. Las diferencias en los umbrales de percepción son provocadas por la variación de la cantidad mínima de estímulo, para que la persona sienta cambios en los matices de una sensación específica. Se ven afectadas por factores como las experiencias vividas previamente, el contexto o la sensibilidad de la persona.

Una vez contempladas varias perspectivas de la sensualidad y centrada la atención en la importancia de los sentidos en esta, se recalca que los sentidos que posee el cuerpo son las ventanas que permiten la comunicación y la interacción con el entorno, lo que se denomina sensorialidad. Hay unos mecanismos biológicos y fisiológicos objetivos, pero también otros psicológicos

o perceptivos ligados a la subjetividad de la persona. Ambos contribuyen a formar una concepción del entorno eficaz o al menos útil para el individuo.

El hecho de poner en paralelo la sensualidad con la sensorialidad nos abre puertas hacia la posibilidad de encontrar sensuales otros elementos y no necesariamente solo a las personas. Así mismo, desde un punto de vista artístico, una escultura que potenciase nuestros sentidos podría considerarse sensual. Se puede aplicar a muchos campos o ambientes, alejándose así de la habitual asociación al cuerpo humano, aunque, obviamente, tiene al cuerpo humano como referente primordial de la experiencia.

Una obra de arte que potencie un efecto sensorial en el espectador habla otro lenguaje, lo que da lugar a una significación especial de la cualidad sensual. El lenguaje en sí mismo también nos puede transportar a la sensorialidad o a lo sensual, también a través de la dicción, del tono, de la modulación de las palabras, pronunciadas u oídas, usando como recurso nuestro imaginario o experiencias ya vividas con anterioridad. Porque, ¿a dónde le lleva su mente si se dice que piense una frase áspera o si se intenta visualizar un líquido punzante? La sinestesia es el principal protagonista de esta cuestión. Según la perspectiva psicológica la sinestesia es una “imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente.” (Asale & Rae, s. f.)

Centrándose en el ámbito artístico y en los efectos que una obra sensorial puede provocar al espectador, ¿qué ocurre cuando es toda una sala de exposiciones la que aporta esa capacidad inmersiva de un estímulo multisensorial?, ¿estaría esto empujando al espectador a una catarsis?, entendiéndola como purificación, liberación o transformación interior suscitada por una experiencia vital profunda.

Puede que se estén lanzando muchas cuestiones sin resolver, pero posiblemente es lo que podría provocar una experiencia sensorial aún más compleja, respuestas o de lo contrario, aún más cuestiones.

## **1.1. MOTIVACIÓN**

Un factor que despierta interés de la sensualidad es toda la aportación fisiológica y perceptiva, pero también la implicación que conlleva del espectador. Esto facilita que el espectador no se quede pasivo ante una obra de arte, tras su experiencia con ella, va a irse con una sensación y una información mucho más amplia, ya sea positiva o negativamente.

La sensualidad puede ser un gran recurso tanto para el aprendizaje infantil, como para el autoconocimiento. Artísticamente también puede impulsar la obra o incluso ser el eje central de la misma.

Está claro que la sensualidad es un concepto delicado, no solo en cuanto a cómo definirlo sino también por cómo abordarlo. Artísticamente esto puede llegar a limitar mucho la creación de la obra, ya que por lo general el artista se va a guiar de su propio umbral de percepción. Partiendo de la base de que toda obra de arte es un estímulo sensorial, la diferencia estaría en el grado en el que ese estímulo provoca una respuesta. La parte positiva es que se encuentran múltiples maneras de crear una obra que potencie la sensorialidad jugando con la imaginación del espectador. Por ejemplo, ¿no les ha pasado que pueden sentir una textura sin tocarla? Tan solo con la vista se pueden hacer asociaciones a otros sentidos, así como ver un objeto con un olor característico y que tal vez su mente le reproduzca ese olor sin realmente olerlo, o escuchar sonidos de ambiente y que su mente se transporte a ese lugar. Son factores que proporciona la sensorialidad y da rienda suelta a todo lo que la mente quiera o a todo a lo que se le conduzca intencionadamente. Este es el juego asociativo que las artes han explotado siempre y a partir de él, se realiza un estudio y desarrollo de las posibilidades de respuesta del espectador en cuanto a la obra plástica. En el papel que ejerce el artista es importante que intente guiar al espectador hacia esa experiencia que quiere que experimente, a no ser que su intención sea todo lo contrario, generar confusión o posibilitar una libre experimentación, pero, en cualquier caso, teniendo consciencia de lo que se pone en juego.

Esa necesidad de tomar consciencia de una parte importante de lo que la obra plástica pone en juego es lo que motiva la elección del tema y de todo el proceso generado por el presente trabajo.

## **1.2. MAPA CONCEPTUAL**

El mapa conceptual se despliega en tres versiones, para su comprensión desde diferentes perspectivas. Esto le proporciona a la autora una percepción más amplia del concepto. La primera imagen que se muestra es la versión base, donde se construye una idea general. La segunda imagen evoca a una sensación, que se expone a través de lo visual. La tercera imagen presenta las definiciones, pudiendo resultar algunas inesperadas, por la previa concepción de estas. En su conjunto ofrecen una visión global de los conceptos a abordar.

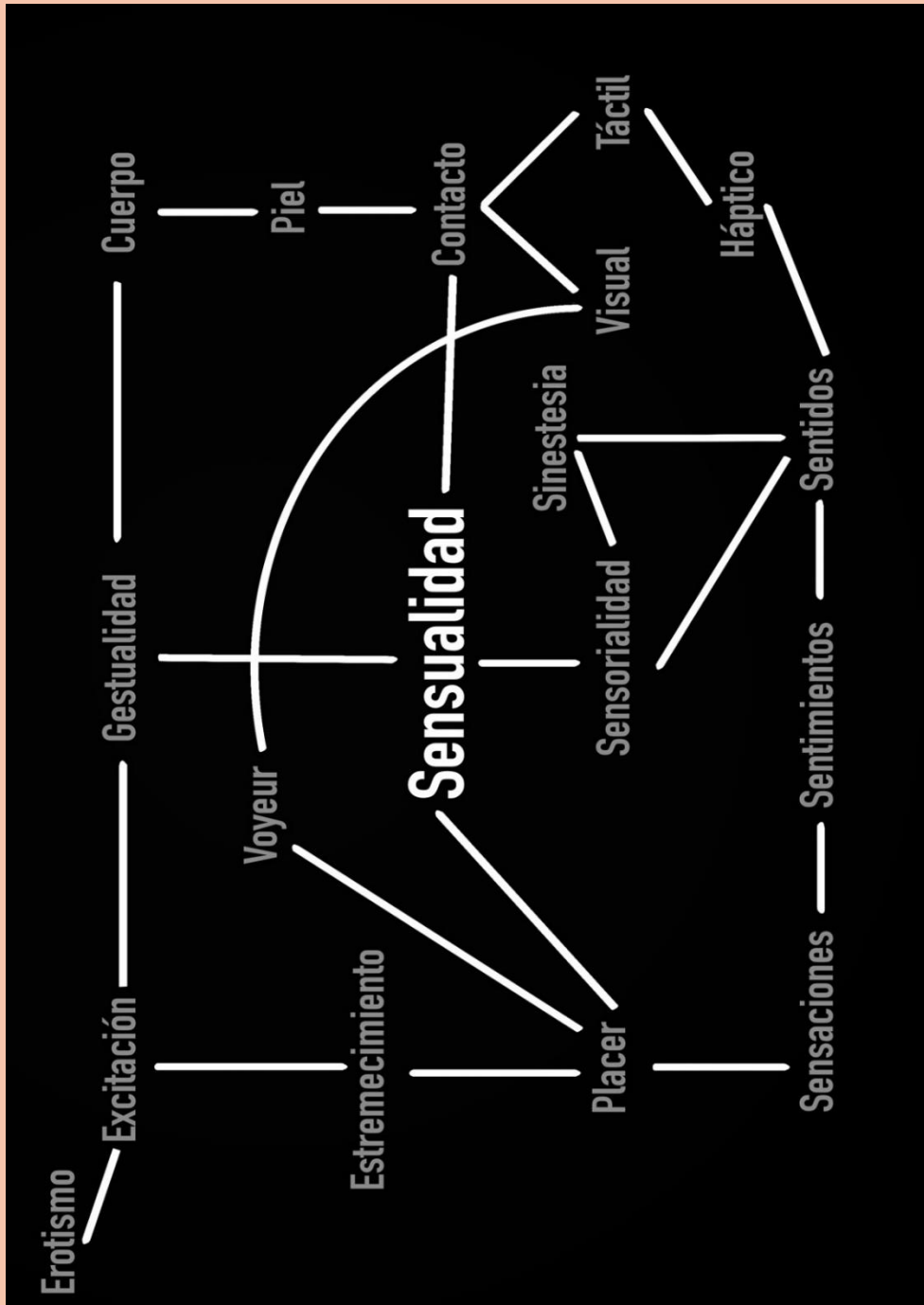


Figura 1. Paula Férrez Soler, *Mapa conceptual*. 2024.



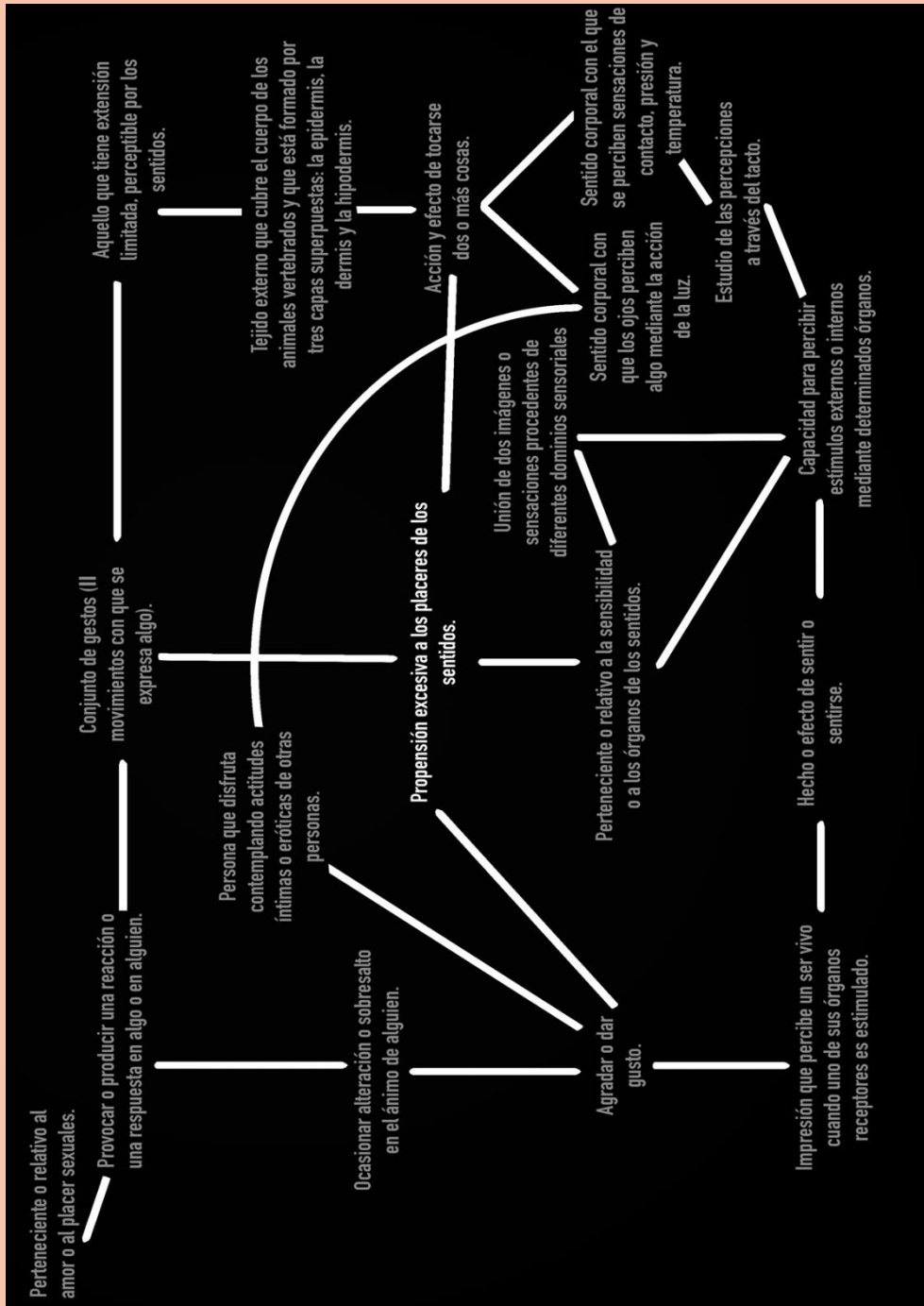


Figura 3. Paula Férrez Soler, *Mapa conceptual*. 2024.

## **2. OBJETIVOS, METODOLOGIA Y ESTRUCTURACIÓN**

## **HIPOTESIS Y PLANTEAMIENTO DE OBJETIVOS**

Este apartado expone la hipótesis general planteada, los objetivos generales y los específicos. Los objetivos generales presentan un plano más amplio de la investigación y sus conceptos. Los objetivos específicos se centran concretamente en el desarrollo de la práctica artística y el análisis de obras de artistas que son especialmente significativas como referencias para su desarrollo.

Hipótesis general:

Comprobar la posibilidad de obtener una respuesta dirigida del espectador. Mediante la potenciación de los sentidos y la vinculación entre varios estímulos para generar una reacción, hasta cierto punto, intencionada o prevista.

Objetivos generales:

- Desarrollo de las posibilidades de respuesta al estímulo, en relación con la percepción, de la sensualidad a través de la obra plástica.
- Presentar una visión intimista desde una perspectiva voyeur.
- Explorar la experiencia sensorial desde un enfoque sensual.
- Analizar los nuevos modos de aproximación a la sensualidad, desde lo táctil, en relación con la percepción clásica.
- Analizar la capacidad de implicar al espectador a través de la capacidad seductora del objeto.
- Estudio de la capacidad de la sinestesia en la exploración de reacciones sensitivas.

Objetivos específicos:

- Análisis de la obra y planteamiento de artistas y obras que busquen explícitamente potenciar los sentidos del espectador y traten el concepto de la sensorialidad.
- Análisis de la obra y planteamiento de artistas que apliquen la sinestesia en sus obras.
- Desarrollar una tipología entre lo táctil y lo visual.
- Obtención de un dispositivo que explore la experiencia sensorial del espectador y los umbrales de la percepción.

## **MÉTODO PARA ALCANZAR LOS OBJETIVOS**

La metodología que se aplica se basa en una investigación teórico-práctica donde la teoría se sirve de la práctica y viceversa, mediante la contrastación mutua de lo que aportan en cada caso. Se realiza, un estudio de los conceptos manejados, imprescindible para fundamentar la obra, siendo su contextualización y definición la principal tarea de esta investigación. Se contrasta la perspectiva que presentan personas profesionales o vinculadas al arte mediante entrevistas como labor de campo. Dada la poca claridad que presentan estos términos, sus declaraciones son esenciales para cotejar el punto en el que se encuentran estos conceptos y conocer la comprensión que se tiene de estos.

Se estudia y analiza el estado de la cuestión, así como artistas que tratan los conceptos de interés y como los abordan en sus obras.

La documentación de referencia y la bibliografía a la que se recurre está marcada por autores que tratan los principales conceptos de la investigación en sus publicaciones, así como libros con temas afines. Se incluyen algunos ejemplos de literatura erótica y evocadora. En cuanto al tema voyeur aprovecha una selección filmográfica.

La obra artística busca potenciar los sentidos del espectador mediante la implicación de este con elementos táctiles, visuales y olfativos, abriendo la posibilidad de que la sinestesia cree una nueva respuesta en él. A través del estudio de los umbrales de percepción se propone seducir al espectador y en conjunción con la potenciación de los sentidos se crea un dispositivo, que se aproxima a la búsqueda de sensualidad dejando atrás las convenciones clásicas. Dicho dispositivo provoca un gesto de intromisión en una intimidad metafórica.

Así mismo también se apoya en el trabajo de campo para cotejar el efecto causado en el espectador, donde se documentan las experiencias de espectadores seleccionados de manera aleatoria y las sensaciones percibidas de la obra artística, la cual presenta experiencias prediseñadas para analizar los resultados en relación con la previa hipótesis de respuesta al estímulo.

Por último, concluir mencionando la maquetación y diseño del documento. Se presenta un diseño con estrecha relación a lo corporal, tanto cromática como de imágenes. Se muestran imágenes de un primer plano de la piel, fondos de tonos piel y una tipografía menos clásica. Estas características están movidas por la propia naturaleza de la investigación, los sentidos. Una maquetación más activa visualmente puede apoyar los conceptos tratados.

## **ESTRUCTURACIÓN**

La estructura planteada se compone por el estudio del estado de la cuestión, donde se contemplan autores literarios, filosóficos, teóricos y críticos, filmografía y artistas relacionados con la sensualidad, lo que aporta una base contextual a la investigación.

El desarrollo articulado, dividido en tres partes, concibe un itinerario cuya división se ha realizado para tratar aspectos conexos: conceptualización, estrategias y concreción.

La primera parte se subdivide en tres apartados que tratan la sensualidad, los sentidos, sensaciones y sentimientos y la sinestesia, sucesivamente, estos conceptos son los de mayor importancia, por lo que se estudian en la primera parte y se han asociado por su relación consecuyente.

La segunda parte acoge otros tres ámbitos, el primero estudia el voyerismo, el segundo la seducción y el tercero la invasión al cuerpo. En ellos se analizan estrategias que se proyectan en la práctica artística propuesta en un segundo plano.

La tercera y última parte del desarrollo se divide, a su vez, en cuatro capítulos que recogen los antecedentes, los referentes artísticos y la elección de materiales y procedimientos de donde, a modo de cierre, [se expone] el desenlace de la obra. En la tercera parte se plantean temas relacionados con la práctica artística propuesta y su proceso de creación, así como el resultado final.

### **3. ESTADO DE LA CUESTIÓN**

Tratar de explicar la situación actual y real es una labor compleja de abordar, al tratarse de conceptos caracterizados por la abstracción. Las percepciones sociales son totalmente subjetivas, afectan múltiples factores que las hacen variables y difíciles de acotar. Se pueden contemplar diferentes puntos de vista de un mismo hecho. Por lo cual, se pretende afrontar los conceptos y el estado de estos desde cuatro perspectivas, entrevistas a profesionales del arte; autores que traten los conceptos de interés, y formalicen sus escritos sensualmente; cinematografía con un enfoque sensual; y artistas plásticos con un enfoque sensual en sus obras.

Tres entrevistas, mismas cuestiones, diferentes reflexiones. Las entrevistas realizadas aportan el reflejo de las diferentes percepciones que hay del concepto sensualidad en la sociedad. Si se hace una comparativa entre los tres planteamientos que expresaron estas personas, se observan tres formas de comprender la sensualidad. Puede entenderse; con una connotación sexual o erótica; desde un enfoque que potencia los sentidos; o que conecta con los estadios interiores más profundos. Estas son meras percepciones que hacen ver que aun refiriéndose a un mismo concepto se reciben los estímulos sensuales de diversas formas. Estas tres percepciones son una mínima parte de todas las posibilidades existentes, que varían en base a infinidad de factores, como, por ejemplo, la cultura, la edad o la sensibilidad.

Los numerosos autores que han trabajado la sensualidad como concepto pueden aportar un enfoque orientativo de este. Algunos autores relacionan la sensualidad con otros conceptos como la sexualidad o el erotismo. Se ha trabajado desde diferentes campos de los que se destacan algunos de ellos de la literatura, filosofía, teoría del arte y crítica.

En el campo literario se ha escogido a Charles Baudelaire y D. H. Lawrence.

Charles Baudelaire plasma la sensualidad en sus poemas de Las flores del mal donde evoca sensaciones y proyecta un nuevo enfoque y descripciones de la sensualidad, además del deseo, avanzadas para su tiempo.

D. H. Lawrence en El amante de Lady Chatterley aborda la sensualidad, el amor sexual y el enlace entre cuerpo y sensaciones. Además, fue una novela que provocó controversia durante décadas, por las escenas de sexo explícito.

En el campo filosófico y teórico crítico se destaca a Michel Foucault y Georges Bataille.

Foucault en La historia de la sexualidad trata, desde la reflexión filosófica la sensualidad y la sexualidad, examinando el poder y como este las limita y controla, desde una perspectiva crítica.

Bataille realiza un estudio sobre el erotismo la sensualidad, el deseo y cuestiones psicoanalistas, literarias y filosóficas en obras como El erotismo y Las lágrimas de Eros.

En el campo de arte y crítica cultural se presenta John Berger y Susan Sontag.

Berger en Modos de ver analiza el arte, las imágenes, considerando que es un lenguaje controlado por el poder. Así mismo trata las percepciones, especialmente visuales, relacionándolas con el contexto.

Susan Sontag en *Contra la interpretación* trata el poder estético y defiende la experiencia sensorial como mejor y única significación de una obra de arte. Afirma que el arte en su mejor versión es el que afecta a los sentidos y emociones, evitando la excesiva interpretación intelectual.

La cinematografía a menudo tiene como objetivo provocar sensaciones sensoriales nuevas para implicar al espectador. Por lo que se resaltan algunas obras que destaquen este patrón.

*Forgiveness*, es un largometraje protagonizado por tres mujeres, una sorda, otra ciega y otra muda. Esta situación lleva al espectador a empatizar con otras percepciones y lo que ello conlleva.

*El Perfume*. Historia de un asesino trata de poner en alza el sentido del olfato, exponiendo el poder de persuasión de los olores.

*Sound of Metal* expone la sordera como motivo de comprensión de los sonidos de la cotidianidad y cómo pueden llegar a ser un hiperestímulo.

El arte también juega un papel crucial en la experimentación sensual. Los artistas, mediante diferentes técnicas exploran y expresan la sensualidad desde sus propias percepciones. Estas materializaciones permiten una interacción directa y personal con el espectador. Dentro del amplio abanico de artistas que trabajan con la sensualidad como medio se resaltan los siguientes.

Eva Fàbregas plantea instalaciones a gran formato que tratan la sensualidad, fomenta la experiencia sensorial del espectador para crear un entorno íntimo sensible.

Ernesto Neto realiza instalaciones inmersivas que tratan la sensualidad y las percepciones sensoriales. Busca la interacción y participación del espectador en su obra.

Marina Abramovic presenta performances que exploran los límites del cuerpo y la mente. Utiliza la sensualidad y la intimidad para profundizar, con el espectador pudiendo llegar a generar incomodidad en él (fig. 1).



Figura 1. Marina Abramovic, *Siete Piezas Fáciles*, 2005.

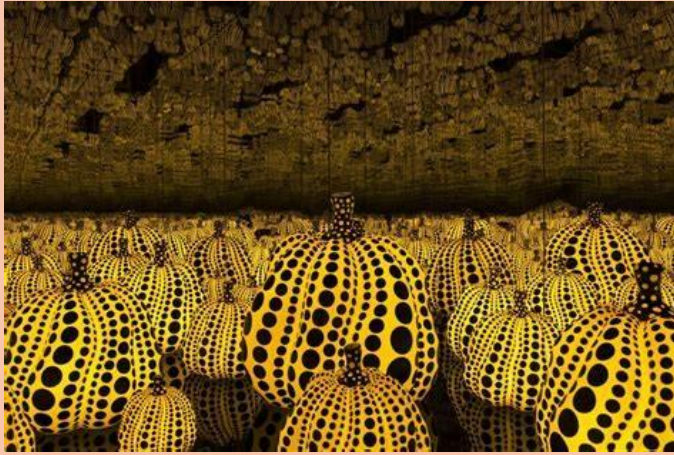


Figura 2. Yayoi Kusama, *Infinity Mirrors*, Hirshhorn Museum, 2017.

Yayoi Kusama crea entornos, habitaciones, que provocan un efecto óptico de lo más suscitante para el espectador. Los colores y patrones, junto con los espejos, crean una melodía visual, que estimula los sentidos (fig.2).

Inabarcable desde un propósito exhaustivo de análisis, tras hacer un muestreo sobre la presencia de lo sensual y sus percepciones, se comprende el estado actual del concepto con más claridad y se aportan nociones generales de la situación actual del mismo. Los autores que se ponen en alza han sido influyentes para la sociedad por la nueva perspectiva que plantean de la sensualidad, del arte y de cómo se percibe. Aportan y fundamentan a la investigación una visión global de los conceptos. La cinematografía y los artistas plásticos destacados renuevan la visión social y ofrecen nuevos planteamientos de percepción, provocando el cuestionamiento de lo establecido. La sensualidad cobra un nuevo significado, puesto en práctica desde una perspectiva artística y social.

## **4. DECAPAR LA EXPERIENCIA SENSUAL**

### **4.1. PRIMERA PARTE**

## **4.1.1. SENSUALITAS**

La sensualidad es el concepto con mayor presencia en esta investigación y para tratarse con un mejor entendimiento se relaciona con los conceptos sensorialidad, sexualidad y erotismo. Previamente a la conjugación que se presenta entre estos términos es oportuno plantearse su origen. Dado que la sensualidad es un concepto amplio, subjetivo y, en cierta medida, abstracto, conocer el origen etimológico y como se relaciona con los otros conceptos desencadenantes puede esclarecer el tema de un modo más concreto.

Anteriormente ya se presentaba un hilo de definiciones según la RAE, un marco más actual, de lo que se consideran términos derivados de sensualidad. Pero en este punto se plantea cual es la definición originaria. Según Martín (s. f.) la palabra sensualidad procede “del latín *sensualitas* ‘relativo a los sentidos’, está formada por el lexema *sensu-* (lat. *sensus*, -us ‘sentido, sensibilidad’) y los morfemas derivativos *-al(i)* (lat. *-alis* ‘relativo a’) y *-dad* (lat. *-tat-* ‘cualidad de’”).

De nuevo, la Dra. Martín (s. f.) plantea el origen de términos conexos a la sensualidad:

La palabra erotismo (“Carácter de lo que excita el amor sensual” [DRAE]), que morfológicamente está compuesta por el sufijo heleno –ismo (*-ισμος* ‘actividad, doctrina, sistema’) y la raíz griega *erot-* (*ἔρωσ*, *ἔρωτος* ‘amor’), de donde los romanos habrían reconstruido el término latino *Eros*, -otis ‘Eros, Amor [...] la palabra *sexu*, que viene del latín *sexus*, -us. En principio, parece que en esta lengua tendría el mismo significado que en español actual, por lo que estaría aludiendo tanto a los “órganos sexuales” (tercera acepción de la palabra en el Diccionario de la Real Academia Española) como al placer derivado de su empleo (cuarta acepción: “placer venéreo”).

Por otro lado, se encuentra lo sensorial, que según el estudio de Definiciona (2022):

Esta terminología se halla compuesta por lexemas del latín y presenta la acepción etimológica de “relativo de lo que es capaz de sentir algo externamente”. Comienza con el vocablo ‘*sensus*’, que hace referencia de la acción de percibir, sumado a la partícula ‘*ario*’, que señala procedencia, concluido por el sufijo ‘*al*’ (relativo de).

Tras recabar el origen de estos conceptos se comprende que la sensualidad está estrechamente relacionada con la sensorialidad dada sus cualidades para con los sentidos. Véase la diferencia en que la sensualidad es relativa a la cualidad los sentidos y la sensorialidad es relativa a la capacidad de sentir externamente. Por lo que se considera que la sensorialidad se queda en un plano más físico, carnal y menos emocional que la sensualidad que entra en un plano más sensacional y sentimental, no dejando atrás la relación con lo corporal. Si bien, se entiende, que lo sensual no va estrictamente ligado a lo pluripersonal, sino que se presenta también en un plano individualista, donde la propia persona puede ser consciente de sus sentidos despertando la racionalidad en relación con estos. Al igual que puede conectar sus sentidos y despertarlos conjugándolos con otra u otras personas y con las cualidades carnales que le pueden aportar, que no necesariamente sexuales. Si dicha cualidad carnal



Figura 3. Paula Férrez Soler, S/T, 2023.

pasase a tener una connotación sexual entraríamos en el siguiente eslabón de la cadena de conceptos, el erotismo.

El erotismo, acotado como carácter de lo que excita el amor sensual, refleja como un paso más de la sensualidad hacia la sexualidad. El erotismo es una excitación previa a lo sexual que se mueve entre dos mares, la sensualidad y la sexualidad. Este concepto es tratado por Bataille (2020), donde plantea una relación entre estos tres términos. El erotismo, a lo que él denomina amor sexual, lo liga a un *arrobamiento violento*, mientras que, a la sensualidad, la liga a las relaciones tiernas. Uniendo estos dos conceptos a la cercanía a la muerte, ese deseo por dar la vida o por sufrir dándole el poder a otra persona de ante la que se muestra vulnerabilidad. Como dice el autor, estos dos conceptos son unidos

por un sentimiento con una cualidad un tanto masoquista, donde el dolor es placer y el placer es dolor. A esto último Bataille (2020) lo denomina la pequeña muerte, lo que, en francés (le petite mort)

Es una expresión francesa que se traduce al español como "la pequeña muerte". En el contexto de los poemas, este término hace referencia a un momento de éxtasis o clímax erótico durante la actividad sexual. Es una metáfora que describe la sensación de pérdida de la conciencia y el abandono del control emocional y físico que se experimenta en ese instante." (Roap, 2023).

Por lo que se entiende que la sensualidad y el erotismo están emparentados con la sexualidad, pero no dependen de ella, sino que, se trata de un camino para llegar hasta ella, lo que no quiere decir que la sexualidad sea el punto álgido y más importante sino que, por el contrario, se pueden presentar estas sensaciones independientes, lineales o circulares

(...) porque esto último dio a entender Hipócrates cuando dijo que, pues el agua, el fuego, el aire y la tierra, entran en la composición del cuerpo humano en igual peso y medida [...], si uno de ellos vence al otro, queda el alma torpe y desbocada. De donde fácilmente echamos de ver los varios apetitos que ciegan al hombre en cada punto." (Sánchez Espeso, 1978, p. 17).

Cabe resaltar un soneto donde se evidencia la relación entre sexualidad, erotismo y sensualidad, por un autor que profundiza en el amor, la tragedia y el placer entre otros temas.

Desmayarse, atreverse, estar furioso,  
áspero, tierno, liberal, esquivo,  
alentado, mortal, difunto, vivo,  
leal, traidor, cobarde y animoso;  
no hallar fuera del bien centro y reposo,  
mostrarse alegre, triste, humilde, altivo,  
enojado, valiente, fugitivo,  
satisfecho, ofendido, receloso;  
huir el rostro al claro desengaño,  
beber veneno por licor suave,  
olvidar el provecho, amar el daño,  
creer que el cielo en un infierno cabe,  
dar la vida y el alma a un desengaño:  
esto es amor, quien lo probó lo sabe.

(De Vega, 1609)

Dejando a un lado la etimología y las evocadoras palabras de Lope de Vega, se centra la mirada en la actualidad, con respecto a la concepción que se tiene de la sensualidad. Las convenciones sociales juegan con este concepto, alejándolo de su significación originaria. La historia ha conllevado confusión en cuanto a la variación de significación del término. Por lo que se ha recogido la comprensión del concepto sensualidad de Valerie de la Dehesa Barbé, María Jesús Romero Palomino e Ignacio Tejedor López, profesionales próximos a la autora. La sensualidad evoca una liberación de la percepción construida por la sociedad y conecta con estadios interiores más profundos y las experiencias sensoriales te ayudan a conectar con tu cuerpo y a generar una vinculación mental y emocional con lo que te rodea, bajándote al aquí y ahora según Valerie de la Dehesa. En cambio, para María Jesús Romero la sensualidad está relacionada en alguna medida con lo erótico y la sensorialidad está relacionada con los sentidos, pero no tiene por qué estar ligada al erotismo. Se percibe entre ambas declaraciones distintas connotaciones, pero una comprensión general similar. Esto es un ejemplo de la subjetividad del concepto y de la repercusión que las convenciones sociales, que pueden provocar la distorsión del concepto. Ignacio Tejero comenta que la sensualidad aparece en el mundo de los objetos, pero que, por lo general, es propia de los cuerpos. Todo cuerpo tiene la capacidad de ser sensual en el sentido que apela o puede ser percibido por los sentidos. Para él lo sensual tiene mucho que ver con los sentidos que despiertan los sentimientos dentro del cuerpo. Sin saber con certeza si se categorizaría como positivos, negativos, sexuales, no sexuales. Simplemente despiertan una sensación en el ser que les toca.

Se concibe lo sensual como aquella percepción que atraviesa, que mueve algo en el interior de las personas, puede ser una sensación, que te da grima o que te produce placer. Esencialmente se traspasa la barrera de lo sensorial hacia lo sensual mediante la potenciación de los sentidos. De igual manera, lo sensual tiene una parte muy vinculada a lo somático, a esa parte de las sensaciones que producen directamente sobre el cuerpo y sobre los tejidos nerviosos.

El erotismo es parte de la sensualidad. Igual que la grima puede ser parte de la sensualidad, o el asco, o el placer. Primero está la sensualidad por la que se mueven los sentimientos y las sensaciones y luego, hacia dónde se mueven, ya puede ser hacia el erotismo, el miedo, o incluso a un paso previo a lo que luego se materializa o se siente de una forma más corpórea, carnal. La presencia del cuerpo está presente en los cuatro términos, en lo sensorial, lo sensual, el erotismo y lo sexual. Pero la sensualidad no es una cualidad que se pueda atribuir únicamente a las personas o a lo corpóreo.

Las antologías orientadas a objetos y cómo los objetos tienen su propia forma de ser, más allá de lo que los humanos hacen con ellos, es la idea que presenta Harman (2018). El autor habla de los objetos sensuales, como los objetos capaces de ser abordados desde las percepciones de los sentidos.

Dicha sensualidad es el primer acercamiento a un objeto. Si es suave o rugoso, la forma, las dimensiones, etc. que tiene. Por lo que, si cualquier objeto es sensual, cambia el conjunto de cualidades que se despliega a nuestros sentidos, a nuestras percepciones.

Y desde ahí, todo puede ser sentido, puede ser percibido. Que los sentimientos que despiertan a las personas sean negativos o no eso ya es una cuestión propia del individuo porque, a lo mejor, el mismo objeto a una persona le provoca placer y a otra le produce displacer. Por lo cual, hablar de que haya objetos sensuales o no es una cuestión muy relativa. Todos los objetos son sensuales, porque se dejan sentir y se dejan percibir. Del mismo modo que el aire, también el aire puede presentar esta cualidad, aunque no sea un objeto físico, material, pero también produce una sensación en el cuerpo. En cambio, los objetos eróticos tienen otras connotaciones, además de toda una psicología del sujeto sintiente.

Por último, cabe plantear si existe la posibilidad contraria a lo sensual. Séase que una persona no perciba los estímulos, no uno en concreto sino de manera genérica. Se comprende que una severa disociación del individuo podría provocar esta antítesis de la sensualidad, pero del mismo modo se entiende que sería temporal. Puesto que toda persona tiene de forma natural la capacidad de percibir. Si bien no de la misma manera, ni en el mismo rango, ni tan siquiera las mismas sensaciones, pero percibe.

## **4.1.2. SENTIDOS, SENSACIONES, SENTIMIENTOS**

Los sentidos, sensaciones y sentimientos tienen un estrecho emparentamiento. Lo cual lleva a detenerse sobre ellos dado que son términos que se encuentran presentes en esta investigación.

Para poder ahondar en los sentidos es necesario establecer una clara comprensión de las sensaciones y sentimientos. Coloquialmente se refiere en el día a día a estos términos de una forma indistinta en cuanto a su significación, provocado por sus semejanzas.

Los sentimientos son un estado vinculado a la subjetividad. Deriva de las emociones, siendo estas más intensas y menos duraderas que los sentimientos. Un sentimiento puede surgir de un recuerdo, una persona o de infinidad de estímulos. Es un estado mental y corporal con una fuerte cualidad afectiva. Todo esto conlleva a que dependiendo de la persona que experimente un sentimiento este es totalmente variable. La significación que la persona le atribuya a la previa emoción determinará el sentimiento por lo que se considera que los sentimientos no se pueden universalizar, las emociones que los provocan si, lo que ayuda a comprenderlos mejor.

Las sensaciones, brotan por los estímulos recibidos a través de los sentidos. Esta estimulación se puede producir interior o exteriormente con relación al cuerpo. Se considera el puente que permite que los sentidos se conviertan en emociones. Las sensaciones pueden ser recogidas por varios sentidos conjugándose o únicamente por uno de ellos y el resultado puede ser placentero o, por el contrario, desagradable.

Los sentidos relacionándose con el cuerpo, conectan el entorno con el mundo emocional. Pero estos no solo unen a la persona con el mundo emocional, sino que también la enlaza al mundo físico que la rodea, consiguiendo borrar los límites entre el entorno y lo corporal. El tacto, la vista, el oído, el gusto y el olfato se encuentran siempre activos y presentes en su totalidad, ante la aparición de un estímulo, a no ser que se produzca una disociación o que no se encuentre alguno de estos sentidos en sus plenas facultades. La experiencia cotidiana y la rutina induce a neutralizar ciertos estímulos. Si una persona que habita normalmente entornos rurales se encuentra en un entorno urbano, esta persona va a desviar la atención a estímulos como las luces de pantallas publicitarias o el sonido del tráfico y en cambio, otra persona que habite normalmente el mismo entorno urbano habrá normalizado y acostumbrado a sus sentidos a omitir cierta información sensorial. Esto no quiere decir que no sean capaces de sentir estos estímulos, sino que como relata Breton (2007, p. 11) “Uno se detiene ante una sensación que tiene más sentido que las demás y abre los arcanos del recuerdo o del presente; pero una infinidad de estímulos nos atraviesa a cada momento y se desliza en la indiferencia.”.

Si bien, se ha de tener presente que las personas en su cotidianidad se encuentran en una experiencia sensorial continua. El mundo le pone a su disposición una infinidad de estímulos, pero son ellas las que interpretan y dotan de un significado aquello que perciben.

La práctica artística de la investigación provee a las personas los estímulos necesarios, sensuales, para que generen algo nuevo, una conexión nueva de sensaciones y al final es la imaginación lo que se está fomentando. Y desde ahí,

van a poder ensayar asociaciones distintas, extrañas o sorprendentes, con pensamientos y sentimientos nuevos. El hecho de no poder reconocer una sensación produce el ejercicio de la poética, de tener que crear un lenguaje nuevo para explicar algo que se ha sentido pero que previamente no se había experimentado, o no de la misma manera. Conlleva un ejercicio de lógica o lógico-lingüístico, en el sentido de que se tiene que buscar una estrategia o una sucesión de palabras para poder presentar o explicar algo que se está viviendo y para lo que no se tiene todavía las palabras. Ahí la metáfora ayuda a acercar a la persona a una sensación nueva con elementos que se conocen pero que realmente no se sitúan ni en una parte ni en otra. Cualquier metáfora es juntar dos elementos que están alejados para que en esa conexión surja algo nuevo que no pertenece ni a uno ni a otro, de los agentes que la conforman. Esto acompaña el estudio de cómo las personas perciben esa conexión entre elementos sensoriales.

Cabe tener en cuenta, que las metáforas son códigos de palabras de las que se posee un número determinado. En cambio, con la creación de imágenes, se pueden presentar sensaciones que no tengan ningún tipo de fin ni de límite. Porque las palabras, por mucho repertorio lingüístico que se tenga, al final son fronteras. E intentar escapar de la lógica lingüística sirve para abrir un mundo nuevo en el que todavía no se ha pensado. Crear una metáfora visual o simplemente una imagen que aluda a otra cosa o imagen, ahí es donde entra en juego el papel de la artista, fomentar lo que siente, sin necesidad de una traducción lingüística o textual, y que otra persona lo sienta también. Se considera que lo lingüístico se sirve de la sensualidad para crear y que la sensualidad puede apoyarse en lo lingüístico, pero sin dejar que la limite.

En definitiva, los sentidos actúan en conjunto, siendo una unidad, lo que conlleva que hay que tratarlos como una conjugación, se enredan y afectan entre sí. Entenderlos de manera individual, para estudiar la respuesta conjunta.

Las percepciones no son una adición de informaciones identificables con órganos de los sentidos encerradas rígidamente en sus fronteras. No existen aparatos olfativo, visual, auditivo, táctil o gustativo que prodiguen por separado sus datos, sino una convergencia entre los sentidos, un encastramiento que solicita su acción común. (Breton, 2007, p. 45).

**4.1.3. ESCUCHAR LO QUE SE  
PALPA**

“Solo la sucesión de los momentos se esclarece. Un momento solo tiene sentido con relación a la totalidad de los momentos. No somos más que fragmentos sin sentido si no los relacionamos con otros fragmentos.” (Bataille, 1997, pp. 234-236). Usando como premisa esta cita, se va a analizar la sinestesia como un fenómeno esencial al que prestar atención en la investigación.

Según describen Cytowic y Eagleman (2011) la sinestesia se define como una condición en la que un estímulo sensorial involuntario desencadena una percepción en otro sentido diferente. Por ejemplo, una persona podría ver colores cuando escucha música o relacionar números con colores específicos.

Así mismo, se diferencian múltiples tipos de sinestesia. Se han identificado hasta 80 variantes en relación estímulo-sentido. Algunos ejemplos más comunes son: Grafema-color, personalidad-color y palabra-sabor, entre otros. En esta investigación se ha puesto en práctica en el dispositivo realizado las variantes vista-olfato; percibir olores tras ver formas o colores y tacto-sabor; percibir ciertos sabores tras tocar objetos o texturas.

La sinestesia ha sido tratada a lo largo de la historia, en primer lugar, como un hecho curioso, hasta ser objeto de estudio. También ha sido representada en el arte y la literatura. A día de hoy no se ha obtenido una respuesta clara de porque ocurre este suceso. Diferentes teorías abordan esta cuestión, incluyendo la posibilidad de conexiones neuronales adicionales o una falta de inhibición en las áreas sensoriales del cerebro.

Se ha de tener en cuenta que la sinestesia no actúa de la misma manera con todas las personas, ni todas ellas sienten las mismas asociaciones, aun partiendo de los mismos estímulos. Este es un motivo por el cual es una condición compleja de analizar o predecir.

Los umbrales de percepción o sensoriales determinan una serie de características que declaran a las personas con mayor o menor sensibilidad de percibir el entorno. La percepción viene precedida de una sensación, la cual es procesada por el individuo y a la que se le atribuye un significado. Este significado es lo que da lugar a la percepción per se. En esa transición de procesar el significado de la sensación o estímulo recibido, es donde se da pie a la posibilidad de variación entre un individuo y otro, donde cada cual asocia ese estímulo de una forma y donde se recorren caminos diversos hasta la significación o percepción.

La clasificación de tipos de umbrales esclarece más por qué cada persona avanza por un camino u otro de significación. A través de varias fuentes bibliográficas<sup>1</sup> se han localizado los siguientes umbrales de percepción.

---

<sup>1</sup> Equipo editorial. (2018, 21 marzo). Los umbrales sensoriales: definición. Psicología-online. Recuperado 25 de mayo de 2024, de <https://www.psicologia-online.com/los-umbrales-sensoriales-definicion-2103.html>

Sánchez, V., & Sánchez, V. (2024, 1 febrero). Los umbrales sensoriales: definición. Guapote.fun. Recuperado 18 de mayo de 2024, de <https://mentalbite.com/percepcion-y-comportamiento/los-umbrales-sensoriales-definicion/>

-Umbral absoluto: Son aquellos estímulos que presentan una magnitud tan baja en el individuo que ya no son notorias las sensaciones que provoca en éste. Se puede comprender como el grado mínimo de sensación y que por lo tanto no llega a considerarse percibido, pues no se obtiene de él ninguna significación.

-Umbral terminal: En contraposición con el umbral absoluto, se trata de un estímulo con una magnitud muy amplia, de manera que deja de considerarse una sensación, sino que se percibe como dolor. Se entiende este umbral como el grado máximo de percepción pudiendo sentirse desagradable.

-Umbral diferencial: Dentro de esta gradualidad de percepción del estímulo, este umbral se encuentra en la transición entre ambos. Se presenta cuando hay un cambio, por lo general, sutil del estímulo, séase hacia una magnitud superior o inferior al que en un principio se percibe.

En el proceso de creación de la obra artística que acompaña la investigación se ha centrado la atención en el umbral diferencial. Ya que el propósito nace a través de sensaciones, posiblemente, ya percibidas con anterioridad por el espectador, se ha buscado presentar elementos cotidianos con mayor intensidad, de una manera no muy drástica, en la magnitud del estímulo. Esto podría provocar que el espectador, al experimentar estas sensaciones note una diferencia en cuanto a lo que experimentó en otras situaciones cotidianas previas, siendo así más consciente de las sensaciones y estímulos que su cuerpo está recibiendo y permitiendo así la posibilidad de una nueva significación en la percepción. Si esto lo conjugamos con los tipos de sinestesia que se provocan en la obra, anteriormente ya mencionados, vista-olfato y tacto-sabor se aumentan drásticamente las posibilidades de que la significación de la percepción sea una nueva, estrechamente ligada a las previas vivencias del espectador. Aunque en un primer contacto con el dispositivo, la sinestesia propuesta para su percepción es vista-tacto, pudiendo estos llegar a alcanzar los otros estadios con la apreciación más pausada de la pieza. También hay que tener en cuenta, que a esta conjugación se le añade la intencionalidad de los elementos presentes en el dispositivo.

Así pues, tras un estudio sobre las posibilidades de asociación y sus grados, se ha podido realizar una previsión general de la significación de la percepción o tipología de la respuesta del espectador al experimentar el umbral diferencial de los elementos prediseñados del dispositivo que se presenta.

Es conveniente mencionar el estudio de las posibilidades de asociación y sus grados, en cuanto a la capacidad estimulante de un elemento se refiere.

La mente funciona a través de múltiples recuerdos que permanecen en la memoria. Estos recuerdos están continuamente relacionándose y haciendo conexiones que proporcionan información. En este caso, se trata el aprendizaje asociativo, lo que conlleva a un método de aprendizaje en base a las experiencias vividas.

Muchos métodos de asociación por acciones son recurrentes, pero ¿cómo resulta la asociación por los sentidos? Si aislamos ciertos objetos texturas u olores, ¿el espectador asocia estas percepciones a acciones o vivencias pasadas? Si esto sucede, se estaría completando información y por

consecuencia la información con la que se quedaría cada persona sería directamente dependiente a sus vivencias y por ilación a su edad, estatus social, lugar de origen, etc. Por ello, dado que estas asociaciones nacen del inconsciente, hay que tener presente, como relata Francia. (2021), la capacidad de “sumergirse en este mundo, entrar en el campo de la incertidumbre y asumir el riesgo de conexiones no comprobables.”

En el dispositivo realizado, se presentan en su interior diversos elementos aislados, correlacionados intencionadamente. Para establecer una relación la autora diseñó varias opciones de elementos con posibilidad de asociación. Dichas opciones se desplazaban en una graduación lineal de similitud o por el contrario disimilitud entre los elementos visuales y los táctiles. La selección definitiva fue escogida en base a esta graduación, una primera asociación de alta magnitud de similitud, una segunda asociación de similitud intermedia y una tercera asociación de alta magnitud disímil.

Con el fin de cotejar las asociaciones y respuestas, así como percepciones del espectador ante estos estímulos que se les presenta en el dispositivo, la autora realiza una retroalimentación con el espectador acerca de la experiencia provocada. Ver \*Anexo.

## **4. DECAPAR LA EXPERIENCIA SENSUAL**

### **4.2. SEGUNDA PARTE**

#### **4.2.1. CUANDO NADIE TE VE**

Sí, el hombre era un voyeur, pero ¿no somos todos voyeurs? Le apuesto que nueve de cada diez personas si contemplan al otro lado del patio a una mujer que se desnuda antes de irse a acostar, o simplemente a un hombre que ordena las cosas en su habitación, no pueden evitar mirarlo [...] Se mantienen ahí; no se apartan. Podrían bajar las persianas, pero no lo hacen; se paran ahí y miran hacia fuera. (Alfred Hitchcock, s/f)

La palabra francesa *voyeur* se traduce literalmente como *la que ve*. La evidencia clínica sugiere que el voyerismo es una condición motivada por la excitación que se obtiene al observar a otras personas en situaciones íntimas, especialmente en contextos eróticos o sexuales, sin su consentimiento o conocimiento. Esta compulsión puede afectar significativamente la vida diaria y las relaciones interpersonales de la observadora, resultando en un daño considerable.

Más allá de sus manifestaciones clínicas, el voyerismo ha sido examinado y analizado en diversos campos, incluidos la literatura, el cine y el arte. En estos contextos, se describe como una profunda inmersión en la intimidad y privacidad de otros. Esta idea se emplea para investigar y descubrir significados ocultos, factores de vergüenza y aquellos aspectos que se resisten a conformarse con las expectativas sexuales de la sociedad.



Figura 4. Paula Férrez Soler, S/T, 2024.

La figura voyeur también se puede asociar a contextos más cotidianos o a acciones sin connotaciones sexuales, pero sí con un componente de excitación. La excitación que se produce podría deberse a varios orígenes y por consecuencia tener diversas respuestas. La excitación que se puede obtener de un acto voyeur por curiosidad no es la misma que la que puede provocar un acto movido por la excitación sexual. Cuando una persona se encuentra ante una situación desconocida o ante la ajenez se suele provocar una emoción de curiosidad, siendo esta, en ciertas ocasiones, limitada por el miedo a lo desconocido, a no saber que hay al otro lado. Una vez que la persona supera esa barrera y se introduce en lo ajeno, puede encontrarse con una situación o sensación que la

excite o que le perturbe e incomode. La curiosidad es el primer contacto con el voyerismo, la primera instancia que mueve a la figura voyeur, pudiendo ser así todas las personas, sensibles a la curiosidad, potencialmente voyeurs.

En algunos mitos griegos ya se encontraba la presencia de la figura voyeur, como relata Mateos de Manuel (2019, p. 238) Artemisa siendo observada mientras se bañaba en la naturaleza, por el cazador Acteón que se encontraba escondido y el cual, al ser visto fue castigado por la propia Artemisa que ordenó a su manada de perros devorarlo hasta morir. Otro ejemplo: el rey Penteo, castigado por la furia de las bacantes, por encargo de su propia madre, Ágave, a la cual, Penteo

observaba sin ser visto, en uno de sus ritos báquicos. Los mitos griegos relataban la prohibición de mirar lo que no debe ser mirado y el consecuente castigo de ceguera o muerte, como lección moral.

Como plasma Rosset (2008) la semejanza entre la figura voyeur y el fotógrafo callejero es unívoca. Ambos ansían observar para encontrar la verdad. La verdad encontrada cuando nadie te ve. Entendiendo que las acciones plenas e incondicionadas se dan cuando la persona cree que no es vista por nadie más que sí misma. Además, asume que son “observadores insaciables” pues nunca se sabe que puede llegar a ocurrir, por lo que se sienten atados a no apartar la mirada por temor a no ver o captar el instante decisivo. También presentan la misma frustración de saber que aquello que desean captar no lo captarán nunca, pues la vida se encuentra en un continuo cambio y movimiento. También se encuentra un acercamiento al flâneur, como señala Baudelaire (2000). Aquella persona que se encuentra en la multitud, en el punto de mira, sin ser visto, pasando desapercibido, pero captando todo a su alrededor.



Figura 5. Paula Férrez Soler, *S/T*, 2022.

Por otro lado, se contempla que el espectador adopta la cualidad de la figura voyeur al relacionarse con las obras de arte, en un plano general. Se presenta como un pleno observador analítico, enfrentándose a la obra de arte. El objeto observado frente al observador. Esta actitud no es la que se produce en su totalidad, el espectador interviene en la obra, incluso puede llegar a ser parte de ella y es ahí donde se encuentra el punto de interés. Eliminar la cualidad meramente de observador que distancia a la persona de la obra y fusionarla con la obra, potenciando así mismo que resuene la obra en el espectador a posteriori de una manera más propia y personal. También se ha de poner en juego la posibilidad de postular al espectador como persona observada, a la vez que observador. Convirtiendo en la obra a la propia persona, pues ¿Qué son las personas más que seres sintientes además de observadores? El cuerpo se ha considerado arte desde sus comienzos, por lo que sentirse unas personas a otras, teniendo como medio el arte, es un planteamiento a tener en cuenta, aun no siendo este el motivo de la investigación.

La práctica artística de esta investigación empuja al espectador a sufrir una acción voyeur. La persona que experimenta el dispositivo propuesto actúa con la gestualidad de asomarse, mirar por unos orificios, actuando éstos de manera similar a otros dispositivos posibles; una mirilla, un catalejo o unos prismáticos, etc. Así mismo se lleva esta acción, generalmente comprendida desde la mirada, hacia el tacto, palpar lo ajeno, lo desconocido, pasando del mirar lo que no se debe ver, a tocar lo que no se puede ni ver. Se plantea la expresión visión intimista para definir lo descrito, la intromisión en la intimidad ajena o en lo desconocido, movida por la curiosidad de las personas. Esta determinación se

encuentra en un segundo plano con relación a los conceptos fundamentales de la obra.

El voyerismo ha sido un tema de interés en la literatura durante mucho tiempo. Los escritores utilizan esta figura para ahondar en la naturaleza humana y la fascinación inherente por lo prohibido y lo privado. A través de personajes voyeurs, los autores exploran los límites de la moralidad, la sexualidad y las implicaciones éticas de la observación clandestina.

Alfred Hitchcock es uno de los directores que ha explorado ampliamente el tema del voyerismo en el cine. En sus películas, la observación se equipara frecuentemente con el placer, la vigilancia y el control. Hitchcock incluso identifica al espectador como un voyeur, involucrándolo en la historia y haciéndolo sentir como si estuviera participando en un acto de espionaje. *Topaz* (1969), *Psicosis* (1960) y *La ventana indiscreta* (1954) son algunas de sus obras más destacadas que abordan esta cuestión. *La ventana indiscreta* retrata a un fotógrafo confinado a una silla de ruedas que pasa el día observando a sus vecinos por la ventana de su apartamento. La película no solo explora el placer y la curiosidad de observar, sino que también desafía la comprensión de las implicaciones éticas y morales de invadir la privacidad de las demás. A pesar de su reputación como una de las películas de terror más influyentes, *Psicosis* también presenta elementos de voyerismo, particularmente en escenas donde los personajes están bajo vigilancia y se les otorga poder.

*Étant donnés* Es considerada una de sus obras más enigmáticas y sorprendentes de Marcel Duchamp, revelada al público solo después de su muerte en 1969. La obra se encuentra en el Museo de Arte de Filadelfia y consiste en una compleja instalación que incluye una puerta de madera antigua con dos agujeros. Al mirar a través de estos agujeros, el espectador descubre una escena tridimensional cuidadosamente construida<sup>2</sup>. Duchamp trabajó en secreto en *Étant donnés* durante 20 años, mientras el mundo del arte creía que había abandonado la creación artística para dedicarse al ajedrez. La obra está llena de referencias a su trabajo anterior, especialmente a su icónica pieza *La novia puesta al desnudo por sus solteros*, incluso (*El gran vidrio*). La composición general de la obra desafía las convenciones tradicionales del arte y la percepción. Invita a los espectadores a considerar las condiciones de la escena y sus implicaciones simbólicas. La instalación cuestiona la relación entre el observador y lo observado, la naturaleza del deseo y la objetivación, y la tensión entre lo visible y lo oculto.

En resumen, el voyerismo es un comportamiento complejo con dimensiones tanto clínicas como culturales. Su exploración en el arte y la literatura proporciona una visión profunda de la naturaleza humana, la curiosidad y los límites de la privacidad. Se considera que se encuentra dominado por su necesidad de ver todo aquello visible y lo que va más allá de serlo.

---

<sup>2</sup> La escena muestra una figura femenina desnuda, reclinada en un paisaje natural, sosteniendo una lámpara de gas. El entorno incluye un fondo pintado que representa un bosque y una cascada que fluye continuamente, creada con luz y efectos de agua.

**4.2.2. DEJATE SEDUCIR**

La seducción<sup>3</sup> es una cualidad que opera desde el silencio y se encuentra en el centro de las relaciones entre personas. Es, en su más basta esencia, atracción, fascinación, pudiendo llegar a ser incluso persuasión. Si nos referimos a la seducción aplicada entre personas, se destaca que, habitualmente, los seductores/as poseen gran facilidad para desenvolverse con el lenguaje. En sus comunicaciones con otras personas son eficazmente cautivadoras. Pero, en el ámbito de la seducción, las palabras ocupan un lugar menor. Otras características relevantes de la seducción son: la expresión vocal, como la entonación, el timbre de voz, etc. y la expresión no verbal, la seguridad que transmita la persona, sus gestos, etc. además de las palabras, anteriormente mencionadas. Se considera que, de estas características, las expresiones no verbales son las de mayor peso. La seducción tiene la cultura como condicionante, ya que depende de esta el que se conciba la seducción de una manera u otra. No obstante, cabe mencionar que sí que es universal el hecho de que la seducción no va subordinada a la belleza. La belleza se puede encontrar presente pero no es determinante para que una persona sea seductora. Por lo cual, la seducción no va ligada a unas cualidades físicas.

El inconsciente juega, en muchas ocasiones, un papel fundamental. Pues los mensajes subliminales son los que mueven la propia seducción. Seducir puede ser una acción premeditada, pero en su cómputo global son pequeños detalles presentes de forma innata en la persona.

Cuando decimos algo (mensaje verbal formal), nuestros gestos traducen exactamente lo que decimos (mensaje no verbal consciente), nuestras emociones nos permiten reforzar nuestro mensaje (mensaje no verbal medio consciente) y nuestro cuerpo y nuestra mímica facial refuerzan también nuestro mensaje (mensaje no verbal inconsciente), que nuestro interlocutor recibe perfectamente. Los hombres y las mujeres capaces de hacer convergentes estos cuatro niveles de comunicación son, sin duda, más seductores. (Turchet, 2010, p. 45).

Como relata Alba, G. (1991, p. 79). El arte de la seducción viene del interés, consciente o inconsciente, de realzarse, ponerse en valor, y provoca la atracción por el vacío, la incógnita, el secreto. Un circuito de lo que no se revela pero que sin ser desvelado resuelve, seduce. La manera en la que resuelve es desviando, aprovechando la ocasión.

Se comprende en base a estas declaraciones que seduce lo que llama la atención lo que roba la mirada, desviando del foco original. Pero resulta oportuno plantear qué ocurre cuando la puesta en valor es hacia un objeto y no hacia la propia persona. Cuando lo que desvía la atención es un objeto inerte, sin consciencia ni pensamiento, sin lenguaje ni gestualidad ¿Un objeto puede entonces seducir a una persona?

---

<sup>3</sup> “convencer a un vasallo, etc., para que abandone su lealtad o servicio”, del latín seducere “llevar a un lado, desviar”, de se- “aparte, lejos” (ver se-) + ducere “guiar” (de la raíz PIE \*deuk- “guiar”). El sentido sexual, que ahora es el predominante, tiene constancia desde 1550s (parece que no estaba en latín), originalmente específicamente “atraer a una mujer a perder su castidad” (Seduce - Etimología, Origen y Significado | Etymonline, s. f.)

Fernández, J. B. (1984, p. 18) expresa la respuesta a la cuestión planteada anteriormente, aludiendo al filósofo Jean Baudrillard. Plantea una contraposición, la seducción como aquello sin representación posible, es un concepto indescriptible, no identificado, un enigma. Por otro lado, están los objetos, considerados signos reales. Este planteamiento parece describir la imposibilidad de que un objeto sea seductor, pero, por el contrario, se encontraría la estrategia para resolver la cuestión, si se produce un objeto y basado en su ilusión fundamental, abriendo la posibilidad no solo de que un objeto sea seductor, sino que no habría nada que no pudiese llegar a ser seductor. Así mismo también plantea que lo seductor, lo que seduce, se convierte por extensión en seducido. Así como aquel que fascina se convierte en fascinante y en fascinado.

Tras estudiar estos enfoques se comprende que un objeto seductor es seductor por el mismo motivo que lo puede ser una persona, ese motivo es indescriptible, lo que deja las puertas abiertas a la posibilidad de ser la seducción aplicable a todo. Pero si se reconocen algunas características que resultan seductoras, independientemente de la apariencia del objeto, este objeto tiene que generar una atracción de la persona hacia él. Tiene que desviar la atención de cualquier otro pensamiento hacia el objeto, presentando ese objeto signos reales y la ilusión fundamental de la seducción.

En cuanto al ámbito artístico se plantea que estas cualidades son aquellas que puede presentar una obra capaz de seducir al espectador, atraparlo, cautivarlo, atraerlo hacia ella. Consiguiendo por consecuencia implicarlo de una forma más instantánea y directa, creando un vínculo entre la obra y el espectador.

Como se mencionaba, la seducción no está relacionada con la apariencia externa, lo que quiere decir que tampoco está vinculada al placer o displacer. Pudiendo seducir un objeto o persona con matices o elementos incluso repulsivos<sup>4</sup> para la persona seducida. La seducción es atracción, sin saber con claridad que es lo que atrae.

---

<sup>4</sup> Repulsión es una palabra utilizada para describir una fuerte sensación de disgusto, aversión o desagrado hacia algo o alguien. Implica una reacción instintiva y negativa que puede manifestarse físicamente, emocionalmente o mentalmente. (Webmaster & Webmaster, 2023)

### **4.2.3. INVASIÓN DEL CUERPO**

La piel es el órgano que corresponde al sentido del tacto. Sus funciones son; hacer de barrera protectora hacia el exterior; termorregular el cuerpo a través del sudor; relacionarse a través del tacto y como parte visible del cuerpo. A pesar del gran interés que despierta esta información, la investigación se centra en la tercera y última función mencionada. La piel no solo es un órgano del cuerpo, sino que además es un símbolo de distinción de las personas. Su color, textura, lo tersa o arrugada que esté, son características que las personas perciben entre sí.

La piel despierta algunos interrogantes, como si existe algún sentido predominante ante los otros, que el conjunto sensorial se subordine ante uno de ellos. Algunos autores discuten sobre cuál es ese sentido determinante. Se contemplan especialmente la vista y el tacto.

Por un lado, la vista proporciona conocimiento propio de otros sentidos, se puede ver una comida y remitir a ese sabor que la caracteriza. En el vidrio, que tanto por su sonido al caer como por la fragilidad y rigidez que capta la vista, se percibe la materialidad, cualidad más cercana al tacto. O se puede ver la viscosidad de un fluido sin necesidad de tocarlo o degustarlo. Incluso cuando la mirada se aparta puedes seguir visualizando mentalmente las proporciones de una persona y asociar a esa imagen el olor de su perfume, el sabor de sus besos, la sensación del roce de la mano con su mejilla, incluso identificar su tono de voz. Sin duda la determinación de la vista sobre otros sentidos es innegable, pero también se ha de tener en cuenta que toda esta subordinación viene dada por la memoria visual y los recuerdos que guarda enlazándolos a una imagen. Las dimensiones y proporciones que se saben identificar tienen su origen en las primeras experiencias hápticas que se dan en la infancia, las cuales determinan la percepción de las personas. Si una persona, por ejemplo, de mediana edad, comprende el espacio de una habitación mirándolo es porque en su temprana edad mediante el tacto obtuvo una comprensión volumétrica del objeto y del espacio que ocupa, lo que le lleva a extrapolar ese conocimiento a otras características sensibles del entorno.

Por otro lado, el tacto, siendo la piel el territorio que recoge el resto de los sentidos sobre su superficie. Este hecho, presenta la idea de que la piel es la desembocadura de los órganos de los demás sentidos, siendo así un perímetro que recoge la carnalidad sintiente en su totalidad. Cuando se refiere al contacto la piel es la ayuda y el puente de la vista, el olfato, el gusto y el oído. Siendo así el contacto visual, el tacto de las imágenes; los sonidos, las caricias del oído; el gusto, palpante de sabores; el oído, rozado por los olores. La piel tiene la capacidad de sentir la distancia del perfume que se aleja, las vibraciones de un sonido o el ardor de un sabor picante. Por tanto, la piel es la primera instancia vinculante entre cuerpo y entorno, componiendo a su vez la unidad sintiente de las personas. Esto convierte al tacto en el río donde desembocan el resto de los sentidos. La investigación se decanta por este enfoque, sin obviar la importancia de la vista, para la puesta en práctica.

Es posible que la similaridad más sorprendente entre los sentidos de la piel y la visión se dé en sus campos receptivos: los de las neuronas que reciben las señales procedentes de la piel comparten muchas

propiedades con los de aquellas que lo hacen de la retina. (Goldstein, 1984, p. 92).

La piel manifiesta fluidos, sequedades, rugosidad, suavidad, bello, etc. Entre estas cualidades se explora la piel como lugar de intercambio e interacción, y frontera entre exterior e interior. La piel presenta infinidad de matices que diferencian no solo un cuerpo de otro sino en un mismo cuerpo, unas zonas de otras, la textura de los labios, los nudillos, los codos, los pezones, los párpados, las yemas de los dedos, las pecas, lunares, manchas de nacimiento, etc. Esos matices no solo marcan la diferencia, sino que también hablan de la propia persona, cicatrices que marca un momento vivido, mejillas sonrojadas que delatan la vergüenza, quemaduras por el sol. Son tan solo algunos de los ejemplos que se pueden dar, cada cuerpo es único y la piel habla tanto con el exterior como con el interior. Cada parte del cuerpo tiene una sensibilidad distinta, hay zonas más desarrolladas para la percepción, como son las manos o los genitales y otras menos sensibles a los estímulos.



Figura 6. Penfield, Homúnculo somatosensorial, 1975.

La neurología contemporánea ha definido un modelo propioceptivo del cuerpo humano correspondiente a la intensidad y la cualidad de estímulos que el cerebro procesa de cada parte del cuerpo (fig. 9). Este homúnculo (Penfield:1975) es una imagen virtual del cuerpo vivido desde la íntima proximidad, y al mismo tiempo es una evidencia de la conexión que existe entre este modelo, y formas de arte ajenas al modelo antropomórfico griego: el arte africano, el arte infantil, el arte bruto, y muchas representaciones caricaturescas y grotescas, coinciden con este canon somatosensorial precisamente por tratarse de representaciones propioceptivas de proximidad. [...] este homúnculo es una referencia ineludible en la modelización somatosensorial de los humanos. (Alvar et al., 2015, p. 300)

Otro aspecto que destacar, son los orificios corporales, los cuales no solo cumplen funciones biológicas, sino que también traen consigo una simbología. El cuerpo presenta los siguientes orificios principalmente visibles: los oídos, la boca, la nariz, el ano, la uretra y en el sexo femenino la vagina. Concretamente, a algunos orificios se les ha atribuido socialmente una connotación explícito-sexual. La relación que se ha establecido no es la única que se da, los orificios también plantean la idea de penetrar, de invadir un cuerpo y puede aplicarse en cuanto a lo sexual como a otros campos más abstraídos. Invadir un cuerpo puede ser tanto la penetración plenamente carnal como una penetración sensual, entrando en el interior del cuerpo sintiente de una persona y agitando sus sensaciones, cogiendo poder sobre el cuerpo de otra persona. Un orificio sugiere la idea de entrar, ya sea literal o metafóricamente. Obviamente, estas invasiones pueden ser o no consentidas. Penetrar en un cuerpo puede suscitar

muchas sensaciones tanto a la persona penetrada como a la que penetra y estas sensaciones irán estrechamente ligadas al contexto y a las vivencias de las personas. La práctica artística de la investigación incita a realizar un acto de invasión, no directamente enlazado a lo corporal, sino a invadir mediante los sentidos y sensaciones, especialmente hápticas, siendo la persona penetrante la que se encuentra sujeta a la invasión por reflejo.

Mona Hatoum en su obra *Corps étranger* (fig. 7 y 8) trata los mecanismos de observación usando su propio cuerpo como objeto observado. Con un ojo científico invadía las fronteras de su cuerpo tanto exteriores como interiores. Siendo observados hasta sus más profundos matices.

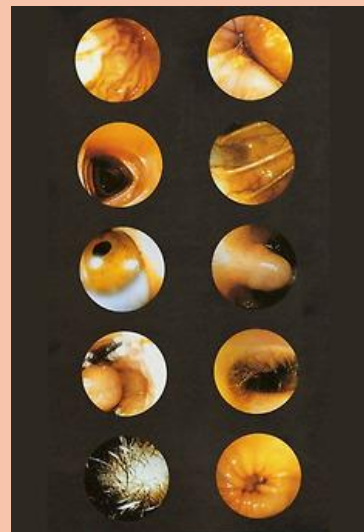
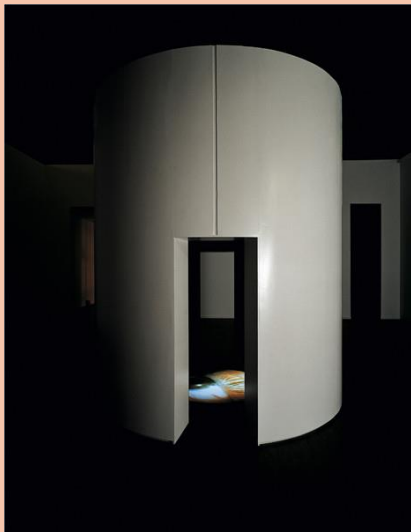


Figura 7 y 8. Mona Hatoum, *Corps étranger*, 1994.

Martínez Rossi, S. (2011) relata que transitar por el cuerpo es una cuestión que a lo largo del tiempo ha sido compleja de abordar, pero que aporta las percepciones que ha habido y hay en la sociedad, lo cual también quiere decir que la cultura afecta directamente en esta percepción.

Aquí la piel como superficie simbólica representa la pieza clave del proceso de transculturación, elemento esencial de conexión, relieve único que constituye el cuerpo y sus constelaciones; es decir la zona erógena, de contacto físico y ritual donde se producen múltiples metamorfosis. [...] introducirse en las profundidades de la piel es llegar al cuerpo, por lo tanto, conceptos como cuerpo y piel estarán a menudo simbólicamente enlazados. (Martínez Rossi, 2011, p. 35)

Según describe Pallasmaa, J. (2006 pp. 42-43, 66-67) el cuerpo no es un elemento independiente al entorno. Lo fusiona siendo un todo, comparte que el cuerpo sintiente no interactúa con el entorno, sino que ambos interactúan mutuamente. La ciudad, como señala, se complementa con el cuerpo y viceversa, siendo el cuerpo el que percibe dimensiones, distancias, etc. Se une al entorno urbano, u otro cualquiera, y lo comprende a través de su cuerpo, así como el entorno lo percibe como parte del espacio, borrando la frontera entre el entorno y el cuerpo. El cuerpo habita en el espacio y el espacio habita en el cuerpo. También se entiende el cuerpo como lugar, siendo este donde se

recogen recuerdos, sensaciones, pensamientos; el hogar de la identidad. Las personas sufren, por consecuencia, una identificación corporal, que se aplica tanto a una misma como hacia otras personas. Así mismo, podría darse también hacia el entorno, como se mencionaba. Retomando la consideración del cuerpo como lugar, esto convierte el cuerpo en entorno, paisaje, ciudad, ... arquitectura carnal. Con esta concepción se elimina la frontera entre cuerpo y espacio, idea que provoca un pensamiento en la investigación, lo corpóreo como objeto y por extensión como escultura; una escultura sintiente.

## **4. DECAPAR LA EXPERIENCIA SENSUAL**

### **4.3. TERCERA PARTE**

En este bloque todos los aspectos estudiados en apartados anteriores van a poder concretarse a través del análisis de obras de artistas reconocidos y también en precedentes obras de la propia autora que comparten rasgos comunes y, finalmente, en el proyecto artístico propuesto.

### **4.3.1. MUDAR LA PIEL**

Se incluyen cinco obras antecedentes relacionadas entre sí por la presencia del carácter sensual, implicación del espectador con la obra o importancia de la piel en la obra. Estas obras han servido como camino que desemboca en esta investigación y, por consecuencia, en la evolución del desarrollo de la practica artística propuesta. Se crea una comprensión más amplia y exhaustiva sobre el recorrido previo de la autora y de su entendimiento por lo sensual y corporal. Se mencionan de pasado a presente.

*Collages* es un conjunto de, como el propio título dicta, collages, inspirados en sensaciones o situaciones sensuales. Tratan de expresar el propio punto de vista de la autora y como percibe las sensaciones sensuales.



Figura, 9, 10 y 11. Paula Férez Soler, *Collages*, 2022.

*Lugar de placer* se basa en la intervención de un sillón, otorgándole cualidades propias de una parafilia, la dendrofilia. Usándose como medio para visibilizar la parte más oculta de los placeres sexuales. El elemento principal de la pieza es un sillón, ya que este es propio de la zona de confort e intimidad, que es la vivienda. Propósito: Sacar hacia un lugar público la intimidad de las personas, visibilizando así lo privado, como es la sexualidad ajena y ofreciendo la oportunidad de interactuar con la misma y comprenderla.



Figura 12. Paula Férez Soler, *Lugar de placer*, 2022.

Un factor muy importante de esta obra es la interacción del espectador. Se busca la experimentación de las personas, pudiendo sentarse y tocar los elementos vegetales. La obra presenta una fuerte cualidad sensual, potenciando las sensaciones, mediante el olor de plantas aromáticas y las texturas se estimulan los sentidos de la persona involucrada. Se fusiona al espectador, a través de la metáfora, con la naturaleza, borrando los límites entre cuerpo y entorno.

*Texturizadas* es una obra procesual compuesta por tres piezas escultóricas que remiten a la excitación. Se usa la piel como medio para reflejar cómo sus matices pueden ser determinantes en cuanto a revelar un estado excitante de la persona. Se despoja la cualidad carnal del cuerpo y la pigmentación característica de la piel con la materialización de la obra en escayola. Se potencian las texturas y por consecuencia el tacto.

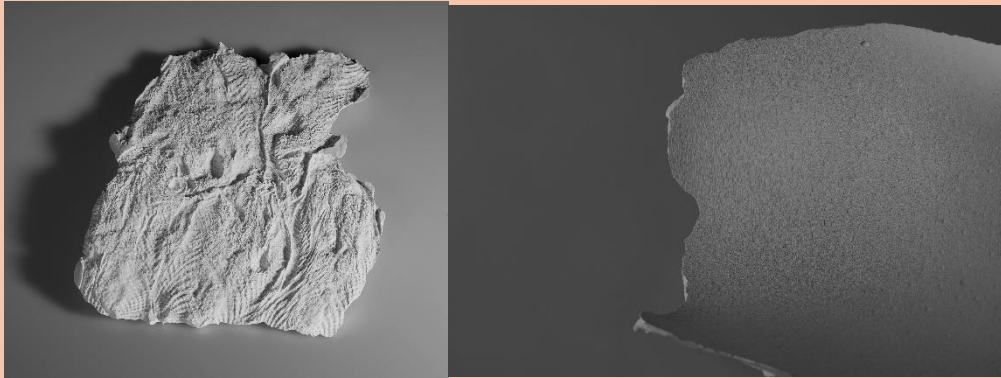


Figura 13 y 14. Paula Férrez Soler, *Texturizadas*, 2022.



*Puntas, puntos* es un conjunto de nueve pezones en vidrio. Trata de proyectar los pezones como lugar sensible y erógeno, contrastando la materialización en vidrio, un material frágil, duro y maleable con la aplicación de calor. Los pezones son entradas de sensaciones, sensibles al entorno. Parte del cuerpo distintiva entre personas, pero con una piel característica. Presenta la dureza y lo blando, la rugosidad y suavidad, el frío y el calor. Sin duda, cambiante ante las sensaciones percibidas por el cuerpo.

Figura 15. Paula Férrez Soler, *Puntas, puntos*, 2023.

*Poetics of the body* es una serie conformada por tres piezas realizadas en vidrio. Esta serie escultórica presenta la idea de un cuerpo no normativo, que se sale de los cánones de belleza establecidos socialmente. Se plantea desde una



Figura 16. Paula Férrez Soler, *Poetics of the body*, 2024.

perspectiva más abstracta, con formas voluptuosas y cierta presencia femenina que encarna una anatomía alejada de la realidad. Se muestran diversas variaciones en material y forma, fomentando la sensualidad desde

sensaciones táctiles y visuales.

*Entre piel* es una obra constituida por seis relieves en vidrio, que presentan partes del cuerpo fraccionadas. Pone en alza la mirada dardo del espectador focalizando, en este caso, a partes acotadas del cuerpo. Esta obra evoca a la sutileza y sensualidad del cuerpo. Aporta connotaciones del material como las mencionadas en la obra *Puntas, puntos*.



Figura 17, 18 y 19. Paula Férez Soler, *Entre piel*, 2024.

### **4.3.2. REFERENTES ARTISTICOS**

Los referentes artísticos que se citan a continuación han sido fundamentales para obtener una mejor comprensión del concepto tratado y formalización de la obra realizada. Dichos referentes han marcado a la autora, sirviéndose esta de su metodología y de la manera de enfocar el arte. Cada uno de ellos aportan una pieza del puzle, generando un sentido común a la investigación y proyección del concepto. Se exponen por un orden jerárquico, basado en la influencia que ha tenido en la autora, así mismo se realzan aquellos que comparten el concepto que aborda la investigación o que aportan por una obra concreta.

Eva Fàbregas, 1988. Artista española que, según el Centro de Arte 2 de Mayo, “concibe la relación con el arte a través de la experiencia sensorial. Sus esculturas, realizadas con materiales blandos y etéreos, como la tela y el aire, [...] y nos invitan a acercarnos a través de los sentidos, a descubrirlas mediante el tacto” (EVA FÀBREGAS. GROWTHS, 2024). La artista le da un enfoque a su obra que resulta interesante y cercano a la investigación que se presenta, tanto en el concepto como en aspectos formales.



Figura 20. Eva Fàbregas. *Enredos*, en el Centro Botín. Fotografía: Belén de Benito.



Figura 21. Sarah Lucas, cortesía de Sadie Coles HQ, Londres. Crédito de la imagen: Tate

Sarah Lucas, 1962. Artista inglesa, que se sirve de materiales y objetos cotidianos para crear obras que tratan la sexualidad desde un enfoque crítico, pero irónico. Se resalta el interés por el modo de empleo de la licra en algunas de sus obras. La formalización de esta tela junto con algodón le da un carácter carnoso, de corporeidad y carnalidad a su obra. También cabe destacar sus autorretratos, exponiendo las actitudes sexuales implícitas entre la obra y el observador.

Ernesto Neto, 1964. Artista brasileño, que realiza obras colaborativas y prácticas que alteran la percepción del espectador activo y participe. Se considera de interés que su obra esté caracterizada por la sensualidad. “Crea esculturas y entornos esculturales que a menudo implican técnicas y materiales artísticos no tradicionales, como tejidos elásticos y semitranslúcidos, cojines y crochet, especias aromáticas y música. La obra de Neto se dirige a la totalidad del cuerpo del espectador” (Galería Elba Benítez, 2024).



Figura 22. Ernesto Neto, *Eviathan-Thot*, 2006.

Cristina Iglesias, 1956. Artista española, escultora y arquitecta, fusiona estas dos disciplinas en sus obras. Crea lugares evocadores, siendo destacables las texturas y sensaciones que ofrecen, mediante la combinación de luces y



Figura 23. Cristina Iglesias, *Habitación vegetal III*, 2005.

sombras, relieves y materiales industriales que provocan y transportan a la naturaleza por la alta semejanza de estética orgánica. Lo cual provoca un interés por la hapticidad de sus piezas para la

investigación.

Lucy McRae, 1979. Artista londinense, destacada por el interés que suscita diseño y creación de dispositivos que difuminan los límites del arte, la arquitectura, la tecnología, el diseño y la moda. *Heavy Duty Love*, “es un dispositivo que compensa la falta de tacto humano en la vida temprana creada en laboratorio” (Vera & Vera, 2021). También se contempla la habitual presencia de licra en sus obras.



Figura 24. Lucy McRae, *Heavy Duty Love*.



Figura 25. Louise Bourgeois, *Cell XXVI*, 2003.

Louise Bourgeois, 1911-2010. Artista francesa, aunque destaca por ser pionera en convertir los traumas en arte, se resalta el interés por las obras en las que trata el sexo y el cuerpo femenino. Resulta de interés cómo aborda los cuerpos en sus obras, el manejo del textil en estas y por extensión, sus esculturas blandas. “Utiliza la técnica textil para bordar cuadernos de telas con frases que representan horas de introspección.” (Online, 2024)

Meret Oppenheim, 1936. Artista suiza, de la que se destaca la obra *Le déjeuner en fourrure*, una taza recubierta de pelo que evoca directamente a la sexualidad, provocando sensaciones como repulsión o extrañeza. En definitiva, una conjugación que provoca sensaciones encontradas lo que resulta vinculable al planteamiento de la investigación.



Figura 26. Meret Oppenheim, *Le déjeuner en fourrure*, 1936.

Valie Export, 1940. Artista australiana, genera interés su obra *Touch cinema*, una caja hecha sobre un torso que invita al espectador a meter las manos y tocar su cuerpo durante treinta segundos mientras la artista mira fijamente y en silencio a la persona invasora. Con esta acción performática consigue confrontar al espectador con el cuerpo femenino, provocando hasta una sensación violenta en el lugar. Lo que suscita interés para la investigación de esta obra el aspecto formal y la consideración



Figura 27. Valie Export, *Tap and Touch Cinema*, 1968/1989

del cuerpo como obra y su propia hapticidad y ese intercambio inusual de miradas.



Marcel Duchamp, 1887-1968. Artista francés, cuya obra de interés por su característica voyeur titulada *Étant donnés*, expuesta en el capítulo “Cuando nadie te ve”, coincidente en algunos aspectos con la obra desarrollada en el proyecto.

Figura 28 y 29. Marcel Duchamp, *Étant donnés*.

Dorothea Tanning, 1910-2012. Artista estadounidense, de la que son de interés para la investigación sus *esculturas blandas*, realizadas con tela rellena de lana, que presentan formas antropomórficas.



Figura 30. Dorothea Tanning, *Nu couchée*, 1970.

**4.3.3. OBJETO ESTIMULADOR**

Para la selección de los materiales empleados en la obra se realizó un estudio de las posibilidades perceptivas. Por lo que se va a mostrar el proceso de selección que determina la pieza final. Además de la manera de componerlos creando un dialogo entre ellos. Oportuno, aunque obvio es, resaltar la importancia de los sentidos, determinantes para cualquier producción plástica y especialmente en esta.

Para llevar un orden de análisis de los materiales se expondrán desde el exterior hacia el interior de la pieza.

Recubriendo la pieza se ha dispuesto tela de licra.<sup>5</sup> Se hizo un breve estudio de las variables de la tela de un modelo a otro y entre varios tipos de telas. Considerándose el modelo seleccionado el más apropiado por las semejanzas a la piel que presenta. Dentro de las variables se exponen la elasticidad, tonalidad, tipología de punto, grosor, dureza y textura. La tela provista manifiesta un grado de elasticidad media, con una tonalidad rosada poco saturada, un punto en la malla de rejilla, delgadez en cuanto al grosor, baja dureza y textura con alto grado de suavidad.



Figura 31. Manos de Paula Férez en proceso de obra.



Figura 32. Paula Férez trabajando en el taller.

Bajo la tela se localiza relleno de fibra de poliéster<sup>6</sup>, que junto con la tela de licra proporciona una sensación similar a la carnosidad. A pesar de ser materiales sintéticos su carácter proviene de su origen químico-orgánico. Así como las arrugas creadas en la pieza reflejan las arrugas del cuerpo. La selección de este material viene dada por el volumen y la

<sup>5</sup> “La licra está compuesta principalmente por fibras de elastano, lo que le proporciona su característica principal de elasticidad” (Trapitos & Trapitos, 2023)

<sup>6</sup> “Poliéster [...] Se trata de un polímero que surge a partir de la polimerización de un hidrocarburo denominado estireno y de otros elementos químicos” (Porto & Gardey, 2023) “estos son filamentos continuos de poliéster que crean volúmenes masivos de fibra para productos voluminosos, como relleno para almohadas, juguetes y chaquetas” (Cruzito, 2023)

maleabilidad que proporciona. Se optó por poliéster blanco para que no modificase visualmente la tonalidad de la tela de licra.

El revestimiento descrito va incorporado a paneles de madera. La selección de este material fue meramente técnica, para la más óptima realización de la pieza, dado que estos paneles no son localizables para el espectador ni visual, ni táctilmente.

El interior de la pieza viene dispuesto en dos partes divididas, la superior y la inferior. La parte inferior contiene retales de piel de visón<sup>7</sup> y de astracán<sup>8</sup>, dispuestos de manera que creen volúmenes indefinidos (fig. 36). Se acomodaron de forma que se alternasen texturas de pieles, en cuanto al tacto se refiere. El pelo, a su vez, se considera la primera barrera del cuerpo, diferenciándose de la piel en que este no se localiza en la totalidad del cuerpo, sino que está, en su mayoría, en zonas vulnerables para la protección de estas, como el conjunto de orificios.



Figura 33. Interior de la pieza.



Figura 34. Detalles de los elementos interiores de vidrio.

La parte superior está recubierta de espejos. Se busca dar amplitud al espacio mediante “espejos infinitos” y luces que provocan un efecto óptico. Se crea un espacio que aporte la percepción lugar no acotado.

En este mismo espacio, colgando del centro y rodeados de los espejos, se encuentran varillas de vidrio incoloro y tubos de ensayo de vidrio incoloro, intervenidos y deformados. Se aprovechan cualidades del vidrio como la transparencia y el estado vítreo<sup>9</sup> para asemejar la forma con líquidos o fluidos.

<sup>7</sup> “Los abrigos de visón son los más convencionales, su piel es plana y corta. Se caracterizan por tener un aspecto brillante y húmedo [...] Es un tipo de piel muy ligera, aunque gruesa y el más habitual es el visón oscuro” (Pellejos, 2023)

<sup>8</sup> “Su piel es suave y rizada, de pelo corto y normalmente de color negro” (Pellejos, 2023)

<sup>9</sup> “El estado vítreo es amorfo, caracterizado por la rápida ordenación de las moléculas para obtener posiciones definidas. Los cuerpos en estado vítreo se caracterizan por presentar un aspecto sólido con cierta dureza y rigidez y que ante esfuerzos externos moderados se deforman de manera generalmente elástica. Sin embargo, al igual que los líquidos, estos cuerpos son ópticamente isótropos, transparentes a la mayor parte del

Por otro lado, bajo la pieza se incorporó un elemento olfativo. Aceite esencial de canela diluido con esencia de almizcle. Se posiciona en un segundo plano, permitiendo cotejar algunos umbrales de percepción del espectador. Se seleccionó la esencia de almizcle por ser un componente habitual en los perfumes, en cambio el aceite esencial de canela se escogió por su estrecha relación con el sentido del gusto, pudiendo llegar a asociarse desde el inconsciente estos dos sentidos, gusto y olfato.

En esencia, el espacio inferior se ha diseñado como potenciador de las sensaciones hápticas. Por el contrario, el espacio superior busca potenciar las sensaciones visuales, pretendiendo en un conjunto que el espectador cree un vínculo entre tacto, vista y olfato.

Para acercarse de la manera más certera posible a la potenciación de los sentidos se ha generado una línea gradual. Donde en un extremo se sitúa la asociación de dos o más elementos con un carácter de semejanza máximo, por ejemplo, ver un líquido y tocar un líquido, y en el otro extremo se sitúa la asociación de dos o más elementos con un carácter de diferencia máximo, por ejemplo, ver pinchos y tocar terciopelo, siendo el primer extremo 10/10 sobre la línea gradual y el segundo extremo mencionado 0/10. En base a esto, el dispositivo creado propone una posibilidad de asociación entre infinitas. Se considera que la asociación prevista se encuentra en un 2/10 en la línea gradual. Pues, la asociación entre los estímulos no es totalmente contraria, pero se prevé bastante lejana a la semejanza total.

Se resalta que los elementos estimuladores propuestos son una posibilidad entre infinitas, por lo que cualquier asociación que se diseñe teniendo en cuenta la línea gradual es válida. Se concibe que una asociación 10/10 provocaría que la mayoría de los espectadores que experimentasen el dispositivo obtuviesen la misma o muy similar significación. Por el contrario, una asociación 0/10 provocaría significaciones muy dispares, pues cobraría mayor protagonismo los umbrales de percepción de cada persona y la sinestesia.

---

espectro electromagnético de radiación visible” (ESTADO VITREO / PROPIEDADES CARACTERISTICAS DE UN MATERIAL VITREO, s. f.)

A close-up photograph of human skin, showing a mole and several freckles. The skin has a natural texture and color. The mole is a small, dark brown, raised spot located in the upper center of the frame. There are numerous smaller, light brown freckles scattered across the skin, particularly in the lower half. The lighting is even, highlighting the fine details of the skin's surface.

**4.3.4. OBRA O DISPOSITIVO**

Una vez diseñado el dispositivo y realizado el estudio de materiales se procede al proceso de creación de la obra plástica<sup>10</sup>.

En esta obra conviven varios conceptos, dando lugar a un nuevo lenguaje que escapa de lo lingüístico. Hablan las sensaciones, la memoria, el placer y el displacer y ante todo habla el cuerpo. Conformando así la lírica de la piel, los sentimientos, sensaciones, emociones y experiencias de la piel.

Trata de provocar una experiencia sensual al espectador, cierto deseo o necesidad de ejercer contacto físico con la obra, convirtiendo ésta en un objeto seductor y seducido. Fomentando una asociación, por sinestesia, de los sentidos del espectador junto con una atracción táctil y visual hacia la obra. Para ser experimentada se ha de introducir las manos en los dos orificios inferiores y la mirada a través de los dos orificios superiores. En cuanto al olfato, el simple hecho de que se perciba un olor genera una asociación, actuando este sentido como otra variable para el espectador. La obra evoca al deseo mediante la abstracción y la interacción del espectador con la obra, gozando de su tactilidad y mostrando una diversidad de formas de sentir. Se resaltan los estímulos y cualidades hápticas, características de la disciplina escultórica. En esencia, se aspira a que el espectador experimente el conocimiento por contacto, no solo en la obra, sino también a posteriori, pudiendo tener un nuevo enfoque y

---

10

En primer lugar, se cortan once paneles de madera, y se biselan. Seguidamente se hacen dos orificios en un panel, adecuados para mirar a través de ellos y otros dos en otro panel, de un tamaño mayor para que se puedan meter las manos y parte de los antebrazos.

Una vez se tienen las piezas para la estructura base, se forran, con tela de licra. En el interior de la tela se introduce el relleno de fibra de poliéster. Una vez dispuesto el exterior de la pieza se unen con escuadras de 90° todos los paneles, formando dos cubos. A excepción de las tapas que no se unirán para facilitar el acceso al interior de la pieza para incorporar los elementos interiores, así mismo, sirve para tener la posibilidad de realizar otras variaciones de estímulos en el dispositivo.

Se continúa sellando las pieles de visón y alacrán al interior del cubo inferior. A la par que se sella, se crean los volúmenes. Fomentando la extrañeza al no resultar una forma reconocible al tacto.

Para el espacio superior se cortan a medida los espejos. Después se encajan y sellan los espejos a las paredes interiores del espacio superior. Al espejo situado en el techo de este espacio se le adhieren unas tiras de luces led para iluminar dicho espacio y agregar otro efecto visual.

A continuación, se sellan al techo del espacio superior las cinco varillas y tubos de ensayo de vidrio, previamente intervenidas y deformadas. Para obtener la forma definitiva de las varillas y tubos de ensayo se utiliza un soplete y más varillas macizas de vidrio, las cuales con el soplete se calentarán y en el momento conveniente se adhieren a la varilla o tubo que se usa de base. También, con el soplete, se modela mediante calor la forma general de las varillas y tubos. Se usan tanto varillas como tubos para lograr diferentes efectos con el vidrio ya que las varillas de vidrio son macizas y los tubos de ensayo de vidrio son huecos.

Tras componer todos estos elementos, se unen las dos piezas que conforman la obra. Para finalizar se empapa un algodón con aceite esencial de canela y esencia de almizcle y se pone debajo de las piezas, donde tras poner dos listones a modo de patas, queda un hueco para depositar el elemento aromático de la obra.

percepción de lo cotidiano, siendo más consciente de sus sentidos y sensaciones, de la sensualidad que reside en las pequeñas cosas del día a día.

Tras la obtención de la retroalimentación del espectador con la obra se pueden observar algunas asociaciones coincidentes entre varios espectadores y otras más dispares no coincidentes. Se ubicaron algunos umbrales de percepción, al corroborar que no todas las personas identificaban un olor distinto o que algunas de ellas afirman que el sentido del gusto se les activó. También hubo personas en las que el miedo a lo desconocido les impedía vivir una experiencia sensual completa, pero cuando algunos de ellos superaban esa barrera se encontraron con sensaciones placenteras y por el contrario otras llegaron a sentir repulsión.

A su vez, se aspira a una visión intimista, donde se provoque mediante la acción, la invasión de una supuesta intimidad dentro de la obra, haciendo público lo privado y asumiendo al espectador como figura voyeur.

En esta investigación han entrado diversos campos en juego, como la psicología, la teoría crítica del arte o la filosofía y se ha abordado en una práctica artística que podría considerarse, tanto un dispositivo confeccionado y diseñado meticulosamente, como una instalación para ser vista con el tacto, pero que en esencia es una obra que explora los límites de las sensaciones que remueven el más profundo interior de las personas.

A continuación, se muestran fotografías de la practica artística propuesta.

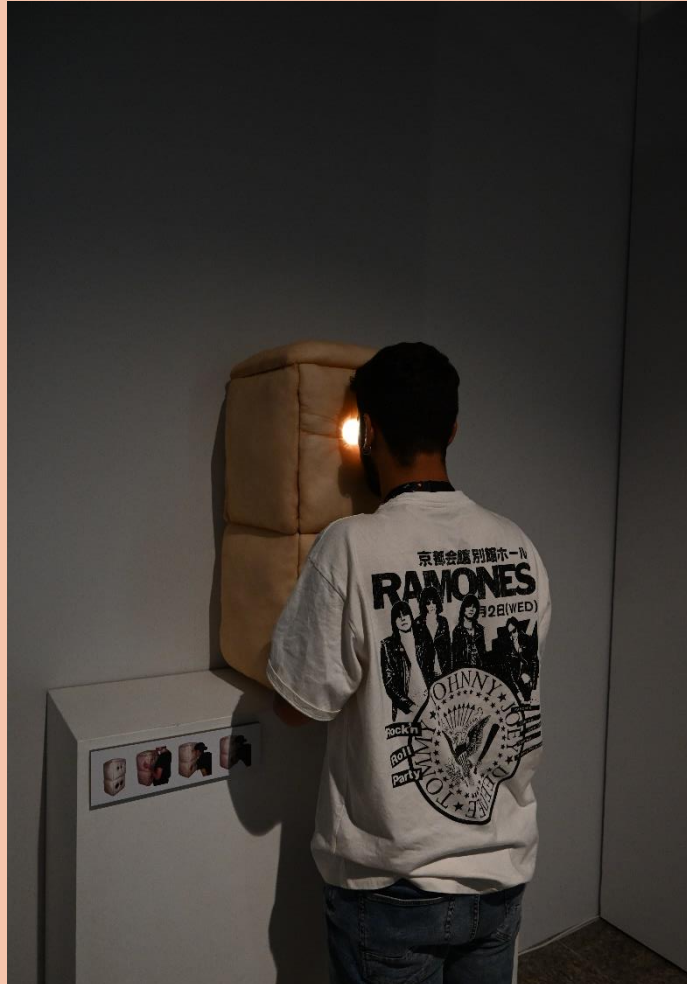


*Figura 35. Fotografía de sala, Museo del Traje, Madrid.sala CArte C. 2024.*

*Figura 36. Foto detalle, Paula Férez Soler, *Lírica de la piel. Conocimiento por contacto*, 2024.*











## **5. CONCLUSIONES**

Para concluir se determina que sí es posible obtener una respuesta dirigida del espectador, mediante la potenciación de los sentidos y la vinculación entre varios estímulos con relación a la línea gradual de asociación.

En un plano general, se han desarrollado las posibilidades de respuesta al estímulo sensual, en relación con la percepción, a través de la obra plástica, confeccionando un dispositivo que previamente selecciona los materiales para corroborar este planteamiento. Ha sido posible explorar la experiencia sensorial desde un enfoque sensual, por la presente potenciación de los sentidos y sensaciones en la obra. Se ha conseguido desarrollar una tipología entre lo táctil y lo visual usando como medio la obra plástica realizada. Además, analizar los nuevos modos de aproximación a la sensualidad, desde lo táctil, en relación con la percepción clásica, tomando como apoyo textos de autores influyentes en la sociedad que han tratado estos planteamientos.

Se ha analizado la posibilidad de implicar al espectador a través de la capacidad seductora del objeto tanto de manera teórica, contrastando textos enfocados a la seducción y al objeto seductor, como a través de la práctica artística. Así mismo, se ha provocado al espectador a actuar gestualmente de manera invasiva, lo cual refleja una visión intimista desde una perspectiva voyeur.

El estudio de la capacidad de la sinestesia en la exploración de reacciones sensitivas ha resultado certero y ha sido cotejado mediante la retroalimentación de las percepciones recibidas por el espectador.

Desde un punto de vista más específico se ha analizado la obra y el planteamiento de artistas que buscan explícitamente potenciar los sentidos del espectador y tratan el concepto de la sensorialidad, estos han servido también como referentes para la investigación y creación de obra. En cuanto al análisis de la obra y planteamiento de artistas que aplican la sinestesia en sus obras, no ha sido sencillo encontrar producciones que se apoyen en estos presupuestos, dado que se ha localizado artistas que de manera puntual o colateral tienen obras con connotaciones o características propias de la sinestesia, pero no como concepto base al que dedican su obra artística.

Como resultado, se ha diseñado y construido un dispositivo que explora la experiencia sensual del espectador y los umbrales de la percepción.

En cierto modo, esta investigación es un llamamiento por ir más despacio en el día a día, escuchar lo que se palpa, oler esa canción favorita y saborear los cruces de miradas. Su sensación racional del entorno, recobrar lucidez de lo que se percibe, es aquello que los convierte en carne viva, en terminaciones nerviosas al descubierto. Pasan toda una vida luchando contra sus sentidos. El gemido de lo sensorial y el zumbido de la sensualidad retumbaban en sus cuerpos y es ahora cuando se encuentra todo cuanto estaba afligido y se libera todo cuanto estaba oprimido. Que sus cuerpos les dominen, que pierdan el control. Ser conscientes de lo que les rodea, sentir y atender a sus propias percepciones. Les rodea un entorno lleno de estímulos, que pueden llegar a saturar sus sentidos, por ello, párense a apreciarlos. Es aquella sensación, aquel mundo intemporal, lo que se intenta describir para aquellos que no fueron conscientes de lo que experimentaron.



**6. PROSPECTIVA. RETOS PARA  
EL FUTURO**

Como continuación de esta investigación se plantea realizar una ampliación del dispositivo planteado hacia otros sentidos. Provocar y evocar como medio de expresión y potenciar los sentidos de manera intrínseca en la obra y sutil, para que entre en juego la percepción inconsciente. A su vez, desarrollar e integrar elementos tecnológicos que aporten la posibilidad de mayor fusión de los sentidos. Abordar con mayor concreción la sensualidad, así como focalizar la atención en el papel que cumple el espectador. El concepto de la figura voyeur ligada a la figura del espectador. Considerándose la figura voyeur una persona que obtiene placer o satisfacción al observar a otros, generalmente sin su conocimiento, en situaciones íntimas o privadas. Aparece en la literatura, el cine y el arte, simbolizando el deseo de observar la vida de los demás de manera clandestina. Este tema puede explorar la curiosidad humana, los límites de la privacidad y la ética del acto de observar sin permiso.

El objetivo será trasladar este concepto al papel que desempeña el espectador. Tratar de transformar al espectador, habitualmente observador, en observado y el artista adoptando la figura voyeur. Sirviéndose de la fotografía y de la escultura, para crear espacios, ya sean públicos o privados, donde el espectador cumpla una función distinta a la planteada originalmente en el mundo expositivo del arte.

El concepto de sensualidad seguirá teniendo gran importancia en la investigación, ya que es lo que suscitará conceptualmente este cambio de rol. La experimentación de las personas será fundamental para transformar el papel desempeñado por las mismas.

Por otro lado, la posibilidad de aplicar a otras piezas las conclusiones obtenidas del dispositivo realizado, pudiendo tener mayor conocimiento previo de la significación que el espectador puede obtener, es un área de trabajo que se expande en muchos sentidos.

En definitiva, el propósito es poder abordar una obra artística que sirviéndose de la previa y futura investigación recojan los conceptos de interés de la autora, desde una nueva perspectiva fundamentada en las conclusiones obtenidas.

## **8. REFERENCIAS**

## **8.1. BIBLIOGRAFÍA**

Alvar Ezquerro, A., Badenas de la Peña, P., Bendala Galán, M., Cabrera Bonet, P., Carrasco Ferrer, M., Crespo Güemes, E., Cuenca, L. A. d., Domínguez Monedero, A. J., Elvira, M. Á., Escobar, I., Kalessopoulou, D., Kefalidou, E., Lagogianni-Georgakarakos, m., Moraza, J. L., Moreno Conde, M., Negrete Plano, A., Plácido, D., Reyero, C., Rodríguez Pérez, D., et al. (2015). *Dioses, héroes y atletas: la imagen del cuerpo en la Grecia antigua*: [exposición] Museo Arqueológico Regional, Alcalá de Henares. Comunidad de Madrid.

Bataille, G. (1997). *Las lágrimas de Eros*. Tusquets Editores, S.A.

Bataille, G. (2020). *El erotismo*. Tusquets Editores S.A.

Baudelare, C. (1999). *Salones y otros escritos sobre arte*, Visor. Traducción de Carmen Santos.

*Baudelare, C. (2000). El pintor de la vida moderna*. Edición de Javier del Prado y José A. Millán Alba.

Baudelaire, C. (2023). *Las flores del mal: Clásicos de la literatura*. Chequia: DigiCat.

Baudrillard, J. (1993). *De la seducción*. España: Planeta-Agostini.

Berger, J. (1974). *Modos de ver*. Gustavo Gili.

Breton, D. L. (2007). *El sabor del mundo: una antropología de los sentidos*. Nueva Visión.

Cytowic, R. E., & Eagleman, D. M. (2011). *Wednesday is Indigo Blue: Discovering the Brain of Synesthesia*. MIT Press.

De Vega, L. (1609). *Rimas de Lope de Vega*. Vinne Press

Didi-Huberman, G. (2009). *Ser Cráneo: lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Cuatro.

Foucault, M. (1977). *Historia de la sexualidad*. Siglo Veintiuno.

Goldstein, E. B. (1984), *Sensación y Percepción*, Editorial Debate.

Guin, U. K. L. (2004). *El cumpleaños del mundo y otros relatos*. Minotauro

Harman, G. (2018). *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. Penguin UK.

Lawrence, D. (2022). *El amante de lady Chatterley*. Penguin Random House Grupo Editorial España.

Marqués Serrano, O. (n.d.). *La piel en el arte*. Reprofot.

Martínez Rossi, S. (2011). *La piel como superficie simbólica: procesos de transculturación en el arte contemporáneo* (1ª ed). Fondo de Cultura Económica.

Mateos de Manuel, V. (2019). *El silencio de Salomé: ensayos coreográficos sobre lo dionisiaco en la modernidad* (1ª ed). Consejo Superior de Investigaciones Científicas: Plaza y Valdés.

Pallasmaa, J. (2006). *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos* (1a ed). Editorial Gustavo Gili.

Rosset, C. (2008) *Fantasmagorías. Seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*, Abada Editores. Traducción de Maysi Velithey.

Saltzman, A. (2019). *La metáfora de la piel: sobre el diseño de la vestimenta* (1ª ed). Paidós.

Sanabria, C. (n.d.). *Contemplación de lo íntimo: lo audiovisual en la cultura contemporánea*. Biblioteca Nueva.

Sánchez Espeso, G. S. E. (1978). *Narciso* (1.a ed.). Mundo Actual de Ediciones, S.A.

Sontag, S., Vázquez Rial, H. (1996). *Contra la interpretación*. Alfaguara.

Turchet, P. (2010). *El lenguaje de la seducción: Entender los códigos inconscientes de la comunicación no verbal. No dejes que tus gestos de delaten*. Editorial Amat.

## **REVISTAS**

Alba, G. (1991). Organización y Seducción: el principio bisagra. *Signo y Pensamiento*, 10(19), 77-82.

Fernández, J. B. (1984). *Lúcido seductor*. *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, 5(26), 17-19.

## **8.2. CIBERGRAFÍA**

Castillero Mimenza, O. (2018, 23 octubre). Aprendizaje asociativo: tipos y características. Psicología y Mente. Recuperado 15 de mayo de 2024, de <https://psicologiymente.com/psicologia/aprendizaje-asociativo>

Cristina Iglesias. (s. f.). HA! Recuperado 25 de abril de 2024, de <https://historia-arte.com/artistas/cristina-iglesias>

Cruzito. (2023, 17 agosto). ¿Qué es el Poliéster? Tipos, estructura y usos. Estudiando. Recuperado 23 de mayo de 2024, de <https://estudiando.com/tipos-de-poliester-estructura-quimica-y-usos-que-es-el-poliester/>

Definiciona. (2022, 16 julio). Sensorial. Definiciona. Recuperado 25 de mayo de 2024, de <https://definiciona.com/sensorial/>

Diferencia entre emociones, sentimientos y sensaciones - Crear Salud - Hábitos saludables. (2018, 6 marzo). Crear Salud - Hábitos Saludables. Recuperado 3 de mayo de 2024, de <https://crearsalud.org/diferencia-entre-emociones-sentimientos-y-sensaciones/>

Encinar, C. G. (2020, 7 septiembre). Sensaciones, emociones, sentimientos ¿Qué son? Pensart. Recuperado 29 de mayo de 2024, de <https://pensart.es/sensaciones-emociones-sentimientos-que-son/>

Enfilme.com. (s. f.). Video: El voyeurismo en el cine de Alfred Hitchcock, un supercut - ENFILME.COM. Recuperado 15 de mayo de 2024, de <https://enfilme.com/notas-del-dia/video-el-voyeurismo-en-el-cine-de-alfred-hitchcock-un-supercut>

Equipo editorial. (2018, 21 marzo). Los umbrales sensoriales: definición. Psicología-online. Recuperado 25 de mayo de 2024, de <https://www.psicologia-online.com/los-umbrales-sensoriales-definicion-2103.html>

Estado Vitreo / Propiedades Características de un Material Vitreo. (s. f.). Recuperado 5 de junio de 2024, de <https://fundamentosdematerialeseningeneria.blogspot.com/p/estado-vitreo.html>

Étant donnés - Marcel Duchamp. (s. f.). HA! Recuperado 2 de junio de 2024, de <https://historia-arte.com/obras/etant-donnes-de-duchamp>

Eva Fàbregas. Growths. (2024, 13 febrero). Centro de Arte Dos de Mayo. Recuperado 27 de abril de 2024, de <https://ca2m.org/exposiciones/eva-fabregas-growths>

Fernández, M. R. (2014, 10 febrero). Las esculturas blandas de Dorothea Tanning. Museo Reina Sofía. ROOM Diseño. Recuperado 2 de mayo de 2024, de <https://roomdiseno.com/las-esculturas-blandas-de-dorothea-tanning-museo-reina-sofia/>

Francia., G. (2021, 15 abril). Aprendizaje asociativo: qué es, tipos, características y ejemplos. Psicología-online. Recuperado 26 de mayo de 2024, de <https://www.psicologia-online.com/aprendizaje-asociativo-que-es-tipos-caracteristicas-y-ejemplos-5652.html>

Galería Elba Benítez. (2024, 2 marzo). Ernesto Neto – Galería Elba Benítez. Recuperado 30 de abril de 2024, de <https://elbabenitez.com/es/artist/ernesto-neto/>

Hernández, P. A. H. (s. f.). Voyeurismo: Una mirada al deseo. Siglo Nuevo, 17. Recuperado 10 de mayo de 2024, de <https://www.elsiglodetorreon.com.mx/sup/siglon/08/341/13siglon19.pdf>

Martín, P. F. (s. f.). Sexo, erotismo y sensualidad: un breve recorrido etimológico - Mito | Revista Cultural. Mito | Revista Cultural - Revista Iberoamericana Para la Divulgación de la Cultura y de la Ciencia. Recuperado 20 de mayo de 2024, de <https://revistamito.com/sexo-erotismo-y-sensualidad-un-breve-recorrido-etimologico/>

Mona Hatoum - Corps étranger | Artium - Biblioteca y Centro de Documentación. (s. f.). Published Under A Creative Commons Licence - Attribution ShareAlike. Recuperado 5 de mayo de 2024, de <https://catalogo.artium.eus/dossieres/1/mona-hatoum/obra/corps-etranger>

Online, R. E. /. (2024, 13 abril). Louise Bourgeois. Estilo / Online. Recuperado 25 de abril de 2024, de <https://revistaestilo.org/2020/11/20/louise-bourgeois/>

Pellejos. (2023, 29 noviembre). Tipos de pieles usadas en peletería - Javier. Maestro Artesano Peletero. Recuperado 11 de junio de 2024, de <https://www.arreglosdepeleteria.com/abrigos-de-piel/tipos-de-pieles-usadas-en-peleteria-2/>

Porto, J. P., & Gardey, A. (2023, 15 diciembre). Poliéster - Qué es, ventajas, definición y concepto. Definición.de. Recuperado 9 de junio de 2024, de <https://definicion.de/poliester/>

Roap. (2023, 15 agosto). La petite mort: Un poema que despierta los sentidos. Todo Poemas. Recuperado 7 de mayo de 2024, de <https://www.todopoemas.com/la-petite-mort-poema/>

Sánchez, V., & Sánchez, V. (2024, 1 febrero). Los umbrales sensoriales: definición. Guapote.fun. Recuperado 18 de mayo de 2024, de <https://mentalbite.com/percepcion-y-comportamiento/los-umbrales-sensoriales-definicion/>

Sánchez-Márquez, N. I. (2019). Sensación y percepción: una revisión conceptual. Recuperado 21 de mayo de 2024, de <https://doi.org/10.16925/gcnc.11>

Sarah lucas - Artistas - Kurimanzutto. (s. f.). Recuperado 25 de abril de 2024, de <https://www.kurimanzutto.com/es/artistas/sarah-lucas#tab:slideshow;slide:14>

Seduce - Etimología, Origen y Significado | etymonline. (s. f.). Etymonline.  
Recuperado 7 de mayo de 2024, de <https://www.etymonline.com/es/word/seduce>

Trapitos, T. T., & Trapitos, T. T. (2023, 4 diciembre). Tela de Licra: Todo lo que necesitas saber sobre este material elástico. Tejidos Trapitos. Recuperado 28 de mayo de 2024, de <https://tejidostrapitos.es/tela-de-licra/>

Vera, B., & Vera, B. (2021, 29 septiembre). Lucy McRae: arquitectura corporal para el futuro. Neo2 Magazine. Recuperado 29 de abril de 2024, de <https://www.neo2.com/lucy-mcrae-arquitectura-corporal-para-el-futuro/>

Webmaster, & Webmaster. (2023, 11 diciembre). Significado de repulsión Definición y concepto. SignificadosWeb.com. Recuperado 30 de mayo de 2024, de <https://significadosweb.com/repulsion/>

### **8.3. FILMOGRAFÍA**

Hitchcock, A. (Director). (1969). Topaz [Película] Universal Pictures.

Hitchcock, A. (Director). (1960). Psicosis [Película] Paramount Pictures.

Hitchcock, A. (Director). (1954). La ventana indiscreta [Película] Paramount Pictures.

Tykwer, T. (Director). (2006). El perfume. Historia de un asesino [Película]. Constantin Film, DreamWorks, Castelao Productions, Castelao Producciones S.A., NEF - Nouvelles Éditions de Films.

Marder D. (Director). (2019). Sound of Metal [Película]. Caviar Films.

Kahuam, A. (Director). (2021). Forgiveness [Película]. Promotora NAE.



**8. ANEXO**

Se han realizado una serie de preguntas a personas que experimentaron la obra. Las respuestas han sido concedidas de manera voluntaria. Se pretende obtener de estas un mayor conocimiento de la efectividad del dispositivo, de cómo ha sido percibido por el espectador y conocer en más profundidad el vínculo que han tenido con la obra. Se considera que obtener una retroalimentación con el espectador es fundamental en una tipología de obra que busca la plena interacción de las personas con la propia obra, consiguiendo a su vez dar voz al espectador. A continuación, se pueden encontrar Las preguntas planteadas y las respuestas de algunos espectadores.

### **1. ¿Qué has sentido? Describe tu experiencia.**

Espectador 1: Desde el principio la obra llama a la curiosidad, tanto en la parte de arriba iluminada que te hace querer mirar como la de abajo que creo que despierta cierta inseguridad. Ese contraste es muy interesante y lo que se vive en conjunto es rarísimo el cerebro se confunde un poco, es curioso. Me gustó mucho.

Espectador 2: Curiosidad y sorpresa

Espectador 3: Intrigante y sobre todo no saber que vas a tocar ni que vas a ver.

Espectador 4: Ver unas luces con tacto suaves y formas.

Espectador 5: Muchísima curiosidad

Espectador 6: Miedo en las manos, placer en la vista, eso han sido mis primeras impresiones. Tras esto, placer en las manos, aunque con recelo. En la vista solo podía contemplar lo que tenía ante mí.

Espectador 7: Me ha gustado su impresión por fuera acogedora y con ganas de acercarse y tocarla. Y descubrir que hay dentro, te dan ganas de asomarte a curiosear.

Espectador 8: La parte de fuera es muy gustosa, la parte de abajo se sentía árida, no sé muy bien explicarlo y la parte de arriba sorprende porque es un efecto óptico

Espectador 9: Mucho repelús en el tacto, y placer en la vista

Espectador 10: La luz de los agujeros me atrajo y el aspecto de fuera, era apetecible de tocar. Y cuando me asomé y toqué me chocó la combinación de lo refinado con lo recio, pero era un tanto adictivo

Espectador 11: Suavidad

Espectador 12: He sentido relajación, no apetece retirar la vista de esa luz infinita de "hielo", ni las manos de la suavidad de algo completamente opuesto a lo que estás viendo, pero igualmente atractivo.

Espectador 13: Asombro.

Espectador 14: Un viaje por los sentidos.

Espectador 15: Un jardín de cristal

## **2. ¿Qué reacciones has sacado de lo que has visto?**

Espectador 1: Me encantó, parecía un universo de luces y reflejos, no me esperaba para nada ver eso al asomarme a esa caja, la verdad es que me pareció mágico.

Espectador 2: Combinaciones sensoriales

Espectador 3: Sorpresivo

Espectador 4: Sentí la suavidad como si tocará las luces con sus formas.

Espectador 5: La parte de abajo, la parte del pelo me dio impresión y la parte de los cristales, parte de arriba me trasladó a una época anterior, a principios del siglo XIX por los cristales, la iluminación, el reflejo....

Espectador 6: Me ha sorprendido, claramente. No me lo esperaba, no estoy acostumbrado a vivir estas experiencias en la sala de un museo. No lo entendía ni me hacía falta, luego si lo entendí, me llevó a lo sensual, a lo erótico. La vista desconcertada, perdiéndose en las gotas de vidrio, veía mis ojos, pero se desvanecían con los reflejos de la luz. Era como entrar en un espacio paralelo

Espectador 7: Como de lujo, sentí el parecido a estar en un gran salón.

Espectador 8: La parte de arriba me pareció muy bonita, el espacio con el efecto de los espejos parecía mucho más amplio y daba la sensación de que podías recorrerlo

Espectador 9: Placer, deseo de tocar y asombro por la belleza de los reflejos del juego de espejos.

Espectador 10: Sentí atracción hacia la obra por la luz que salía de los agujeros de arriba y cuando miré me sorprendió el juego visual del espacio aparentemente más amplio

Espectador 11: No se todavía lo que he visto, es una movie

Espectador 12: Sensación de que ves más lejos de lo que realmente hay.

Espectador 13: Curiosidad...

Espectador 14: Curiosidad.

Espectador 15: Luminoso

### **3. ¿Qué reacciones has sacado de lo que has tocado?**

Espectador 1: He de decir que miré primero en la parte de arriba, y después de esa magia meter las manos en algo deforme y tocar algo parecido al pelo me hackeó el cerebro y sentí una mezcla entre confusión y casi asco

Espectador 2: Suavidad

Espectador 3: Suavidad en el tacto

Espectador 4: Tocar las luces en formas suaves.

Espectador 5: Parecía que estaba tocando el lomo de un oso

Espectador 6: Meter las manos en orificios oscuros con una mezcla de curiosidad, entusiasmo y miedo. Tocar suave, pelo, húmedo. El roce con la rejilla y lo blando. Hay una fina línea entre el placer y el asco, eso lo he notado, no sabía si sacar las manos o seguir tocando.

Espectador 7: Suspense porque no sabías lo que podías palpar.

Espectador 8: El pelo era muy duro entonces no era muy agradable de tocar, la parte de fuera sin embargo era súper agradable y blandita estaría horas tocándola

Espectador 9: Repelús

Espectador 10: Sentía cierta inseguridad por no ver lo que toco, pero también era placentero, resultó agradable

Espectador 11: La piel de gallina

Espectador 12: Imaginas lo que puede ser esa piel suave... quizás algo irreal?

Espectador 13: Impresión

Espectador 14: Recuerdos.

Espectador 15: Un poco de entera

### **4. ¿Has asociado lo que has sentido con algo? ¿Has sentido algo similar con anterioridad? ¿El qué?**

Espectador 1: La parte del tacto me recordó a un animal, pero no tenía una forma concreta así que no era algo que haya sentido antes, creo yo, era raro jajaja. Y la

parte de la vista ha sido muy guay, me parecía una mirilla portal a otra dimensión o algo así, muy divertido.

Espectador 2: Un muñeco de peluche y externamente piel

Espectador 3: A una gran lámpara de un salón muy iluminado. Si en un laberinto de cristal

Espectador 4: Una experiencia como si tocará la suavidad de un animal con formas.

Espectador 5: Me ha llevado a una época antigua, que no he vivido, pero si he visto en otros sitios

Espectador 6: Me ha recordado a un contacto con un cuerpo humano, con lo íntimo, el pelo, lo húmedo y lo sutil. La fragancia de una persona, una persona que te deja tocarla y experimentarla, un encuentro íntimo y delicado.

Espectador 7: El tacto de un zorro

Espectador 8: La parte de abajo recuerda a pelo de animal

Espectador 9: Un gato

Espectador 10: La parte visual me recordó a un catalejo, pero en conjunto con lo táctil, me recordó a la casa de mi abuela, no sé bien porqué

Espectador 11: No, ha sido una sensación nueva, rara, inexplicable

Espectador 12: Es como cuando estás sentado en la arena con el horizonte azul y las manos metidas en la arena caliente. Puedes pasar horas...

Espectador 13: Un mundo mágico.

Espectador 14: Con la noche y el calor del hogar.

Espectador 15: La piel de los conejos

## **5. ¿Has sufrido una saturación de sentidos o ha sido placentero?**

Espectador 1: Placentero

Espectador 2: Pues ha sido una mezcla muy rara. Una montaña rusa de sensaciones creo porque al principio solo mirando por la parte de arriba fue muy placentero y divertido, pero luego al tocar la parte de abajo fue muy extraño, supongo que de manera natural mi cerebro intentó relacionarlo y no tenía nada que ver y lo divertido se volvió raro y no duré mucho en sacar las manos

Espectador 3: Luz en los cristales con sensaciones de luminosidad, si muy agradable

Espectador 4: Para mí ha sido placentero.

Espectador 5: Ha sido placentero en general

Espectador 6: No sabría decirlo, tampoco creo que sea contradictorio. Me he saturado, pero también me ha resultado placentero. De primeras sorprende y puede saturar, pero aun así no quieres apartar tu ser de la pieza

Espectador 7: Siento que ha relajado el tacto de la pieza, ha sido placentero.

Espectador 8: Ha sido placentero

Espectador 9: Placentero por separado con la vista, si tocaba a la vez que veía me desconcentraba y no me fluía igual la vista.

Espectador 10: Totalmente placentero, la iluminación y el entorno ayudaba a un ambiente de intimidad consigo mismo

Espectador 11: Ha sido placentero

Espectador 12: Placentero.

Espectador 13: Placentero.

Espectador 14: Tantos reflejos, un poco confuso

Espectador 15: Placentero

## **6. ¿Cuántos sentidos has puesto en juego?**

Espectador 1: La vista y el tacto

Espectador 2: Curiosidad, placer visual, confusión, repulsión

Espectador 3: 4

Espectador 4: Táctil y visual

Espectador 5: Los sentidos del tacto, vista y placer.

Espectador 6: Pues menos el gusto, sobre todo, vista, tacto y olfato

Espectador 7: El tacto, el olfato, la vista

Espectador 8: La vista y tacto

Espectador 9: Vista y tacto

Espectador 10: Tacto y vista en primera instancia, pero el olor y el sonido del ambiente aparecieron después

Espectador 11: La vista el tacto y el olfato, porque olía un poco raro

Espectador 12: Vista y tacto.

Espectador 13: Vista y tacto.

Espectador 14: Vista, tacto, olfato

Espectador 15: Vista y tacto

## **9. Sobre la autora**

Paula Férez (Murcia, 2000), graduada en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca y en Máster Universitario en Escultura Contemporánea por la Universidad Complutense de Madrid.

Principalmente, desarrolla su obra sirviéndose de la escultura y fotografía, para analizar y presentar su perspectiva de los conceptos sensualidad, erotismo y sexualidad. Algunas de sus exposiciones a destacar son: MilanoVetro -35 IV edizione. Castello Sforzesco, Milán, 2024; Autorretratos. Biblioteca Pública Casa de las Conchas, Salamanca, 2023; Futuros Fluidos. Casa del Lector, Matadero, Madrid, 2023; Toma de Contacto 2023. Museo de Arte en Vidrio de Alcorcón, Madrid, 2023; Il Premio Laura Luelmo de Arte Contemporáneo. Hospedería Fonseca, Salamanca, 2021.

Dirección electrónica: [Pauliifsoler@gmail.com](mailto:Pauliifsoler@gmail.com)

Fotografía personal:



## **LÍRICA DE LA PIEL. CONOCIMIENTO POR CONTACTO**



UNIVERSIDAD  
COMPLUTENSE  
MADRID