

DINAMISMO TEXTIL





UNIVERSIDAD  
EMPRESARIAL  
SIGLO 21

PTFG: Dinamismo Textil

Alumno: RUIBAL, María Constanza

Lic. Diseño de Indumentaria y Textil

IND 00248

Año 2014

## **Resumen**

La realidad actual posiciona al sujeto como el núcleo activo de un sistema de transmutación constante en donde los vínculos cobran un rol esencial. La búsqueda insaciable de la individualidad lleva, paradójicamente, al fortalecimiento de las relaciones con el entorno, absorbiéndolo y diluyendo sus límites. Este proyecto tiene como objetivo expresar la simbiosis existente entre vestuario, como un mecanismo evolutivo que cambia constantemente en su construcción, y la articulación con el cuerpo portante. De tal modo, la propuesta se constituye en una plataforma de experimentación intuitiva, donde el proceso es más relevante que el resultado. Por lo tanto, se apela a técnicas de manipulación textil no convencionales que se desarrollan a partir del cuerpo, esculpiendo dinámicamente la silueta y dando lugar a estampas tridimensionales. Las mismas buscan traducir y revalorizar el entorno, conjurar morfológicamente fenómenos naturales por medio de la reutilización de desechos textiles. Simultáneamente, estos volúmenes cobran sentido a partir del movimiento corporal y perceptual, dando como resultado un vestuario performático en continua mutación. Como síntesis, la noción de dinamismo textil engloba un accionar evolutivo en la construcción y en la manifestación de una propuesta que fusiona cuerpo, indumentaria y contexto.

**Palabras clave:** Movimiento, experimentación, reutilización, cuerpo, textil, contexto.

## **Abstract**

Present reality settles the subject as the active nucleus of a system of constant transmutation where links have an essential role. The searching of individuality carries, contradictorily, the reinforcement of the relationships with the environment absorbing it and blurring its boundaries as well. This project has the objective of expressing the symbiosis existing between the dressing, as an evolutive mechanism that changes constantly in its making process, and the articulation with the body wearing it. In this way, the proposal turns out to be a basis of intuitive experimentation, where the process is more important than the outcome. Taking this account, non conventional techniques of textile handling are used, which develop from the body, sculpting dynamically the silhouette and give way to three dimensional prints. These prints intent to translate and revalue the environment, conjures up, morfologically, natural phenomena by means of the reusing of textile discards. Simultaneously, these volumes have sense through the perceptual and corporal movement. The outcome is a performance dressing in continuous mutation. To sum it up, the notion of textile dynamism includes an evolutive making in the building up and the manifestation of the proposal that fuses body, dressing and context.

**Key words:** Movement, experimentation, reusing, body, textile, context.

# Índice

## **1. Introducción: Trabajo Final de Graduación**

1.1 Planteamiento del problema .....	2
1.2 Antecedentes .....	3
1.3 Justificación .....	12
1.4 Limitaciones .....	13
1.5 Objetivos.....	15
1.5.1 Objetivos Generales	
1.5.2 Objetivos específicos	

## **2. Metodología ..... 17**

## **3. Marco Teórico**

3.1 Metamorfosis social y su impacto en el consumo .....	23
3.1.1 De la sociedad de la imagen a la sociedad de la información.....	24
3.1.2 La creatividad ante la desarticulación del consumo .....	26
3.1.3 Paradoja actual: retorno a los orígenes en respuesta a la novedad constante	30

3.2 Límites desdibujados: cuerpo, indumentaria y contexto .....	33
3.3 Nuevo imaginario social: el cuerpo como territorio .....	35
3.3.1 Creación y exploración del espacio a partir del cuerpo en movimiento.....	36
3.3.2 El escenario corporal: <i>Body Art</i> .....	37
3.3.3 La performance como experiencia.....	41
3.3.4 El juego de la percepción: la importancia del otro .....	44
3.4 La indumentaria como bisagra entre cuerpo y contexto .....	46
3.4.1 La performatividad de la indumentaria: la importancia de la acción .....	48
3.4.2 El traje y sus instancias constructivas.....	49
3.4.2 .1 La superficie .....	49
3.4.2 .2 La forma.....	51
3.4.2.3 El movimiento .....	53
3.5 Construcción expresiva a partir de lo textil .....	55
3.5.1 Arte textil contemporáneo: diálogo entre tradición e innovación .....	58
3.5.2 Entramando historias: acercamiento a los <i>Talking Textiles</i> .....	60

3.5.3 Textiles en tres dimensiones: métodos para el recorrido del cuerpo .....	63
3.6 La experiencia espacial.....	67
3.6.1 Espacio gestual: el movimiento corporal constituye entornos .....	68
3.6.2 Cinetismo como percepción dinámica del espacio .....	70
3.6.3 Relación espacio-materia: la conexión con el entorno natural .....	75
3.6.4 <i>Earth Matters</i> .....	76
<b>4. Análisis de los resultados</b>	
4.1 Cuerpo.....	79
4.1.1 Body Art: “Animal de mi tiempo” de Cecilia Paredes .....	79
4.1.2 Performance: “Sobre los acontecimientos” de Soledad Sanchez Goldar .....	83
4.2 Indumentaria/Textiles .....	86
4.2.1 Indumentaria en puestas performáticas .....	86
4.2.1.1 Indumentaria que acompaña la performance: “From the bee house” de Brígida Baltar .....	86
4.2.1.2 Indumentaria que se construye durante la performance: “tomates print” de Alejandra Mizrahi.....	89

4.2.2 Arte textil contemporáneo: “Vínculos” de Flora Sutton.....	94
4.2.3 Talking Textiles: “fusión” de Jane Bowler.....	98
4.3 Contexto.....	104
4.3.1 Arte Cinético: “El color en el espacio” de Carlos Cruz-Diez.....	104
4.3.2 Earth Matters: indumentaria y naturaleza.....	110
<b>5. Proyecto de aplicación profesional</b>	
5.1 Elaboración de un proyecto artístico .....	114
5.1.1 Descripción del proyecto .....	116
5.1.2 Participantes y beneficiados .....	118
5.1.3 Ubicación y contexto .....	121
5.1.3.1 FODA .....	125
5.1.4 Metodología.....	128
<b>6. Conclusiones .....</b>	<b>129</b>
<b>7. Referencias .....</b>	<b>133</b>

## Índice de figuras

*Figura 1:* Arquitectura corporal de Marielena Roqué. *Figura 2:* “Desprendimiento”, performance y vestuario de María Adela Díaz <http://mariaelenaroque.com/bio.html>

*Figura 2:* “Desprendimiento”, performance y vestuario de María Adela Díaz. Recuperado de <http://mama.imow.org/yourvoices/10>

*Figura 3:* “From the bee house”, performance e indumentaria de Brígida Baltar. Recuperado de <http://seeartadvisory.com/artists/brigida-baltar.html>

*Figura 4:* “Everything imaginable can be dreamed”, performance de Marcus Vinicius y vestuario de Fernando More. Recuperado de <http://www.marcusvinicius.tk/>

*Figura 5:* “Como puede ser que nada te conmueva, como puede ser que no me extrañes”, performance y vestuario de Guiselle Bliman. Recuperado de <http://gisellebliman.blogspot.com.ar/>

*Figura 6:* “Todos tus vestidos”, colectivo artístico avocado a la performance y a la indumentaria. Recuperado de <http://www.alejandramizrahi.com.ar/290-tomates-print/>

*Figura 7:* Fotografía (theburninghouse.com). Recuperado de <http://theburninghouse.com/>

*Figura 8:* Ilustración (theburninghouse.com). Recuperado de <http://theburninghouse.com/>

*Figura 9:* Corset construido con piel humana de Nicola Constantino (1999). Recuperado de [http://www.nicolacostantino.com.ar/es/obra\\_nicola\\_peleteria\\_humana.php](http://www.nicolacostantino.com.ar/es/obra_nicola_peleteria_humana.php)



*Figura 10:* “Azione Sentimentale”, performance de Gina Pane (1973). Recuperado de [http://www.essais.ch/perrot/jonathan\\_perrot\\_memoire/fichiers/\\_memoire2.htm](http://www.essais.ch/perrot/jonathan_perrot_memoire/fichiers/_memoire2.htm)

*Figura 11:* “Silueta”, serie de performances de Ana Mendieta (1973-1977). Recuperado de <http://www.conchamayordomo.com/es/node/136>

*Figura 13:* Silueta trapecio, ovalada, recta y natural. Recuperado de [http://www.style.com/trendsshopping/trendreport/010912\\_Trend\\_Report/](http://www.style.com/trendsshopping/trendreport/010912_Trend_Report/)

*Figura 14:* Danza contemporánea. Recuperado de <http://lacumbredelego.wordpress.com/2010/02/03/danza-contemporanea-ballet/>

*Figura 15:* “Imposible es una opinión”, escultura textil de Maria Muñoz (2008). Recuperado de <http://mariamunoz.es/2.htm/>

*Figura 16:* Accesorio experimental con textiles tubulares de Laura Mcpherson. Recuperado de [http://trendtablet.com/4155\\_talkingtextiles/](http://trendtablet.com/4155_talkingtextiles/)

*Figura 17:* Organismos textiles creados con desechos de hilo, de Jrumchai Singalavanij. Recuperado de [http://trendtablet.com/4155\\_talkingtextiles/](http://trendtablet.com/4155_talkingtextiles/)

*Figura 18:* La diseñadora Steffie Christiaens experimentando sobre un maniquí. Recuperado de <http://idolmag.co.uk/go-getters/steffie-christiaens>

*Figura 19:* “Arquitectura interior”, instalación de Yaacov Agam (1974). Recuperado de <http://artecomplemento.wordpress.com/cinetismo/>

*Figura 20:* “Penetrable amarillo”, instalación de Jesús Soto (2007). Recuperado de <http://artecomplemento.wordpress.com/cinetismo/>

*Figura 21:* Serie “Animal de mi tiempo” de Cecilia Paredes (2011). Recuperado de <http://www.blancaberlingaleria.com/nuestros-artistas/cecilia-paredes-peru/animal-de-mi-tiempo-cecilia-paredes/>

*Figura 22:* Serie “Animal de mi tiempo” de Cecilia Paredes (2011). Recuperado de <http://www.blancaberlingaleria.com/nuestros-artistas/cecilia-paredes-peru/animal-de-mi-tiempo-cecilia-paredes/>

*Figura 23:* Serie “Animal de mi tiempo” de Cecilia Paredes (2011). Recuperado de <http://www.blancaberlingaleria.com/nuestros-artistas/cecilia-paredes-peru/animal-de-mi-tiempo-cecilia-paredes/>

*Figura 24:* Serie “Animal de mi tiempo” de Cecilia Paredes (2011). Recuperado de <http://www.arthobler.com/artists/cecilia%20paredes/pages/subtleness%20of%20the%20ordinary%20I.htm>

*Figura 25:* Serie “Animal de mi tiempo” de Cecilia Paredes (2011). Recuperado de <http://www.arthobler.com/artists/cecilia%20paredes/pages/subtleness%20of%20the%20ordinary%20I.htm>

*Figura 26:* Serie “Sobre los acontecimientos” de Soledad Sanchez Goldar (2007). Recuperado de <http://www.sanchezgoldar.blogspot.com.ar/>

*Figura 27:* Serie “Sobre los acontecimientos” de Soledad Sanchez Goldar (2007). Recuperado de <http://www.sanchezgoldar.blogspot.com.ar/>

*Figura 28:* Serie “Sobre los acontecimientos” de Soledad Sanchez Goldar (2007). Recuperado de <http://www.sanchezgoldar.blogspot.com.ar/>

*Figura 29:* “From the Bee House” de Brígida Baltar (2002). Recuperado de <http://seeartadvisory.com/artists/brigida-baltar.html>

*Figura 30:* “From the Bee House” de Brígida Baltar (2002). Recuperado de <http://seeartadvisory.com/artists/brigida-baltar.html>

*Figura 31:* “Tomates Print” de Alejandra Mizrahi (2009). Recuperado de <http://www.alejandramizrahi.com.ar/290-tomates-print/>

*Figura 32:* Serie “Vínculos” de Flora Sutton. Recuperado de <http://www.florasutton.com.ar/galerias/index.html>

*Figura 33:* Serie “Vínculos” de Flora Sutton. Recuperado de <http://www.florasutton.com.ar/galerias/index.html>

*Figura 34:* Serie “Vínculos” de Flora Sutton. Recuperado de <http://www.florasutton.com.ar/galerias/index.html>

*Figura 35:* Serie “Fusion” de Jane Bowler. Recuperado de <http://www.janebowler.co.uk/AW-11-Fusion>

*Figura 36:* Serie “Fusion” de Jane Bowler. Recuperado de <http://www.janebowler.co.uk/AW-11-Fusion>

*Figura 37:* Superficie textil. Recuperado de <http://www.janebowler.co.uk/AW-11-Fusion>

*Figura 38:* Serie “Fusion” de Jane Bowler. Recuperado de <http://www.janebowler.co.uk/AW-11-Fusion>

*Figura 39:* Detalle de prenda. Recuperado de <http://www.janebowler.co.uk/AW-11-Fusion>

*Figura 40:* Detalle de prenda. Recuperado de <http://www.janebowler.co.uk/AW-11-Fusion>

*Figura 41:* “Transcomía en la exposición” de Carlos Cruz-Diez (1965). Recuperado de <http://www.cruz-diez.com/es/work/chromointerference/2010-to-date/>

*Figura 42:* “Color aditivo” de Carlos Cruz-Diez (2007). Recuperado de <http://www.cruz-diez.com/es/work/chromointerference/2010-to-date/>

*Figura 43:* Carlos Cruz-Diez dentro de una de sus instalaciones (2010). Recuperado de <http://www.cruz-diez.com/es/work/chromointerference/2010-to-date/>

*Figura 44:* Aeropuerto de Venezuela (1974). Recuperado de <http://www.cruz-diez.com/es/work/chromointerference/2010-to-date/>

*Figura 45:* Paralelismos. Recuperado de <http://www.trendtablet.com/7059-earth-matters/>

*Figura 46:* Paralelismos. Recuperado de <http://www.trendtablet.com/7059-earth-matters/>

*Figura 47:* Paralelismos. Recuperado de <http://www.trendtablet.com/7059-earth-matters/>

*Figura 48:* Evento “Happy Sundays” de arte, diseño y música, en Club Belle Epoque. Recuperado de <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.354467031275179.82597.326348474087035&type=3>

*Figura 49:* Centro Cultural España Córdoba. Recuperado de <http://ccec.org.ar/>

*Figura 50:* La Cúpula. Recuperado de <http://lacupulagaleria.com.ar/sitio/stream.php>

*Figura 51:* Documenta/Escénicas. Recuperado de <http://documentaescenicas.org.ar/seccion/galerias/>

# 1. Introducción: Trabajo Final de Graduación

## *1.1 Planteamiento del problema*

Este proyecto plantea como idea central el análisis y la experimentación en torno a una escritura corporal. Cómo una figura en movimiento puede diagramar el espacio mediante su desplazamiento, y de qué forma se vale de la indumentaria y su estructura morfológica para expresar diversas sensaciones. Paralelamente, se busca revelar cuáles son los factores contextuales que influyen en dicha expresión.

Se tomará como herramienta el arte en acción expresado a partir de la performance, para indagar acerca de cómo puede intervenir la indumentaria en la configuración de un cuerpo en movimiento.

Por consiguiente, es preciso generar una investigación formal vinculada a la moldería y al arte textil, desarrollando diversas pruebas morfológicas en el contexto de una acción performática, y analizar cómo la forma y su significación pueden ir mutando mediante el punto de vista y la distancia en la que se sitúe el espectador durante este proceso expresivo.

A su vez, es importante destacar que este estudio debería ser abordado a partir de un aspecto polisémico, para cuestionarnos cómo un mismo cuerpo vestido puede tener diferentes acepciones según el modo en que se construya el espacio a partir del desplazamiento del cuerpo y la percepción de dicha acción.

Simultáneamente, estos aspectos citados se expresarán en el marco de una corriente contemporánea denominada *Talking Textiles*, la cual expresa diversos modos en los que un textil puede contar una historia, valiéndose de la forma que lo constituye y la articulación con el medio.

Así mismo, el proyecto se remitirá estética y conceptualmente a otra tendencia actual denominada *Earth Matters*, la cual plantea un retorno al vínculo entre el hombre y su hábitat por medio de la revalorización creativa de la naturaleza.

La profundización de este análisis tiene como finalidad el desarrollo y la materialización de una propuesta textil que, junto a la performance, construya un imaginario sensitivo en constante transformación a partir del espacio creado y explorado.

En síntesis, el desarrollo de este proyecto estará hilado a partir del siguiente cuestionamiento: ¿Cómo logra el cuerpo en movimiento valerse de lo textil para configurar un imaginario sensitivo que muta según la perspectiva de quien lo percibe?

## *1.2 Antecedentes*

Para dar comienzo al análisis de la corporalidad como nexo entre el arte en acción y la indumentaria, resulta indispensable indagar acerca de los principales performers que supieron unir ambos ejes para construir imaginarios y reflexiones mediante sus obras.

A partir de dicho relevamiento, se seleccionó a seis exponentes latinoamericanos que actualmente siguen reivindicando la indumentaria como parte de su lenguaje expresivo.

En primer lugar, se destaca el aporte de Mariaelena Roqué, artista venezolana que mediante su taller explora el traje como medio de expresión utilizado en presentaciones escénicas y performáticas, vinculadas a su vez al director Carlos Santos.

El aporte de Mariaelena radica en la representación de personajes únicos que cobran vida a partir de un arduo estudio en textiles, patronaje y deconstrucción. De tal modo, logra generar un traje a modo de collage visual que interactúa con el movimiento del intérprete.

En su obra se destaca el eje multidisciplinar ya que combina el arte corporal con diversas formas, texturas, sonidos y espacios.

Esta artista, retoma un discurso propio del origen del arte performático, centrándose en la mujer y su relación a su entorno desde una arquitectura corporal que le permite construir y deconstruir paradigmas.



*Figura 1: Arquitectura corporal de Marielena Roqué*

Paralelamente, María Adela Díaz es otra artista que desde Guatemala rescata la esencia identitaria de la mujer y utiliza construcciones textiles como símbolo de una realidad corporal y social.

Es el caso de su performance “Desprendimiento”, María Adela confeccionó dos vestidos unidos portados por dos mujeres (ella misma y su hija) las cuales se sitúan en direcciones opuestas ante un espacio. Ambas luchan por desprenderse, lo cual lleva a desgarrar la obra textil que las une, simbolizando un cordón umbilical que es necesario cortar, pero que conlleva a su vez la destrucción de una relación de unión vital, y la construcción de una nueva identidad individual. Esta acción lleva a reflexionar como la indumentaria y el cuerpo en movimiento puede servir de medio simbólico para expresar realidades y sentimientos humanos complejos, de una manera concreta y artística.





*Figura 2: “Desprendimiento”, performance y vestuario de María Adela Díaz*

Por otro lado, nos encontramos con la poética artista Brígida Baltar, de nacionalidad brasileña, que través de su cuerpo y el traje hace alusión a diversas experiencias sensoriales relacionadas a fenómenos de la naturaleza. Basándose en morfologías, métodos y materiales no convencionales, Brígida se detiene a reflexionar sobre pequeños detalles de un entorno perdido entre las nuevas preocupaciones de la sociedad contemporánea.



*Figura 3: “From the bee house”, performance e indumentaria de Brígida Baltar*

Sus obras más destacadas son una oda a la conexión entre el cuerpo humano y la naturaleza, retomando la esencia de elementos como el aire, la flora y la fauna, o bien constituyéndose en uno de esos elementos para vivenciar de manera sensorial y espiritual el entorno transitado. Todo a través de trajes minuciosamente elaborados, rescatando formas y texturas que actúan como un simbolismo de la belleza y la importancia de lo más primitivo.

Marcus Vinicius es otro performer brasileño que nos habla acerca de la poética existente en el espacio que nos rodea y de la importancia de las reflexiones éticas y estéticas a partir del mismo. Marcus logra absorber experiencias propias y ajenas, para plasmarlas en forma de reflexión creativa. En ese círculo artístico, interactúa con personas de diferentes áreas, incluyendo diseñadores de indumentaria.

Un ejemplo es su más reciente obra titulada “Everything imaginable can be dreamed”, performance en donde el artista trabajó junto al diseñador argentino Fernando More en busca de la construcción de un concepto de espacio imaginado, soñado y confeccionado a través de deseos y temores. En este caso, el cuerpo y la indumentaria se complementaron a la perfección para generar esa ilusión de búsqueda y percepción de un hábitat subjetivo, acción que fue captada mediante un video expuesto actualmente en el Centro Cultural España Buenos Aires.



*Figura 4: “Everything imaginable can be dreamed”, performance de Marcus Vinicius y vestuario de Fernando More*

Desde Argentina, se destaca el trabajo de dos artistas tucumanas para las cuales el traje es un medio de transporte hacia la expresión de sentimientos y vivencias íntimas y sociales.

Particularmente, la artista Giselle Bliman abarcó el paralelismo entre el cuerpo y el traje en su performance “Como puede ser que nada te conmueva, como puede ser que no me extrañes”. Allí, expresa la nostalgia de sentirse niña en un mundo de adultos, y utiliza la tela como soporte para sumergirse en una memoria que le permite recrear antiguos deseos contrastados con actuales realidades.



*Figura 5: “Como puede ser que nada te conmueva, como puede ser que no me extrañes”, performance y vestuario de Guiselle Bliman*

Bliman, confecciona y recicla prendas de su infancia adaptadas a su cuerpo actual, y se viste con las mismas retomando el universo simbólico que englobaba su niñez. Esta especie de biografía expresada mediante un traje, le permite a la artista contar un relato desde el recuerdo, sin utilizar palabras, y llevando al espectador a una reflexión sobre las transformaciones físicas y psíquicas que atraviesa una persona a lo largo de su vida.

Finalmente, es de suma importancia destacar el aporte artístico y reflexivo de Alejandra Mizrahi, quien de manera práctica y teórica indaga constantemente acerca de cómo la performance y la indumentaria logran construir identidades expresadas a partir del cuerpo. Alejandra, explora los límites corporales a partir de través y sus articulaciones con el medio, generando un nexo trascendental entre el traje y el arte.



*Figura 6: “Todos tus vestidos”, colectivo artístico avocado a la performance y a la indumentaria*

La riqueza de su trabajo se expresa en diversas obras, presentaciones e investigaciones que giran en torno al cuerpo y su segunda piel. Además, esta artista forma parte de un colectivo llamado “Todos tus vestidos”, desde el cual se invita a reflexionar a partir de la corporalidad y la costura. En sus acciones, la performance, el cuerpo y su envoltura, van de la mano en la construcción de una identidad que trascienda lo físico y nos lleva a un mundo de interpretaciones y aprendizajes vitales.

Luego de este seguimiento por los principales aportes de artistas latino americanos en el ámbito de la performance y la indumentaria, se puede afirmar que el

eje central es el cuerpo en relación a un contexto, y cómo ese contexto a su vez ayuda a construir una identidad propia y colectiva.

Resulta indispensable destacar que en todos estos casos el sentido de la obra radica en su proceso, no simplemente en el resultado final, por lo cual la indumentaria y las demás herramientas discursivas, van construyendo el sentido a lo largo del transcurso de la performance. Ese concepto se relaciona con la esencia del arte contemporáneo de acercar estas expresiones a la vida misma, escapando de los museos y puntos de encuentro convencionales, y adquiriendo herramientas y métodos nuevos que desdibujan los límites entre los diversos ámbitos expresivos, en este caso arte e indumentaria.

En el caso de este proyecto, se retomará esa importancia de ahondar en el eje corporal relacionado con el entorno, y expresado a su vez a través de la indumentaria como herramienta para implicar el arte a la cotidianidad del contexto en el que vivimos y transitamos.

Por otra parte, cabe aclarar que el discurso identitario mayormente relacionado al rol de la mujer en la sociedad contemporánea, temática primordial en numerosas expresiones performáticas indagadas, no será en este caso la naturaleza de la investigación y el desarrollo de la propuesta a la que se aspira. Esto se debe, a que el propósito planteado en este proyecto no se vincula a un análisis conceptual sobre ejes filosóficos y estéticos del cuerpo en la contemporaneidad, sino mas bien a todos los factores sensoriales que se desprenden de dicho cuerpo y como éstos se relacionan con el contexto para dibujar, mediante la morfología y el desplazamiento, un imaginario que muta a partir del ojo y el posicionamiento de quien lo percibe.

Teniendo en cuenta este supuesto, se retomará principalmente las obras expuestas por la artista Brígida Baltar, cuya conexión con la naturaleza nos habla de explorar el universo sensorial que se desprende de cada organismo que nos rodea.

Esa búsqueda de múltiples sensaciones a partir del detalle y la génesis de lo que nos rodea, se sitúa como un punto de partida para explorar morfológicamente la prenda desde su estructura, no simplemente su superficie. Este planteamiento es a su vez el eje innovador de la propuesta, ya que se aspira a generar a partir de la estructura de la prenda una imagen morfológica susceptible de modificarse a partir del punto de vista con el que se perciba, haciendo de la moldería una estampa 3d que cobre sentido a través del desplazamiento del cuerpo.

### *1.3 Justificación*

En primera instancia, cabe destacar que si analizamos el rol del cuerpo en la contemporaneidad, nos encontraremos con una característica esencial que se sitúa como la raíz que justifica este proyecto, y es la constante fragmentación del sujeto y su búsqueda de multiplicidad de sentidos a través del entorno que transita y construye.

Dicha característica se expresa en la necesidad de quebrar los rígidos límites y códigos establecidos entre los diversos aspectos sociales y culturales que nos rodean, siendo el cuerpo el principal campo de acción para experimentar estas nuevas construcciones múltiples.

Dicho de este modo, no es de sorprender que actualmente exista una trasposición entre arte y diseño, los cuales ya no se presentan como expresiones autónomas sino que se constituyen de manera complementaria nutriéndose de infinitos aspectos que rodean al sujeto en su cotidianeidad. A su vez, este sujeto ya no es sólo un simple espectador o consumidor pasivo, sino que espera formar parte de dicha construcción exigiendo la novedad constante.

Esta premisa, nos habla de la importancia de considerar el siguiente proyecto como una herramienta para investigar y experimentar en torno a nuevas producciones que integren el universo artístico y textil, haciendo hincapié en el proceso de exploración morfológico y sensitivo en donde el espectador sea a su vez quien construya y complete la expresión.

En base a lo expuesto, se vislumbra que la relevancia de esta propuesta es hacer de lo textil un medio para generar mayor implicancia del público en las expresiones vinculadas al diseño experimental y su relación con el arte.



#### *1.4 Limitaciones*

El principal obstáculo a la hora de abordar temáticas relacionadas al cuerpo en movimiento y su relación con el contexto, es justamente la profundidad de este campo a nivel investigativo y experimental.

El cuerpo como medio de expresión sensible y discursiva ha sido indagado desde innumerables esferas conceptuales, desde la antropología hasta la semiótica, y contiene un alto grado de subjetividad que nos impediría anclar este proyecto concreto.

Es importante considerar que “contamos aquí la historia de un cuerpo que se escribe, se lee y se representa pero luego ser tachado. Ya que toda representación del cuerpo que es inexacta, debe tacharse” (Weisz, 1986, p.25). Es por ello, que abordar el cuerpo desde su aspecto discursivo sería exponerse a un nivel conceptual tan amplio y subjetivo, que sólo lograría enredar el hilo de este proyecto.

Resulta entonces de suma importancia, limitarse a los aspectos más relacionados a una exploración sensorial y morfológica del cuerpo vestido en movimiento. Si bien inevitablemente conlleva la interpretación de un lenguaje determinado, no será el análisis discursivo el eje central que se pretende abordar, sino una herramienta más para comprender la implicancia entre el emisor y el receptor de la acción.

Por otro lado, abordar la indumentaria desde el arte en acción nos presenta la dificultad de tomar en cuenta la propuesta a partir de un doble usuario, no sólo el performer que portará el textil en la expresión, sino el espectador quien participa de forma activa, percibiendo y a su vez construyendo el sentido de la obra.

Precisamente por eso, este análisis debe aportar un paralelismo entre artista y espectador para que ambos usuarios se sientan identificados e implicados en la obra, de manera diferente pero complementaria.

Por último, es trascendental tener en cuenta que gran parte de este proyecto se constituye a partir de una experimentación a nivel formal y morfológico cuyo proceso no es lineal, sino que por el contrario, contiene etapas de exploración intuitivas que nos impiden proyectar de antemano cuál será el resultado de la búsqueda.

Si bien a nivel práctico existen determinadas técnicas de manipulación textil que sirven de guía para la experimentación, no se puede tener certeza de cuál será el rumbo que tomará la propuesta final una vez constituida e inserta en el contexto adecuado. Por ende, gran parte de la investigación metodológica se aplicará en base a supuestos que luego serán corroborados en el momento concreto de la materialización.

## *1.5 Objetivos*

### *1.5.1 Objetivos Generales*

-Analizar el nexo entre la performance y la indumentaria con el fin de amalgamar estas expresiones relacionadas a la corporalidad.

-Desarrollar una propuesta textil que cobre sentido a partir del cuerpo en movimiento y la mirada del espectador.

### *1.5.2 Objetivos Específicos*

-Analizar los aportes de la performance como expresión de arte vinculada al cuerpo.

-Describir las múltiples dimensiones que abarca la acción de un cuerpo en movimiento y su influencia en el espectador.

-Considerar el cuerpo como eje central del arte en acción, y analizar su relación con la indumentaria.

-Identificar los principales vínculos entre la performance y la indumentaria a través del análisis de antecedentes.

-Realizar pruebas morfológicas sobre textiles para descubrir diversas formas de estructurar el cuerpo desde la moldería de la prenda, teniendo en cuenta diversos materiales y recursos constructivos.

-Analizar los resultados de la experimentación textil a partir de un cuerpo en movimiento y las relaciones perceptuales del espectador.

-Analizar el arte textil contemporáneo y sus referentes, teniendo en cuenta los materiales y métodos de manipulación utilizados.

-Explorar la posibilidad de generar arte textil desde la estructura de la prenda, dejando de lado las intervenciones superficiales.

-Recabar datos sobre los espacios en Córdoba que podrían ser escenario de un futuro proyecto multidisciplinario relacionado a la indumentaria.

-Analizar diversas inspiraciones estéticas que vinculen la génesis de las formas en el espacio y su relación con la transformación y el movimiento del cuerpo.

-Examinar el entorno y el público al cual va dirigida la propuesta para lograr generar una expresión con la que el espectador pueda sentirse movilizado, y a su vez identificado.

-Elaborar una propuesta de difusión para generar interés acerca del proyecto concreto, buscando atraer a los espectadores del circuito artístico y de diseño en Córdoba, y a nuevos actores involucrados.

## 2. Metodología

El desarrollo de este proyecto se llevará a cabo a partir del proceso metodológico de diseño planteado por Bruno Munari.

En una primera instancia se definirá el problema en base a los ejes centrales del proyecto, los cuales se encontrarán amalgamados por el hilo conductor que es el cuerpo como entidad expresiva. Estos ejes van desde la performance como arte en acción hasta el universo textil y morfológico de la indumentaria expresado a partir de la corriente *Talking Textiles*.

La correcta definición del problema permitirá delimitar cuáles son los objetivos que guiarán el proyecto, teniendo en cuenta su relevancia y las limitaciones subyacentes.

Como segunda etapa se procederá a recopilar y analizar datos. Esto será posible inicialmente a partir de la búsqueda de antecedentes vinculados al eje corporal como lazo entre performance e indumentaria, lo cual nos otorgará una visión preliminar de cómo se pretende abordar el campo de investigación teórica y formal.

Luego, se procederá a elaborar el marco teórico asentado en bibliografía que sustente y profundice los tópicos más relevantes del proyecto. La coordenada que guiará el relevamiento teórico será la identificación de nuevos paradigmas sociales relacionados al cuerpo como medio de articulación entre: arte en acción, indumentaria, experimentación morfológica textil y entorno.

En base a dichos ejes, se examinará críticamente la información recaudada a partir de una investigación exploratoria orientada hacia tres pautas: análisis bibliográfico, entrevistas y observación. A continuación se detalla el procedimiento.

<i>Análisis Bibliográfico</i>	
Tipo de investigación	Exploratoria
Metodología	Cualitativa
Técnica	Análisis de bibliografía (libros, artículos periodísticos, papers, revistas, sitios web) imágenes y videos
Instrumento	Fichaje

<i>Entrevistas</i>	
Tipo de investigación	Exploratoria
Metodología	Cualitativa
Técnica	Entrevista
Instrumento	Guía de pautas
Población	Artista performáticos Artistas performáticos vinculados a la indumentaria Artistas textiles
Criterio	No probabilística
Muestra	Un representante por cada eje temático

<i>Observación directa</i>	
Tipo de investigación	Exploratoria
Metodología	Cualitativa
Técnica	Observación directa
Población/Muestra	Puestas performáticas realizadas en la ciudad de Córdoba
Instrumento	Guía de observación

Una vez obtenida la información pertinente, se analizarán los datos con el objetivo de extraer conclusiones y supuestos que sirvan para proyectar la siguiente etapa, denominada según Munari, creatividad. En ella, se delimitarán las técnicas formales acordes a los conocimientos postulados, que luego se aplicarán al momento de la experimentación, teniendo en cuenta además, el análisis de tecnologías y materiales afines.

En el caso puntual de este proyecto, es de suma importancia la aplicación experimental de técnicas de manipulación textil no convencionales, las cuales sirven como disparador para constituir morfologías y texturas innovadoras a partir de la moldería como estructura de una prenda.

A continuación se describen los procesos textiles que serán luego desarrollados de manera formal a través de experimentos y pruebas. Es importante subrayar que se explorarán todos los métodos de manera preliminar, para luego seleccionar cuál será el indicado en la confección de los prototipos planteados para el proyecto.

*-Draping:* Consiste en una técnica de diseño tridimensional que provee de una gran libertad experimental mediante el modelado del material textil alrededor de un maniquí, al mismo tiempo que se estimula la creatividad a partir del hecho de sentir y esculpir los tejidos. De manera inversa a la moldería tradicional, se elabora el modelo sobre el maniquí, para luego retirarlo y transformarlo en un patrón de papel, de este modo, el diseñador puede ver de antemano las cualidades del material sobre el cuerpo en relación con el modelo a desarrollar.

*-Transformación/Reconstrucción:* Esta técnica de modelado permite crear formas y efectos interesantes en la prenda, en el mismo momento en que ésta es desarrollada.

Shingo Sato, profesor del departamento de Diseño en el Politécnico de Milán y creador de las variantes de esta técnica, es hoy en día el mayor exponente de la misma a nivel mundial.

El proceso consiste en fabricar toda una nueva forma a partir del hecho de construirla directamente sobre la base de moldería tradicional con papel, tela y cinta adhesiva. En el siguiente paso, la nueva estructura es desmantelada en piezas de molde y el diseño se vuelve a cortar en un textil adecuado para acompañar el concepto. Finalmente, el diseño se reconstruye con una morfología nueva y se confecciona.

A su vez, este proceso provee de diferentes variantes que se pueden aplicar a la misma técnica:

*Traslado de pinzas:* se dibuja un nuevo recorrido corporal cuidando que pase por las puntas de las pinzas para lograr anclar los nuevos planos y generar todo un nuevo modo de lectura de la prenda.

*Técnica de Drapeado:* a partir del concepto desarrollado en el traslado de pinzas, se incluye volumen por medio de drapeados, fruncidos o pequeñas tablas, que se lograrán dando excedente de material en algunas zonas de las piezas.

*Técnica 3D:* sobre la base de la primera de las técnicas, y teniendo en cuenta los puntos finales de las pinzas, se aplica sobre el corpiño una forma determinada confeccionada con un fuelle. A partir de allí, se trazan las líneas por donde se cortará la pieza, buscando que la misma quede totalmente plana.

*-Generación geométrica de la indumentaria:* Esta nueva técnica permite pensar la generación de la moldería como parte de una estrategia proyectual, articulando principios morfológicos que nos lleven a desarrollar capacidades en el manejo de las dimensiones constructivas de un objeto de indumentaria. De esta manera, se busca



incorporar conocimiento, experimentar y desarrollar moldes alternativas a partir de formas geométricas intervenidas, acercándose de este modo al diseño de nuevas tipologías de indumentaria y estructuras no convencionales a partir del análisis de la forma.

*-Deconstrucción:* La técnica busca crear pautas de ruptura, en lo estético y funcional, en la generación de una prenda, partiendo de la deconstrucción de prendas existentes como punto de partida del diseño. El puntapié inicial se da con la experimentación de los materiales sobre un cuerpo real, analizándolo a este último como volumen tridimensional donde no necesariamente existirán costuras laterales o tipologías tradicionales. Se propone un replanteo del orden y organización de las partes desarmando prendas existentes, generando nuevas tipologías, configuración de la silueta, asimetrías y exageración.

La fragmentación de la forma implica que las reglas tradicionales de composición ya no son válidas. Algunos rasgos formales que regirán el proceso serán: el abandono de los ejes convencionales, la rotación en 360° alrededor del cuerpo, la construcción con un efecto provisional, la descomposición de las estructuras hasta el caos aparente, la alteración-distorsión de las formas y sentidos originales.

La deconstrucción implica desmantelar las jerarquías tradicionales mantenidas hasta el momento, llegando a la indeterminación como regla del proceso y la búsqueda del desequilibrio/equilibrio.

Una vez realizados los ensayos morfológicos pertinentes, se procederá a realizar la siguiente etapa del proceso metodológico avocada a la confección de modelos que permitan ser puestos a prueba en una acción performática con el fin de contrastar los

resultados con una puesta en escena real, evaluando los efectos generados a partir de diferentes perspectivas, ángulos y distancias. Dicha prueba servirá además para descubrir diversos efectos del contexto sobre la estructura textil, y así retomar la etapa de experimentación para plantear nuevas modificaciones en base a las ideas proyectadas en la acción corporal.

### **3. Marco Teórico**

#### *3.1 Metamorfosis social y su impacto en el consumo*

Actualmente, nos encontramos envueltos en una vorágine social que expresa un cambio de paradigmas. La perspectiva que adquirimos sobre nosotros mismos y el entorno que nos rodea comenzó a experimentar una desarticulación crucial que propone nuevos modos de concebir el sistema de producción y consumo al cual estamos expuestos.

Como sociedad, nos encontramos prevaleciendo a un legado de homogenización propuesto por una estructura postindustrial deseosa de intensificar el consumo de forma masificada. Irónicamente, este arduo proceso de propagación consumista impulsó una creciente segmentación del mercado, dando como resultado la proliferación de tendencias apuntadas a individuos cada vez más diferenciados.

De este modo, los rituales que apuntan a la creación de un ser colectivo disciplinado por normas homogéneas, se desvanecen ante un proceso de individualización extrema caracterizado por la descentralización de las necesidades y un mayor contacto con el cuerpo y el espíritu propio, en una oda a la autenticidad.

Este nuevo imaginario constituido por las nociones de individualidad y espiritualidad, nos remite a antiguas civilizaciones eclipsadas por una cultura occidental de producción y consumo impulsivo. Tras siglos de dictadura consumista, el hombre comienza a ser consciente del impacto de sus acciones, siendo partícipe de una nueva forma de pensar el entorno circundante y emprendiendo nuevos mecanismos de articulación social y cultural.

Es decir, que nos encontramos frente a un nuevo imaginario de aceptación de la diversidad, respaldado por una antigua concepción de conexión y armonía con el universo. No es casual entonces que las tendencias étnicas actuales se sitúen como una herramienta para recuperar el misticismo de una sociedad que perdió la fe ciega en el consumo seriado.

A continuación, analizaremos los detonantes de esta etapa de transición hacia un nuevo orden social que, paradójicamente, apela a retomar lo más primitivo de la corporalidad y el espíritu mediante la desbordante búsqueda de novedad.

### *3.1.1 De la sociedad de la imagen a la sociedad de la información*

La posmodernidad fue un periodo caracterizado por el surgimiento y la supremacía de medios audiovisuales que sirvieron como herramienta para la configuración de la denominada cultura de la imagen. Esta cultura se constituyó como el medio perfecto para forjar estereotipos que fuesen venerados y emulados por las masas, deseosas de aceptación en base a la mirada ajena.

Así mismo, tal como plantea Saulquin (2010), la propagación de una cultura visual fue el sustento para instaurar nuevas y crecientes aspiraciones consumistas, ya que el entretenimiento predispone a los individuos a instalarse en un juego de identificación constante en el que sólo se puede participar adquiriendo nuevos bienes bajo la regla de cambiar y desechar como deseo constante.

Por su parte, Baudrillard (1977) anunció este panorama identificándolo como un simulacro en el cual la imagen posee el nocivo poder de asesinar la realidad, aún siendo su propio modelo.

De tal modo, expone que la cultura envuelta en la simulación, hace uso de la imagen como el reflejo de una realidad profunda que, a su vez, sirve para desnaturalizar esa realidad profunda, o bien para enmascarar la ausencia de la misma.

En este horizonte vicioso, el cuerpo pierde su individualidad y se convierte en un mero soporte sofocado por las exigencias autoritarias de la imagen. Es por ello, que la obsesión del cuerpo como objeto modelable se convierte en la expresión de un individuo cada vez más sumiso y homogéneo.

Inesperadamente, esta perspectiva construida sobre los cimientos de la posmodernidad comienza a desarticularse debido a la irrupción de las nuevas tecnologías digitales, dando lugar a una etapa de transición hacia nuevos paradigmas.

En el presente, nos encontramos dentro de una realidad digitalizada en donde poseemos la capacidad de acceder a un nivel inmensurable de información de manera homogénea, lo cual desdibuja las fronteras de poder que fueron anteriormente el principal sustento de los mandatos sociales.

Conjuntamente, las redes informáticas unen las categorías de tiempo y espacio, transformando su carácter cronológico en una aparente instantaneidad.

Virilio (1991), expone acerca de tal argumento evidenciando una sobreexposición social en donde la diferencia entre lo cercano y lo lejano deja de existir.

Así, el individuo privado de límites objetivos encara un nuevo modo de visibilidad en donde no es necesario un encuentro cara a cara.

Estos supuestos nos hablan de un nuevo orden social en donde la importancia de la presencia física se diluye, otorgando al hombre una nueva libertad constructiva para su imagen, la cual puede ser articulada de manera más personal y democrática.

Esta emancipadora virtualidad, revela que la reafirmación individual mediante la autenticidad se sitúa como el objetivo primordial de una sociedad ofuscada por siglos

de mandatos supremos que oprimían su accionar. Hoy, los individuos comienzan a abandonar el juego de identificación mediante cánones preestablecidos, tomando conciencia de que los bienes de consumo ya no servirán para adoctrinarlos, sino que pueden ser sagazmente manipulados para materializar lenguajes propios.

Dichas particularidades se constituyen como una metamorfosis de la posmoderna *sociedad de la imagen* a una nueva y consolidada *sociedad de la información*.

Apelando a una mirada humanista, Masuda (1994) nos habla de “una sociedad que crece y se desarrolla alrededor de la información y aporta a un florecimiento general de la creatividad intelectual humana, en lugar de un aumento del consumo material”. (Masuda, 1994, p.22)

De tal modo, inevitablemente la corporalidad del sujeto también se individualiza y renuncia de manera paulatina a los estereotipos, testimoniando la revalorización de lo más íntimo de cada persona. Salquin (2010) rescata la importancia del cuerpo como soporte espiritual en el marco de esta nueva organización social y cultural, expresando miradas que surgen desde la interioridad y no desde parámetros externos.

Sin embargo, toda desarticulación estructural conlleva un arduo proceso de asimilación para adaptarse a los nuevos parámetros instaurados, siendo generalmente la creatividad una respuesta eficaz ante la incertidumbre.

### *3.1.2 La creatividad ante la desarticulación del consumo*

La vigente re-estructuración social a partir de una cultura cada vez más digitalizada, implica que las formas de producción y consumo deben adaptarse a un

proceso de individualización que fragmenta el orden establecido por los mandatos históricos y sociales.

Durante este periodo de transición las personas promueven relaciones sociales que se basan en la heterogeneidad, subrayando su identidad y diferenciándose mediante sus cuerpos. Precisamente, la corporalidad adquiere un mayor protagonismo, anteponiéndose a los bienes de consumo, los cuales no serán desplazados completamente, sino ajuntados a las necesidades y deseos de cada individuo particular.

Asimismo, los cuerpos liberados de las rigurosas identificaciones colectivas comienzan a ser eco de valores propios que adquieren impulso a través de una búsqueda personal de conexión con el espíritu. Esta incipiente espiritualidad dará lugar al desarrollo de una conciencia crítica acerca de uno mismo y del entorno, potenciando la creatividad hacia un nuevo modo de producción y consumo personalizado. (Saulquin, 2010)

Cileruello (2006) agrega que el actual fenómeno de internet posibilita la interacción simultánea de numerosos usuarios que, a pesar de estar geográficamente dispersos, crean y conviven en un mismo espacio. Se refiere así al arte virtual colectivo como una manifestación de hechos en los que el autor como creador individual pierde su monopolio para dar paso a un hecho artístico, normalmente anónimo, que cobra sentido únicamente a partir de la multiplicidad de aportes.

A modo de ejemplo, citamos el creativo portal web denominado *TheBurningHouse.com*. En este espacio virtual se invita a la participación del usuario a partir del siguiente interrogante: Si tu casa se está quemando, ¿Qué llevarías contigo?

Así, se propone una entrevista condensada en una sola consigna, la cual refleja los intereses, antecedentes y prioridades más personales de cada participante. Los





Observamos así, como los individuos quedan completamente expuestos en un paradigma entre lo real y lo virtual de sus personalidades.

Por otro lado es interesante destacar la búsqueda por manifestar el conflicto entre lo práctico y lo sentimental de los consumidores actuales, sirviendo además como una plataforma que permite visualizar los nuevos intereses sociales y culturales de una manera original y didáctica.

Lo cierto es que la popularidad de este tipo de espacios tendientes a la participación activa del usuario, nos habla de una nueva demanda que apunta a la personalización extrema.

Ante este horizonte, la industria del consumo debe intensificar sus esfuerzos para desligarse de los métodos de producción masiva, reemplazando su aspiración de mayor capacidad e instalaciones por una creatividad puesta al servicio de la personalización y originalidad de bienes. De ese modo, la singularidad deberá recorrer toda la cadena de valor que estructura un bien de consumo, desde la más ínfima materia prima hasta la prestación de servicios, llegando a los individuos de forma ingeniosa y auténtica.

Conjuntamente, la creatividad aplicada al consumo puede valerse de herramientas como el multiculturalismo, que se sitúa además como uno de los resultados de la sociedad digitalizada. La comunicación digital a gran escala posibilita que las fronteras entre diferentes universos culturales se desvanezcan, ya que al unir tiempo y espacio, la web genera visiones compartidas entre individuos de diversas procedencias. Este aspecto es, actualmente, más que una oportunidad, una necesidad de los consumidores por compartir símbolos socio-culturales que les permitan enriquecer sus perspectivas de vida, sin perder las raíces propias.

Finalmente, cabe destacar que los esfuerzos creativos no solo deben encaminarse hacia los medios de producción y distribución, sino a un profundo análisis social que mediante pensamientos laterales nos permitan obtener una visión crítica y no acotada de los fenómenos que influyen las conductas de los individuos, así también como las consecuencias de las mismas. En una etapa de constante transición se debe ser lo suficientemente suspicaz para captar los indicios colectivos e individuales, advirtiendo que el accionar social puede resultar contradictorio en su evolución, y no por ello carecer de sentido.

Justamente, hoy en día nos topamos con uno de los grandes paradigmas que acarrea el progreso actual, y es la convivencia entre el deseo de retroceder a los orígenes universales y una insaciable evolución hacia un futuro tecnológicamente complejo.

### *3.1.3 Paradoja actual: retorno a los orígenes en respuesta a la novedad constante*

Indudablemente, el hombre contemporáneo se halla envuelto en una metamorfosis liderada por fuerzas que actúan de manera simultánea en la construcción de su identidad. Estas fuerzas provienen de un pasado histórico que conmemora atmósferas de las cuales el individuo aprende, luego, transitan por un presente mutable y heterogéneo, y finalmente se proyectan hacia un futuro incierto que suscita tantas expectativas como temores.

Hoy, el ser que se reconoce atravesado por las fuerzas de la temporalidad, logra progresar mediante la conciencia de lo que fue y de lo que eventualmente será. Así es como el período de industrialización le enseñó que si bien la tecnología y la ciencia son motores de prosperidad, no constituyen los únicos medios para completar su esencia

humana. Las máquinas no pueden concebir el fortalecimiento existencial de un hombre que no estrechó lazos entre su cuerpo, espíritu y entorno.

Pániker (1982) nos habla de la importancia de recuperar la paradoja del auténtico progreso, que es el retro-progreso y su capacidad de aludir al origen como núcleo de venerables conocimientos universales. Este concepto rememora la visión Hegeliana sobre la conciencia de sí, en donde el hombre recupera la capacidad de conjugar cuerpo y espíritu para hacer frente a la inestable realidad que, actualmente, lo somete a la novedad constante.

Luego de largos períodos de represión social y estética, el cuerpo liberado se encamina hacia una nueva, pero primitiva, concepción de simbiosis entre la espiritualidad y la corporalidad de su ser, accediendo a relaciones auténticas con el entorno que recorre.

En este sentido, la aceleración tecnológica que orienta nuestro futuro paradójicamente servirá de herramienta para abandonar la visión mecanicista de una sociedad disciplinada por rígidas y hegemónicas estructuras, permitiendo que los individuos descubran la naturaleza de su existencia y puedan expresarla libremente.

Equivalentemente, re descubrir la naturaleza existencial del hombre, implica volver a tomar conciencia de la naturaleza de su entorno, concibiendo una relación más fluida entre el cuerpo y los diversos eslabones que conforman el ecosistema.

Esta nueva configuración del individuo en permanente diálogo con sí mismo y con el entorno que lo envuelve, nos invita a reflexionar sobre los múltiples estigmas que la naturaleza sufre ante siglos de explotación desmedida en pos de un progreso desafortunado. Las ambiciones consumistas silenciaron la voz de un hábitat que hoy necesita ser escuchado para el devenir de la existencia terrestre.

La oportunidad se encuentra en el abandono del consumo seriado y la utilización de las nuevas tecnologías al servicio de bienes cada vez más personalizados, apuntando a una mayor calidad de vida que respete los principios ecológicos elementales.

En definitiva, el cuerpo contemporáneo, en su noción de libertad, es un cuerpo que se piensa en movimiento y en constante interacción con la naturaleza. De allí, la importancia de rescatar la participación de la indumentaria como una segunda piel que actúa de eslabón entre el individuo y su entorno.

Por lo tanto, es trascendental tener en cuenta que “si decimos que la cultura es la naturaleza que hemos transformado, el nuevo arquetipo indumentario pueda ser, junto a otros objetos y productos, la síntesis finalmente conciliadora entre el hombre, la naturaleza y la cultura” (Saulquin, 2010, p.124).

Evocando este argumento, se analizará a fondo la manera en que el mundo textil interviene en la configuración de un cuerpo en movimiento a partir del espacio que construye y recorre, fomentando la idea de unidad y conexión vital entre ellos.

### 3.2 *Límites desdibujados: cuerpo, indumentaria y contexto*

Nos introducimos en el análisis de esta ineludible relación a partir del testimonio de Alejandra Mizrahi (2009) quien afirma que existen tres elementos imprescindibles cada vez que nos vestimos: un cuerpo, un vestido y un contexto. Esto se debe a que la indumentaria se sitúa como el primer lugar que el cuerpo habita, siendo que el cuerpo es un lugar previamente, y a su vez, estos dos lugares habitan un tercero que es el contexto.

El hombre se vale de la corporalidad para habitar un espacio que él mismo confecciona a partir de su accionar, es decir que ese espacio no es estático sino que se vincula estrechamente con la idea de movimiento y es, a su vez, sumamente subjetivo en su delimitación.

Así mismo, el contexto que envuelve al hombre está supeditado a un espacio interior en donde se despliegan los pensamientos y sentimientos, que exteriorizados en sensaciones, ayudarán a proyectar el entorno mediante la percepción.

Al rededor de esta perspectiva, Simmel (1988) citado por Le Breton (2006) vislumbra la capacidad del cuerpo de ser el vehículo fundamental de aprehensión sensorial del mundo, el cual permite al hombre la conexión primaria con todo elemento que lo rodea.

Así mismo, Le Breton (2006) detalla esta idea explicando que el hombre antes de habitar el mundo habita su propio cuerpo, por ende todo lo que agreguemos o substraigamos de nuestros cuerpos va a modificar directamente la relación que mantenemos con el entorno.

Finalmente, no debemos pasar por alto la importancia de la indumentaria como esa segunda piel que sirve de articulación entre el cuerpo y su contexto, constituyendo un lenguaje que da cuenta acerca de dónde y cuándo habitamos un lugar. Así, la piel

textil hace que la relación cuerpo/lugar se convierta en un discurso y logre abandonar su propiedad meramente física.

Teniendo en cuenta que “un cuerpo, se hace cuerpo de un lugar específico cuando es vestido de una manera que lo ancla a ese lugar” (Mizhari, 2009), profundizaremos acerca de estos ejes temáticos para comprender su conjunción y la manera en que, a partir del juego de relaciones que construyen, pueden suscitar un sin número de sensaciones.



*Figura 9:* Corset construido con piel humana de Nicola Constantino (1999)

### 3.3 *Nuevo imaginario social: el cuerpo como territorio*

Tras el análisis introductorio acerca de una nueva estructuración social que gira en torno a la individualidad, nos topamos con la importancia de recuperar la noción de cuerpo en su sentido antropológico. El individuo vuelve al primitivo plan de unión entre su cuerpo, espíritu y entorno, justamente para dividirse y diferenciarse de las masas sociales en las cuales se mimetizó durante la ya alejada posmodernidad.

El cuerpo vuelve a ser centro de expresiones auténticas, reivindicando su presencia activa en el mundo, y a su vez, uniéndose a él para extraer un sinnúmero de sensaciones que luego podrán ser materializadas.

Hoy, el cuerpo es el territorio en donde transitan todas las experiencias que hacen a nuestra identidad, debido a que “el espesor del cuerpo, lejos de rivalizar con el del mundo, es, por el contrario, el único medio que tengo para ir al corazón de las cosas, haciéndome mundo y haciéndolas carne” (Merleau-Ponty, 1975, p.169).

Conjuntamente, el cuerpo como territorio no es un elemento consumado, sino que está en constante mutación a partir de múltiples dimensiones que lo atraviesan, articulando y desarticulando el paisaje que conforma su existencia.

Este enfoque implica que toda acción humana repercute tanto de manera externa como interna, ya que el cuerpo que transforma el entorno envolvente, implícitamente, se transforma a sí mismo.

Llegando a este punto, podemos afirmar que la acción hace del cuerpo un territorio, y le permite auto-edificarse día a día. De acuerdo con esto, nos remitimos a la reflexión de González-Victoria (2011) para legitimar que un sujeto que construye, es a su vez objeto de construcción, siempre recreándose en toda acción que emprende.

Arribamos entonces a la conclusión de que el cuerpo que construye, es un cuerpo que se piensa en movimiento, solo así podremos traspasar la perspectiva biológica y acceder a una concepción más amplia del hombre como ser viviente y actuante, quien crea e interactúa continuamente con el espacio.

### *3.3.1 Creación y exploración del espacio a partir del cuerpo en movimiento*

Cómo ya hemos vislumbrado, durante siglos la racionalidad potenciada por épocas de progreso industrial y científico, logró fragmentar al hombre en una dicotomía que distinguía entre sujeto y objeto. Es decir que la corporalidad humana, contemplada en un sentido meramente carnal, sólo servía de obstáculo para acceder a lo trascendental del ser, una esencia divina que se descubría únicamente mediante la intelectualidad.

Progresivamente, estos paradigmas fueron desarticulados ante la creciente necesidad de revalorizar la concepción del ser humano como un todo, el cual logra amalgamar todas las piezas que componen su existencia.

En consecuencia, el cuerpo volvió a ser sujeto y objeto a la vez, recuperando su sentido originario de unidad y constituyéndose nuevamente como el auténtico medio para acceder al mundo, siendo mundo. A su vez, el concepto de acción cobra una ineludible importancia ya que el acceso a ese mundo en términos espaciales se logra únicamente a través del movimiento de nuestro cuerpo. (Chapa Cano, 2011)

El cuerpo se proyecta en cada desplazamiento, trascendiéndose a sí mismo y creando un espacio susceptible a infinitas transformaciones. Incluso, ese espacio se establece de manera subjetiva, ya que es constituido mediante la exteriorización de un espacio interno del individuo, manifestado en cada acción que realiza.



Por otro lado, Silvia Peláez (2005) nos otorga una visión comunicativa de la acción, revelando que el movimiento del cuerpo logra escribir o diagramar un espacio, enlazando formas y cadenas de significados. En la construcción de este relato entra en juego quien percibe la acción, que a partir de las relaciones de proximidad logra captar sensorialmente el cuerpo en el espacio e interpretarlo de múltiples formas, a modo de diálogo.

En definitiva, construir a partir de una acción corporal no sólo nos permite interactuar con el espacio creado, sino además, interactuar con lo más profundo de nuestro ser, conociéndonos como individuos. En contraste con épocas pasadas de inerte intelectualidad, actualmente “la conciencia de la propia persona nace de la realización de un cierto grado de actividad y no sólo de la reflexión sobre uno mismo. La práctica es fundamental” (Honnef, 2005, p.592).

El cuerpo conforma una herramienta trascendental para crear conciencia propia y colectiva, siendo la culminación de las múltiples experiencias que nos atraviesan como individuos y como sociedad. Por consiguiente, es importante analizar el escenario corporal en donde se despliegan nuevas formas culturales que apuntan a la libertad exploratoria y expresiva.

### *3.3.2 El escenario corporal: Body Art*

El entramado social, político y económico que caracterizó a la Posmodernidad, fue el legado de un arduo proceso de industrialización que giró en torno al consumismo como máxima autoridad. Esta soberanía del consumo, cuya herramienta fue la materialización y homogenización de los deseos sociales, reveló su poder influenciando a cada esfera de la cultura.

Particularmente, el ámbito artístico reveló este dominio mediante la creciente comercialización de obras meramente objetuales, a su vez, condicionadas estéticamente y moralmente por una estructurada institucionalidad que se encargó de segregar las expresiones artísticas a ciertos sectores sociales de elite.

El tradicionalismo que históricamente primó en el arte occidental, se vio irrumpido por nuevas corrientes que apelaban a una desmaterialización de la obra, poniendo en énfasis la subjetividad y en la libertad exploratoria del autor. Este enfoque fue el cimiento de lo que a mediados del siglo XX se denominó *Arte Conceptual*.

La génesis del *Arte Conceptual* comienza cuando el interés por la obra objetual se desplaza hacia su proceso de ideación. Es decir, que el concepto del artista es elevado a obra de arte sin necesidad de tener que ser materializado pictóricamente o escultóricamente, revalorizando así el aspecto procesual o constructivo. (Urbina, 2005)

Esta perspectiva forjó una ruptura en las formas de producción y recepción artísticas, ya que al subrayar el proceso sobre el resultado final, incitó a que tanto el autor como el espectador se hagan uno en la construcción de la obra que, lejos ya de la concepción estática de objeto cerrado, se establecería mediante una acción.

Tal como asegura Cirlot (1990), la nueva visión pluralista del arte implica que el espectador debe adentrarse en la obra para ya no sólo percibirla, sino también interpretarla.

Así mismo, Eco (1962) teorizó esta corriente al denominar como *obra abierta* a toda construcción cuya plataforma sea la multiplicidad de significados o lecturas como resultado de la interpretación personal. De allí se desprende una sub-categoría designada como *obra en movimiento*, la cual destaca el aspecto azaroso y lúdico de una acción artística, caracterizada “por su capacidad de asumir diversas estructuras imprevistas físicamente irrealizadas” (Eco, 1962, p.84).

Posteriormente, analizaremos en mayor profundidad esta mirada de Umberto Eco sobre la importancia del espectador y su participación activa en el desarrollo de una obra.

Recapitulando, podríamos afirmar que el conceptualismo aplicado al arte desembocó en importantes consecuencias que marcaron un quiebre en los prototipos tradicionales de expresión. En primer lugar, la importancia de la idea y el proceso artístico sobre la materia, luego, el artista no como figura sublime sino como un intermediario que experimenta lúdicamente los modos de adquirir conciencia propia y colectiva, y finalmente, el espectador como constructor subjetivo de la obra y ya no como perceptor pasivo.

A finales de los años sesentas, este panorama se conjugó con enérgicos cambios políticos y sociales que dieron como resultado la liberación del individuo y la progresiva recuperación de su sentido de corporalidad. Así, nace el *Body Art* (arte corporal) expresando una reivindicación del cuerpo como soporte fundamental de creaciones artísticas basadas en la acción.

Como antecesores de esta ideología podemos mencionar el *Activismo Vienés*, siendo la primera corriente de artistas europeos que utilizaron su propio cuerpo como soporte en la expresión de una obra de arte que, constituyéndose en una experiencia, interpelaba al retorno de lo más originario y primitivo del ser.

Piscitelli (2003) citado por Cimaomo (2007), escribió “las acciones de los artistas vieneses (...) pretendían hacer visible -a través de sus tejidos corporales- lo invisible, des-ocultar lo enterrado en la oscura arqueología del dolor, la sexualidad y la carne, buscando saltar a esa otra zona de libertad que intuían, existía” (p. 78).



Figura 10: “Azione Sentimentale”, performance de Gina Pane (1973)

Progresivamente, el *Body Art* se fue consolidando a partir de tres tendencias que constituyeron su razón de ser. (Marchán Fiz, 2001)

Por un lado, el *Body Art Antropológico* centrado en el cuerpo en sí mismo como lo más genuino y auténtico del ser. Esta corriente se vincula con los inicios del arte corporal en donde las acciones expresivas no apelaban a crear una comunicación con el espectador, más allá del impacto emocional que las mismas puedan suscitar. Además, la

expresión se basaba en todo tipo de transformaciones y flagelos que permitan experimentar los límites sensibles del cuerpo, realizando desde cortes hasta amputaciones.

Otra vertiente fue el *Body Art Fenomenológico*, el cual tomaba al cuerpo como la materialización de un tiempo y espacio definido, explorando el modo en que la corporalidad nos permite establecer conexiones físicas y emocionales con el mundo, siempre resaltando la experiencia como eje de la obra artística.

Por último, el *Body Art Cinético* que indaga sobre el cuerpo en movimiento y sus métodos de configurar significados a partir de gestos y desplazamientos. Es decir, que en este tipo de obras el cuerpo se constituye como un medio de comunicación no verbal, solicitando la participación del espectador para poder completar el sentido de la expresión. (Chapa Cano, 2011)

Simultáneamente, las citadas corrientes se amalgamaron para dar lugar a una conciliación entre cuerpo, acción y significado, siendo la principal motivación para el surgimiento de las *Artes en Acción*. Éstas, convergieron en diversas manifestaciones, pero fue la *Performance* la culminación del arte basado en la experiencia.

### 3.3.3 *La performance como experiencia*

En principio, para comprender las bases de este movimiento, citaremos la idea planteada por Derrida (1989) quien anuncia la muerte de la representación como retrato mimético de una realidad externa. La expiración de ese tipo de ilusiones, abre el juego hacia conceptos multidimensionales que pueden ser creados e interpretados de infinitas formas.

En relación a este supuesto, Prieto Stambaugh (2007) cita a la *represent-acción* como ese método lúdico de poner en acción un concepto que, a partir del movimiento, busca provocar e interpelar al espectador.

Podemos afirmar que esa idea de represent-acción se sitúa como el fundamento de la *Performance* como juego artístico, el cual surge en un contexto posmoderno de impactantes transformaciones a nivel social y cultural. Así mismo, cabe destacar que, dadas las circunstancias de paralelismo, este movimiento logra nutrirse de diversas manifestaciones corporales (danza, teatro, happening) cuyos objetivos expresivos se corresponden.

El universo performativo se constituye como una expresión lúdica en la que existen una serie de reglas que, a modo de guion, conducen al horizonte de la acción. De todos modos, dicho horizonte está plenamente abierto a la libre interpretación y participación del espectador, exponiendo la obra a un nivel de variabilidad tal que hace imprevisto el resultado del juego artístico.

Igualmente, ese juego se inscribe en un espacio y tiempo indefinido, ya que puede ser realizado en cualquier momento y en cualquier tipo de escenario, sin presentar una duración anteriormente prevista.

En consecuencia, la libertad exploratoria y experiencial de la *Performance* conduce a un fin imprevisto, en donde no hay ganadores ni perdedores, sino que todos los participantes del juego se conducen aleatoriamente hacia caminos perceptuales e interpretativos muy diversos. Como resultado, este tipo de acciones pueden ser reiteradas infinitas veces y, aun así, siempre serán diferentes. (González-Victoria, 2011)



*Figura 11: “Silueta”, serie de performances de Ana Mendieta (1973-1977)*

A continuación, retomaremos la perspectiva previamente citada de *obra abierta*, para vislumbrar los mecanismos de implicancia del espectador en la expresión artística como modo de reconocimiento personal y colectivo.

### 3.3.4 *El juego de la percepción: la importancia del otro*

La *Performance*, al igual que las diversas vertientes del *Arte Conceptual*, no es una expresión susceptible a ser analizada de manera literal, ya que en su carácter polisémico es traspasada por infinitas dimensiones que cobran sentido según quien y cómo se percibe. De tal manera, la expresión permanece ambigua y en permanente mutación.

Contiguamente, Eco (1962) analizó este fenómeno como un campo de posibilidades en donde el espectador es invitado a develar un misterio de manera subjetiva mediante la imaginación. Así, denominó *obra abierta* a toda expresión que puede ser interpretada y simultáneamente ejecutada, ya que revive y cobra sentido en cada acción participante del público.

Es así como una obra de arte se constituye inicialmente como una trama de mecanismos comunicativos que el autor dispone de modo tal que pueda ser comprendida y apreciada, siendo una estructura condicionada por la imaginación de quién la gestó. De todos modos, posteriormente la obra evolucionará como tal en la medida en que pueda ser interpelada por un “otro” que le aportará múltiples perspectivas, enriqueciendo su crecimiento conceptual.

Así mismo, para explorar la obra el público debe ser capaz de involucrarse de manera activa, exponiéndose en el espacio artístico a partir de diferentes ángulos sensoriales.

Es por eso, que dentro de estas *obras abiertas* nos encontramos con la subcategoría de *obras en movimiento*, las cuales niegan el espacio creado en torno a un eje central en donde todas las aristas convergen en un único centro. Por el contrario, el movimiento sugiere un espacio ilusorio que invita al espectador a modificar su posición



continuamente para poder apreciar la obra bajo nuevos aspectos, haciéndola mutar continuamente. (Eco, 1962)

Respaldando esta teoría, González-Victoria (2011) asevera que la inclusión del espectador en el acto performático se presenta como un anhelo de suprimir la distancia con el autor y poder así dejar de ser un simple perceptor, para formar parte de la construcción esencial de la obra. Dicha construcción se basa entonces en el reconocimiento propio y ajeno, entendiendo que toda obra abierta es la expresión de una realidad compartida.

Finalmente, es crucial valorar que el arte como proceso lúdico incita al autor a adquirir una mayor conciencia sobre sí mismo y el lugar que habita. Además, permite que el espectador se haga eco de esa conciencia mediante su identificación. La relevancia de esta perspectiva radica en que “la gente no sólo busca ser espectador del performer, busca reconocerse en él” (Fernández, 1992, p.21).

De tal modo, la *Performance* se hace carne en la realidad misma de los sujetos, generando una apertura hacia la absorción de nuevas disciplinas y lenguajes, tal como la indumentaria, que le permiten conectarse con el entorno e instaurarse como un fenómeno vivo que ocurre en un tiempo y espacio.

### 3.4 *La indumentaria como bisagra entre cuerpo y contexto*

Tal como hemos apreciado, el surgimiento del Arte Conceptual marcó un nuevo paradigma en el modo de percibir y asimilar los hechos expresivos en un claro acercamiento con la realidad cotidiana, lo cual implicó que las fronteras entre los diversos ámbitos de la cultura se tornen prácticamente invisibles.

Aún así, si bien la indumentaria se introduce oficialmente en el plano artístico de modo activo a partir de los años sesentas, debemos afirmar que el traje siempre ha sido en la historia del hombre uno de los principales instrumentos de expresión social y cultural.

Esto nos habla de una necesidad naturalmente humana de hacer uso de una segunda piel a modo de bisagra entre su corporalidad y el entorno que lo circunda, protegiendo y a la vez comunicando el mundo interno que identifica su existencia.

En este sentido, Cassirer (1979) expone que el ser humano posee un sistema simbólico que le permite interpretar su entorno mediante formas sensibles, no pensamientos ni conceptos.

De tal modo, la indumentaria se sitúa como ese medio de aprehensión sensorial del mundo que, al estar envuelto entre múltiples dispositivos simbólicos, da cuenta de cómo el ser humano no puede hacer frente a la realidad de un modo inmediato, sino que todo lo que ve y conoce lo construye por medio de una interpretación.

El traje permite al hombre interpretar su entorno y a la vez, construirse a sí mismo como un lenguaje por el cual ser interpretado, componiendo así una identidad susceptible al juego de mutación.

Precisamente, esto sucede porque en la actualidad la construcción identitaria es un proceso de corte y confección, siendo que el individuo contemporáneo puede ser tan

provisional, frágil, lavable y cambiante como la indumentaria que porta. (Mizrahi, 2010)

En esta instancia, es necesario acudir al verbo “habitar”, como la acción que define a un universo humano basado en la relación activa entre el cuerpo del sujeto y el espacio/tiempo que conforma su contexto, remitiendo así a una situación de intercambio recíproco. Al unísono, la indumentaria es el primer espacio que el cuerpo habita, condicionando la interacción con el contexto, y regulando los modos en que absorbe y comunica sensaciones mediante la postura, la gestualidad y el movimiento. (Saltzman, 2004)

La indumentaria se construye así a través de múltiples capas simbólicas que, a modo de cimientos, estructuran una casa textil como hábitat que separa lo más íntimo y privado del sujeto con la exterioridad pública. Ese traje/hábitat sirve como espacio de contención del cuerpo, deviniendo a su vez en un espacio de significación para que el individuo pueda expresarse y vincularse con el entorno.

Profundizando, el traje como plano textil está dotado de dos caras que al desenvolverse en torno al cuerpo cumplen diferentes funciones. Por un lado, una cara interna vinculada a lo más oculto de la corporalidad en su proximidad con el espacio anatómico y, por el otro lado, una cara externa que se exhibe permitiendo el contacto visual y táctil con el medio.

Por tanto, el cuerpo, vestido como espacio de percepción individual y colectiva, debe ser considerado en su aspecto morfológico y dinámico, en un constante proceso de mutación que devela las diferentes facetas que atraviesa la existencia humana.

### 3.4.1 *La performatividad de la indumentaria: la importancia de la acción*

Para adentrarnos en el análisis de este eje temático, tomaremos como motor de propulsión el concepto de Alejandra Mizrahi (2010) acerca de la indumentaria como lenguaje performativo. Dicho concepto se despliega bajo la premisa de que el traje en su función comunicativa no sólo dice cosas de nosotros mismos, sino que cuando las dice, también las *hace*.

De este modo, la indumentaria performativiza nuestro cuerpo haciéndolo actuar de determinada manera en relación con el entorno en el cual se desenvuelve, provocando así diversas lecturas e interpretaciones.

A su vez, esta relevancia de la acción nos remite al núcleo de la performance como proceso de constante realización, en donde el transcurso prima sobre el resultado.

El traje actuante también se instala como un proceso de permanente construcción, en donde las formas, colores y texturas pueden ir mutando casi infinitamente dependiendo del contexto en el que el individuo haga uso de su fachada personal.

Es por eso que la indumentaria posee la capacidad de consentir o condicionar los gestos y movimientos que hacen a nuestro comportamiento social, siendo la materialización de las relaciones establecidas.

Conjuntamente, la constitución del traje se basa en ejes morfológicos y anatómicos que permiten al sujeto la realización de determinadas acciones.

En cuanto a esta mirada, Saltzman (2004) afirma que la vestimenta logra proyectarse en función de las formas y movimientos del cuerpo, por lo cual debe ser pensada en base a las articulaciones humanas en sus diferentes ángulos de apertura y direccionalidades.

La relevancia de examinar anatómicamente el usuario portante del traje, radica en que sus huesos, músculos y articulaciones asignan límites formales de imprescindible consideración para evitar cualquier tipo de impedimento en el despliegue natural del cuerpo.

Teniendo en cuenta estas condiciones, abordaremos a continuación las raíces constructivas de la indumentaria, comprendiendo a modo general cuáles serán los puntos de partida de la futura experimentación morfológica que guiará este proyecto.

### *3.4.2 El traje y sus instancias constructivas*

En principio, se relevará de manera sintética los tres elementos compositivos que hacen del textil un medio envolvente que, al recorrer el cuerpo, se conforma como un traje susceptible a la apropiación e intervención del espacio adyacente.

Estos ejes servirán de punto de partida para comprender la génesis de la indumentaria, y así, poder centrarnos posteriormente en el análisis procesual y constructivo de la misma.

En efecto, podríamos afirmar que la razón de ser del traje como portador de un cuerpo activo se basa en la articulación entre la superficie textil, la forma y el movimiento.

#### *3.4.2.1 La superficie*

Hablamos de superficie en cuanto al plano de contacto entre un objeto y su entorno, el límite que rodea y envuelve una forma, describiendo a partir de diversas características visuales y táctiles la esencia de aquello que contiene.

Es decir, que la superficie textil se constituye como una especie de membrana que nos acerca o nos aísla de un espacio externo, acompañando la expansión o contracción de nuestro cuerpo en movimiento, y sirviendo además como el principal territorio para expresar el contenido de nuestro espacio interno.

Conjuntamente, esa superficie textil se construye en relación al relieve corporal, indicando diversas huellas y caminos como signos de una asociación entre el sujeto y su contexto. Esto significa que el cuerpo puede experimentar múltiples sensaciones al entrar en contacto con el traje como una recreación materializada de su propio movimiento. Cada relación de concavidad y convexidad corporal puede ser representada mediante propiedades textiles como pliegues, colores y texturas. (Saltzman, 2004)

El tejido como plano superficial permite la intervención ilimitada de sus variantes, articulando diversas relaciones entre la estructura misma del material y tratamientos aplicados externamente.

Saltzman (2004) plantea la importancia de la versatilidad del traje mediante un juego de mutación que implica experimentar en base a las caras internas y externas de la superficie textil, anteriormente mencionada.

Así, expone tres instancias exploratorias para replantear estética y funcionalmente la relación interna/externa de los tejidos que envuelven al individuo.

Primeramente, cita a los *interiores desmontables* como planos flexibles que pueden adherirse o desvincularse de la indumentaria por medio de sistemas de articulación como los denominados avíos (cierres, botones, velcros, etcétera). Estos planos permiten que la superficie del traje se adapte a diversas condiciones del ambiente, posibilitando una relación más eficaz entre el hombre y su contexto.

Por otro lado, el *rebatimiento de planos* que se manifiesta cuando una cara interior gira y queda expuesta exteriormente, haciendo del textil una superficie espacial

continua que se desenvuelve en torno al cuerpo siendo tanto interna como externa, según el tramo.

Finalmente, la *reversibilidad* implica que la totalidad de la prenda puede ser interna o externa dependiendo de la funcionalidad que se le desee otorgar, implicando un juego de superposición de planos que devenga en diversos resultados prácticos y estéticos.

En síntesis, la superficie es el envolvente de una morfología corporal que nace de la definición y delimitación del contorno anatómico de un sujeto, el cual indagaremos a continuación.

#### 3.4.2.2 *La forma*

El recorrido de una línea que bordea el cuerpo nos permite reconocer la forma como la enmarcación de un ser humano, expresando lo que se denomina *silueta*.

A pesar de que la idea de silueta nos remite a una representación bidimensional y lineal de la forma, Saltzman (2004) expone que al referirnos a la indumentaria como una dimensión espacial que gira en torno al cuerpo, dicha silueta será necesariamente tridimensional, mutando además a partir del ángulo de observación, ya sea frente, perfil o espalda.

La forma es la geografía corporal que se proyecta hacia el espacio y que, mediante la indumentaria, conforma estructuras con diversas características tal como la dirección, la proporción y la simetría. En consecuencia, el traje modela los ejes corporales modificando la anatomía y el espacio que rodea al cuerpo.

En relación a este eje, Jenkyn Jones (2005) expone que la silueta generalmente es la primera impresión de una prenda a la distancia, antes de que sus detalles sean revelados.

Así mismo, la estructuración de una silueta mediante el traje depende tanto de las propiedades inherentes al textil como de las resoluciones constructivas aplicadas al mismo, permitiendo que la superficie visual y táctil se aproxime o aleje del cuerpo.

A modo ilustrativo, presentamos algunas siluetas básicas para mostrar el nivel de variabilidad resultante de la interrelación entre la materia prima y el método utilizado.



*Figura 13: Silueta trapecio, ovalada, recta y natural.*



### *3.4.2.3 El movimiento*

El acercamiento a esta última dimensión es trascendental, puesto a que la interacción entre la superficie y la forma textil en torno a un cuerpo humano no puede ser abordada en un sentido estático.

El traje, como ya hemos vislumbrado, es la proyección de un cuerpo siempre animado, configurándose a sí mismo y al entorno a través de gestos y desplazamientos. Es decir, el individuo irrumpe en el espacio mediante acciones constantes que alteran la continuidad de la superficie que lo envuelve, expresando una transformación sobre y desde el cuerpo.

En efecto, el movimiento como concepto implica la mutación de una forma pre establecida, liberando así la mente hacia la exploración morfológica del cuerpo y su envolvente como un proceso experimental en donde el resultado permanece incierto.

Considerar los modos en el que un cuerpo se despliega en el espacio, nos permite percibir los dibujos que diagrama con su movimiento, enlazando formas mediante los mecanismos de pulsión como la energía, la direccionalidad, la trayectoria y los ritmos.

Un claro ejemplo es el análisis de la danza contemporánea como la expresión misma de libertad dinámica en una búsqueda de la energía personal.

Soria Oliver (2008) evidencia que dicho estilo fue creado para marcar el ritmo en el que cada bailarín vive, expresando sus experiencias y sentimientos. Así como los sentimientos cambian, los bailarines contemporáneos también se ven en la necesidad de cambiar continuamente de posición en el espacio.

Estos nuevos lenguajes de movimiento trabajan a partir de la velocidad, la potencia, la distorsión y la ruptura de líneas corporales.

Consecuentemente, la indumentaria y sus recursos textiles pueden constituirse como una especie de memoria formal que capte y materialice diversas instancias dinámicas del cuerpo, creando así múltiples efectos ópticos a partir de una misma estructura morfológica.



*Figura 14:* Danza contemporánea.

### 3.5 *Construcción expresiva a partir de lo textil*

En principio, nos adentramos al universo textil destacando su relevancia como uno de los principales medios históricos de manifestación cultural humana. Esto se debe a que el individuo desde el nacimiento teje su vida a partir de múltiples experiencias que lo atraviesan y que, a modo de trama y urdimbre, se enlazan para conformar su identidad. Dicha identidad se materializa a través de tejidos que nos envuelven y prolongan nuestro cuerpo, comunicando la interioridad que nos identifica hacia el medio externo que habitamos.

Cabe destacar además, que los textiles han sido siempre protagonistas de ritos y costumbres arraigados a lo más íntimo de cada sociedad, actuando como la memoria materializada de tiempos pasados.

El textil es contenedor del cuerpo y, a su vez, contenido de un entorno, del cual depende. No es casual que los primeros tejidos utilizados por el hombre hayan sido de origen vegetal y animal, sirviendo como ejemplo de la necesidad de aliarse con la naturaleza como medio que provee e impulsa la existencia.

Así, el mundo textil recorre nuestra vida haciéndose presente en la cotidianeidad que transitamos, y sirviendo de vínculo entre los recuerdos del pasado, las vivencias del presente y los anhelos del futuro.

Lo trascendental del tejido como conexión, es la posibilidad de unir diversos lugares y situaciones en una misma sustancia. “Quizás sea ésta su cualidad más profunda: crear lazos. Lazos con la tradición, con la naturaleza, entre las diferentes etapas de la vida y entre las culturas. Lazo entre la vida y la muerte”. (Saltzman, 2004, p.42)

Debido a ese entramado simbólico que despiertan los textiles, no es de sorprender que desde la antigüedad hayan sido instrumento de expresión y reivindicación cultural.

Precisamente, es por eso que las expresiones textiles se encuentran mayormente arraigadas a labores y técnicas características que descienden de diversas identidades étnicas. En consecuencia, el concepto de *artesanía* envuelve este tipo de manifestaciones, relacionándolas a la domesticidad y a la manualidad, como forma de desacreditar su valor artístico y conceptual.

En paralelo, las producciones textiles han sido históricamente supeditadas únicamente al género femenino, dando como supuesto resultado objetos decorativos o de uso diario, que a pesar de la destreza técnica con la cual podían ser realizados, carecían de un significado revelador.

Patricia Ceci (2008) plantea una supresión entre las barreras que dividen al *arte* de la *artesanía*, debido a que ambas expresiones se pueden comercializar, exponer y difundir como manifestaciones de una cultura autóctona que posee rasgos de identidad particulares.

Así mismo, denomina "*artes originales*" al vínculo expresado a partir de tres dimensiones características: la existencia de un artistas/artesano creador de cultura, la unión entre lo tradicional y lo contemporáneo, y la culminación en un producto que materializa una identidad autóctona.

Simultáneamente, comenzamos a vislumbrar la importancia de los textiles para el tramado identitario de una sociedad.

Los diseñadores, artesanos y artistas textiles se encuentran inevitablemente inmersos en la impronta cultural del país en el que se desarrollan. Esto les provee una

sensibilidad tendiente a emprender diversos procesos productivos impregnados de la riqueza simbólica que compone su nacionalidad.

La identidad que todo lo incluye, otorga pistas para comprender el bagaje histórico que encierra cada pieza textil, proporcionando a su vez un mapa más certero del futuro al cual nos dirigimos como sociedad. Además, la definición identitaria clara de un individuo, le confiere un lenguaje diferenciador en la creación de objetos que cuentan relatos y dejan huellas futuras en quien los adquiera. (Acosta, 2011)

Estos datos no resultan menores a la hora explorar los caminos que recorrerá este proyecto, ya que comenzamos a dilucidar la relevancia de la apropiación textil de la cultura a partir de procesos manuales cuya sensibilidad difieren ampliamente de los mecanismos estandarizados que priman en la industria de la moda.

El reconocimiento de los atributos de identidad parte de un análisis socioeconómico del entorno en el que nos situamos, concientizándonos sobre la percepción del hábitat, los comportamientos, las experiencias y la herencia que nos identifica.

Justamente, la afirmación identitaria a la hora de encarar un proyecto textil, “nos abre una puerta a espacios no explorados ni experimentados, que existen como alternativas latentes de creatividad” (Peterle, 2011, p.37).

Finalmente, podemos afirmar que las denominadas *Artes Textiles* engloban un universo que comprende habilidades técnicas propias de la *artesanía*, así también como narrativas expresivas relacionadas al *arte conceptual*, y los procesos proyectuales vinculados al mundo del *diseño*. Por lo cual, la lucha por desprenderse de su categorización meramente ornamental radica en la utilización de lo tradicional como herramienta para explorar nuevos caminos hacia un futuro enaltecido por la experimentación y la creatividad.

### 3.5.1 *Arte textil contemporáneo: diálogo entre tradición e innovación*

Retomamos la mirada de Pilar Tobon, presidenta de la organización *World textile Art*, para referirnos al Arte Textil como la definición de un complejo mundo de materiales que desde tiempos inmemorables han sido utilizados para la fabricación de telas, cuyas propiedades se suelen asociar a la industria de la vestimenta, pero que se convierten en medios artísticos cuando el autor hace de esas piezas objetos únicos y excepcionales, más allá de su sentido comercial o funcional.

Esto implica que la actividad textil abandona su condición estrictamente artesanal para adentrarse en el universo de la estética, logrando así anteponer la experiencia artística al perfil funcional de la pieza creada. De esta manera, los tejidos se convierten en perfectos recursos plásticos y creativos que apelan al diálogo entre artista y espectador, construyendo relatos compartidos.



*Figura 15: “Imposible es una opinión”, escultura textil de Maria Muñoz (2008)*

En este campo expresivo, la tradición y la innovación no se contraponen, sino que se articulan entre sí para reivindicar la riqueza de antiguos procesos realizados mediante nuevas vías experimentales.

Las particularidades que antiguamente sentenciaron las manifestaciones textiles como medios decorativos, hoy cobran fuerza para demostrar que el valor creativo y artístico radica en la idea, no solamente en el objeto.

“En el contexto del arte contemporáneo, aquellas connotaciones de domesticidad, femineidad y manualidad presentes en los textiles –y que fueron motivo de su marginación por parte del sistema de las “bellas artes”- son las que actualmente permiten a los artistas articular algunas narrativas que dan cuenta de la complejidad de nuestro entorno” (Battiti, 2009, p.16). Esta cita evidencia que la tradicionalidad enraizada a los orígenes del Arte Textil, lejos de ser negada, es hoy un instrumento para quebrar fronteras estéticas y conceptuales.

El posicionamiento de este universo se basa en la exploración de todas las potencialidades que encierran las fibras textiles, entramando un diálogo con nuevas tecnologías que permiten la configuración y la comunicación de estas piezas contemporáneas.

Por último, cabe destacar que actualmente la hibridación entre diversas esferas (arte, diseño, performance, arquitectura, etcétera) es la principal herramienta para aportar valor a expresiones que escapan de las categorizaciones simplistas, y que a modo de esponja, absorben la riqueza de múltiples ámbitos exploratorios y creativos.

### 3.5.2 *Entramando historias: acercamiento a los Talking Textiles*

El plano textil se constituye enlazando dimensiones manuales y conceptuales, como una superficie que en cada hilo de significado cuenta historias acerca de un recuerdo, una cultura, una ideología, o sencillamente, una sensación fugaz suscitada por el entorno que circulamos.

Hoy, el progreso se ve reflejado en la utilización de nuevas tecnologías que consolidan y promueven antiguos valores productivos que apuntan a la utilización eficaz y responsable de sustancias que nos rodean a diario.

La creatividad se haya en apreciar lo más ínfimo de cada elemento y realzar detalles que nadie advirtió hasta el momento. Es decir, que la vanguardia actual se articula otorgando nuevos sentidos y usos a objetos que tenemos próximos y al alcance, no en la búsqueda de medios inverosímiles.

Justamente, esa es la esencia de *Talking Textiles*, una corriente productiva y creativa que rescata lo más primitivo de los tejidos de formas novedosamente tecnológicas y experimentales.

Antes de adentrarnos en la descripción de este movimiento, es importante destacar el portal web “*Tend Tablet*” como el medio que permitió su progresiva consolidación y difusión social.

*Trend Tablet* (trendtablet.com) es una plataforma digital de comunicación diseñada y dirigida por Lidewij Edelkoot, una diseñadora alemana que desde la década del setenta se encarga de pronosticar futuras tendencias, convirtiéndose en una de las figuras más prestigiosas e influyentes en el ámbito de la moda, el diseño y el arte.



Lidewij vive con una mirada constante hacia el futuro, estudiando los vínculos entre la cultura, el consumo y los estilos de vida, ofreciendo así panoramas de gran influencia para las industrias creativas.

Actualmente, *Trend Tablet* se constituye como una ventajosa herramienta que explica como el flujo de las tendencias nace y evoluciona, ayudándonos a percibir y comprender su interacción con la vida cotidiana.

Dentro de este horizonte de tendencias nos topamos con los denominados *Talking Textiles* como una reacción ante el poderoso panorama digital y tecnológico que envuelve nuestras vidas, proponiendo un retorno a los tejidos como la materialización visual y táctil de significativos relatos.

La premisa se centra en que hoy en día los textiles despliegan su voz de manera fuerte y clara, para advertirnos sobre la peligrosa extinción de las sustancias que, desde los orígenes del mundo, han servido al hombre para su subsistencia.



*Figura 16:* Accesorio experimental con textiles tubulares de Laura Mcpherson

El único camino posible es la creatividad, y en ese sentido el mundo del diseño deberá trabajar mano a mano con las industrias para explorar nuevas fronteras inspiradas en tradiciones ancestrales.

Simultáneamente, el arte servirá de medio simbólico para manifestar este enfoque, generando una nueva conciencia sobre la revalorización estética y moral de aquellos patrimonios ignorados por el cegado consumismo.

Por otro lado, la comunicación digitalizada actual puede ser otro de los sustentos para divulgar este nuevo paradigma, proponiendo nuevas tendencias ligadas al equilibrio entre lo artesanal y lo tecnológico.



*Figura 17: Organismos textiles creados con desechos de hilo, de Jrumchai Singalavanij*

En conclusión, cada tejido cuenta una historia dependiendo del origen de sus propiedades intrínsecas, y del modo en el que se manipule. Retomaremos esta mirada para incursionar en la experimentación textil, pero no como superficie plana y estática, sino en relación a la dinámica de un cuerpo que proyecta espacios y promueve diversos efectos sensoriales.

### 3.5.3 *Textiles en tres dimensiones: métodos para el recorrido del cuerpo*

En primera instancia, debemos tener en claro que todo recurso constructivo de corporalidad mediante géneros textiles, implica necesariamente un análisis crítico de la anatomía humana. Así, cada línea trazada describirá un recorrido sobre el cuerpo que posteriormente ayudará a configurar la espacialidad deseada mediante la silueta, ya sea con tendencias a la adherencia corporal o a la proyección hacia el espacio externo.

A su vez, no debemos perder de vista los puntos de inflexión y las articulaciones, ya que serán las claves para modelar nuevas formas respetando la flexibilidad y la libertad de movimiento corporal.

Paradójicamente, el proceso tradicional para la construcción de tipologías indumentarias no contempla en su plenitud el sentido de movilidad y dinámica del cuerpo.

Esto sucede porque los pasos usuales se desprenden de la realización aproximada de un diseño que posteriormente es trasladado a un plano, en un proceso que denominamos moldería. La moldería tradicional implica traducir las formas corporales en una lámina textil que representa el plano frontal y dorsal del cuerpo, transformando un esquema tridimensional en uno bidimensional. (Saltzman, 2004)

La contradicción radica en que este método dificulta la comprensión del diseño corporal como un dispositivo tridimensional dinámico que se mueve y articula con el espacio, dividiendo el cuerpo en frente y espalda como superficies ajenas y, olvidando así, la importancia de recorrer el cuerpo en su sentido de unidad.

Paralelamente, Richard Sorger y Jenny Udale (2007) nos aportan su visión acerca de la importancia de la exactitud a la hora de aplicar este tipo de métodos modelísticos tradicionales. El patrón es aquella pieza bidimensional resultante de la

traducción corporal antes mencionada, el cual se corta en papel y, luego, al trasladarse al textil será los fragmentos que unidos crearán la silueta diseñada.

Lo trascendental de ser precisos en este proceso tiene que ver con que esas piezas deben poder unirse con una exactitud milimétrica para que la futura prenda confeccionada se amolde al esquema corporal sin generar defectos. Bajo este régimen no existe margen de error si deseamos un resultado óptimo.

Tras el relevamiento general de este tipo de sistema constructivo, inquirimos que el mismo resulta altamente eficaz en la fabricación de prendas a nivel industrial y masivo, ya que plantea determinadas reglas que de cumplirse de manera estricta llevarán con éxito a una producción equilibrada y homogénea.

En contraposición, ese mismo sistema no resulta ventajoso si nuestro objetivo es liberar el acto creativo hacia nuevas vías exploratorias e intuitivas. Por lo cual, el desarrollo de este proyecto requerirá la búsqueda de nuevos procesos experimentales que nos permitan pensar el cuerpo tridimensionalmente y en movimiento, haciendo del error un camino más hacia un resultado esencialmente expresivo.

Este objetivo proyectual nos incita a pensar en el maniquí como punto de partida para la experimentación textil, siendo el principal instrumento inspirador de técnicas de moldería no convencionales basadas en la desarticulación estática del cuerpo y su envolvente.

Trabajar sobre un maniquí permite que obtengamos una visión global del cuerpo, manipulando el tejido para extremar formas y romper parámetros tradicionales de la silueta humana. Así, las posibilidades morfológicas son infinitas, siempre y cuando comprendamos las propiedades esenciales de cada textil y su comportamiento en relación a los recursos constructivos. (Sorger y Udale, 2007)



*Figura 18:* La diseñadora Steffie Christiaens experimentando sobre un maniquí

A pesar de la riqueza expresiva que nos concede la experimentación sobre un maniquí, no debemos olvidar que se trata de una figura volumétrica pero rígida. Por ende, es crucial que cada estructura sea pensada y, posteriormente, puesta en práctica en un cuerpo real, justamente para analizar su articulación móvil con el espacio, y los diversos efectos sensoriales que promueve su dinámica.

Complementando este sistema procesual, Salzman (2004) sugiere tres recursos a modo de variantes para experimentar con la anatomía textil: la intervención de la misma superficie del tejido, el planteamiento de diferentes resoluciones de confección, y la inclusión de estructuras independientes.

La intervención en la superficie textil implica generar nuevas cualidades en el material sin necesidad de confección. Las torsiones y drapeados, por ejemplo, permiten

que se genere movimiento en el tejido a modo de envolvente, adaptándose así de una mejor forma al cuerpo sin tener que realizar cortes o costuras.

El planteamiento de diferentes resoluciones de confección puede generarse mediante el empleo de recursos de modelado tales como pinzas, frunces, volados y alforzas. Esto posibilita que el textil se adapte a los recorridos corporales de maneras novedosas y creativas, o bien, que la superficie se sobredimensione en una proyección hacia el espacio.

Por su parte, la inclusión de estructuras independientes hace referencia a ballenas, acolchonados, refuerzos, o cualquier elemento que superpuesto o incluido en el textil conforme nuevos espacios y volumetrías. La adición de cualquier elemento externo al tejido debe prever las necesidades funcionales y dinámicas de cuerpo y su entorno, fomentando nuevas lecturas morfológicas sin impedir el desplazamiento.

Finalmente, es significativo retomar esa noción de espacialidad en todo proceso de experimentación morfológica, sin olvidar que el cuerpo, el vestido y el entorno se hacen uno en cada expresión sensorial.

### 3.6 *La experiencia espacial*

Durante el transcurso analítico de este proyecto, hemos dejado entrever que los conceptos de cuerpo, indumentaria y contexto no son simplemente tres ejes que interactúan, sino que se componen en unidad mediante una acción.

La corporalidad humana se establece como la materialización de un espacio que es generador y generado simultáneamente. Esto significa que, según supo expresar Merleau-Ponty (1945), el cuerpo no sólo es en un espacio, sino que está hecho de ese espacio, el cual es exteriorizado a través de gestos y movimientos.

En concordancia a esta aseveración, Inciarte (2004) agrega que la vida misma está indisolublemente asociada a la noción de movimiento por ser un mecanismo dinámico que jamás puede detenerse, sino dejaría de existir. Así mismo, en la captación de dicho movimiento intervienen el tiempo y el espacio mediados por un cuerpo como la culminación de ese círculo vital.

Simultáneamente, Pavis (2000) afirma que la experiencia espacial enmarca diversas maneras de experimentar y evaluar los entornos en los que nos movemos, y a su vez, puede ser descripta bajo dos conceptos que resultan antitéticos.

Por un lado, el *espacio objetivo exterior* que es concebido como un espacio vacío a modo de contenedor, el cual debe ser llenado para lograr su evolución y expresión.

En contraposición, el *espacio gestual* es un núcleo invisible e ilimitado que no se llena, sino que se extiende a partir de desplazamientos y trayectorias corporales que, en forma de coordenadas, diagraman y organizan la espacialidad.

A continuación, detallaremos esta idea a partir de las diversas manifestaciones de un espacio, comprendiendo así la importancia de la gestualidad para la puesta en acción del proyecto a desarrollar.

### 3.6.1 *Espacio gestual: el movimiento corporal constituye entornos*

Cáceres (2011) cita al reconocido director y dramaturgo alemán Bertolt Brecht, para denominar al gesto como un significativo que a partir del movimiento encierra un carácter personal y otro cultural, ya que responde a códigos sociales y convenciones grupales que conforman hábitos de expresión.

De esa manera, la gestualidad permite penetrar en el mundo de las relaciones, abriendo un horizonte propio y colectivo que se transita continuamente mediante acciones corporales.

Pavis (2000) nos habla de ese espacio gestual como un entorno inducido por una corporalidad que va trazando áreas evolutivas y dinámicas, susceptibles a extenderse o retractarse. Así, especifica esta perspectiva exponiendo cinco ejes que nos permiten manifestarnos y crear espacios por medio de movimientos corporales.

En primer lugar, existe un *terreno* que envuelve al cuerpo en su accionar, dejando una huella en el espacio que aparece y desaparece como resultado de un movimiento.

Esa misma huella está supeditada a una *experiencia kinestética* como una percepción íntima del propio esquema corporal, y la capacidad en que el mismo se controla para realizar determinados movimientos en la expresión de sentimientos personales.



Eventualmente, en cada gesto y desplazamiento subyace una *sub-partitura* que engloba aquellos puntos de referencia que permiten orientarnos en el recorrido del espacio, facilitando el anclaje de nuestra expresión en un contexto definido.

Consecuentemente, si hablamos del gesto incluido en un contexto particular, debemos tener en cuenta las manifestaciones sociales y culturales que circunscriben las relaciones espaciales entre individuos, las cuales se analizan bajo la denominación de *proxémica*.

Por último, el cuerpo se prolonga hacia el exterior en cada movimiento, conformando un *espacio centrífugo* que resulta de esa dilatación corporal como una expansión dinámica del individuo.

Como resultado, el cuerpo crea y transforma el espacio componiéndose como un lenguaje no verbal que expresa múltiples sensaciones desprendidas de cada ínfima parte que lo integra.

En complementación con el análisis de las manifestaciones gestuales expuesto anteriormente, nos remitimos nuevamente a Cáseres (2011) para afirmar que ese lenguaje corporal puede ser explicado desde tres puntos de vista: la *meso gestualidad*, la *micro gestualidad* y la *macro gestualidad*.

La meso gestualidad analiza los modos en que el individuo se expresa a partir de movimientos que comprometen a toda su estructura corporal, a su vez, puestos en relación con otros individuos u objetos del contexto espacial.

La micro gestualidad en cambio, se centra en segmentos específicos del cuerpo y en sus manifestaciones simples o compuestas. Con esto nos referimos a partes como las manos, los labios, los ojos, etcétera; las cuales actúan individualmente o de manera simultánea.

Finalmente, la macro gestualidad integra el estudio de todas las manifestaciones corporales, ya sean micro o meso gestuales, en su proceso de formación. Es decir, las incidencias sociales y culturales que pudieron desembocar en modos específicos de expresión según el contexto de cada individuo.

Es menester determinar que si bien este proyecto abordará la experiencia dinámica a partir de varias aristas, se hará foco en la *meso gestualidad*, y en su manifestación corporal y textil hacia un *espacio centrífugo* adyacente.

En síntesis con lo planteado hasta el momento, comenzamos a tomar conciencia acerca de la importancia del movimiento para la expresión del ser humano y sus relaciones con el entorno. Esta perspectiva cobra aún más fuerza en la contemporaneidad que nos envuelve, siendo esa evolución vertiginosa el punto de inflexión entre la naturaleza y la tecnología, tan disímiles y a su vez equivalentes hoy en día.

Posteriormente, indagaremos el movimiento como experiencia y su encarnación en el arte, con el fin de continuar delineando las bases para la conformación de una propuesta que abarque el cuerpo, la indumentaria y el contexto, amalgamados mediante una acción.

### 3.6.2 *Cinetismo como percepción dinámica del espacio*

Lo trascendental de indagar en el aspecto dinámico de la expresión humana radica en que “el dinamismo es la ley de oro de nuestro tiempo. Todo se pone en movimiento, todo transcurre, todo se transforma. Tanto en las sociedades como en los objetos y en las formas. El equilibrio ha dejado de hallarse en la inmovilidad para encontrarse sólo en el movimiento.” (Francastel, 1990, p.221)

Tal como Francastel predijo, fue inevitable que el arte se alzara hacia esta nueva experiencia y logre expresar la importancia del *Cinetismo*, como todo aquello que mediante el movimiento implica una alteración.

Si bien ya a principios del siglo XX la corriente *Futurista* mostró los primeros anhelos de representar el movimiento pictóricamente, fue el denominado *Arte Cinético* la culminación de la idea de dinamismo como expresión en sí, constituyendo el medio y, a su vez, la finalidad de la obra.

El movimiento se convertiría entonces en un fenómeno cuya naturaleza sería el principal soporte expresivo, constituyendo un lenguaje propio y válido como manifestación artística.

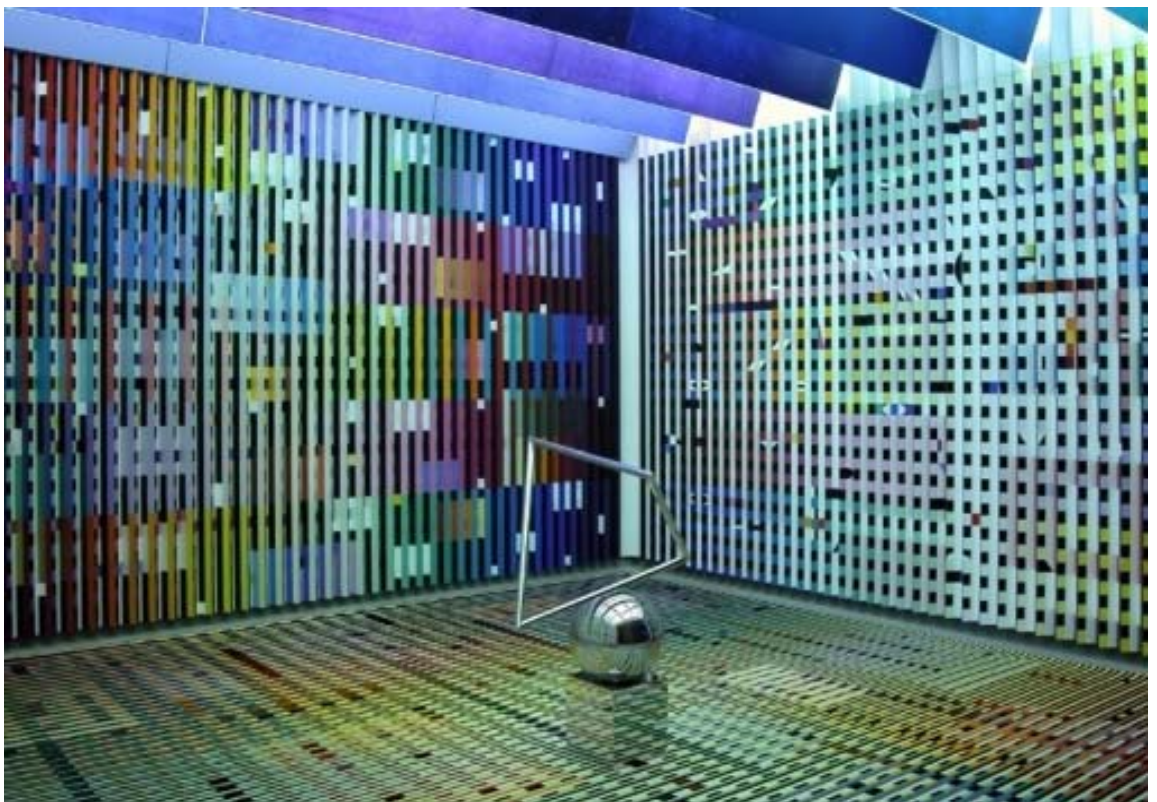
Moreno de Redrojo (1998) nos habla de la génesis de una representación visual como una manifestación de todo lo que rodea a un artista de acuerdo a su propio modo de percibir ese entorno y analizarlo. Por lo cual, la naturaleza circundante percibida a través de los sentidos e interpretada en dependencia a una formación socio-cultural determinada, va a ser el principal campo de acción de un individuo a la hora de expresarse.

Justamente, la característica que unió a los diversos representantes del *Arte Cinético* fue la preocupación por exceder el campo de percepción convencional y adentrarse en una realidad de la naturaleza que, a pesar de ser invisible para el ojo humano, existe y sustenta todo lo que nos rodea.

El *Cinetismo* nos invita a penetrar en la estructura interna de los cuerpos circundantes, comprendiendo su comportamiento y códigos formales, para experimentar la energía como esa esencia íntima que permite la evolución y el equilibrio de las partes elementales a través del movimiento constante.

Dicho así, podríamos atestiguar que el punto de anclaje entre los diversos artistas cinéticos es el ferviente interés por experimentar y representar la naturaleza en su constante movimiento.

Así mismo, el movimiento puede ser representado de forma real mediante el desplazamiento físico de algunos elementos de la obra, o de forma aparente a través de efectos ópticos que manifiestan una sensación dinámica aún cuando la composición permanece concretamente inmóvil.



*Figura 19: “Arquitectura interior”, instalación de Yaacov Agam (1974)*

En este punto, cabe destacar que las técnicas artísticas tradicionales, como la pintura y la escultura, resultaron insuficientes para expresar esa idea de movimiento proveniente del espacio interno de cada materia en la naturaleza, y la energía liberada por la misma.

A raíz de esta problemática, los artistas cinéticos comenzaron a explorar nuevas formas compositivas y recursos plásticos que provocaran una sensación de inestabilidad

en la retina del espectador, transmitiendo movilidad hasta en el elemento más estático. Esto sería posible a partir de juegos ópticos que implicaran contrastes de color, relación figura-fondo, perspectivas opuestas y múltiple repetición de elementos. (Moreno de Redrojo, 1998)

Necesariamente, esta nueva concepción artística implica la participación activa del espectador, llegando a lo más profundo de su percepción de una manera directa. Esto significa que el arte cinético se manifiesta en composiciones de entendimiento general, en donde la traducción de la imagen se da simplemente a través de la visión espontánea y el recorrido de la obra, sin implicar conceptos provenientes de complicados procesos de aprendizaje.



*Figura 20: “Penetrable amarillo”, instalación de Jesús Soto (2007)*

En síntesis con lo expuesto hasta el momento, nos remitiremos a la clasificación de Elena Bértola (1973) para afirmar que existen tres formas válidas de cinetismo en el arte.

En primera instancia, un *movimiento real* de la composición a través de alguna fuerza motriz como la electricidad o el viento.

Luego, hablamos de un *movimiento óptico* cuando se produce una sensación de dinamismo en la retina del ojo, pero que es simplemente ilusoria.

Y por último, el *movimiento físico del espectador* que logra generar efectos cambiantes en la obra por medio del desplazamiento y los diversos puntos de vista con los que se aborde la misma.

Estos ejes sirven de guía para abordar la futura materialización del proyecto, siguiendo determinados caminos que desemboquen en una manifestación dinámica de sensaciones despertadas por la unión entre un cuerpo, un textil y un entorno.

A su vez, es relevante subrayar que este mismo proyecto se inspirará en la perspectiva exploratoria del *Arte Cinético* en cuanto a la búsqueda de dinamismo en lo más estructural de la materia. Con esto, nos referimos a la experimentación a partir de la esencia misma de cada elemento, descubriendo mecanismos internos que, a modo de esqueleto, liberan la verdadera energía que genera movimiento.

En este caso, se busca vivir el movimiento como experiencia y llegar a la manifestación de una obra que, liberada de su carcasa convencional, sea entendida como un todo y no de una forma meramente superficial o física.

De allí, la importancia de remontarnos constantemente a la idea de conexión entre todos los factores que sustentan este propósito, los cuales cobran vida en su interrelación.

### *3.6.3 Relación espacio-materia: la conexión con el entorno natural*

Podríamos aseverar que el hilo conductor que vinculó hasta el momento el análisis del cuerpo, la indumentaria y el contexto, incluyendo todas las indagaciones sociológicas y artísticas que se expusieron, es la idea de volver a conectarse con lo más íntimo y estructural de nosotros mismos y nuestro entorno.

En cada manifestación social y cultural examinada (ya sea arte, diseño o tendencia) nos topamos con un reiterado anhelo de integración a la naturaleza de una manera exploratoria y creativa, que vaya más allá de la superficie normalmente percibida.

Entre tanto progreso tecnológico y digital, nos vemos envueltos en una necesidad de volver a lo más primitivo pero de una manera superadora. Adentrarnos en lo más ínfimo de cada organismo y experimentar todas las cualidades formales y simbólicas de aquello que está a nuestro alcance, y también, de lo que se encuentra más allá.

Esta perspectiva integradora no busca ser sólo una herramienta de expresión estética, sino un medio para tomar conciencia sobre la riqueza de todo lo que nos rodea y compone, revalorizando de manera creativa el vínculo con el medio.

Para concluir este análisis, indagaremos acerca de una tendencia actual cuyo cimiento es esa importancia de volver a la naturaleza como herramienta vital para el devenir de nuestra humanidad.

### 3.6.4 *Earth Matters*

En la ya mencionada plataforma digital *Trend Tablet*, nos encontramos con una nueva tendencia que nos remite de manera conceptual y estética a todos los ejes de análisis expuestos hasta el momento. Se trata de *Earth Matters*, un movimiento que se inspira en la fuerza y en la belleza de cada elemento que emerge de la naturaleza, para tomar conciencia de lo relevante que es adoptar una convivencia más armoniosa entre los individuos como materia y su hábitat.

Actualmente, la revalorización del entorno natural no se sitúa simplemente como una tendencia, sino como una necesidad que implica una restauración de los vínculos basados en el reconocimiento y el respeto de sus propiedades esenciales.

Intentaremos traducir las palabras de Lidewij Edelkoort, creadora de *Trend Tablet*, para extraer las principales ideas que expone acerca de lo que ella considera la génesis de este movimiento.

En principio alude a que hoy en día, la tierra habla y protesta violentamente con ataques frontales ante siglos de flagelos sufridos. Inunda ciudades con sus lágrimas, sacude edificios con sus suspiros de hartazgo, y expresa el dolor de sus heridas a través de múltiples estigmas como sequías, climas incontrolables y terremotos.

Estas manifestaciones no son en vano. La naturaleza se siente ultrajada debido a que actualmente la mayor parte de sus metales se transformaron en edificios, sus bosques son ahora muebles, sus gemas adornan pieles como joyas, y sus cristales se venden en lámparas de araña.

A estas alegorías se le suma el hecho de que los recursos vitales como el agua y los alimentos se derrochan, dando como resultado un medio devastado que dio todo, pero que parece nunca ser suficiente.



Este panorama demanda un momento de reflexión y cambio radical que compense siglos de abusos e impida un dramático colapso.

*Earth Matters* no propone una visión alarmista que nos paralice sino que, por el contrario, nos habla de la esperanza en un futuro regido por acciones enérgicas y creativas, como las únicas herramientas de progreso real.

Tomando cada idea que brota de la tierra e inspirándonos en su equilibrio, esta corriente nos invita a crear, a partir de una relación más íntima e intuitiva con el medio.

Posteriormente analizaremos algunas manifestaciones rescatadas que, desde el diseño y el arte, se sitúan dentro de esta perspectiva.

Por ahora, concluimos este acercamiento teórico sobre las diversas ramas que vinculan la corporalidad y su relación con el espacio a través del textil, preservando la mirada reflexiva que nutre cada manifestación analizada. Las mismas serán retomadas como guía a lo largo de toda la estructuración del proyecto esperado.

#### 4. Análisis de los resultados

El objetivo de esta etapa será acercarnos a cada movimiento artístico y tendencia citada en la indagación teórica expuesta, la cual se estructurará a partir de dos etapas.

En primera instancia se analizarán a partir de imágenes y videos las áreas temáticas abordadas, organizadas a su vez en los tres ejes centrales que constituyen este proyecto: cuerpo, indumentaria/textiles y contexto. Cada uno de estos ejes se subdividirá en los tópicos específicos ya citados, con el fin de mantener una misma línea organizativa que nos permita comparar y relacionar los conceptos teóricos con los ejemplos prácticos.

Así mismo, cabe destacar que en el caso de las expresiones artísticas se retomarán propuestas de representantes latinoamericanos contemporáneos. El propósito es comenzar a vislumbrar las posibilidades y limitaciones potenciales de desarrollar hoy en día este tipo de proyectos a partir de nuestras características sociales y culturales.

En contraposición, las tendencias *Talking Textiles* y *Earth Matters*, se ejemplificarán a partir de imágenes extraídas de la plataforma virtual TrendTablet.com, que si bien enmarca un panorama fundamentalmente europeo, nos permitirá adentrarnos al origen de este tipo de movimientos para luego anclarlos en una futura propuesta local.

En una segunda instancia se considerarán los resultados de las observaciones y entrevistas realizadas a los expertos de cada área, lo cual resultará crucial para respaldar los supuestos resultantes del estudio de imágenes que se desarrollará a continuación.

## 4.1 Cuerpo

### 4.1.1 Body Art: “Animal de mi tiempo” de Cecilia Paredes

Cecilia Paredes es una artista peruana cuya obra se basa en la constitución de una identidad en permanente evolución a través de diversos entornos y experiencias que la atraviesan.

Particularmente, en la serie “Animal de mi tiempo” logra explorar los límites entre la corporalidad humana y la naturaleza.

Su propio cuerpo es el soporte esencial de múltiples intervenciones plásticas que remiten a texturas y colores provenientes de aquel medio en el que busca camuflarse, atravesando el umbral que nos separa de todas las materias que nos circundan.



*Figura 21: Serie “Animal de mi tiempo” de Cecilia Paredes (2011).*

De tal modo, Cecilia reflexiona sobre lo más antropológico del cuerpo, proponiendo una vuelta al origen y rescatando la simbiosis vital entre el hombre y su hábitat.

Sus intervenciones hacen que la figura humana mute en flora y fauna, poniendo en entredicho la supuesta supremacía del individuo sobre los demás eslabones de la cadena vital. Así, el hombre ya no es hombre, sino que se degrada en su entorno para vivir en carne propia los fenómenos naturales de los que se nutre y aprende.

Si analizamos su obra, nos encontramos con la metamorfosis como el eje rector, acompañado de una asombrosa capacidad de apropiación de realidades externas en la construcción de cada nuevo personaje.



*Figura 22: Serie “Animal de mi tiempo” de Cecilia Paredes (2011).*

En cuanto a las técnicas utilizadas, observamos un predominio del maquillaje que, a modo de collage se va entremezclando con otros métodos más escultóricos que aportan relieve a la obra corporal.

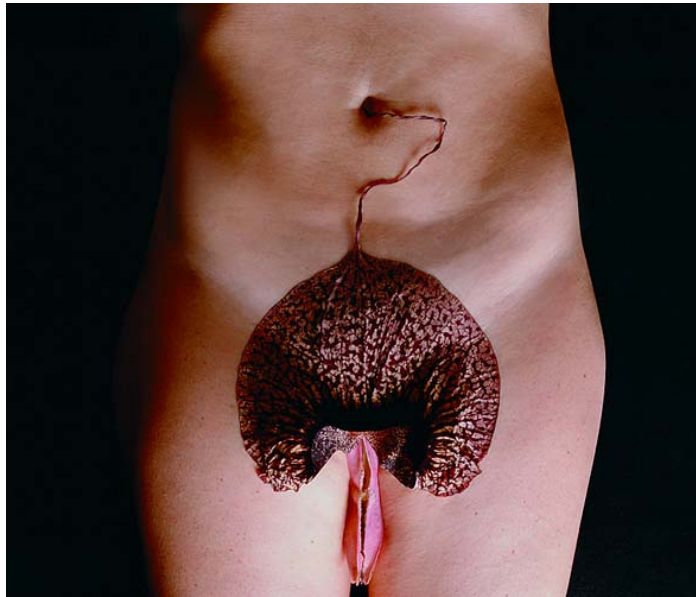
Paralelamente, percibimos una mixtura de materiales aplicados que van desde lo más sintético de las pinturas acrílicas a lo más orgánico de los elementos directamente extraídos de la naturaleza.



*Fig*

*ura 23: Serie “Animal de mi tiempo” de Cecilia Paredes (2011).*

La artista utiliza cada elemento a su alcance para expresar de manera sensible infinitas texturas que hacen de su piel una extensión del hábitat, creando así interesantes metáforas formales.



*Figura 24: Serie “Animal de mi tiempo” de Cecilia Paredes (2011).*

Finalmente, resulta importante subrayar que el resultado expresivo en la propuesta de Cecilia Paredes no radica únicamente en los elementos utilizados como capa externa al cuerpo. La riqueza gestual y postural que manifiesta en cada obra son imprescindibles para lograr la verdadera mutación de su superficie corporal en una nueva materia orgánica.



*Figura 25: Serie “Animal de mi tiempo” de Cecilia Paredes (2011).*

#### *4.1.2 Performance: “Sobre los acontecimientos” de Soledad Sanchez Goldar*

Soledad Sánchez Goldar es una performer argentina, cuya obra se desarrolla actualmente en la ciudad de Córdoba.

Sus experiencias se enmarcan dentro del denominado Arte en Acción, en donde se pone en dinamismo el cuerpo mediante la articulación del vínculo entre elementos internos, propios de la identidad y la historia de la artista, y elementos externos provenientes del público con el que interactúa.

De esta manera, no existe un resultado objetual, sino que el proceso mismo forma parte de la construcción de la obra. En este caso, el medio es la consecuencia.

Soledad se caracteriza por el desarrollo de acciones vinculadas al mundo del tatuaje, utilizando el cuerpo como un espacio de memoria en donde el paso del tiempo se estampa en la piel.



*Figura 26: Serie “Sobre los acontecimientos” de Soledad Sanchez Goldar (2007).*

Su obra “Sobre los acontecimientos”, realizada en el año 2007 en la Casona Municipal de Córdoba, se constituye a través de la realización de un tatuaje en vivo que revela un corazón en proceso de coserse.

Esa expresión manifiesta la posibilidad de cerrar ciclos y reconstruir corazones fragmentados por etapas de tristeza que la vida puede hacernos transitar.

La artista propone el tatuaje como la representación de algo que tiene remedio, y que a pesar de todo en algún momento cicatriza. Este proceso significa el paso del dolor a la serenidad.



*Figura 27: Serie “Sobre los acontecimientos” de Soledad Sanchez Goldar (2007).*

En cuanto a este tipo de acciones, Soledad afirma en su blog personal: “Mi cuerpo es el espacio donde sucede mi historia, es donde se refleja, donde quedan las



huellas...mi decisión es hacerlas visibles mediante tatuajes, heridas que quedan para siempre contando mi historia”.

Así mismo, rescata una frase de la artista conceptual Louise Bourgeois para argumentar la importancia simbólica de las agujas en sus tatuajes: “Cuando era pequeña, todas las mujeres de mi casa usaban agujas. Siempre he sentido fascinación por las agujas, por el poder mágico de las agujas. Las agujas sirven para reparar los daños. Tratan de conseguir un tipo de perdón. No son nunca agresivas, a diferencia de los alfileres”.

Como todo performer, Soledad cree en la movilidad y la diversidad como la esencia de su arte, ya que la vida misma está en permanente tránsito. Además, esa vida va transcurriendo y simultáneamente construyendo identidades a partir de la interacción con un “otro”, y de allí la importancia de fomentar el vínculo entre quien produce la acción artística y quien la percibe.

Dicha apreciación será retomada a la hora de planear la presentación del proyecto, haciendo hincapié en la capacidad del artista de *performativizar* la indumentaria teniendo en cuenta los nexos que construye con el público receptor.



Fi

gura 28: Serie “Sobre los acontecimientos” de Soledad Sanchez Goldar (2007)

## 4.2 Indumentaria/Textiles

### 4.2.1 Indumentaria en puestas performáticas

#### 4.2.1.1 Indumentaria que acompaña la performance: “From the bee house” de Brígida Baltar

Brígida Baltar, tal como hemos ya mencionado en el capítulo de antecedentes, es una artista de origen brasileño cuya obra se basa en acciones que luego se plasma en fotografías y videos silenciosos.

Su inspiración está íntimamente ligada a lo hogareño como medio de contención y a los elementos de la naturaleza que, compuestos en sistemas, también conforman una especie de hogar o refugio.

En el caso particular de “From the bee house”, la artista retoma el universo de las abejas como una expresión de comunidad y afectividad.



*Figura 29: “From the Bee House” de Brígida Baltar (2002)*

La acción performática consiste en adentrarse al micro mundo de ese tipo de insectos por medio del auto envolvimiento en un traje elaborado a modo de colmena.

Ese traje cobra una presencia indispensable en la obra al ser descrito como el espacio generador de afecto y dulzura, relacionado a la miel.

El componente afectivo no es simplemente metafórico, ya que la indumentaria misma fue confeccionada por la madre de Brígida en su propio hogar, como un símbolo de la importancia del factor comunitario en la construcción de una performance.

De tal modo, podemos afirmar que esta obra logra enlazarse a un concepto básico que la artista elabora y que sirve de cimiento para la construcción de todos sus trabajos: la idea de hogar como ese contenedor afectivo al cual siempre se puede recurrir cuando es necesario refugiarse del mundo externo.

Paradójicamente, Brígida no considera la naturaleza como mundo externo, ya que rescata lo más íntimo de sus materias para revalorizarlas y hacerlas propias. En este

caso, la exterioridad se refiere a los dictámenes y preocupaciones de la sociedad contemporánea, ligados a mayoritariamente a aspectos económicos y culturales impuestos.

Para esta artista, la verdadera cultura se encuentra hasta en el más mínimo detalle del entorno natural. La conexión con el mismo es lo que nos permite comprender la esencia y el comportamiento de cada uno de sus sistemas, logrando así un aprendizaje a modo de escudo para las dificultades sociales.

Es por eso que Brígida Baltar habla de la naturaleza en primera persona adentrándose en la misma y haciéndola su hogar. Esto lo trabaja de manera literal en su performance, instalándose en árboles que sirven de escenario para expresarte y obtener conclusiones acerca de las sensaciones que dicha acción le despertó.



*Figura 30: “From the Bee House” de Brígida Baltar (2002)*

La artista al hablar de su obra la describe como un estudio de sus propias razones y sensaciones íntimas, en donde lo importante es que el trabajo contenga una verdad. Es decir que no busca una representación sino la verdad de algo que ocurre en su interior.

El sello de intimidad que imprime en sus performances conlleva a que la construcción de los trajes que acompañan las mismas contengan ese grado de afectividad propio de algo único y personal.

En este sentido, el labor manual se revaloriza y sale a la luz la importancia de que cada textura realizada en el tejido sea el resultado de una sensibilidad y un “modo de hacer” propio.

Es así como indumentaria y performance se ensamblan para transmitir un mismo concepto que rescata sensaciones desde la interioridad de un artista, pero que a su vez las despierta en quien percibe esa acción.

#### *4.2.1.2 Indumentaria que se construye durante la performance: “Tomates Print” de Alejandra Mizrahi*

Retornamos una vez más a la perspectiva de Alejandra Mizrahi, importante performer argentina quien practica y teoriza el arte desde la relación entre el cuerpo y su envolvente.

Esta vez, contrastaremos los aportes expuestos en el marco teórico con el análisis de una obra en donde el vínculo cuerpo/indumentaria se materializa en una acción.

Una vez más, la performance se sitúa como un espacio de reflexión acerca de los límites corporales con el medio. El textil como segunda piel puede ser trascendental en esa articulación, expresando realidades sobre nosotros mismos y nuestro hábitat.

Así mismo, el estudio de la superficie textil como medio de articulación no solamente supone indagar sobre los límites con el ambiente sino también con las otras personas que integran nuestro círculo de relaciones.

Es por eso que la performance y su particular modo de integrar al artista con el espectador, sirve de plataforma para analizar la obra como una construcción colectiva, representando aquellos modelos culturales en los que estamos habitualmente insertos pero de los que no somos plenamente conscientes.

Acerca de esta configuración, Alejandra expone que el trabajo performático con la indumentaria se constituye como un medio complejo que presenta un carácter determinante en cuanto a la experiencia estética: la posibilidad de ponernos en el lugar del otro.

Lo interesante en ese caso es poder observar una de sus performances y simultáneamente sentirnos constructores de la misma, ya que manifiestan realidades de las que formamos parte y nos sentimos identificados, pero teniendo a su vez la capacidad de aportar nuestro punto de vista particular.

En este caso analizaremos un video captado durante una acción performática denominada “Tomates Print”, en donde la indumentaria no sólo participa sino que se construye a través del proceso artístico.



*Figura 31: “Tomates Print” de Alejandra Mizrahi (2009)*

Durante esta performance, Alejandra coloca un vestido blanco sobre una pared y se sitúa frente a él con una pila de tomates al lado, los cuales comienza a lanzar y a “estampar” literalmente sobre dicho textil.

A su vez, ella porta una prenda similar pero confeccionada con un tejido previamente estampado con un patrón de tomates.

Luego de arrojar varios tomates sobre el vestido en la pared, comienza a intervenir su propia prenda recortando esos tomates “irreales” que conforman el patrón, y dejando esas piezas junto a los tomates reales en una especie de paralelismo entre lo natural y lo artificial del elemento.

Finalmente, intercambia vestidos. Se coloca la prenda que fue estampada de tomates durante el transcurso de la acción, y cuelga en la pared el vestido impreso industrialmente.

Aquel vestido que cuelga, se encuentra desprovisto de gran parte de su patrón, el cual fue recortado y entremezclado con tomates naturales en el piso.

Es inevitable que esta performance despierte una paradoja entre conceptos que generalmente consideramos antitéticos, pero que allí se articulan y amalgaman.

Podríamos vislumbrar que algunos de esos conceptos compuestos hacen referencia a lo natural/sintético de la inspiración, a lo manual/industrial del proceso, a lo plano/volumétrico de la herramienta y a lo real/ilusorio del resultado.

Paralelamente, llama la atención la gran diferencia formal y estética entre ambas estampas, siendo que son la materialización de un mismo elemento. Esto pareciera invitarnos a reflexionar sobre lo distorsionada que puede ser una realidad según como se manipule.

En ese sentido, existe una relación entre la obra y la importancia de la percepción ajena como elemento clave de una performance.

Cada persona que interviniera y estampe la realidad de ese vestido, lo haría de manera diferente, como así también sería diferente la visión del resultado. Lo cual demuestra que la realidad que se nos presenta en el arte y en la vida misma, depende de quién y cómo se construya.



Por otro lado, existe en esta acción una mirada compartida con los ejemplos indagados hasta el momento, en cuanto a la exploración de los límites corporales con el entorno.

En “Tomates Print” vemos plasmada la posibilidad de vestir los elementos que nos rodean, es decir que somos un componente más de nuestro entorno, y a la vez ese entorno nos compone. Esto lleva a una ineludible relación entre cuerpo, indumentaria y contexto como una construcción compartida en donde las fronteras se diluyen en cada accionar de nuestra vida, ya sea consciente o inconsciente.

Justamente, Alejandra se refiere a su obra como una manifestación de telas que se estampan a partir de una realidad y que además operan como una ficción de la misma. Recalca que los tejidos que se venden en locales de telas se ofrecen como vestimentas en potencia, es decir que podríamos vestir cada uno de ellos. A su vez, los mismos presentan generalmente estampados que tienen algún tipo de vínculo con la realidad, siendo una simbiosis entre lo existente y su representación material.

Simultáneamente, al hablar de la construcción de este tipo de representaciones aludimos a otro de los elementos claves de la performance como medio artístico. Nos referimos a la importancia del arte como proceso, más que como resultado.

Dicho aspecto es trascendental en este caso, ya que la indumentaria cobra relevancia en su idea constructiva y no únicamente en su materialidad.

Además, resulta interesante advertir que ambos vestidos se vinculan pero que implícitamente representan dos procesos diferentes: construcción y deconstrucción. A uno de ellos se le añaden elementos compositivos, mientras que al otro se le sustraen y, aun así, forman parte de un mismo concepto.

Por último, considero importante resaltar que más allá de las similitudes conceptuales con otras obras analizadas, existe un notorio punto de inflexión en cuanto al modo en que Alejandra Mizrahi presenta su acción.

La artista manifiesta un vínculo corporal con elementos de la naturaleza, pero sin necesidad de insertarse en la misma. El hecho de que su performance transcurra en un ámbito “artificial” o interno, demuestra que no existen escenarios prefijados para una determinada expresión artística. De tal manera, un mismo concepto puede ser transmitido a través de múltiples métodos y atmósferas.

Así como el arte logra trasladarse a la naturaleza, la naturaleza también puede trasladarse a un museo, sin perder su valor simbólico. Todo depende de qué y cómo se quiera transmitir.

Recalco este punto porque resulta imprescindible analizar las diversas herramientas y procesos artísticos para una futura materialización del proyecto, teniendo en cuenta todos los caminos en los que se puede transitar para llegar al resultado deseado.

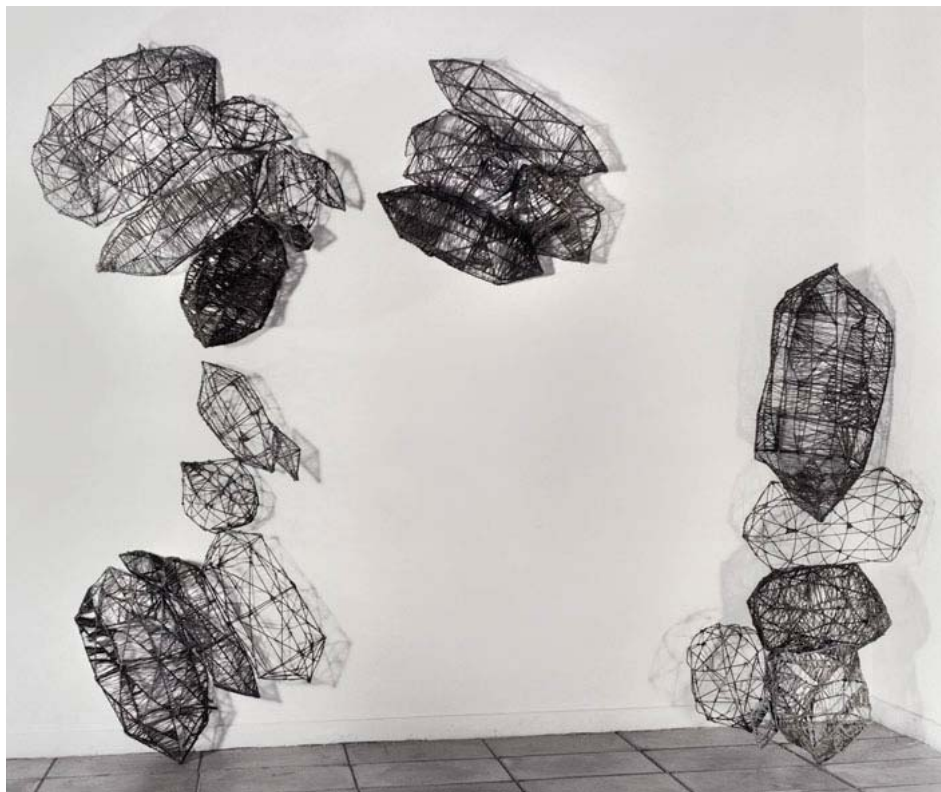
#### 4.2.2 *Arte textil contemporáneo: “Vínculos” de Flora Sutton*

Flora Sutton es una artista textil argentina que se caracteriza por sus tramas escultóricas.

Las mismas se constituyen a través del tejido de fibras metálicas que, paralelas o perpendiculares, van conformando volúmenes en el espacio con una apariencia móvil.

El vínculo esencial entre Flora y los demás artistas textiles contemporáneos, es la capacidad de hilar pasado y presente en una misma expresión. Con esto nos referimos a la utilización del tejido como técnica ancestral, aplicado a materiales y métodos de resolución innovadores.

Así mismo, el tejido se transforma en una metáfora de la vida como una red de fenómenos y relaciones interconectadas que se inspiran en el pasado, transitan por el presente y se proyectan hacia un futuro.



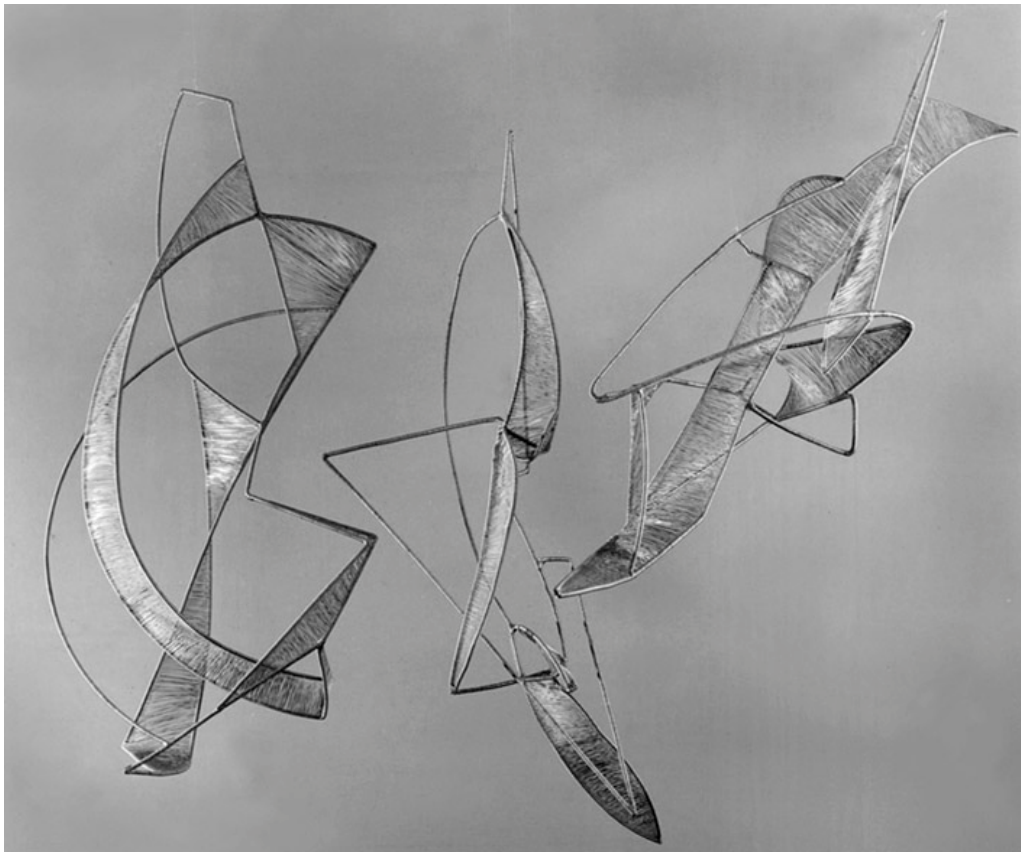
*Figura 32: Serie “Vínculos” de Flora Sutton*

Al observar sus esculturas nos encontramos con una conexión entre lo cálido del tejido y lo frío del metal, resultando a su vez en formas tanto geométricas como orgánicas.

Estas características le otorgan una sensación de dinamismo a la obra que, a pesar de estar construida con materiales rígidos, se desenvuelve en el espacio de forma etérea y fluida.

Las líneas metálicas entrelazadas generan diversos ritmos visuales que constituyen estructuras formales ambiguas y abiertas a la interpretación. Por lo tanto, cada morfología evoluciona de diversos modos según los puntos de percepción con los que se aborde.

A su vez, la utilización de formas cóncavas y convexas nos transmite una inexistencia de límites entre la interioridad y la exterioridad de la obra. El espacio la rodea, pero también la compone.



*Figura 33: Serie "Vínculos" de Flora Sutton*

En esas particularidades encontramos las principales relaciones con las temáticas y ejemplos abordados hasta el momento. Existe una evidente interacción entre la forma y su medio circundante, teniendo en cuenta la importancia del movimiento para establecer ese vínculo.

Esto nos remite a algunos conceptos expuestos, tal como la capacidad de un cuerpo, en este caso una estructura formal, de diagramar el espacio a través de la movilidad de sus partes.

Dicha diagramación se genera gracias al ensamble entre aspectos internos y externos de un mecanismo, y es a su vez susceptible a evolucionar o disolverse en el entorno.



*Figura 34: Serie “Vínculos” de Flora Sutton*

Referida a esta perspectiva, Flora expone que su obra dibuja con curvas el espacio, como un soporte imaginario de elevación espiritual. Al mismo tiempo, el movimiento circular expresa la sucesión continua de instantes, preservando un diálogo.

Conjuntamente, habla de los vínculos como enlaces que no están fijos, sino que se mueven continuamente según el fluir de las emociones. Tales vínculos son nudos que se pueden desatar, aún siendo de alambre.

Estas nociones nos confieren un panorama útil para el desarrollo conceptual y material del proyecto, advirtiéndole que existen múltiples herramientas y materiales que pueden aportar sensaciones dinámicas, a pesar de que su apariencia en bruto transmita inmovilidad.

En este caso percibimos el movimiento como el resultado de un proceso en el que creativamente se manipuló un elemento como el metal, generalmente arraigado a lo más duro y rígido de la naturaleza.

Finalmente, considero interesante concluir este acercamiento a Flora Sutton a través del testimonio de la curadora Marcela Gásperi, quien caracteriza de forma atractiva el trabajo de la artista.

Marcela percibe sus obras como un proceso eterno, un devenir que preserva el tránsito. Afirma que para Flora el mundo no es estático, sino que se mueve permanentemente adoptando nuevas formas en equilibrio eterno. Por lo cual, el universo de sus manifestaciones es sumamente dinámico, y se eleva evolucionando hacia una actividad libre y creadora.

#### 4.2.3 *Talking Textiles: “Fusion” de Jane Bowler*

Jane Bowler es una diseñadora de indumentaria inglesa, caracterizada por su filosofía de diseño sostenible a partir de la reutilización de objetos plásticos cotidianos al servicio de innovadoras prendas.

En un campo tan efímero y cambiante como es la moda, Jane propone la longevidad del diseño a través de piezas construidas creativamente con procesos y materiales no convencionales, los cuales logra revalorizar mediante el reciclado.

En este caso, el diseño sostenible puede desembocar en productos de arte y de consumo, trasladando al cuerpo infinitos objetos que van desde alfombras hasta cortinas de baño.

El eje radica en la experimentación como premisa para liberarse de los cánones establecidos y abordar sin prejuicios la mayor cantidad de materias primas y técnicas.

De esa manera, Jane logra traducir desechos plásticos en sofisticados textiles que poseen interesantes estructuras formales y acabados estéticos.



*Figura 35: Serie “Fusion” de Jane Bowler*

En su trabajo, la utilización del calor como herramienta es el principal vehículo hacia módulos textiles que, al unirse y modelarse, dan lugar a superficies volumétricas con diversas apariencias y propiedades.

Anteriormente hemos indagado acerca de la superficie, la forma y el movimiento como tres vínculos constructivos que loran enlazar el cuerpo y su entorno por medio de una piel textil. En este sentido, la experimentación morfológica de una prenda es posible a través de su consideración tridimensional, recorriendo y explorando el cuerpo desde cada ángulo visual y táctil.

Jane Bowler parece no ser ajena a esta perspectiva, ya que en su trabajo se observa una importante riqueza experimental en cada faceta de la prenda, la cual se exhiba desde la superficie corporal hacia el espacio, despertando diversas sensaciones visuales según el punto de vista con el que se la aborde.



*Figura 36:* Serie “Fusion” de Jane Bowler



Así mismo, tal como hemos apreciado en ejemplos anteriores, abordar tridimensionalmente un textil nos permite descubrir volúmenes cóncavos y convexos, orgánicos y geométricos, llenos y vacíos. Esto nos lleva a considerar la sensación de movimiento como un resultado casi ineludible de la experimentación morfológica sobre un cuerpo.

Los diseños de la línea “Fusión” transmiten esa esencia dinámica de la prenda desde diversas perspectivas.

En primer lugar nos topamos con superficies que transmiten movimiento en sí mismas, como resultado de un proceso de manipulación textil en donde cada plano posee diferentes ángulos de posicionamiento y vínculos entre ellos.

Simultáneamente, las características propias del plástico, como la transparencia y el brillo, le aportan diversas tonalidades cromáticas al textil. Ese juego de luces y sombras resultante de las propiedades del material y sus técnicas de intervención, hacen de la prenda un objeto en constante movimiento visual, aún estando sobre un cuerpo estático.



*Figura 37: Superficie textil*

Por otro lado, observamos prendas que cobran importancia en su relación dinámica con el cuerpo, expandiéndose o contrayéndose según el esquema motriz.

En este caso, la indumentaria se constituye como aquel espacio centrífugo que rodea al sujeto y que a su vez resulta de los gestos y desplazamientos que el mismo realiza.

Rescatamos el concepto de Cáseres (2011) citado en la indagación teórica, para afirmar que las prendas de Jane Bowler están íntimamente ligadas a la meso gestualidad del individuo, ya que se despliegan a partir de cada movimiento de su estructura corporal, relacionándose además con otros individuos y objetos del espacio.

Es decir que la acción de las articulaciones corporales logra dinamizar la prenda, generando en ella tantas morfologías como movimientos posibles.

De tal modo, la superficie textil deja de ser una segunda piel adherida al cuerpo, para transformarse en una especie de escultura que invade el espacio.



*Figura 38: Serie “Fusion” de Jane Bowler*

Más allá de estos aspectos estructurales, Jane trabaja un nivel de detalle en sus prendas que resulta imprescindible subrayar.

Hasta el mínimo pliegue realizado, modela una textura que logra rescatar lo más orgánico del plástico. Paradójicamente, esa apariencia es lograda gracias a lo sintético del material y a la posibilidad de modelarlo mediante el calor.

La diseñadora fracciona la materia prima en pequeñas partes que luego se vuelven a vincular para generar un ritmo visual en la prenda, destacando el intercalado y la superposición de líneas.



*Figura 39: Detalle de prenda*

Por último, podríamos señalar que los desarrollos de texturas realizado en sus prendas son un ejemplo más de la importancia de la naturaleza como medio de inspiración.

Las estructuras morfológicas y los detalles en cada superficie envolvente, nos remiten a ciertos organismos vegetales y animales del mundo natural.



*Figura 40: Detalle de prenda*

La relevancia de resaltar estos vínculos que el arte y el diseño entablan con la naturaleza, es la de poder rescatar dicha relación como uno de los puntos de partida en la materialización del proyecto.

Este aspecto será ahondado más adelante en el análisis de un proyecto realizado en el marco de la tendencia *Earth Matters*.

### 4.3 Contexto

#### 4.3.1 Arte cinético: “El color en el espacio y el tiempo” de Carlos Cruz-Diez

Carlos Cruz-Diez es un artista venezolano cuya obra revolucionó la perspectiva del color al abordarlo como una realidad viviente, susceptible a evolucionar en el tiempo y en el espacio.

Sus orígenes se remontan al *Arte Cinético*, el cual le proporcionó un punto de partida teórico y práctico para su dinámica exploratoria..

Este artista experimentó incansablemente las propiedades cromáticas con el fin de exhibir el color en su aspecto atemporal, envolvente y continuamente mutable. Así lograría traspasar el plano bidimensional, abandonando el rol de elemento pictórico que únicamente cobra sentido a partir de un lienzo.

En primer lugar, el desafío central de su propuesta radicaba en cuestiones físicas del color. Al ser el resultado de una percepción lumínica, el color se constituye como algo sumamente heterogéneo y difuso que, a pesar de rodearnos, siempre se escapa de nuestras manos.

Además, como hemos analizado anteriormente, el *Arte Conceptual* que enmarcaba el período en el que el artista se desarrolló, negaba todos los elementos superfluos a la idea y al proceso expresivo. De tal modo, el color fue prejuiciosamente abandonado al ser considerado un accesorio superficial en las obras.

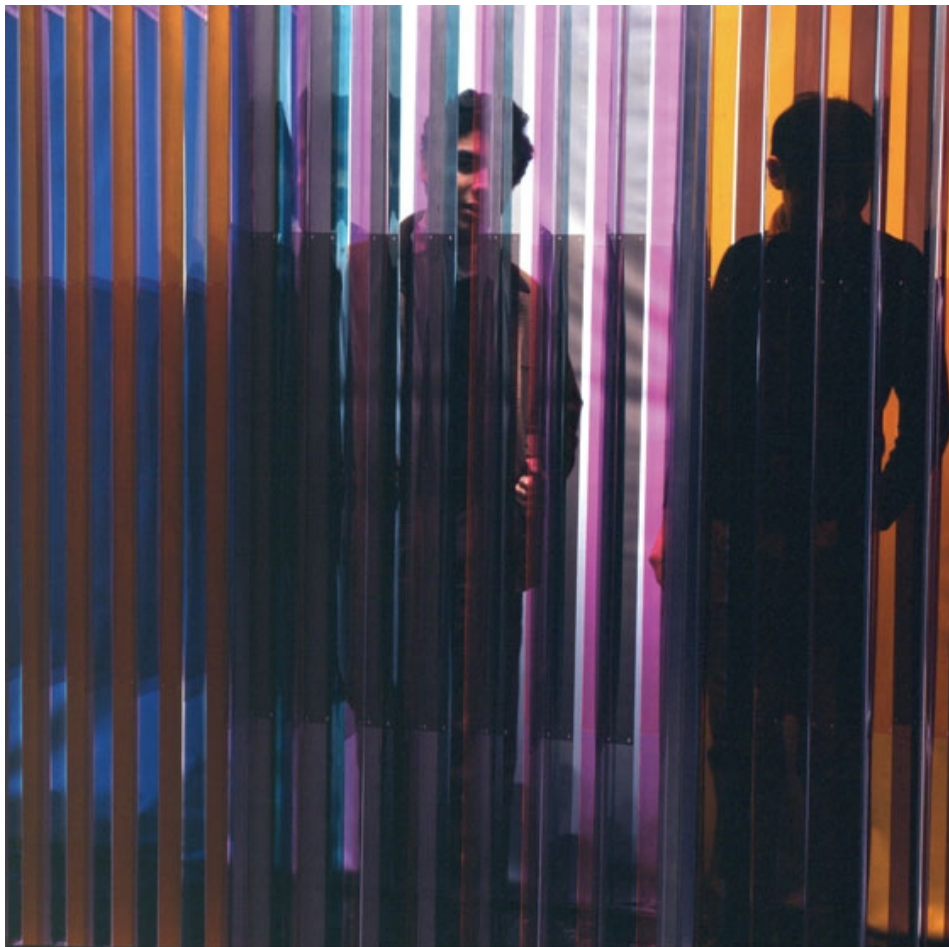
Aún así, Cruz-Diez logró progresivamente superar estos obstáculos, desarrollando nuevos soportes y herramientas que le permitieron hacer del color algo volumétrico y dinámico.

Justamente, es menester analizar su obra debido a la relación intrínseca que posee con temáticas abordadas, como el movimiento.

En este sentido resulta imprescindible destacar que Carlos Cruz-Diez trabajó esta perspectiva teniendo en cuenta el rol activo del espectador.

Anteriormente, al abordar el *Arte Cinético* nos topamos con la intervención del público como una de las claves, en donde el abordaje de la obra no implica un conocimiento específico, sino que el eje se sitúa en la precepción subjetiva y aleatoria.

Este artista particularmente logró manifestar el color como una experiencia interactiva en donde no existen límites o targets. Todos pueden posicionarse frente o dentro de sus obras y activar la magia del color, a partir de un simple desplazamiento que permita un rango de diversidad en los puntos de vista.



*Figura 41: "Transcomía en la exposición" de Carlos Cruz-Diez (1965)*

Esta mirada acerca de la apertura sensorial y conceptual en una expresión artística, será retomada en el desarrollo y puesta en práctica del proyecto. Es interesante entonces, citar ejemplos que nos permitan comprender la lógica y la importancia de este tipo de procesos artísticos.

En el año 2011 se expuso la muestra “El color en el espacio y el tiempo” de Cruz-Diez en el MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires), la cual reunió las obras más significativas del artista, desde sus orígenes hasta la actualidad.

La posibilidad de haber visitado dicha muestra, permitió una mayor comprensión de las características y las consecuencias sensoriales que este tipo de obras cinéticas pueden despertar.

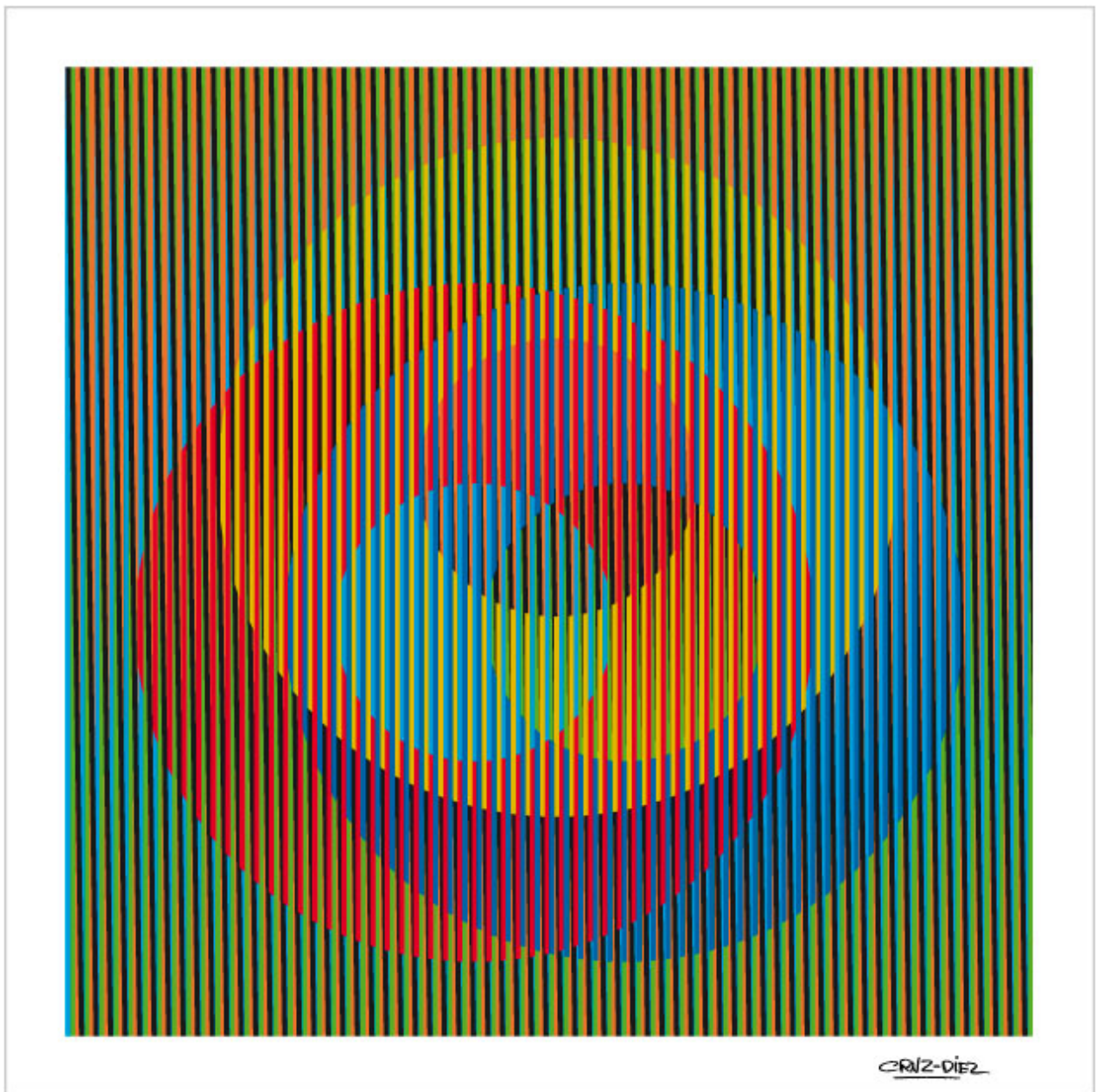
De tal modo, se consideró apropiado retomar este artista y analizar su obra mediante imágenes, apoyadas a su vez en las sensaciones resultantes de esa visita a la muestra. Podríamos afirmar que la principal justificación es que la riqueza de indagar el arte del movimiento, es lograr percibirlo como público también desde el movimiento perceptual.

A modo de síntesis, se abordará las dos principales expresiones cromáticas de Cruz-Diez: las fisicromías y las instalaciones.

En primera instancia, las fisicromías son obras estructuradas a partir de múltiples módulos paralelos que se van intercalando entre placas de acetato transparente y de cartón, estratégicamente pintadas y posicionadas para dar lugar a diversas condiciones cromáticas.

En este sentido, la transparencia, el reflejo, la adición, y la sustracción del color entran en juego con la retina del observador, generando variados efectos visuales.

En las fisicromías, la percepción del color, la forma y su aparente volumen, cambian según el desplazamiento que realicemos frente a la misma.



*Figura 42: "Color aditivo" de Carlos Cruz-Diez (2007)*

Al encontrarnos expuestos frente a este tipo de expresiones cromáticas, hasta el mínimo movimiento de nuestro cuerpo despierta llamativas sorpresas perceptivas. Así, los colores y las formas van apareciendo, desapareciendo, superponiéndose e intercalándose. Todo depende del "ir y venir" corporal.



Por otro lado, se encuentran las instalaciones en donde la lógica de las fisicromías se traduce en espacios envolventes.

Al adentrarnos en esos entornos cromáticos experimentamos diversas situaciones perceptuales, es decir que el color se transforma en un acontecimiento.

Cruz-Diez los denomina *Evénements*, y los describe como momentos en los que el color ocurre, convirtiéndose en varias cosas al mismo tiempo, como una dimensión espacial estimulante para nuestros sentidos.



*Figura 43:* Carlos Cruz-Diez dentro de una de sus instalaciones (2010)

Así mismo, el artista plasmó estos acontecimientos en estructuras arquitectónicas e intervenciones en espacios urbanos.

Este acercamiento del arte a la vida cotidiana mediante el color, no es sólo una manifestación de la esencia artística contemporánea, sino un modo de escapar de la rutina a través de la experimentación de sensaciones efímeras, pero a su vez estimulantes.



*Figura 44: Aeropuerto de Venezuela (1974)*

Finalizamos este acercamiento a Cruz-Diez citando sus palabras en cuanto a la expansión urbana de su arte: “Las obras que realizo en el ambiente urbano y en el hábitat, están concebidas como un discurso plástico que se genera en el tiempo y en el espacio, creando situaciones y acontecimientos cromáticos que cambian la dialéctica entre el espectador y la obra. Son situaciones autónomas desprovistas de anécdotas, en las que el espectador descubre el color haciéndose y deshaciéndose, sin tiempo pasado ni futuro, en un presente perpetuo.” (1996)

#### 4.3.2 *Earth Matters: Indumentaria y naturaleza*

Precedentemente hemos definido a *Earth Matters* como una corriente que invita a reflexionar acerca de los perjuicios generados en nuestro entorno natural en pos de un consumo desmedido.

Cabe aclarar que esta tendencia no apunta a combatir el consumo, sino a generar conciencia sobre la posibilidad de modificar ciertos hábitos dentro de ese sistema, apelando a la creatividad como herramienta de revalorización.

La clave para la implantación de procesos de producción y consumo sustentables no es demandar cambios completamente radicales, ya que los mismos resultarían, paradójicamente, insostenibles.

El objetivo es manifestar ideas concretas y sencillas, de modo que puedan ser difundidas y fácilmente adoptadas. En esa propagación creativa se encuentra la verdadera base para la construcción de nuevos paradigmas productivos.

Uno de los caminos posibles, por ejemplo, es la exploración de nuevas soluciones a partir de viejos y desvalorizados objetos de nuestro entorno. Como hemos analizado en los diseños de Jane Bowler, el reciclaje y la reutilización de materiales no convencionales puede desembocar en productos de alta calidad funcional y estética.

Más allá de los medios de consumo, el aporte puede provenir de proyectos en donde el resultado no sea objetual, sino que se centre en transmitir un concepto o idea inspiradora.

Precisamente, el caso que citaremos a continuación refleja esa mirada innovadora en la construcción de una nueva conciencia colectiva.

La plataforma virtual de tendencias *TrendTablet.com*, expuso un interesante proyecto en el marco de la corriente *Earth Matters*.

La propuesta reúne a diferentes fotógrafos documentales y de moda, lo cuales vinculan sus imágenes en la búsqueda de paralelismos entre naturaleza y diseño.



Figura 45 y 46: Paralelismos

A través de estas imágenes observamos una relación que va más allá de la literalidad, pero que aún así mantienen un discurso visual claro.

Las prendas poseen reminiscencias cromáticas y morfológicas de los elementos naturales expuestos, rescatando su esencia inspiradora, y transformándola en productos de moda.

Es interesante considerar que esas imágenes que provienen de la naturaleza representan ínfimos detalles del entorno, Es decir, que fueron rescatados aquellos organismos y fenómenos que parecen no destacar a simple vista, pero que de alguna manera conforman la base de todo lo perceptible en nuestro hábitat.

Esta elección parece no ser aleatoria, ya que la filosofía misma de *Earth Matters* incita a ir más allá de lo evidente, permaneciendo atentos a cada fragmento de la realidad que nos rodea.

De tal modo, el proyecto manifiesta visualmente la revalorización de elementos ocultos en la naturaleza, que son a su vez poseedores de una importante riqueza inspiradora a la hora de generar y materializar ideas.

Otro aspecto relevante es la diversidad de métodos utilizados en la traslación de fenómenos naturales a prendas y accesorios.

Cada textura generada, ya sea bidimensional o tridimensional, reúne diferentes técnicas de intervención textil que conforman tramas visuales y táctiles.

Desde nudos hasta estampas, los métodos de manipulación utilizados logran expresar lo más rígido o etéreo del elemento inspirador. Además, el uso de diversas intensidades cromáticas y relieves, permiten la reminiscencia creativa a una idea, facilitando así su comprensión sin necesidad de hacer uso de recursos literales de expresión.

Así mismo, lo valioso de estas propuestas radica en la mirada sensible y personal de cada diseñador, quien interpreta de forma auténtica una visión particular de su entorno.



*Figura 47: Paralelismos*

Por último, rescatamos el análisis de la corporalidad y su relación con el espacio, para subrayar el rol de la gestualidad a la hora de expresar un concepto determinado. En este caso, cada fotografía posee características técnicas particulares que ayudan a destacar la idea transmitida por la corporalidad de los modelos, y su relación con las prendas que portan.

Una vez más, la aproximación a diversas técnicas textiles, fotográficas y gestuales, nos aportan pistas relevantes para la constitución de una futura propuesta que transmita eficazmente la relación entre el cuerpo, la indumentaria y el contexto.

## 5. Proyecto de aplicación profesional

### 5.1 Elaboración de un proyecto artístico

En principio, es necesario destacar que debido a sus objetivos y características, este trabajo se desenvolverá bajo la concepción de *proyecto artístico*.

La noción de proyecto alude a la representación en perspectiva de un conjunto de ideas y actividades concretas, interrelacionadas y coordinadas entre sí.

Así mismo, entendemos por *proyecto artístico* al desarrollo de una idea original que involucra recursos humanos, técnicos y financieros. Es significativo además, reconocerlo como un ejercicio de sensibilidad mediante el cual un individuo puede expresar lo material o lo invisible, valiéndose de objetos, acciones, imágenes y sonidos. (García Martínez, 2006)

Con el fin de garantizar una adecuada planeación y ejecución de este proyecto, se desarrollará un sistema organizativo que vincule las etapas más importantes de su respectivo proceso productivo.

En este caso nos remitiremos a los lineamientos planteados por el Dr. Carlos García Matínez (2006) en su libro “Cómo elaborar un proyecto cultural”. En el mismo, expone una serie de interrogantes claves que devienen en fases estructurales del proceso, las cuales se citarán a continuación en forma de cuadro.

<i>Interrogante clave</i>	<i>Fase del proceso</i>
¿Qué?	Descripción del proyecto Objetivos
¿Por qué?	Antecedentes Justificación
¿Quién?	Participantes y Beneficiados
¿Dónde?	Ubicación y contexto FODA
¿Cómo?	Metodología
¿Cuándo?	Cronograma de actividades
¿Con qué?	Recursos humanos Recursos financieros Recursos técnicos

Ya habiendo delimitado las etapas que guiarán este proyecto, nos dispondremos a desglosar sintéticamente sus aspectos más importantes.



### *5.1.1 Descripción del proyecto*

A nivel general, podríamos describir este proyecto como un proceso de experimentación textil, cuya finalidad es la generación de un vestuario susceptible de mutar de sentido a partir de un cuerpo en movimiento y su posición en relación al espectador.

En consecuencia, se vislumbra la importancia de la exploración a nivel morfológico y constructivo como el principal cimiento en la conformación de la propuesta.

La misma, deberá ser considerada en su aspecto dinámico, ya que cobrará sentido únicamente al ser articulada con el movimiento corporal, y su diagramación en el espacio mediante gestos y desplazamientos.

Así mismo, resulta imprescindible asumir el siguiente proyecto como un proceso en constante retroalimentación. Cada hipótesis desembocará en diversos ensayos experimentales, los cuales serán puestos a prueba y reconstituidos nuevamente en base a los resultados obtenidos.

En consecuencia, el concepto de dinamismo textil implica un accionar evolutivo en la construcción del proyecto y en su posterior manifestación. Esto se debe a que la obra resultante, estará sometida a una continua mutación a través del proceso constructivo y la participación perceptual del espectador.

Tal perspectiva nos revela que la propuesta textil se expresará como un mecanismo propulsor de múltiples sensaciones, las cuales dependerán de la corporalidad de quien la porte y de los diferentes puntos de vista, distancias y ángulos con el que el público la aborde.

Por otro lado, es menester señalar que el proyecto estará impregnado por una impronta visual que rescatará la naturaleza y sus propiedades como la principal fuente inspiradora.

La finalidad es valorar a la indumentaria como impulsora del vínculo que el individuo establece con su entorno, generando así una simbiosis entre cuerpo, textil y hábitat.

De tal modo, se aspira a la construcción de un vestuario que actúe como la materialización de una reminiscencia visual y conceptual a organismos y fenómenos que nos circundan.

Simultáneamente, dichas manifestaciones visuales se avocarán a la estructura misma de la indumentaria. Es decir, que la exploración constructiva apelará a generar diversas imágenes a partir de la moldería y sus recursos de manipulación textil.

Como resultado, podríamos afirmar que el principal objetivo experimental radica en la creación de estampas tridimensionales que se despeguen de la silueta humana y que sean a su vez dinámicas, transformándose a partir de los diversos rangos preceptuales a partir de su volumen.

Consecuentemente, resaltamos la importancia del movimiento y sus consecuencias, remitiéndonos a corrientes artísticas y tendencias que lo enaltecen.

Por tal motivo, enmarcamos este proyecto dentro de las denominadas *Artes Performáticas*, en donde la corporalidad y su dinámica involucran una asociación entre artista y espectador por medio de la acción.

Finalmente, a modo de síntesis retomamos el primordial objetivo que alienta la propuesta: analizar el nexo entre la performance y la indumentaria con el fin de amalgamar estas expresiones relacionadas a la corporalidad.

### 5.1.2 *Participantes y beneficiados*

En primer lugar, resulta necesario explicitar que al tratarse de un proyecto artístico, no hablamos de usuarios, sino de participantes y beneficiados de la obra.

Justamente, esto se debe a lo expuesto anteriormente acerca de la necesidad de una correlación entre el artista y sus espectadores. Se incluye además, el aporte de personas encargadas de planear, montar y ejecutar la propuesta.

De tal modo, utilizamos el término participantes para referirnos a todas las personas y entidades que posibilitarían la puesta en marcha del proyecto, teniendo en cuenta a los potenciales subsidiarios, agentes culturales, técnicos, artistas, diseñadores, etcétera.

Particularmente, es necesario destacar el rol del *performer*, como la persona encargada de sincronizar las aspiraciones del proyecto mediante su cuerpo.

En el caso de esta obra, no hablamos específicamente de un artista performático consagrado, sino de cualquier persona, llámese actor, bailarín o modelo, que posea la capacidad necesaria para desenvolverse corporalmente de manera adecuada y expresiva en un espacio.

Resulta muy prematuro aún definir concretamente las características de dicho artista, pero a modo intuitivo podríamos inferir que se trataría de un individuo, masculino o femenino, de contextura física media, extrovertido, sensitivo, enérgico, imaginativo y perspicaz.

Estas particularidades posibilitarían que se exprese de manera creativa, captando la atención del público y despertando diversas sensaciones. Es importante además, tener en cuenta que deberá poseer la astucia necesaria para hacer que las energías del público se concentren en el conjunto de la obra, y no únicamente en su corporalidad.

Así, tendríamos la certeza de que las emociones resultantes sean consecuencia del tipo de movimientos, el traje, las luces, y todos los factores que se amalgaman en la propuesta.

Dicho así, vislumbramos que a diferencia de la mayoría de acciones artísticas de esta índole, el performer no es el protagonista, sino un participante más en la materialización del proyecto.

Por otro lado, interpretamos a los beneficiados como aquellas personas que conforman el público receptor que disfrutaría de la obra.

Cabe destacar que los espectadores de la propuesta podrían sumamente heterogéneos en cuanto a sus características personales, económicas y socio-culturales. A pesar de ello, con el objetivo de efectivizar la comunicación de la propuesta, apuntaremos como *beneficiados meta* cuya caracterización radicaría en su particularidad de ser “culturalmente curiosos”. Con esto nos referimos a personas enérgicamente interesadas en nuevas propuestas artísticas referidas a la música, la literatura, el cine, la fotografía, la danza, el diseño, el teatro y demás expresiones de creatividad contemporánea.

Así mismo, debido a la temática de la propuesta, resultaría de notable importancia que los beneficiados sean individuos sensibles y atraídos por la naturaleza, ya sea a nivel estético o conceptual.

Finalmente, subrayamos la importancia de generar una vinculación entre los participantes, los beneficiados y la propuesta, apoyados en un contexto que remita estética y culturalmente a los intereses conjuntos.

### 5.1.3 *Ubicación y contexto*

Tal como hemos explicitado con anterioridad, la ubicación inicial para presentar el proyecto será la ciudad de Córdoba, Argentina.

En cuanto al contexto, es importante que corresponda a espacios de interacción social y cultural, reconocidos además en el ámbito independiente por ser plataformas para expresiones artísticas variadas.

Así mismo, resulta relevante que dicho contexto sea acorde en infraestructura y espacialidad, para llevar a cabo una manifestación que permita los diversos rangos de movilidad corporal del artista, así también como versátiles puntos de vista para el espectador.

De todas formas, al ser una propuesta de índole *independiente*, no hablamos de espacios multitudinarios, sino de centros culturales que admitan el desarrollo óptimo de la obra.

Paralelamente, debido a la temática abordada en el proyecto, resulta imprescindible hacer uso del contexto para evocar una inserción en la naturaleza.

No obstante, debemos afirmar que no es imprescindible que la propuesta sea realizada al aire libre sino que, por el contrario, la riqueza conceptual radicaría en recordar ese entorno sin necesariamente situarnos en él a nivel físico.

Se podría pensar entonces en la posibilidad de escapar de la literalidad, remitiéndonos a la naturaleza por medio de sensaciones audio-visuales manifestadas en un espacio interno.

Esto nos permitiría adaptarnos al área del centro cultural seleccionado, impulsando además la capacidad imaginativa del espectador.

Es decir que este tipo de conciliaciones podrían resultar muy provechosas a nivel técnico, estético y conceptual.

Una vez analizados los objetivos contextuales, presentaremos una síntesis de tres locaciones en la ciudad de Córdoba que manifiestan de manera más acorde las aspiraciones del proyecto.

Cabe destacar que en una siguiente instancia se analizarán en mayor profundidad, tendiendo a la definición concreta del espacio seleccionado.

En primer lugar hablamos del centro Cultural España Córdoba, un espacio resultante de la vinculación entre la Agencia Española de Cooperación internacional para el Desarrollo y la Municipalidad de Córdoba.

Tal como se cita en la página institucional, este centro cultural tiene por objetivo brindar difusión a nuevas tendencias culturales, como resguardo para artistas emergentes y provenientes de la autogestión, creando así un polo de producción artística iberoamericana.

Reconocido ampliamente a nivel local por su multidisciplinar programación de actividades, este espacio se sitúa como un referente para el nuevo y heterogéneo circuito cultural.

Así mismo, reúne expresiones vinculadas a las artes audio-visuales, escénicas, digitales, entre otras. Incluyendo además, ámbitos para la formación y la comunicación de la cultura.

Justamente, por ese nexo entre tradición e innovación, el Centro cultural España Córdoba se sitúa como uno de los espacios más reconocidos y abiertos para la difusión de proyectos de vanguardia, bajo el aval de la trayectoria que le es propia.



*Figura 49: Centro Cultural España Córdoba*

Por otro lado, nos encontramos con La Cúpula, autodefinida como una *Galería de arte/Media Lab* cuyo desafío es producir a artistas locales que trabajan a partir de nuevo medios, ofreciendo así un espacio para diversos intercambios que van desde exposiciones hasta conferencias culturales.

A su vez, presentan en su página la finalidad de nutrir la escena local y ampliarla más allá de sus límites geográficos.



*Figura 50: La Cúpula*

La Cúpula posee la infraestructura de un antiguo edificio restaurado, cuya belleza estética envuelve a diversos artistas contemporáneos en performances, presentaciones musicales y proyecciones multimedia.

Por último, Documenta/Escénicas es un centro auto gestionado de formación, producción y documentación de arte.

Posee un concepto basado en espacios abiertos y flexibles que permiten producir un intercambio entre artistas, investigadores, docentes y público en general.

Así, alberga la actividad de jóvenes profesionales que con su trabajo reflejan nuevos lenguajes manifestados, en su mayoría, a través de las artes escénicas.



*Figura 51: Documenta/Escénicas*

Finalmente, destacamos que estos espacios se encuentran situados en zonas céntricas de la ciudad, de fácil acceso y ubicación. Además, comparten características en cuanto a la espacialidad de sus infraestructuras y al público que los visita, permitiéndonos planear el proyecto con un panorama del contexto.



### 5.1.3.1 FODA

#### *Fortalezas*

- Impronta innovadora de la propuesta, cuyas características ofrecen una mirada diferenciadora en relación a las puestas artísticas divulgadas hasta el momento a nivel local.
- Prendas que se generan bajo un proceso constructivo sumamente artesanal, impidiendo el intento de réplicas.
- Morfologías textiles que al estar compuestas por métodos experimentales de manipulación, generan efectos visuales de gran impacto.
- Exposición que al estar basada en una performance, asegura la autenticidad en cada presentación realizada, suscitando nuevas y diferentes experiencias cada vez que se perciba.
- Posibilidad de despertar diversas sensaciones en el público, facilitando así la conexión entre artista y espectador, y a su vez legitimando la transmisión del mensaje.
- Propuesta inspirada en la reconstitución de vínculo entre el hombre y la naturaleza, temática actualmente muy relevante para el público en general.

#### *Oportunidades*

- Crecimiento exponencial del público local con interés en propuestas culturales independientes.
- Tendencia social al consumo de bienes y servicios auténticos y originales
- Incremento de centros culturales auto gestionados, que a su vez apuntan a presentaciones multidisciplinarias y novedosas.

- Surgimiento de bares, pubs y restaurantes que incorporan propuestas artísticas a su actual oferta.
- Voluntad de iniciativas de apoyo y trabajo conjunto entre diversos agentes culturales independientes.
- Mayor posibilidad de difusión del proyecto debido al auge de las redes sociales como medios de comunicación masivos y gratuitos.
- Inexistencia de competencia directa, debido a la falta de propuestas similares a nivel local.

### *Debilidades*

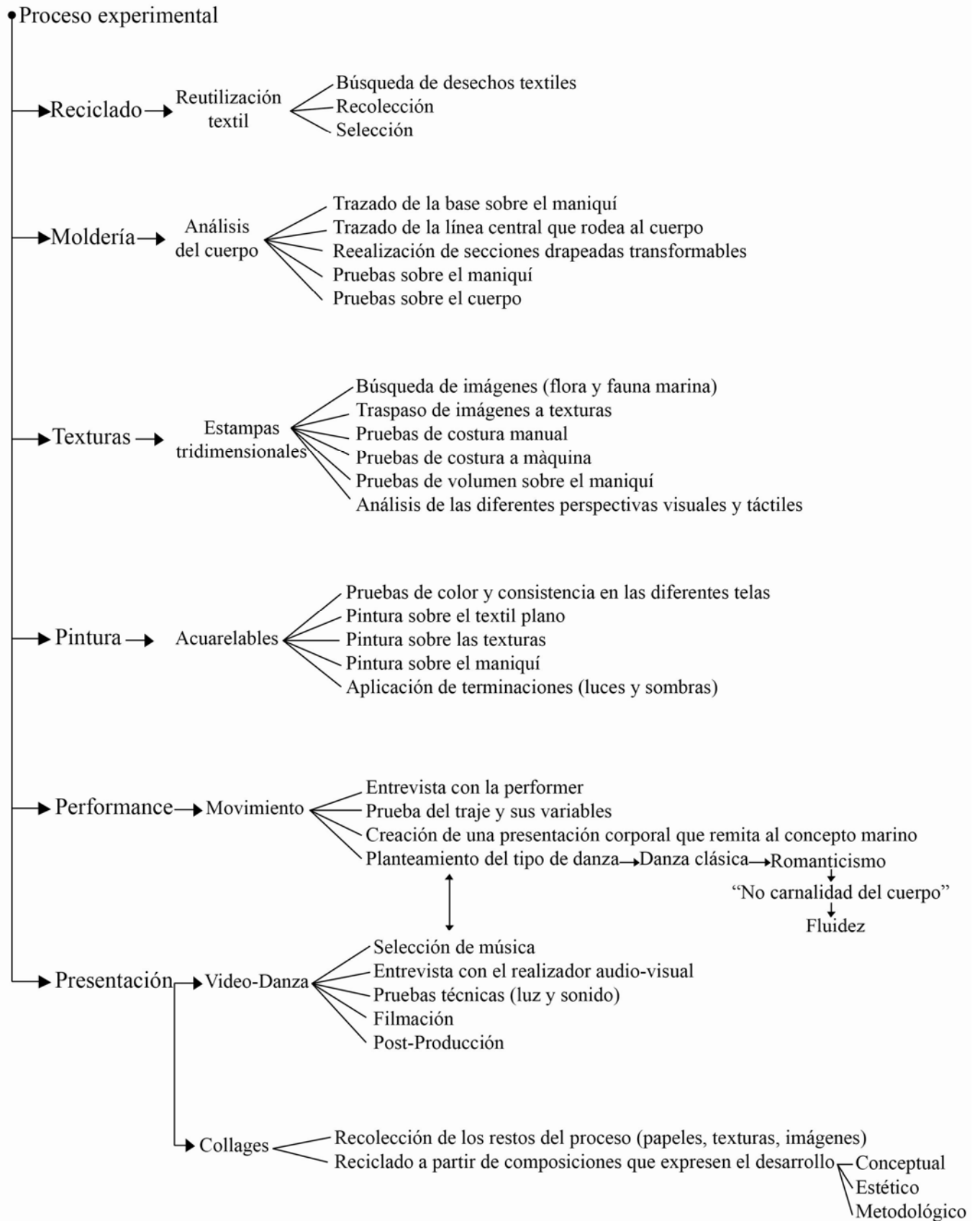
- Al tratarse de una idea nueva, pueden existir dificultades para llegar al público de una manera efectiva.
- La falta de contactos y recursos económicos sustanciales, podrían resultar un obstáculo en la inserción al ámbito cultural local.
- La hibridación entre diversas ramas del diseño y el arte, podrían generar una ambigüedad que dificulte la asimilación de la propuesta.
- Proceso constructivo experimental e intuitivo que impide la predicción exacta de los resultados.
- Métodos de manipulación textil que pueden requerir prolongados tiempos de experimentación.
- En un principio, al tratarse de un procedimiento personal en la construcción de prendas, se demandarán diversos procesos de aprendizaje a nivel investigativo y exploratorio.
- Si el proyecto se expande, requerirá la instrucción de futura mano de obra para asistir en el proceso de materialización.

- Posibilidad de que el *performer* no logre expresarse de manera adecuada a los fines de la obra.
- Necesidad de contar con la ayuda de especialistas en diversas áreas técnicas (iluminación, sonido, etc).
- Potencial falta de viabilidad económica del proyecto.

#### *Amenazas*

- Inconvenientes para obtener apoyo del estado a nivel económico y de gestión.
- Dificultad para efectuar exposiciones independientes en los espacios culturales consolidados de la ciudad, tales como el Museo Caraffa, Meseo Genaro Perez y Palacio Ferreyra.
- Falta de predisposición del público en general a abonar por propuestas culturales, lo cual podría impedir que el proyecto se sostenga en el tiempo.
- Posible falta de comprensión e interés del público con respecto a la idea de la propuesta.
- Predicción de presupuestos económicos inestables a causa de la inflación.
- Inconvenientes en la obtención de insumos debido a posibles restricciones en la importación.

### 5.1.4 Metodología



## 6. Conclusiones

Evidentemente, en el concepto de *nexo* encontramos el puntapié inicial para la gestación y el desarrollo de este proyecto.

Partiendo de la base de que no existe vida sin vínculos, retomamos una mirada en donde “el cuerpo está dentro del número de las cosas, es una de ellas, está aprisionado en el tejido del mundo y su cohesión es la de una cosa. Pero, puesto a que se ve y se mueve, tiene las cosas en un círculo a su alrededor, son un nexo o una prolongación de él mismo, están incrustadas en su carne, son parte de su definición plena y el mundo está hecho con la materia misma del cuerpo” (Merleau-Ponty, 1986, p.37).

De tal manera, resulta innegable afirmar que somos contruidos y a la vez constructores del entorno que nos circunda, apelando a diversos mecanismos vinculantes que se constituyen como puntos de inflexión entre lo que somos y lo que habitamos.

Esta primitiva concepción de simbiosis entre la espiritualidad, la corporalidad y el entorno que fundan nuestro ser, fue menoscabada ante siglos de mandatos consumistas que invocaban la homogenización como herramienta de adoctrinamiento social.

Sin embargo, en la actualidad transitamos una paradoja constituida por el surgimiento de nuevas tecnologías virtuales que permiten retomar esa antigua conexión con nuestros deseos y necesidades particulares.

El proceso de individualización vigente apunta a vivir y consumir a partir de una revalorización del propio cuerpo y espíritu, conformando un esquema identitario que responda a la autenticidad de nuestro ser.

Así mismo, el cuerpo se va conformando como un territorio en el cual transitamos continuamente, impregnándolo de múltiples experiencias. Por ende, el cuerpo como hábitat de nuestras prácticas no podría ser nunca estático, ya que va mutando en relación a las diversas dimensiones que nos atraviesan como individuos.

La corporalidad que nos personifica es la causa y a su vez la consecuencia de cada acción que emprendemos.

Esta perspectiva se consolidó como la esencia de expresiones artísticas conceptuales que reivindicaron al cuerpo en su sentido experiencial, reflexionando sobre los vínculos internos y externos a su ser material. Tal fue el caso del *Body Art* y su progresiva consumación en la *Performance*, como representaciones de la relación entre lo más tangible y lo más efímero del cuerpo a través de una acción.

La Performance como experiencia se manifiesta en un juego subjetivo que vincula la auto concepción de un accionar corporal con la apreciación resultante de la participación de quien lo percibe. Así, el rumbo estético y conceptual de la obra queda abierto a múltiples caminos interpretativos.

Estas particularidades fueron retomadas por otra corriente artística cuyo eje fue la representación del movimiento perceptual, proveniente de las energías más íntimas de cada materia que nos rodea. Nos referimos así al *Arte Cinético* como la revelación estética más pura de los mecanismos evolutivos que logran el equilibrio a través de un movimiento constante.

Nuestro entorno vital se sitúa entonces como el resultado de múltiples mecanismos móviles que van creando el espacio mediante una acción, espacio que además es sumamente subjetivo a los ojos de quien lo aprecie. Es allí donde radica la condición lúdica y variable de las manifestaciones anteriormente citadas.

No obstante, el análisis de la dinámica corporal no se limita al ámbito artístico, sino que cada gesto y desplazamiento cotidiano desprende un sin número de apreciaciones que hablan de nosotros mismos y de nuestro entorno relacional.

Paralelamente, este intento de retomar dinámicamente las conexiones entre lo más íntimo de nuestra corporalidad y el entorno que nos envuelve, nos habla de una necesidad de revalorizar las propiedades de nuestro hábitat, apreciando y aprehendiendo sus fenómenos.

Tal es así, que dicha necesidad ha comenzado a expresarse a través de diversos comportamientos sociales, propensos a estimular corrientes estéticas e ideológicas que ponen a la conciencia ecológica en primer plano.

Aludimos así a tendencias como *Earth Matters*, que apelan a la creatividad como herramienta para modificar los sistemas de producción y consumo, en pos de una ética sustentable que asegure una mejor calidad de vida a largo plazo.

Dicha corriente se remonta a la riqueza de cada organismo procedente de nuestro entorno natural, para dar pie a proyectos que mediante el arte y el diseño inspiran una nueva conciencia colectiva.

Simultáneamente, *Talking Textiles* se posiciona como otra tendencia que nos invita a reflexionar sobre la relevancia de aquellas sustancias que históricamente han servido al hombre para su subsistencia y desarrollo. De ese modo, la creatividad y la reflexión se van entretejiendo para conformar textiles que nos hablan acerca de una conciliación entre la tecnología y el medio ambiente.

En estas características vislumbramos a los *Talking Textiles* como los ineludibles componentes de una impronta expresiva que se desprende de las denominadas *Artes Textiles*. En ellas, la tradición y la innovación unen lazos en la creación de nuevas narrativas que remiten a primitivos procesos constructivos.

No resulta aleatorio que encontremos en los textiles una culminación entre el pasado que recordamos y el futuro que anhelamos. Son ellos los que constituyen la segunda piel que, a modo de bisagra, conecta el cuerpo y el hábitat, hilando las experiencias que conforman nuestra historia.

Así, el textil que nos envuelve se transforma en un traje que performativiza nuestro ser. Con esto, hacemos alusión a la cualidad funcional y simbólica de la indumentaria de propulsar determinadas acciones en nuestro cuerpo dependiendo del contexto en el cual circulemos.

En efecto, el traje está íntimamente ligado al movimiento, predisponiendo nuestros cuerpos a gestos y desplazamientos que suscitan diversas sensaciones perceptuales, ya sean físicas o metafóricas.

La dinámica de la indumentaria se expresa además en las infinitas variables superficiales y morfológicas, resultantes de la interconexión entre sus instancias constructivas. Precisamente, la mutación es la consecuencia inevitable de los textiles que recorren la anatomía corporal de un individuo en movimiento.

Dilucidamos así, la necesidad de contemplar tridimensionalmente el traje, explorando los modos en los que se adhiere al cuerpo o se proyecta hacia el espacio, dando lugar a volúmenes que se despliegan en diversos ángulos y direccionalidades.

Sólo a partir de la experimentación morfológica del textil podremos hallar las concavidades y convexidades de su relación con el cuerpo y el entorno. Aludimos de esa manera a los vínculos entre lo interno y lo externo del sujeto, mediados a partir del traje portante.

Finalmente, retomamos la concepción de *nexo* para otorgarle sentido a un nuevo transitar en donde el cuerpo, la indumentaria y el contexto, se unen dinámicamente a partir de nuevos y creativos mecanismos de expresión sensorial.



## 7. Referencias

Baudrillard, J. (1977) *Cultura y simulacro*. Barcelona. España. Kairós.

Cáceres, P (2011) *Lectura corporal*. Documento recuperado de <http://www.slideshare.net/lamesasalsa/ensayo-el-cuerpo>

Cassirer, E (1979) *Filosofía de las formas simbólicas*. México. FCE.

Ceci, P. (2008) *Arte y Artesanía, el fin de una división*. Documento recuperado de <http://www.ilam.org/ILAMDOC/>

Cilleruelo, L. (2006) *Arte y comunidades virtuales: el aspecto creativo de la Comunicación*. Documento recuperado de: <http://www.liminar.com.ar/jornadas04/ponencias/cilleruelo.pdf>

Cimaomo, G (2007) *Más allá de la acción artística: Una mirada ética sobre el cuerpo pulsional en el arte contemporáneo*. Documento recuperado de: [http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs\\_files/user\\_img/Arte/M%C3%A1s%20all%C3%A1%20de%20la%20acci%C3%B3n%20art%C3%ADstica.pdf](http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs_files/user_img/Arte/M%C3%A1s%20all%C3%A1%20de%20la%20acci%C3%B3n%20art%C3%ADstica.pdf).

Cirlot, J. (1990) *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona. España. Anthropos.

Chapa Cano, A. (2011) *El cuerpo como soporte y sus implicaciones filosóficas*. Documento recuperado de: <http://es.scribd.com/doc/73205529/El-Cuerpo-Como-Soporte-Del-Arte>

Eco, U. (1962) *Obra abierta*. Barcelona. España. Editorial Ariel.

Francastel, P. (1990) *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*. Madrid. España. Editorial Debate.

García Martínez, C. (2006) *Como elaborar un proyecto artístico*. DF. México.

González- Victoria, L. (2011) *Artes en acción: re-significación del cuerpo y el espacio urbano*. Tesis de maestría publicada en línea. Universidad del Valle, Cali, Colombia.

Recuperado de: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3736212>

<http://www.alejandramizrahi.com.ar/>

<http://ceec.org.ar/>

<http://www.cruz-diez.com/>

<http://documentaescenicas.org.ar/>

<http://www.florasutton.com.ar/>

<http://lacupulagaleria.com.ar/sitio/index.php>

<http://www.sanchezgoldar.blogspot.com.ar/>

<http://www.trendtablet.com/>

<http://www.trendtablet.com/4155-talking-textiles/>

<http://www.trendtablet.com/7059-earth-matters/>

Honnef, K. (2005) *Arte del siglo XX*. India. Taschen.

Inciarte, F. (2004) *Imágenes, palabras, signos. Sobre arte y filosofía*. Pamplona. España. Editorial Flamarique.

Jenkyn Jones, S. (2005) *Diseño de moda*. Barcelona. España. Editorial Blume.

Le Breton, D. (2006) *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires. Argentina. Ediciones Nueva Visión.

Marchan Fiz, S. (2001) *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid. España. Akal.

Derrida, J (1989) *La escritura y la diferencia*. Barcelona. España. Anthropos.

Merleau-Ponty, M. (1975) *Fenomenología de la percepción*. Barcelona. España. Península.

Mesuda, Y. (1994) *La sociedad informatizada como sociedad post-industrial*. Barcelona. España. Editorial Tecnos.

Mizrahi, A. (2009) *El cuerpo vestido: un site specific*. Trabajo presentado en el I Congreso Internacional de Cultura y Género: La cultura en el cuerpo, Barcelona.

Mizrahi, A. (2010, 19 de Junio) *La indumentaria como lenguaje performativo*. Trabajo presentado para la Muestra Urdimbre/Trama, San miguel de Tucumán.

Mon, L. (Comp. (2011) *Las cosas del quehacer. Debate en torno al diseño de Indumentaria en Argentina*. Córdoba: Centro Cultural España-Córdoba.

Moreno de Redrojo, A. (1998) *Movimiento, mecánica y arte: momentos posibles para un arte cinético*. Tesis de maestría. Universidad de la Laguna, Tenerife, España.

Recuperado de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=706>

Pániker, S. (1892) *Aproximación al origen*. Barcelona. España. Kairós.

Pavis, P. (2000) *El análisis de los espectáculos: Teatro, mimo, danza, cine*. Buenos Aires. Argentina. Paidós.

Peláez, S. (2005) *Escritura en el espacio escénico*. Documento recuperado de <http://es.scribd.com/doc/91395375/Escritura-en-El-Espacio-Escenico-Silvia-Pelaez>

Piscitelli, A. (2003) *Cuerpo que me hiciste mal pero te quiero tanto*. Documento rescatado de: <http://www.ilhn.com/filosofitis/ensayitis/archives/000607.php>

Prieto Stambaugh, A. (2007) Performance y teatralidad liminal: hacia la representación. Resultados de un proyecto de investigación teatral. *Revista de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana y la Asociación Mexicana de Investigación Teatral*, 12, 21-33

Saltzman, A. (2004) *El cuerpo diseñado: sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Buenos Aires. Argentina. Paidós.

Saulquín, S. (2010) *La muerte de la moda, el día después*. Buenos Aires. Argentina. Paidós.

Simmel, G. (1988) *La aventura*. Barcelona. España. Editorial Península.

Soria Oliver, R. (2008). Danza e improvisación. Documento recuperado de <http://www.veu.ua.es/es/talleres/doc/213-programa-cas.pdf>

Sorger, R y Udale, J. (2007) *Principios básicos del diseño de moda*. Barcelona. España. Editorial Gustavo Gili.

Tobón, P. (Comp.) *World Textil Art 5ta Bienal Internacional de Arte Textil*, 2009, Argentina.

Urbina, N (2005) *El arte conceptual: punto culminante de la estética procesual o el arte como proceso*. Tesis de maestría publicada en línea. Universidad de Los Andes, Merida, Venezuela. Recuperado de: <http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/20361>

Virilio, P. (1991) *La ciudad sobreexpuesta*. Nueva York. Estados Unidos. Editorial Semiotexte.

FORMULARIO DE SOLICITUD DE MESA DE EXAMEN COMPRENSIVO ORAL  
UNIVERSIDAD SIGLO 21

DATOS PERSONALES


Fecha de nacimiento	20/10/1989		
Lugar de nacimiento	Córdoba, Argentina		
Apellido	Ruibal		
Nombres	María Constanza		
Carrera de grado de la que egresa	Diseño de indumentaria y textil		
Modalidad de la que egresa	Presencial		
Sede de la que egresa	Campus Córdoba		
Teléfono	0351 - 4769356		
Dirección	Rivadeneira 3450 - Lafinca		
Barrio	La France		
Ciudad	Córdoba		
Provincia	Córdoba		
Código Postal	5008		
Mail	constanza.ruibal@gmail.com		
Otros teléfonos	soltera 0351 - 4802716		
Estado Civil	↓		
Hijos	NO		
Estudios de Posgrado (pintar la celda)	No iniciados <input checked="" type="checkbox"/>	En curso -	Finalizados
Area temática	-		
Institución	-		

DATOS LABORALES ACTUALES

Fecha de ingreso			
Empresa			
Dirección			
Teléfono			
Localidad			
Mail laboral			
Posición / Función / Cargo			
Nombre y Apellido del superior inmediato			
Cargo del mismo			
En caso de ser independiente indique (pintar la celda)	Prof. Independiente -	Empresa Unipersonal	
		Sociedad	

Ingresos Actuales (indique con una X el rango en el que se sitúan sus ingresos).  
Los datos aportados por Ud. serán manejados con absoluta confidencialidad

Menos de  \$2000    Mas de  \$3000    Mas de  \$5000    Mas de  \$7000

  
Firma del Solicitante





