

REVESTIMIENTOS

MARIA ALIX GOMEZ GÓMEZ

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTADER
INSTITUTO DE PROYECCION REGIONAL Y EDUCACION A DISTANCIA
PROGRAMA DE BELLAS ARTES
BUCARAMANGA
2009**

REVESTIMIENTOS

MARIA ALIX GOMEZ GÓMEZ

**Trabajo de grado
para optar al título de Maestra en Bellas Artes**

**Director
JORGE MAURICIO PRADA
Maestro en Bellas Artes**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTADER
INSTITUTO DE PROYECCION REGIONAL Y EDUCACION A DISTANCIA
PROGRAMA DE BELLAS ARTES
BUCARAMANGA
2009**

AGRADECIMIENTOS

En mi primer lugar a Dios, por darme la fortaleza para no desfaceller, mostrándome la fuerza de su amor, a mi Padre, por enseñarme la ética y el rigor que guían mi transitar por la vida, a mi esposo y a mis hijos, por su comprensión durante todos estos años de mi carrera y el apoyo en esta etapa final, a todos los tutores y compañeros por su aportes durante el transcurso de mi formación profesional y a mi Director Mauricio, quien fue parte en el camino recorrido y en la culminación de este proyecto.

DE MI MAESTRO MAURICIO

Todo el esfuerzo de tu trabajo ve en este momento los frutos, proceso por el que seguramente aprendiste sobre el arte cantidad de cosas, pero sobre todo, sobre el ser humano que fueron tus compañeros y profesores, esto es realmente lo importante, aprendiste entonces la esencia y con ella la posibilidad de ser una artista, no porque lo avale un cartón, sino por que de seguro reafirmaste la condición del sentir para ser consecuente con el pensar, del hacer para construir huella y con ella historia, que no es otra cosa que el sencillamente vivir, entonces sí felicitaciones porque llegaste donde querías, todos te acompañaron desde el primer día que estuviste en un salón de clases para ser artista, pero de seguro ya desde entonces tu lo sabías, luchaste por esto, yo te vi en el proceso pero fuiste tú sola la que remaste y llegaste a nado a la orilla, eso es ser valiente, ahora no cuenta una única obra sino el compendio de lo que hiciste para con la frente en alto recibir lo que bien te mereces...Maestra

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCION	14
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	15
2. JUSTIFICACION	18
3. OBJETIVOS	20
3.1. OBJETIVO GENERAL	20
3.2. OBJETIVOS ESPECIFICOS	20
4. MARCO TEORICO	21
4.1 MARCO CONCEPTUAL	25
4.1.1 El cuerpo	25
4.1.2 El cuerpo como Metáfora	27
4.1.3 Algunas reflexiones sobre la significación del vestuario	28
4.1.4 Esencia y significado del traje	28
4.1.5 Las técnicas tridimensionales	29
4.1.6 La Escultura	30
4.1.7 Los Materiales	30
4.1.8 Elementos Plásticos del Lenguaje Escultórico	32
4.2 MARCO REFERENCIAL	32
4.2.1 Filiformismo	33
4.2.2 Biomorfismo	34
4.2.3 La Escultura Tejida	35
5. PROCESO	49
5.1 DESCRIPCIÓN E INTERPRETACIÓN DE LAS ETAPAS DEL PROCESO	49
5.2 ETAPA DE ELECCIÓN DEL TEMA	49
5.3 ETAPA DE ELABORACIÓN DEL ANTEPROYECTO	49
5.4 ETAPA DE REALIZACIÓN DEL PROYECTO PRET A PORTER Y NADA (PROYECTO ANTERIOR)	49
5.5 ETAPA DE REPLANTEAMIENTO DEL PROYECTO A NIVEL CONCEPTUAL	

	50
5.6 ETAPA DE CONSTRUCCIÓN DE UNA NUEVA PROPUESTA CONCEPTUAL A PARTIR DE LAS SUGERENCIAS DE LOS EVALUADORES Y DE LA EXPERIENCIA PROPIA DURANTE EL PROCESO DE ELABORACIÓN DE LAS PIEZAS ESCULTÓRICAS	50
5.7 ETAPAS DE DESARROLLO DE LA PROPUESTA REVESTIMIENTOS	70
5.7.1 Descripción e interpretación de la obra: Formal y Conceptual	70
5.7.2 Distribución del proyecto Revestimiento en el espacio a exponer	71
5.7.3 Interpretación Conceptual	71
6. FOTOGRAFIA DE LOS VESTIDOS CON MODELO	73
7. CONCLUSIONES	74
BIBLIOGRAFIA	76

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. . Reticulàrea	33
Figura 2. Concentración en Aluminio I	34
Figura 3. Troncos colgantes (detalle)	34
Figura 4. Escultura Baltasar Lobo. Diciembre 2008	35
Figura 5. Sin titulo	35
Figura 6. Testigos salientes	36
Figura 7. Pasado vegetal	37
Figura 8. Tapices	38
Figura 9. Silueta #3	38
Figura 10. Silueta #4,	39
Figura 11. Sin título (de la serie el árbol de la vida) . Detalle	40
Figura 12. Silueta Works	41
Figura 13. Impronta	42
Figura 14. Palpebra e spili	42
Figura 15. Vestido de Carne para una albina anoréxica	43
Figura 16. Abuso e infancia.	45
Figura 17 Carne, hambre y ambición.	45
Figura 18. Libro de carne	46
Figura 19. Dibujo con Mariposas 2002	47
Figura 20. Dibujo con Mariposas 2001	47
Figura 21. Agua tejida, 1994 – 2003 Estrellas de mar secas	48
Figura 22. De la serie cosiendo	51
Figura 23. Jean (deconstrucción)	52
Figura 24. Vestido lagrimas	53
Figura 25. Ejercicio de Expresión con el Dibujo	54
Figura 26. Todas Iguales	54
Figura 27. Proceso de elaboración de vestido a pequeña escala	55

Figura 28. Proceso de elaboración del vestido a escala con libro de res	56
Figura 29. Vestido a pequeña escala	57
Figura 30. Detalle del vestido días después	57
Figura 31. Proceso de limpieza e inflado de las vejigas	58
Figura 32. Inflado y secado de las vejigas	59
Figura 33. Vejigas abiertas, proceso de desinfección y secado.	59
Figura 34. Proceso de secado de vísceras (libro y cuajo de res)	59
Figura 35. Elaboración de Moldes	60
Figura 36. Cosiendo las vejigas.	60
Figura 37. Vestido No. 1 (vejigas)	61
Figura 38. Proceso pieza 2 con Cuajo de Res.	61
Figura 39. Armado pieza 2.	62
Figura 40. Vestido No.1 (Vejigas y Cuajo)	62
Figura 41. Acondicionamiento del producto.	63
Figura 42. Cosiendo con la maquina	63
Figura 43.. Proceso elaboración Vestido No.2 (libro de res)	64
Figura 44. Detalles del Vestido No.2 durante su proceso de elaboración	65
Figura 45. Vestido No. 2 (libro de res)	65
Figura 46. Proceso del primer modelo	66
Figura 47. Construcción del vestido No. 3 Bejucos y Mariposas	67
Figura 48. Vestido No. 3 (bejucos y mariposas)	67
Figura 49. Estructura del vestido No. 4 (enredaderas)	68
Figura 50. Inicio de crecimiento del Vestido No.4	69
Figura 51. Proceso de crecimiento del vestido.	69
Figura 52. Proceso de acondicionamiento	70
Figura 53. Vestido No.4 (enredaderas) fase final	70

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
ANEXO A. FOTOGRAFÍA VESTIDO Nº 1. VEJIGAS DE RES	77
ANEXO B. FOTOGRAFÍA VESTIDO Nº. 3 BEJUCOS Y MARIPOSAS	78
ANEXO C. FOTOGRAFÍA VESTIDO Nº 3. ENREDADERAS	79
ANEXO D. DISTRIBUCIÓN DEL PROYECTO REVESTIMIENTO EN EL ESPACIO A EXPONER	80

RESUMEN

TITULO: REVESTIMIENTOS*
AUTOR: GOMEZ GOMEZ, María Alix**
PALABRAS CLAVES: Cuerpo, Vestido, Orgánico, Carne, Escultura

Las piezas escultóricas que componen el trabajo de grado titulado REVESTIMIENTOS, utilizan el lenguaje tridimensional como soporte para la representación de un cuerpo-objeto de características femeninas que permite múltiples acercamientos: desde lo teórico como lo práctico. Se destaca que en el mismo proceso del trabajo la exploración de los materiales determinó el uso de elementos en su mayoría orgánicos, lo cual trae consigo que la propuesta requiera de una percepción progresiva por parte de quienes interactúan visual y táctilmente con ella.

Por otra parte el presente proyecto pretende mostrar en una serie de piezas escultóricas con tendencias contemporáneas, una producción que gira alrededor del discernimiento del cuerpo y el vestido, dado que el vestido puede considerarse un accesorio integral para el cuerpo, ya que sirve de vehículo de expresión y significación, siendo el traje la estructura, la envoltura, el umbral que nos acerca o nos aísla, que nos hace visibles o invisibles; es la manera como participamos del mundo y somos percibidos en él. Partiendo de estas ideas y de la relación del ser humano con la naturaleza se realizan las piezas escultóricas utilizando elementos que nos llevan a reflexionar acerca de la procedencia del cuerpo y el sentido de su existencia, constituyendo de esta manera una unión con el universo, convirtiendo al cuerpo en una prolongación de la naturaleza, con la fuerza de la feminidad, incorporando texturas que remiten al deterioro y a la presencia transitoria del ser humano en la tierra.

* Proyecto de grado

** Instituto de Proyección Regional y Educación a Distancia – INSED UIS, Programa de Bellas Artes, PRADA, Jorge Mauricio

SUMMARY

TITTLE: REVESTIMIENTOS (re-coating)*
AUTHOR: GOMEZ GOMEZ, Maria Alix**
KEY WORDS: Body, Dress, Organic, Meat, Sculpture

The sculptural pieces that compose this work titled “revestimientos” (re-coating), use the three-dimensional language as support for the representation of a body-object of feminine characteristics that allow multiple approaches: from the theoretical part as well as the practical. It is important to highlight that in the process of exploring materials, the use of these was determined, most of them being organic, which brings with it that this proposal requires a progressive perception of the individuals that interact visually and tactically with it.

Moreover, this project aims to show a series of sculptural pieces with contemporary trends, a production that revolves around the discernment of the body and clothing, given that the dress can be considered an integral accessory to the body, as it serves as a vehicle of expression and signification, being the garment the sculpture, the rapping, the threshold that brings us closer or apart, that makes us visible or invisible; is the way in which we make ourselves part of the world and how we see ourselves in it. Based on these ideas and the relationship of the human being with nature, these sculptural elements are made, using elements that lead us to think about the source of the body and the meaning of its existence, forming a union with the universe, making the body an extension of nature, with the power of femininity, incorporating textures that refer to the deterioration and the transient presence of man on earth.

* Graduation project

** Regional Institute of Projection and Distance Education. Program of Fine Arts, PRADA, Jorge Mauricio.

INTRODUCCION

La presente propuesta plástica titulada Revestimientos, busca generar una reflexión artística en torno a la relación que puede existir entre el cuerpo y el vestido, tomando para esto tanto la corporalidad de tendencia femenina como el vestido femenino. El proceso de esta idea está desarrollado con una intencionalidad subjetiva en particular que explora con materiales orgánicos tratados, el sentido del recubrimiento o el revestimiento exterior del cuerpo.

La elaboración de la propuesta está enmarcada en el tema “Cuerpo, representación y sus transformaciones” una línea estratégica que hace parte de la modalidad del trabajo de grado de acuerdo a lo designado por el programa de Bellas Artes de la UIS INSED. En cuanto a la factura de este proyecto se recurre a la escultura contemporánea para resignificar con cuatro piezas en las que predomina el material vegetal en dos piezas y en las restantes el material de origen animal, específicamente de bovinos. También se ha recurrido a closet acondicionado para que hiciera parte de la escultura y propiciara la unión con el tema del vestido y el cuerpo como construcción socio-cultural, en donde las representaciones y los saberes acerca de él dependen de un estado social, de una visión del mundo y dentro de esta de la definición de cada persona.

Por otra parte la propuesta busca enfatizar en la relación del vestido con el cuerpo al tomar la exterioridad del vestido como una extensión del cuerpo mismo, dado que el vestido transforma y altera su apariencia, de igual modo la construcción de vestidos como piezas escultóricas a través de materiales orgánicos pretende mostrar la transitoriedad tanto del cuerpo como del vestido. Para el logro de los objetivos propuestos se tomo como opción la escultura, porque es un medio con el cual la autora de la propuesta está familiarizada y es el medio con el que encuentra mayores posibilidades para interactuar con el futuro espectador. Por último puede mencionarse que esta es una propuesta personal que ha permitido pensar no solo sobre el tema del cual trata el proyecto sino sobre la cotidianidad misma de la autora.

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

A lo largo de la historia, el cuerpo humano ha sido empleado como un soporte material para la reproducción de la existencia social, por ello la concepción acerca del cuerpo ha variado con el paso del tiempo, lo cual en algunos casos ha traído consigo, que para la sociedad mercantil, el valor simbólico del cuerpo se incremente, mientras decrece el valor funcional, situación que puede encontrarse a través de la representación del cuerpo en las diferentes etapas del arte occidental, pudiendo decirse con esto que el arte ha recorrido el cuerpo humano desde múltiples perspectivas, manifestando claves de percepción cultural, jerarquías, creencias, ideologías, sistemas de pensamiento y paradigmas determinados por las particularidades de cada época, consiguiendo con esto que el cuerpo sea un lugar de experiencias, identidad y transformación redefinidas por el arte con el fin de construir nuevas concepciones sobre el mismo.

En los últimos años, el cuerpo se ha convertido en un preciado objeto estético, cubierto de atenciones y de los mayores cuidados posibles. Como objeto físico se ha transformado en la representación del sujeto, olvidándose una vez más de la integralidad de la persona. El cuerpo es también el lugar de las ilusiones y de las frustraciones, la imagen del cuerpo es la representación que el sujeto se hace de su cuerpo, así como la identidad del sujeto a través del contexto social, cultural, relacional y personal. Por lo tanto, la imagen del cuerpo no es una referencia objetiva, ni un hecho, sino un valor que resulta, esencialmente, de la influencia del entorno y de la historia personal de cada individuo, haciendo con esto que el cuerpo en su totalidad, sea la fuente y referente de todos los signos, como una ficción inacabada que se construye y reconstruye continuamente en la vida cotidiana.

La visión de la sociedad contemporánea sobre el cuerpo, encuentra dos vías, aparentemente divergentes; por un lado la percepción del cuerpo desde una perspectiva casi escéptica, como la parte maldita de la condición humana, que la ciencia y la técnica se han encargado de remodelar y arreglar para de alguna manera liberar al hombre de su relación perecedera con la carne y por otra parte la búsqueda constante de salud, el mejoramiento de la apariencia, la conservación de la seducción y la juventud.

En otras culturas como en el caso de los pueblos Canacos de África, el cuerpo es ligado al universo y entrelaza su existencia a los árboles y a la naturaleza. El cuerpo aparece como otra forma vegetal, o el vegetal como una extensión natural del cuerpo. Es así como existe una misma palabra (kara) para designar la piel del hombre y otra, la corteza del árbol (pié) con la que se refieren a la unidad de carne y músculos y a la pulpa y hueso del fruto. La misma palabra sirve para nombrar el esqueleto humano y el corazón del bosque.

Por otra parte puede emplearse una sencilla relación en el cuerpo a partir de la polaridad duro y blando, siendo posible identificar lo blando con la parte externa y lo duro con la parte interna, de este modo la piel que recubre el cuerpo es una especie de primer vestido para el hombre y es a la vez la parte blanda, mientras el esqueleto que sería la parte dura, es la estructura que soporta y moldea el cuerpo. Ahora bien, la contradicción blando/duro es importante en el presente trabajo, porque permite hacer una referencia al cuerpo y al vestido como punto de interés, por esta razón se discierne sobre la conexión cuerpo-vestido teniendo en cuenta algunas características que hacen parte de la relación y uso del vestuario como accesorio corporal, de ahí que se tenga en cuenta lo siguiente:

a. La necesidad fisiológica de proteger el cuerpo de las inclemencias del clima, provocando la búsqueda, entre los primeros pobladores a protegerse con pieles u otros elementos del frío o del calor.

b. El engalanamiento o motivo sexual, como finalidad de estética y la perpetuación de la especie a través del cortejo, sería otro de los móviles, por lo que el hombre buscará adornar su cuerpo con productos de la naturaleza, que exaltasen el concepto de la belleza.

d. El pudor, que aunque muchos críticos lo rechazan como motivo de aparición del traje, aun existen estudios que lo incluyen como argumento, respondiendo a las tradiciones religiosas, que a lo largo de la historia, han considerado algunas partes del cuerpo como “impuras”, generando la necesidad de cubrirlas.

d. La jerarquía, lo mágico, lo religioso lo sobrenatural son motivos que podrían haber generado la práctica de la indumentaria, a través de la cual el traje da inicio a una diferenciación social.

A la hora de colocar ropa a su cuerpo, las diversas sociedades culturales, reconocen al vestido como reflejo que hace parte de una conducta humana, por eso de acuerdo a uno o varios de los motivos antes mencionados, el vestido puede tomarse como un signo involucrado con un sistema semiótico, con lo que se establece que el traje dentro de los productos de la industria de la moda tiene una gran capacidad de comunicación, debido a la cantidad de referencias que ofrece sobre la persona que lo usa, siendo con esto una fuente de información social, cultural, política, económica, religiosa e ideológica.

Por todo lo expuesto, cabe entonces realizar la siguiente reflexión:

¿Cómo expresar por medio de una serie de piezas escultóricas, una reflexión enfocada hacia el vestuario femenino con el interés de hacer una configuración poética a partir de la relación que se da entre el cuerpo y el vestido? Además de esta pregunta surgen otras sub-preguntas: ¿Qué materiales utilizar en la elaboración de las piezas escultóricas?, ¿Cómo lograr que los materiales

utilizados para la elaboración del vestuario tengan una estrecha relación con el cuerpo?, ¿Cómo concebir una estrategia poética para la presentación del conjunto de piezas escultóricas, conformada por una serie de vestidos?

2. JUSTIFICACION

La realizadora de este proyecto tomó en consideración que durante el transcurso de la carrera pudo experimentar con diversas técnicas artísticas que la llevaron a determinar que la escultura era el medio factible para la elaboración del trabajo de grado, dado que con este medio consigue expresarse y establecer conexiones a partir de la reinterpretación de la idea que contiene el proyecto titulado “REVESTIMIENTOS”

El cuerpo como vehículo de expresión y significación esta complementado con los accesorios que sobre él se pueden adaptar, además cabe señalar que más allá de los complementos surgidos como necesidades o decoraciones para el cuerpo, también existe un vínculo que cada época crea entre el cuerpo y el vestido, por esta razón el interés de desarrollar esta propuesta básicamente esta condensado en el conocimiento previo sobre el diseño, confección clases de telas y texturas que se utilizan en la elaboración de trajes femeninos, experiencia acumulada a raíz del contacto que durante un buen periodo de tiempo se tuvo con esta área. Esto, permitió un dominio tanto en lo práctico como en lo conceptual para la elaboración de las piezas escultóricas encaminadas a la reflexión sobre el vestido y el cuerpo.

Por otra parte el proyecto justifica su desarrollo a partir de los interrogantes convertidos en reflexiones tales como ¿Dónde comienza y donde termina nuestro cuerpo?, ¿Dónde comienza el vestido?, ¿Es el vestido una extensión del cuerpo? preguntas que permiten a quien realiza esta propuesta reflexionar sobre el cuerpo y sus límites, para disertar hasta qué punto es realmente el límite de mi cuerpo la piel orgánica que lo envuelve, o es posible pensarlo como una cosa que se expande, que llena el espacio con su exuberancia, sus humores y sus sentidos. Partiendo de estas ideas, de la relación del cuerpo con el vestido y del ser humano con la naturaleza, se producen una serie de piezas escultóricas utilizando elementos que invitan a reflexionar acerca de la procedencia del cuerpo y el sentido de su existencia, estableciendo lazos de unión con el universo, convirtiendo al cuerpo en una extensión de la naturaleza, la fuerza femenina omnipresente, la mezcla de texturas que remiten al deterioro y a la presencia fugaz del ser humano en la tierra. Teniendo en cuenta el vestido y el cuerpo como dos elementos de grande significación y de estrecha relación, la propuesta “REVESTIMIENTO” permitió materializar una reflexión propia alrededor del vestido como objeto, utilizando las plantas y los bejucos, que reflejan la identidad, el regreso al origen y las raíces del cuerpo, y la carne, como única certeza que estamos vivos, todo esto con la iniciativa de manifestar elementos femeninos en las prendas elaboradas, resaltando a la parte femenina como dadora de vida; el hombre y la naturaleza formando una sola unidad y la carne como elemento constante y fundamental de la vida.

Así pues, es como el trabajo que se desarrolla tiende a mostrar ese lado perecedero del vestido, producido con materiales tomados de la naturaleza pero representando creaciones artificiales del hombre mediante la industria. Queriendo decir con esto que el vestido muere, renace, cambia, se transforma, y mantiene un vínculo estrecho con nuestro cuerpo, pero que a su vez nos libera cuando la desnudez es un acto de protesta contra un mundo que nos bombardea de consumo y moda, pero que finalmente, no puede dejar de ser parte de nosotros, una parte que nace, crece, se reproduce, y finalmente muere con un cuerpo detrás de un par de prendas que si no dicen todo, al menos sientan una ligera noción sobre quien somos.

3. OBJETIVOS

3.1. OBJETIVO GENERAL

Expresar por medio de una serie de piezas escultóricas, una reflexión enfocada hacia el vestuario femenino con el interés de hacer una configuración poética a partir de la relación que se da entre el cuerpo y el vestido.

3.2. OBJETIVOS ESPECIFICOS

- Determinar los materiales para la elaboración de las piezas escultóricas.
- Establecer una relación entre los materiales empleados para la elaboración del vestuario y el concepto de cuerpo.
- Concebir una estrategia poética para la presentación del conjunto de piezas escultóricas, conformadas por una serie de vestidos.

4. MARCO TEORICO

La representación del cuerpo y el interés que despierta, ha sido cambiante a lo largo de la historia del arte occidental, en algunas épocas el cuerpo ha sido el tema central de la creación artística y en otras pareciera pasar a un segundo plano, sin embargo el cuerpo ha estado siempre presente ya sea de manera explícita o sugerida, y hablar sobre el cuerpo humano supondría, no solo hablar sobre una realidad permanente y universal, sino también como una categoría histórica poseída por lo imaginario, podemos ver como en el interior de cada época y cultura el cuerpo adquiere funciones diferentes que son influencia del entorno y la historia de cada individuo.

Para Platón el cuerpo era considerado como una prisión, ó una tumba donde se mantiene cautiva el alma que tiene un origen celeste. De esta manera el alma inmortal se percibe encerrada en un cuerpo y conseguir la sumisión del cuerpo es prueba de independencia y moderación, pues impide dar rienda suelta a las pasiones de las que el cuerpo es objeto. Así la relación cuerpo/alma debe estar regida por el principio de armonía. Armonía que se desprende de la observación del Universo: un modelo de equilibrio ético y estético que el ser humano debe esforzarse por reproducir en su vida personal.

De igual modo para Platón tanto el cuerpo es la impresión de belleza y sobre él se dan huellas superficiales que van en deterioro de la esencia. Estas huellas son realidades empíricas, exaltaciones de formas ideales y apariencias que privilegian el efecto sobre la causa, olvidando que la realidad es un pálido reflejo del mundo de las ideas.

Desde la esfera del arte puede mencionarse que durante los siglos XVI y XVII, los artistas abordaron la imagen del cuerpo ideal y comenzaron a representar cuerpos imperfectos y distorsionados, sin desconocer que dieron otros procesos en siglos anteriores. Posteriormente, con el nacimiento de la fotografía en el siglo XIX, y su expansión masiva en el siguiente siglo, aparecen nuevas problemáticas y cuestionamientos acerca de la imagen corporal. La imagen del cuerpo se convierte en un objeto de consumo de fácil acceso, generando una dinámica social compleja que aun continua. Desde principios del siglo XX, el cuerpo aparece en la publicidad, presentando a su manera un cuerpo ideal, que por general se trataba del cuerpo femenino. Es así como las mujeres empezaron a seguir la moda propuesta por los medios publicitarios, utilizando accesorios como los corsés para ajustar su cuerpo a los parámetros de belleza impuestos por la sociedad.

Otra percepción significativa del cuerpo fue la del Gnosticismo¹ (siglos III y IV d. de C) los gnósticos llegaron a odiar la naturaleza del cuerpo y a censurar el alma por su asociación con el cuerpo. Este no es más que algo diseñado y otorgado por un Dios creador y consecuentemente mancillado por el pecado. Para los gnósticos existen dos cuerpos: el psíquico y el material. El cuerpo material era considerado como una carga pesada que contamina la belleza y la pureza del alma (a pesar de ser considerado reflejo del mundo divino). Por esto es necesaria la disociación psicológica de la persona de su propio cuerpo.

La Cábala movimiento teofísico y místico que surgió en Occidente en la Edad Media, planteaba que procrear era reproducir a un nivel existencial las fases principales del proceso teogónico (el que tiene sus raíces en Dios). El cuerpo humano como signifiante, era considerado como el modelo estructural del cosmos divino. Plantean que la creación del hombre responde a una necesidad interior de la divinidad, por lo cual cada nueva generación es la manifestación de Dios en el tiempo.

Para los seguidores de la cábala, la muerte no es definitiva, pues la resurrección de la carne, implica engendrar un cuerpo y no una tumba y por lo tanto el cuerpo tiene un futuro después de la muerte que es ineludible, El cuerpo es eterno e imperecedero y en cierto grado el cuerpo y el alma son iguales, es decir ambos son espirituales y por lo tanto eternos.

En China, a partir del siglo V a. de C. el cuerpo se articula como un verdadero sistema cosmogónico en donde según una enciclopedia taoísta del siglo II a. de C., “su cabeza redonda es la bóveda celeste, sus pies cuadrados están hechos a la imagen de la tierra; sus cabellos son las estrellas, sus ojos la osa mayor, la nariz se asemeja a una montaña, sus cuatro miembros las cuatro estaciones; sus cinco vísceras los cinco elementos (...), el cielo tiene sus cuatro estaciones, sus cinco elementos sus nueve divisiones, sus 366 días; el hombre, por su parte, tiene sus cuatro miembros, su cinco vísceras, sus nueve orificios y sus 366 articulaciones.. Su bilis es nube, sus pulmones son soplo, su bazo es viento, sus riñones lluvia, su hígado trueno...”²

El hombre se olvida del origen divino de donde proviene y rebaja al cuerpo a una categoría de descomposición y basura, convirtiendo el cuerpo mortal en una morada poblada de cadáveres (gusanos malignos) que al ser expulsados del cuerpo fisiológico, se convierte en el cuerpo espiritual, pues quien alcanza el Tao³ carece de forma.

¹ El Gnosticismo no fue una organización concreta, sino una rama religiosa caracterizada por la utilización de una jerga específica y unos temas recurrentes

² CORTES, JOSE MIGEL. El cuerpo mutilado (la angustia de muerte en el arte. Generalitat Valenciana, 1996.

³ Significado más importante en la filosofía china, traducida como el camino, la vida, el método, la dirección o el curso principal.

Así como el cuerpo ha sido un elemento vital y de gran participación en la obras de los artistas, de todos los tiempos, para el trabajo “REVESTIMIENTOS”, el vestido es el objeto a través del cual se realiza una conexión directa con el cuerpo y con las teorías mencionadas anteriormente. Es por ello que es importante ocuparnos del vestido, el cual ha tenido su propio proceso evolutivo, pues desde los primeros estudios en la historia de la humanidad el vestido ha sido un símbolo de jerarquía, poder, distinción aun en las civilizaciones primitivas, cada pueblo ha creado su propio traje convirtiéndolo en un símbolo de diferenciación social y de poder.

Sin necesidad de retroceder hasta el origen de los tiempos, puede observarse fácilmente hasta qué punto los trajes regionales no sólo han contribuido a caracterizar la apariencia física de las distintas colectividades humanas, sino también a perfilar plásticamente su manera de ser, de vivir, y de sentir.

Dando una mirada a la rápida sucesión de cambios en el modo de vestir, encontramos que en el mundo antiguo no se hace presente esta movilidad en el vestido, así como tampoco la gran variedad que se da en la moda actual. Lo que daba distinción entre las prendas de vestir de la aristocracia y las clases más pobres, era la calidad de los materiales y su tendencia a ser tratados con fines ornamentales. Desde el punto de vista cultural, hacía falta el incentivo al cambio continuo.

El antiguo traje chino, o los policromados y florecidos kimonos japoneses, los faldellines y chaquetas de los highlanders de Escocia, las faldas de múltiples boleros de las cantoras y bailarinas andaluzas y el traje flamenco de sus compañeros, el sarape mexicano y el poncho argentino, no menos que nuestra clásica ruana aborigen, son otros tantos ejemplos -entre innumerables- de cómo el vestuario típico suscita de inmediato las psicologías y los paisajes regionales. Pero no han sido solamente las formas, el corte y los adornos del traje los elementos tipificadores de pueblos y regiones del mundo. También lo han sido los colores de los distintos vestidos. Así, en la antigua China, el blanco fue el signo del luto y el amarillo -el color del emperador- se reservó para los ancianos, a quienes en tal forma se quería honrar. Entre los griegos, los romanos y los príncipes del Cercano Oriente, el púrpura indicó el ejercicio de la más alta magistratura. Y es sabido que los personajes de la tragedia griega usaban túnicas con mangas, que les llegaban hasta los pies. Esa túnica iba adornada con franjas de vivos colores si se trataba de personajes dichosos; los fugitivos, los parricidas y los desgraciados portaban túnicas grises, verdes o azules. Gris tuvo que ser el color del traje con que el infortunado Edipo cambió sus regias vestiduras al conocer sus involuntarios crímenes.

En algún momento de la historia, la consideración y preocupación sobre la belleza y el vestuario fueron atributos monárquicos y de cortes, pero posteriormente el cuidado de la apariencia se hizo popular y todas las clases se acercaron hacia un

vestuario que se ligaba a una tendencia y por ello a lo que puede llamarse moda. Hacia finales de la Edad Media, una fusión entre el vestido y la belleza se hace posible dándose un cambio y transformaciones como parte constituyente de un nuevo dispositivo social y cultural.

Los aportes hechos de las anteriores teorías, contribuyen a afianzar y comprender la propuesta plástica planteada, sin dejar de omitir el hecho del vestido y la moda en la modernidad como un factor de alienación y consumo que llevan a reflejar en los individuos las corrientes propias de un mundo cotidiano. Así, partiendo de los supuestos de estratificación y función social, el vestido en nuestros días dice mucho sobre la persona que lo porta, hasta el punto de poder identificar ideologías políticas, gustos musicales o individuos en extremo modernos (no olvidemos que por modernos entendemos más cerca al capitalismo, es decir más consumistas) como es el caso de las tribus urbanas en las grandes ciudades, constituyendo entonces el vestido un factor alienante de suma importancia en la medida que ya no es el individuo quien habla, sino por el contrario y tristemente, su aspecto personal

¿Qué es entonces lo que reflejan la desnudez como forma de expresión artística o inclusive como forma de accionar político, o, seamos generosos: como forma de arte contestatario? Vemos como sigue siendo la desnudez en un mundo globalizado, liberado sexualmente un acto de choque con lo cotidiano. Un ejemplo de ello es el acto realizado por el fotógrafo neoyorquino Spencer Tunick, en donde la desnudez de cientos de chilenos, se convierte en una declaración corporal que se eleva a un lenguaje gestual por las prohibiciones de lo verbal. El cuerpo clama lo que es imposible de clamar con la palabra. Esto, es una clara muestra de que el vestido sigue siendo un fuerte lazo con el cuerpo en el imaginario colectivo. Y es en este sentido, aquel que nos impide desligarnos de las ropas que nos alienan, nos identifican, nos “cubren de la vergüenza” como podemos entender el vestido como una extensión de nuestra naturaleza. Cabe preguntar entonces: ¿Si el vestido así entendido hace parte de nosotros, incluso en sentido ontológico, si en la medida en que el hombre construye realidad de manera subjetiva el vestido forma parte de su personalidad de una manera inquebrantable y si el hombre es un ser perecedero, no es entonces también el vestido un extensión perecedera de ese cuerpo orgánico?⁴

Es por esto que en muchas oportunidades se hace una clasificación del vestuario, dependiendo de lo que se quiera transmitir, encontrando elementos que muestran, en algunas ocasiones, los gustos e intereses de quien lo lleva, además de su condición económica, religiosa y profesional en la cual se desempeña, sin embargo puede ser utilizado para disfrazar estas realidades. Al mismo tiempo, hay quienes se encuentran en una búsqueda permanente de una indumentaria que los diferencie del común, de manera que les permita transmitir una

⁴ A tal punto, que en occidente enterramos a nuestros muertos con los mejores vestidos.

individualidad y originalidad , sin embargo esto no es tan difícil, si se mira el cuerpo como portador de ello, siendo posiblemente la piel ese vestuario del que no podemos deshacernos y que con el paso del tiempo adquiere las características del mejor tejido, con sus propias texturas, marcas, arrugas, cicatrices, a través del cual se transmiten mucha información, siendo en algunas ocasiones instrumento de seducción, reflejo de la edad o de la raza.

4.1 MARCO CONCEPTUAL

4.1.1 El cuerpo

Esta propuesta ha indagado por la relación existente entre las diversas acepciones vinculadas al concepto de cuerpo y parte de un entramado de posibilidades que alimentan una idea general que brinda la posibilidad de construir una reinterpretación subjetiva hacia lo corporal, por ello ha sido indispensable realizar un recorrido del término cuerpo desde la visión de occidente.

Respecto a lo anterior en la sociedad occidental cuando se habla de cuerpo, se refiere a un pattern⁵ donde se conjugan aspectos de carácter tanto físicos o estéticos como culturales o espirituales. El concepto de cuerpo no es un hecho objetivo o inmutable, sino un valor producto tanto de la historia personal del individuo, como de su entorno físico y cultural en el cual desarrolla su existencia. Esto origina y demuestra al mismo tiempo que la presencia insistente del cuerpo en todos los momentos de la vida (sufrimientos, trabajo, salud, placer...) y de la fuerte huella simbólica que puede llegar a tener su presencia, no solo como objeto natural, sino como campo de transformación, invención y representación que la diferentes culturas tiene del mundo (mascaras, maquillajes, magia, tatuajes, obras plásticas...) y también como campo de las diferentes pulsiones o como objeto de la sexualidad.

De esta manera se crea el cuerpo como un producto socio-cultural del que se desprenden visiones e imágenes que el sujeto tendrá, dependiendo de su propia situación en la escala social y de la ideología que profese. Es así como se hace evidente el deseo constante de todas las sociedades por el control de cuerpo, ya sea ensalzándolo o reprobándolo. El cuerpo humano como eje central de la vida cotidiana.

El cuerpo será evaluado, tratado y representado de formas diferentes, según la manera en que una sociedad plantea el problema de la vida y de la muerte, del trabajo y de las fiestas, según la idea que ella se forme de la naturaleza del hombre y de su destino, según el valor que le dé al placer y al saber.

⁵ El denominado efecto pattern, consiste en la repetición de elementos gráficos que a través de un conjunto y juego de volúmenes, conforman una imagen armoniosa. Las repeticiones de formas se encuentran en la propia naturaleza, animales, árboles, objetos, etc.

Las representaciones sociales le dan al cuerpo una determinada posición en el seno del simbolismo general de la sociedad. Las representaciones del cuerpo y los saberes que le competen son tributos de su estado social, de una visión del mundo y dentro de ella, de una definición de la persona. El cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí misma.

Es así como podemos ver algunos ejemplos significativos de cómo se ha planteado en la vivencia del cuerpo en diferentes momentos y lugares. En Grecia en la época arcaica no se distinguía entre cuerpo y alma. De acuerdo a lo expresado por José Miguel Cortes⁶, ante la imposibilidad de unir en una sola palabra este cúmulo de significaciones los griegos disponían de tres conceptos muy parecidos,

- a) Soma: traducido como cuerpo, pero se refiere al cadáver, cuando el hombre ha quedado reducido a efigie.
- b) Demas: designa la apariencia externa de un sujeto hecho de partes reunidas, el aspecto visible y el porte.
- c) Chrós: correspondería a la piel, la carnosidad, la superficie en concreto.

En estas dimensiones corporales se integran además las relaciones con lo divino y lo sobrenatural, el código corporal planteado como un sistema simbólico que codifica las relaciones consigo mismo, con el otro y con los dioses. Así tenemos:

- El cuerpo humano, limitado, deficiente y fragmentario, con una carencia congénita: es transitorio y pasajero.
- El cuerpo de los dioses supone plenitud corporal. Son perpetuos, perennes.

La vida del ser humano es producto del ahora, un marco que comprime y limita su existencia. Su carácter efímero no está dado solo por la muerte, sino que no existir en el nada inalterable, las fuerza físicas y psíquicas que pone en movimiento solo permanecen unos momentos en estado de plenitud. Se agotan en el momento en que se ejecutan. Todo esto evidencia las limitaciones, carencias y fragmentariedad del cuerpo humano, en él la sangre es vida, pero cuando brota de una herida, se mezcla al desparramarse en el suelo con la tierra y el polvo, se coagula y se corrompe, la sangre enuncia la muerte. Por lo tanto para pensar el cuerpo humano en su plenitud y permanencia, es necesario eliminar del cuerpo de los hombres todos los rasgos que provienen de su naturaleza mortal y anuncian su carácter transitorio, precario e irrealizado.

A través de la historia del arte, el cuerpo ha sido un elemento de alta participación en las obras de todos los tiempos, existiendo un interés por su estudio y

CORTES, JOSE MIGUEL. El cuerpo mutilado (la angustia de muerte en el arte.) Generalitat Valenciana, 1996. P. 21

conceptos, proponiendo sistemas de mediciones, teorías de proporciones todas ellas encaminadas a obtener la representación del cuerpo, especialmente el cuerpo femenino, presente en la propuesta plástica a través del vestuario.

4.1.2 El cuerpo como Metáfora

Desde que nacieron las sociedades, el cuerpo y el vestido juegan un papel muy importante, al ser capaz de dar a conocer las necesidades y estados de ánimo que han tenido las personas en cada una de estas etapas; no ha sido utilizado solo como símbolo físico sino que de alguna manera se ha convertido en una especie de control impuesto por la misma sociedad. Esta sociedad es la que impone una “moda” a la que cada cuerpo y vestido debe adecuarse.

La manera como se va cambiando la forma de vestir de la sociedad marca la situación en que esta se encuentra o encontraba, el vestido es una forma de hacer que los demás fijen la atención en la persona, en su cuerpo, aunque no sea éste el que se vea. La frase “... existen pueblos que no se visten, pero no pueblos que no se decoren.”, hace referencia precisamente al propósito del vestido como instrumento que sirve para decorar y llamar la atención, lo mismo se hace en todas las sociedades, no importa de la manera en que lo apliquen, la finalidad es la misma.

El cuerpo se ha convertido en el soporte que sujeta al vestido, que es lo que realmente nos marca y nos da una categoría dentro de la sociedad. Así mismo, la estética del cuerpo también va cambiando con el paso del tiempo, según lo que se quiera transmitir al resto de la sociedad, existen personas que son las que esquematizan el tipo de cuerpo que se requiere, es por esto que en algún momento los cuerpos aparatosos y varoniles eran los más aclamados. Ahora algunas de las cosas que delimita nuestro cuerpo son las pasarelas de modas, donde se pueden ver prototipos de cuerpo a los que deberíamos apegarnos para ir conforme a la sociedad, todo este deseo de cambio de cuerpo ha hecho que la sociedad se haga cada vez más narcisista.

La época actual ha llevado a que el modelo de cuerpo sea totalmente asexuado y fuera de los rangos de lo saludable, lo que está preocupando realmente a la sociedad y lo que se está intentando ahora es que la gente acepte su cuerpo tal y como es y no se preocupe tanto por los modelos que tanto imponen sino más bien por lo que resulte más saludable. En cuanto al desarrollo del proyecto Revestimientos, se hace relación específicamente al cuerpo de tendencia femenina, y aun más obedece a un esquema de cuerpo intrínsecamente vinculado al cuerpo cercano a la idealización en la sociedad capitalista, la metáfora que en este caso se toma es la del camuflaje a partir de las texturas obtenidas con los materiales empleados para la elaboración de la propuesta.

4.1.3 Algunas reflexiones sobre la significación del vestuario

La definición del concepto de vestido, se ha intentado precisar en diferentes ocasiones y desde diferentes perspectivas. Según el diccionario Corominas, sitúa el origen de la palabra del término latino Vestitas-us y localiza una referencia de la palabra "vestido ya en 1050. El diccionario de María Moliner y el DRAE lo definen: como prenda de vestir: cualquier pieza de tela, piel etc. que se pone nuestro cuerpo para cubrirlo. Para Margarita Riviere la palabra traje "describe cualquier tipo de indumentaria que cubre el cuerpo"

Dentro de otras reflexiones sobre el término, encontramos que la palabra vestuario es el conjunto de prendas con las que el hombre ha cubierto su cuerpo y protegido cabeza y extremidades. Entre otros términos equivalentes encontramos – atavío, atuendo, guardarropa, indumentaria, traje, vestido, vestidura. Cada una de estas palabras tiene sus propios matices, en cuanto a su significado, siendo la ropa, el traje, el vestido, las que nos remiten a relacionarlas con las telas o materiales con que los hombres y mujeres cubren el tronco y las extremidades.

4.1.4 Esencia y significado del traje

El traje, como la habitación, se inventó para el abrigo del hombre, para la protección de su personalidad física. En cierta manera es una "habitación" que deambula con su dueño, una "casa portátil" íntima y ajustada a la propia medida, tal como la concha de un caracol. De aquí que la evolución del traje, a través de la historia de los pueblos, haya ido reflejando en alguna forma la de los estilos arquitectónicos. En esta forma piensa también el Marqués de Lozoya:

"La indumentaria responde, como la arquitectura, a una necesidad vital, y el sastre, como el arquitecto, quiere conseguir una doble finalidad: la de dar cobijo y abrigo al cuerpo humano y la de realzar ante la comunidad su belleza y su prestancia. Por eso la indumentaria es, como la arquitectura, sensible a las particularidades geográficas y étnicas (...). Ambas artes bellas compusieron en otros tiempos maravillosas armonías en las cuales las líneas de las techumbres, los arcos y los dinteles de puertas y ventanas jugaban con la forma de los tocados y de las vestes y se concertaban con sus colores"⁷.

El traje es también un índice de la idiosincrasia y de la cultura de los pueblos. De la organización teocrática de los antiguos hebreos nos habla el carácter sacerdotal de sus vestiduras; del armonioso concepto que de la vida tuvieron los griegos, y de su sentido de la belleza, son trasunto la clámide, la túnica y el dórico peplo; de la noble reciedumbre del romano, y de su sentido de la dignidad política, es símbolo la toga. De la austeridad española de los Siglos de Oro lo fueron los trajes castellanos de la época, y del esplendor de la corte de Luís XIV de Francia, las

⁷ GALTER, Juan Subías, Historia del Traje en Imágenes, Gustavo Gili, S. A. Barcelona, 1957

grandes y rígidas casacas, los chalecos fastuosamente bordados, el calzón ajustado a la rodilla y los encajes de los puños, entre los cuales hábiles manos - expertas en caricias e intrigas- solían ocultarse como el pistilo de una flor exótica.

4.1.5 Las técnicas tridimensionales

Las propiedades de los lenguajes tridimensionales, responden a especificidades bien pronunciadas y comienzan por la rotunda presencia de un cuerpo-objeto que suscita múltiples acercamientos, que se pueden abordar desde diversos ángulos: podemos rodearlos visualmente; responden a una presencia volumétrica que es tangible y mensurable; reflejan la luz, tienen textura y resaltan sobre un fondo contrastante, en tanto que ocupan y afectan un espacio.

Sin embargo a estos datos descriptivos habría que agregarse un aspecto esencial: el de las relaciones. Cuando se enfrenta a una obra bidimensional se promueve una especie de percepción global, ya que no se comienza por ningún lado ni se procesa el recorrido de una secuencia. El abordaje al inicio siempre resulta totalizador y al final, también se completa como una captación abarcadora. En el caso de las propuestas tridimensionales se requiere de un proceso perceptivo más desarrollado y detenido. El observador debe desplazarse, mover los ojos, escudriñar detalles y además debe asociar los vínculos interactivos entre la presencia corpórea de la obra y los efectos de entorno espacial. Todo este conjunto de requisitos impide que la obra pueda ser vista desde un solo lugar y de una sola vez, cada ángulo promueve la cristalización de perfiles específicos y cada fijación provoca el descubrimiento de atributos particulares. En definitiva, para percibir una expresión tridimensional es necesario mirarla desde todos los ángulos posibles lo que significa que su presencia promueve un dinámico sistema de relaciones.

Dentro de la multiplicidad de relaciones que estimulan los objetos tridimensionales se destaca, lo concerniente a lo táctil. Lo tridimensional responde a un origen y aun destino táctil. Se requiere de una percepción que se inicia en lo visual, continua con lo táctil y culmina con lo visivo-táctil. Esto se desglosa del sentido corporal y espacial, pero además, ello se vincula con la acentuación de los atributos texturales y volumétricos de las obras. Los desafíos propios de la simulación y de la disimulación, así como de la diversidad de los materiales que se emplean como soportes, incrementan considerablemente la convocatoria del tacto. Rodin por algo decía al referirse a las esculturas: “solo por medio del tacto se revelan los secretos y se comprende la forma”

Dentro de estas técnicas tridimensionales se podrían incluir diversas manifestaciones plásticas, pero se destaca la escultura por ser la técnica utilizada en la propuesta, siendo la más representativa y la de mayores alcances contemporáneos,

4.1.6 La Escultura

Se puede decir que la escultura es básicamente el resultado de darle forma a los volúmenes o de suministrarle volúmenes a las formas si se toma claro está un concepto tradicional, sin embargo en la propuesta se ha optado por la escultura contemporánea, la cual parece no tener límites para el desarrollo de las propuestas plásticas encaminadas a dar forma a las ideas, gracias a que no existen condiciones para uso de los materiales, permitiendo utilizar una infinidad de recursos, en donde toda experiencia escultórica y toda reflexión en torno a ella se traduce en una afirmación sobre el material, en consecuencia siempre culmina como algo que es simultáneamente material y conceptual.

4.1.7 Los Materiales

En la escultura un aspecto importante y clave son los materiales ya que estos asumen un papel protagónico tan sustantivo, que podría llegar a decirse que una obra escultórica es el acertado complemento entre la expresión de su soporte material y la disimulación de su materia constitutiva. Por esto es importante hacer referencia al asunto y para lo cual se puede resaltar la afirmación de Naunm Gabo⁸ según la cual “la génesis de la escultura está determinada por su material; este establece los fundamentos emocionales de la escultura, otorga sus acentos básicos y determina los límites de su acción estética”. Ciertamente, los materiales se relacionan con el origen, naturaleza y finalidad de la escultura. Esta de concibe, procesa, concreta, impone y proyecta en función de las especificidades de los recursos que conforman su soporte. De acuerdo a esta visión, se entiende que el material es el estado alcanzado por una materia (piedra, madera, hierro, aluminio, bronce, espacio o cualquier otro) luego de haber sido técnicamente tratada (tallada, armada, soldada, modelada o atrapada) y estéticamente concebida. Desde este ángulo, el material deja de ser una simple <materia prima> para convertirse en la conjugación de atributos visuales-reales e ilusorios-virtuales que resultan de un esfuerzo creador. Es el recurso premeditadamente intervenido, técnicamente dominado e innovadoramente orientado, que procede de un ingrediente que inicialmente es neutral en sus utilizaciones y aséptico en sus significados.

En la producción estética, además del material, los pensamientos, las sensibilidades, las intenciones y las habilidades, aportan las dimensiones definitorias y definitivas de las resoluciones. Concretamente cabe destacar que en las ejecuciones escultóricas, se establece una interesante relación de reciprocidad causal entre los componentes tangibles (materias y recursos) y las orientaciones (estatutos y paradigmas). Lo tangible influye sobre la concepción y esta a su vez impone desafíos a los recursos. Finalmente, la obra se perfila a partir de una

⁸ Escultor ruso, fundador del movimiento constructivista, que se caracterizo por la realización de esculturas a partir de materiales industriales.

materia y en función de una concepción.

Lo anteriormente expuesto, permite comprender las tensas interacciones que siempre han establecido los creadores de los recursos materiales, Toda experiencia escultórica y toda reflexión en torno a ella se ha traducido en una afirmación sobre la materia o el material. Teniendo como apoyo las afirmaciones de muchos creadores, es posible puntualizar algunos aforismos en torno a la materia y los materiales en la escultura, para ello Víctor Guedez⁹ sintetiza lo siguiente.

- No se pueden madurar ideas sin experimentar con los materiales.
- La materia siempre aporta parte de la <cosidad> y sugiere parte de la <otredad> que hay en toda obra de arte.
- La materia siempre termina siendo lo que antes fue, lo que es, lo que aparenta ser y lo que dejó de ser.
- El artista define lo deseable y el material impone lo posible.
- La materia nunca es silenciosa ni tímida.
- Todo material contiene proporciones de docilidad y de desobediencia.
- Los secretos del material solo pueden dominarse después de descubrirse.
- Solo el tacto y el contacto permiten descubrir los secretos del material.
- La mano piensa y decide de acuerdo con los diseños del material.
- El material puede ser vacío o lleno, positivo o negativo, visible o invisible.
- Es necesario sentir la resistencia y reticencias de la materia.
- La materia algunas veces precede y otras preside la secuencia del proceso estético.
- Hay que escuchar la voz y olfatear el olor de la materia.
- El material en la escultura nunca es insolente ni estridente.
- Cada material tiene una fuerza oculta que debe ser descubierta y enfatizada por el escultor.
- La génesis morfológica, el proceso técnico y el resultado estético están enmarcados en la naturaleza del material.
- El material impone severos límites pero también ofrece inéditas opciones.
- El material condiciona pero no traiciona.
- El material indica un punto de partida más que un punto de llegada.
- En la materia duermen prodigiosas energías que son despertadas por la mano del artista.
- La materia encarna un lenguaje, y el lenguaje siempre sueña.
- En la escultura, la materia queda marcada por pulsaciones, presiones, oscilaciones, articulaciones y sobre todo por obsesiones.
- Los materiales terminan por asumir las cualidades del creador: adquieren razones, sentimientos, intenciones e intuiciones.

⁹ GUEDEZ, Víctor, Aproximación y comprensión del arte contemporáneo, Ex libris Fundación Polar, 1994. p. 116

- Una escultura queda concluida cuando el autor logra darle vida al material.
- La materia es el soporte donde la ensoñación se cristaliza.
- El material llega a ser más que si mismo.
- Los accidentes plásticos de la materia se constituyen en incidentes estéticos de la obra.
- La materia es presencia y ausencia de lo tangible o de igual manera, es presencia y ausencia de lo intangible
- En definitiva, la escultura encarna la superación de muchas contradicciones: es afirmación y negación, es simulación y disimulación, es entañamiento y desentañamiento, es ocultación y desocultación, es afloramiento y encubrimiento de su propia materialidad.

En referencia a uno de los materiales utilizados en dos de las piezas escultóricas; las plantas y los bejucos, José Roca, crítico de arte en su artículo Flora Necrológica para una geografía política de las plantas referencia el siguiente aparte: 10

"(...) las plantas interfieren en la historia moral y política del hombre; si ciertamente la historia de los objetos naturales sólo se puede considerar como una descripción de la naturaleza, no es menos cierto -según la definición de un pensador profundo- los mismos cambios de la naturaleza adquieren un carácter legítimamente histórico si ejercen influencia sobre los acontecimientos humanos."

4.1.8 Elementos Plásticos del Lenguaje Escultórico

Los conceptos expuestos previamente, dan las pistas necesarias para avanzar hacia los detalles más intrínsecos de la escultura. Exactamente, se hará referencia a los elementos que conforman las posibilidades estéticas, las cuales tienen que ver con la estructura, naturaleza, interacción, colocación y representación de sus concreciones.

4.2 MARCO REFERENCIAL

Nuestra relación con la naturaleza se puede analizar a partir de los rastros y huellas que dejamos en ella. Las construcciones del hombre transforman el entorno natural dejando marcas que perduraran durante años. El cemento, el hormigón, las excavaciones, las explotaciones mineras, etc., transfiguran la fisonomía del paisaje de una manera muy agresiva y nuestras pequeñas acciones cotidianas nos indican como entendemos la naturaleza y como nos relacionamos con ella.

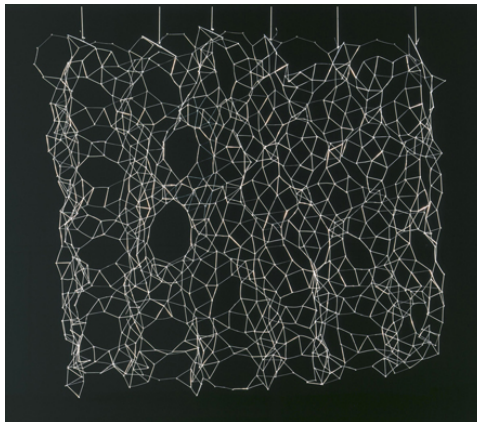
¹⁰ Humboldt y Bonpland, Ideas para una geografía de las plantas, 1803
[.http://www.universes-in-universe.de/car/venezia/bien50/latam/s-cardoso.htm](http://www.universes-in-universe.de/car/venezia/bien50/latam/s-cardoso.htm)

4.2.1 Filiformismo

Para el desarrollo de la propuesta se ha tenido en cuenta la referencia plástica vinculada hacia el Filiformismo, que consiste en una acentuación de elementos tentaculares, filamentosos o filiformes que se expande para estimular sensaciones perceptivas y para acrecentar connotaciones espaciales. Aquí el sentido compacto y nudoso propio de lo volumétrico es sustituido por una apertura de lo tangible y por un avivamiento del vacío. Dentro de este enfoque se inscriben las propuestas de artistas como:

Gertrud Goldschmidt (1912-1994) .Conocida como **Gego**, una artista de origen alemán pero que vivió gran parte de su vida en Venezuela. En su obra se aprecia el carácter abierto, transparente y su tendencia a lo curvo y lo dinámico. No asume la tecnología como fundamento de sus investigaciones, si bien su material de trabajo más frecuente fue el alambre o, en ciertas épocas, las tiras de chapa metálica, las cabillas e, incluso, las cuerdas de nylon, materiales todos provenientes de la industria, probablemente debido al modo como la artista los concibe, considera y estructura van erosionado su carácter industrial para adquirir un carácter estético. Pero el objetivo de Gego no es esteticista. Su trabajo nunca esconde o disimula los recursos técnicos de construcción. De modo que si bien su obra inicial podría ubicarse en el contexto general de las tendencias constructivistas de posguerra, es notorio que no tardó en desestabilizarlas, introduciendo múltiples retos a la concepción ortodoxa del constructivismo.

Figura 1. . Reticulàrea



Fuente: Gego. Reticulàrea, 1975, Stainless steel wire
<http://www.artlies.org/article.php?id=1319&issue=49&s=1>

Enrico Armas, (1957-). Artista venezolano. Su trabajo tiene como fundamento la libertad técnica, de géneros y lenguajes y la ruptura de los estilos.

Figura 2. Concentración en Aluminio I



Fuente: Enrico Armas Concentración en Aluminio I 1989 - Ensamblaje -112 x 120 cms
<http://www.enter-art.com/enricoarmas/escultura.htm>

Figura 3. Troncos colgantes (detalle)



Fuente: Troncos Colgantes (detalle)
<http://www.enter-art.com/enricoarmas/instalaciones.htm>

4.2.2 Biomorfismo

El Biomorfismo: Son las esculturas con características orgánicas y vitales en tanto que se vinculan con realidades vegetales o zoológicas. Tal es el caso de Baltasar Lobo, dibujante y escultor español conocido por sus composiciones que representan madres e hijos. Agustín Cárdenas, pintor y escultor cubano, quien trabaja con diversos materiales para el diseño de sus esculturas, inicialmente trabaja con madera, después el mármol, el granito y el basalto y por último trabaja fundamentalmente con el bronce. William Stone. Pintor, grabador y escultor

venezolano. En sus primeras obras utiliza el óleo; luego incorpora el acrílico, tela con goma espuma, algodón, cuero y creyones. Se inició como pintor gestual, de grandes trazos sobre lona; posteriormente cultivó una figuración expresionista para derivar hacia formas autónomas e integradas, que toman como base de organización la materia.

Figura 4. Escultura Baltasar Lobo. Diciembre 2008



Fuente: Baltasar Lobo, Madrid, Diciembre 2008
http://es.wikipedia.org/wiki/Baltasar_Lobo

Figura 5. Sin titulo



Fuente: William Stone, Caracas, Venezuela, 1945. Sin Título, 1985
http://www.interciencia.org/v27_03/portada.html

4.2.3 La Escultura Tejida

Hacen parte de la escultura tejida las elaboraciones definidas a partir del tejido de alguna fibra como lana, sisal, algodón o cualquier otro tipo de recurso. También se

habla de escultura blanda² para identificar este tipo de proposiciones. Como ejemplo esta:

María Teresa Torras. Inicia de manera autodidacta confeccionando tapices, estos tapices comienza a exigir formas y es así como teje su primer tronco en sisal, en donde hay diferentes capas de texturas, que de acuerdo con el tratamiento se convierten en duras o rugosas. Más que la posible semejanza con la naturaleza, interesa más la capacidad de abordar nuevas formas de abordarla de reinventarla a partir de la técnica laboriosa que tantas veces demanda el oficio del artista.

Figura 6. Testigos salientes



Fuente: María Teresa Torras
<http://www.mariateresatorras.com/>

Figura 7. Pasado vegetal



Fuente: María Teresa Torras
<http://www.mariateresatorras.com/>

Olga de Amaral. Es única entre los artistas latinoamericanos contemporáneos. En el fondo de esta singularidad yace el hecho de que su obra es, en esencia, inclasificable. Por ejemplo, ¿se trata de arte o de artesanía? El llamado «renacimiento artesanal,» que aconteció en Gran Bretaña y luego en los Estados Unidos durante finales del siglo XIX y los primeros años del XX, no tiene lugar en la historia del arte latinoamericano. Tampoco hay mucho que corresponda a una posterior fase de interés por lo artesanal, que afectó a los círculos artísticos estadounidenses durante los años sesenta y setenta, tras la guerra de Vietnam. Olga de Amaral, quien realiza algo que vagamente puede describirse como tapices y textiles, es sin embargo reconocida universalmente como creadora artística importante y por completo individual.

Figura 8. Tapices



Fuente: Tapices. Gesso, hojilla oro y plata 2008
<http://www.sofaexpo.com>

Partiendo de esta idea, del análisis de la relación que el ser humano tiene con la naturaleza, diversos artistas contemporáneos han producido obras en distintos formatos que utilizan el paisaje como soporte (escenario) o materia prima y que nos invitan a reflexionar acerca del sentido de la existencia humana y de su posición en la compleja estructura del equilibrio natural. Dentro de estos artistas se encuentra:

Ana Mendieta. La artista cubana Ana Mendieta (1945-1985) se preocupó en gran parte de sus obras por explorar las relaciones del cuerpo y la naturaleza de un modo entre religioso y místico. En la serie de trabajos agrupados bajo el título de Siluetas, la artista dejó la huella de su propio cuerpo en el paisaje, bien a través de surcos, volúmenes de hojas, huecos en el suelo, etc., como enterrándose directamente en la tierra

Figura 9. Silueta #3



Fuente: Ana Mendieta, Silueta #3 , 1985
<http://www.transversalia.net/index.php>

Figura 10. Silueta #4,



Fuente: Ana Mendieta, Silueta #4, 1985
<http://www.transversalia.net/index.php>

A través de representaciones simples y esquemáticas del cuerpo humano, Ana Mendieta genera huellas efímeras que nos hablan de la procedencia del cuerpo, de su pertenencia a un "todo" natural. De una manera simbólica y utilizando formas cercanas a los ritos primitivos, las siluetas nos hablan del ser humano cuando ya no está, es decir, son rastro de su anterior presencia. Un rastro de su alma, el signo de su existencia como parte fundamental de la tierra. El cuerpo forma parte del paisaje y se construye con los mismos elementos fundamentales: agua, aire, tierra y fuego.

En *Árbol de la vida* Ana Mendieta se funde con el paisaje, se camufla en un tronco de árbol para formar parte de él. En estos actos de identificación y aproximación a la esencia del ser humano la artista refuerza su unión con la naturaleza. Cuerpo y árbol son una misma cosa. No establece diferencias que separen al ser humano de su naturaleza primigenia sino que por el contrario refuerza esta unión y la hace patente. Su desaparición entre el tronco del árbol hace aparecer la esencia natural del ser humano.

Figura 11. Sin título (de la serie el árbol de la vida) . Detalle



Fuente: Ana Mendieta. Sin título (de la serie el árbol de la vida).
<http://www.transversalia.net/index.php>

"Mi arte es la forma en que restablezco los lazos que me unen al universo. Es un regreso a la fuente materna. Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza en una extensión de mi propio cuerpo. Este acto obsesivo de reafirmar mis lazos con la tierra es en realidad una reactivación de creencias primigenias, una fuerza femenina omnipresente, la imagen posterior de estar encerrada en el útero, es una manifestación de mi sed de ser" Ana Mendieta."

Figura 12. Silueta Works



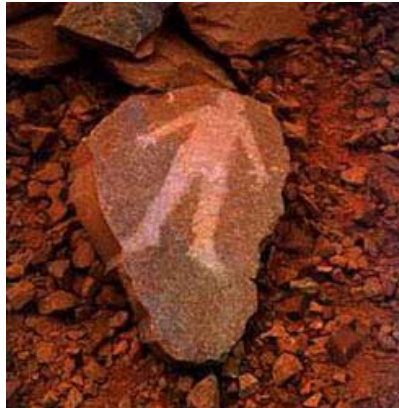
Fuente: Ana Mendieta, Silueta Works in México 1973-1977
<http://www.transversalia.net/index.php>

Esta obra, donde la artista aparece semiculta entre las rocas y cubierta por un volumen de flores silvestres nos remite a un enterramiento. Simbólicamente al ocultarse en la tierra, su cuerpo vuelve a ser parte de la naturaleza y de él surge de nuevo la vida. Es un discurso muy cercano a la religión en el que el ciclo natural de la vida da lugar a una reencarnación entendida como la transformación de un cuerpo natural en otro, en el infinito ciclo de transformación de la naturaleza. **Giuseppe Penone.** Este artista italiano enfatiza también en sus obras la relación entre el hombre y la naturaleza. Se asocia al movimiento Arte Povera (en italiano arte pobre) que se refiere a un grupo de artistas (italianos principalmente) que en los años 60 utilizaron materiales ordinarios y de deshecho en sus obras escultóricas y que se preocuparon principalmente por analizar las relaciones entre naturaleza y cultura, entre la historia y la vida contemporánea. Giuseppe Penone utiliza las formas simples para hacer visibles las maravillas de la existencia diaria tales como la respiración, el crecimiento y el fluir. Su arte permite que el espectador sea consciente de la belleza de la tierra, de las fuerzas que nos sostienen y del potencial ilimitado de la creatividad. Para Penone la naturaleza es arte.

En esta obra Penone crea la silueta de una figura humana en una roca, como si de un fósil se tratara. Esta forma básica, grabada en la piedra, nos habla de la presencia milenaria del hombre en la tierra y nos recuerda que nuestra existencia

deja huellas en la historia del planeta que hablarán en un futuro de nuestra vida. Esta piedra se encuentra dispuesta como por azar entre otras piedras en el suelo, esperando a un paseante que por casualidad la encuentre en su camino.

Figura 13. Impronta



Fuente: Giuseppe Penone, Impronta, 1995.
<http://www.transversalia.net/index.php>

Penone realiza de nuevo en este trabajo la impresión de la forma del cuerpo humano sobre una fibra natural (una hoja). Esta forma que se mezcla entre los nervios y la textura de una manera muy sutil tiene una apariencia casi misteriosa. No podemos saber si la figura representada aparece o por si el contrario desaparece. Su presencia es efímera y volátil.

Figura 14. Palpebra e spili



Fuente: Giuseppe Penone, Palpebra e spili, 1995.
<http://www.transversalia.net/index.php>

Jana Sterbak. El punto de partida de la obra de Jana Sterbak es el cuerpo, el cual constituye la existencia, la única realidad y hace posible que nos reconozcamos en el mundo. Los materiales que utiliza y los objetos que fabrica sugieren relaciones íntimas con el cuerpo humano. Órganos modelados, vestidos de carne, diferentes clases de jaulas y otros mecanismos de contención que generan significados que aluden al cuerpo. Así, crea nuevos lenguajes que se inscriben en los inicios de una nueva historia de la subjetividad en la que la mujer proclama el poder revolucionario de sus visiones y de sus energías, contribuye a renovar el sentido de su condición -como persona y como artista- y puede situarse en el contexto más amplio de reflexión sobre la condición humana.

El cuerpo es efímero y padece de limitaciones físicas y ontológicas. Así del mismo modo en que el hombre ha intentado trascender las restricciones que la naturaleza impone al cuerpo humano, a través de la magia, la ciencia y la tecnología o el mismo arte, Sterbak genera estrategias creativas para contrarrestar sus limitaciones físicas. Sus piezas de ropa constituyen una de estas estrategias, en donde les confiere la dimensión de cuerpo y los convierte en cuerpos que pueden ser habitados. En sus piezas de vestuario la artista se representa a sí misma y representa sus deseos. Crea un vestuario para transgredir los límites del propio cuerpo, un cuerpo que impide hacer y ser aquello que desea, un cuerpo que en definitiva tiende a la muerte.

Figura 15. Vestido de Carne para una albina anoréxica



Fuente: <http://listverse.com/art/top-10-bizarre-artworks/>

Grupo CarneSerVida Colectivo de artistas argentinos, conformado por Antonio Marsiglio y Fernando Esteban Lozada.

Fernando Lozada (Mar del Plata, Buenos Aires, Argentina, 1973). Egresado en una escuela industrial. El arte siempre estuvo presente en su vida, y hoy puede darle forma a sus ideas a partir de las herramientas que le brindó una formación académica tan técnica como la ingeniería (Ing. Mecánico por la Universidad Nacional de Mar del Plata Facultad de Ingeniería, especializado en biotecnología).

Antonio Marsiglio (Intendente Alvear. La Pampa, 1963). Comenzó en la informática investigando y enseñando Inteligencia Artificial en la universidad; para luego migrar a la narrativa y a las artes plásticas, donde se ha desarrollado.

Los artistas resumen su obra a través del siguiente manifiesto:

“¡Solo carne somos! Carne que goza, carne que piensa, carne que sufre, carne que ama, carne que destruye, carne que siente, carne que crea, carne que vive. El pensamiento es carne, el sentimiento es carne, las sensaciones son carne, el deseo es carne, espíritu es carne y la carne es vida y la vida también es carne y el tiempo son nuestras vivencias impresas en la carne. La carne es la esencia y el sentido. La vida es el trájín de la carne, que se manifiesta en el arte porque el arte expresa al hombre. Y el hombre solo es carne “¹¹

A través de una técnica de conservación llamada plastinación, creada por el artista y científico Gunther von Hagens en 1977, se logra preservar la apariencia de la carne. El método se basa en un tratamiento termoquímico que consiste en extraer los líquidos corporales, como el agua y los lípidos, por medio de solventes como acetona fría y tibia para luego sustituirlos por polímeros. Mediante este proceso, los artistas logran mantener la apariencia de la carne en su estado natural (textura y coloración) aislándola de agentes degradantes.

Utilizando carne animal como elemento constitutivo principal en sus obras, juegan con un sutil equilibrio entre los límites de la abyección y el humor, manteniendo un diálogo constante entre las múltiples connotaciones de este elemento desde un enfoque existencialista. Algunas de sus piezas, a pesar de lo paradójico, son realmente descarnadas.

Las carnes vivas, los cuerpos despedazados pero perfectos, generan una contradicción infinita entre la vida y la muerte, entre el ser y el no ser, donde nos hace cuestionarnos sobre los que somos. El cuerpo es un todo inestable, una suma de funciones, y de órganos que tienden al desequilibrio impulsados por la vida pero también por la muerte, por la nada, por la descomposición, por la desintegración.

¹¹ <http://www.carneservida.com.ar/obras.html>

El arte de “CarneSerVida”, genera una provocación, porque nos devuelve la imagen invertida de nuestro yo: la realidad de la carne viva nos produce la imagen de nuestro propio cuerpo despedazado y a la vez en perfecto estado de conservación. Lo que debería estar muerto, la carne, vive. Lo que debería vivir por siempre, el yo, no se reconoce en sus partes. Encontramos los pedazos vivos de nuestro cuerpo que adquieren vida a pesar nuestro.

Figura 16. Abuso e infancia.



Fuente: <http://www.carneservida.com.ar/obras.html>

Figura 17 Carne, hambre y ambición.



Fuente: <http://www.carneservida.com.ar/obras.html>

Arthur Barrios. La fuerza de la obra de Barrios, se hace presente a partir del proceso o de la acción (de lo efímero e irreplicable), de la búsqueda de nuevos soportes y nuevos materiales que alteran la valoración tradicional del arte, pero los medios utilizados hacen posible, que quienes no presencian el proceso, lo conozcan (el objeto en el presente), haciendo que se convierte en parte fundamental de su obra.

Figura 18. Libro de carne



Fuente: www.chilango.com/.../museos/artur-barrio/

En otra de sus obras, sobre la naturaleza de la violencia económica "*Situação.....Cidade.....y.....Campo....1970*, el artista coloca bultos de pan atados con lazos de color rojo vivo a lo largo del trayecto principal que conecta el campo con la ciudad de Río de Janeiro. El valor de la obra reside en lo simbólico, el proyecto simboliza el sustento y sus procesos, iniciando con el cultivo de los granos en campo para después ser procesados en la ciudad hasta que regresan a su lugar de origen y los lazos rojos refieren a la sangre o al conflicto social.

María Fernanda Cardozo. 1963, Artista colombiana. Su obra escultórica construida generalmente a partir de material biológico (animales disecados) o plantas artificiales genera un planteamiento metafórico que otorga al elemento natural un poder simbólico asociado con procesos y manifestaciones culturales.

Se puede decir que su obra, es la evolución de la cuidadosa selección de materiales con los cuales trabaja. A partir de ellos se generan universos de significados, temáticas diferentes y discursos particulares. Hacia los noventa comienza a trabajar con materiales disecados que guardan algún tipo de simbología relacionada ya sea con la cultura antigua o popular o con nuestro pasado precolombino, nuestra relación con la naturaleza, sobre la simbología propia de cada animal, sobre el cambio de significado que sufren los objetos con su descontextualización

En los dibujos que realiza con mariposas, Cardozo se concentra en el valor plástico natural de las diferentes especies y lo aprovecha para crear composiciones muy bien definidas y con un gran atractivo visual. Explota al máximo el recurso cromático que encuentra en su material para proponer piezas con gran equilibrio y énfasis en la composición. Sus Dibujos con Mariposas, como titula su obra, están presentados en placas acrílicas transparentes y opalinas que le dan una limpieza final al montaje. Ellas también median de alguna manera para producir un distanciamiento del mundo real y salvaje del cual provienen estos insectos coloridos, haciendo reflexionar una vez más sobre la relación con el mundo natural.

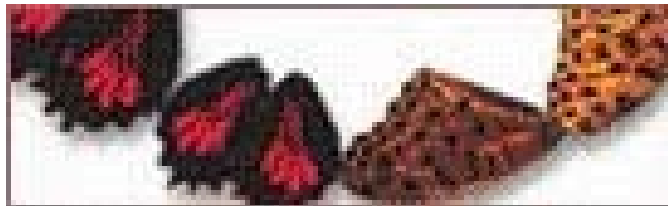
Aunque su obra se ha concentrado en la investigación de materiales orgánicos especialmente los animales, también ha trabajado con materiales menos domésticos, como las flores plásticas en donde construye coronas funerarias, las cuales recrean un estado contemplativo de la muerte.

Figura 19. Dibujo con Mariposas 2002



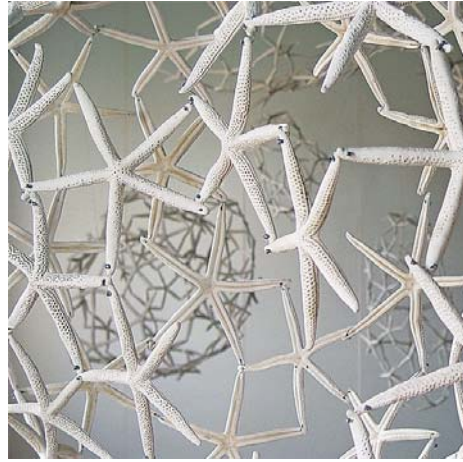
Fuente: <http://www.mca.com.au/modules/zoomorphia/>

Figura 20. Dibujo con Mariposas 2001



Fuente: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/obrames/cardoso.htm>

Figura 21. Agua tejida, 1994 – 2003 Estrellas de mar secas



Fuente:<http://www.universes-in-universe.de/car/venezia/bien50/latam/s-cardoso.htm>

5. PROCESO

5.1 DESCRIPCIÓN E INTERPRETACIÓN DE LAS ETAPAS DEL PROCESO

En la realización del proyecto Revestimientos, se destacan las siguientes etapas:

1. Etapa de elección del tema
2. Etapa de elaboración del anteproyecto
3. Etapa de realización del Proyecto Pret a Porter y Nada (proyecto anterior)
4. Etapa de replanteamiento del Proyecto a nivel conceptual
5. Etapa de construcción de una nueva propuesta conceptual a partir de las sugerencias de los evaluadores y de la experiencia propia durante el proceso de elaboración de las piezas escultóricas.
6. Etapa de desarrollo de la propuesta Revestimientos

5.2 ETAPA DE ELECCIÓN DEL TEMA

Durante el desarrollo del proceso de formación artístico, fue tema de interés predominante el vestido, realizando varios trabajos, que involucraban el traje, tanto en pintura como en objetos instalados (Se anexan fotografías de los trabajos).

Es entonces que a partir de la experiencia y el conocimiento en el área de la confección de ropa para dama, se dio paso a tomar la decisión de concluir esta etapa de formación con la realización de un trabajo que tuviera una relación directa entre el vestido y la moda.

5.3 ETAPA DE ELABORACIÓN DEL ANTEPROYECTO

Con base en la elección del tema se inicio una propuesta que pretendía unos objetivos, que en ese momento no estaban totalmente definidos, sin embargo la inquietud que se tenía sobre el tema y el deseo por desarrollar la propuesta dieron la oportunidad de avanzar sin la preocupación de encontrarse con la incertidumbre plástica y conceptual durante el proceso.

5.4 ETAPA DE REALIZACIÓN DEL PROYECTO PRET A PORTER Y NADA (PROYECTO ANTERIOR)

Siguiendo con el proceso que venía desplegándose desde el anteproyecto se continuó con la elaboración material y teórica del proyecto Pret a Porter y Nada, en ese momento lo que se pretendía realizar era un trabajo alrededor de “una relación directa entre el vestido y la moda, cuyo objetivo principal fue planteado, como una instalación compuesta por una serie de vestidos confeccionados con

materiales de naturaleza orgánica, con los cuales se pretendía establecer relaciones entre la fugacidad de la moda y su compleja superficialidad¹²” sin embargo durante el proceso se presentaron diversas dificultades, dado que varios factores afectaron el normal equilibrio de las actividades laborales, familiares y académicas. Ante esta situación el resultado no fue el esperado y después de conversar con los evaluadores del proyecto Pret a Porter y Nada se opto por replantear la idea en torno al proceso de la propuesta plástica, a partir de la reconsideración del proyecto y desde lo que realmente quería relacionar en la propuesta.

5.5 ETAPA DE REPLANTEAMIENTO DEL PROYECTO A NIVEL CONCEPTUAL

Una vez emitido el concepto de “no aprobado” por los evaluadores, el sentimiento fue de total frustración y surgieron una cantidad de preguntas respecto a lo cinco años de formación en la carrera, en donde sentía que había perdido el tiempo y que además existían falencias al interior del programa de bellas Artes, dado que mi anteproyecto fue aprobado sin correcciones, por lo tanto no entendía, como en esta etapa no se me había hecho ningún tipo de observaciones.

Es por esto que pido otro concepto al Maestro Germán Toloza, director del programa, quien muy gentilmente vio mi obra, pero su concepto fue el mismo, pues los resultados logrados en la parte plástica y lo consignado en el texto no correspondían. Por supuesto ante este escenario, me hice un auto análisis de la situación y solicito la oportunidad de replantear mi proyecto de grado, el cual fue aceptado. Sabía que el tiempo era muy corto, pero tenía la certeza, que podía con este nuevo reto, también entendí que una falla grande fue la falta de asesoría, dado que todo proyecto de grado, requiere de un acompañamiento permanente, para el logro de buenos resultados. Es por esto, que para poder darle un buen fin, era importante encontrar un asesor, solicitud que realice al maestro Alejandro Gamboa Medina con el que inmediatamente comenzamos a trabajar y replantear el proyecto Pret a Porter y Nada.

5.6 ETAPA DE CONSTRUCCIÓN DE UNA NUEVA PROPUESTA CONCEPTUAL A PARTIR DE LAS SUGERENCIAS DE LOS EVALUADORES Y DE LA EXPERIENCIA PROPIA DURANTE EL PROCESO DE ELABORACIÓN DE LAS PIEZAS ESCULTÓRICAS

Una vez replanteado el horizonte conceptual de la propuesta, se empezó una búsqueda hacia los posibles orígenes del nuevo enfoque de la propuesta, encontrándose algunos trabajos desarrollados en el transcurso de la carrera, que

¹² Gómez G, Maria Alix, Proyecto Pret a Porter y Nada, 2008. p

tienen que ver con el vestido.

Figura 22. De la serie cosiendo



Fuente: Autora

Este ejercicio fue planteado en la tutoría de Taller de Expresión Pictórica, el cual tenía como propósito realizar una serie de pinturas. La técnica utilizada es: acrílico sobre papel kraf, se utiliza este papel por estar directamente relacionado con el proceso de la confección, pues generalmente se utiliza en la elaboración de los moldes del vestido.

Figura 23. Jean (deconstrucción)



Fuente: Autora

Este ejercicio, se desarrolla en la misma tutoría del anterior y la idea era comprender el concepto de deconstrucción en la obra de arte. Se toma como elemento un jean, por ser una prenda que ha tenido a lo largo de historia, una gran cantidad de cambio y simbologías. La prenda se desarma completamente y se reconstruye sobre una base de madera, utilizando pintura para automóviles del mismo color del jean. Igual que el vestido puede desintegrarse y cambiarse, así mismo sucede con el cuerpo que lo habita.

Figura 24. Vestido lagrimas



Fuente: Autora

En este trabajo, se quería generar una reflexión en torno a la violencia a la que es sometida la mujer, no solo física, sino psicológicamente. Por esto se toma el vestido de novia que es igualmente un símbolo en nuestra sociedad, en donde habita una infinidad de sentimientos que no pueden salir al exterior. Las lágrimas son de vidrio, las cuales se pintaron con vinilo rojo, simulando sangre.

Figura 25. Ejercicio de Expresión con el Dibujo



Fuente: Autora

El trabajo corresponde a un ejercicio de clase, en donde el objetivo era realizar una secuencia de dibujos que tuvieran relación con el soporte utilizado. El papel Kraf y su relación directa con el vestido al ser utilizado en los moldes.

Figura 26. Todas Iguales



Fuente: Autora

Todas iguales, trabajo compuesto por 4 vestidos elaborados en material plástico, tomados a partir de fotografías del álbum familiar, hace referencia a la costumbre en la manera de vestir en donde, por el numero de hijas, se buscaba la uniformidad.

Proceso de elaboración vestido con flores

Se toma para su confección, una bolsa plástica de reciclaje y flores naturales.

Figura 27. Proceso de elaboración de vestido a pequeña escala



Fuente: Autora

Teniendo en cuenta que el objetivo planteado en este trabajado elaborado en el anteproyecto como un acercamiento a lo natural y el vestido, se deja la intemperie, para observar lo que sucedería días después. Las flores se fueron marchitando, igual que se marchita la piel que el algún momento estuvo cubierta por el vestido

El acercamiento a la carne

Después de reflexionar sobre las fases por las que había transitado con trabajos plásticos presentados durante el transcurso de la carrera y enfocados alrededor del vestido, se reconsidero todo el proceso desarrollado con el anterior proyecto es decir con Pret a Porter y Nada, y se encontró que durante su elaboración lo fundamental era la relación hacia el vestuario femenino con el interés de hacer una configuración poética a partir de la relación que se da entre el cuerpo y el vestido.

A continuación se describe el proceso de Pret a Porter y Nada, aunque con una nueva concepción que permite ofrecer la idea del nuevo proyecto titulado Revestimientos, que como ya se dijo anteriormente está enfocada a la relación que se da entre el cuerpo y el vestido.

Se realizan bocetos en escala pequeña, para realizar un acercamiento a los materiales que se quieren trabajar.

Figura 28. Proceso de elaboración del vestido a escala con libro de res



Fuente: Autora

Se visita la plaza de mercado para observar que productos de la res, podría trabajar en la confección de los vestidos. Se escogió el libro para realizar este boceto, por las texturas y la composición particular de la misma. Se lava y se le coloca únicamente sal en bastante cantidad, con el fin de mirar cuanto tiempo se podían mantener, que cambio iba a sufrir en su textura y manejo de los olores al descomponerse. Se mantuvo 15 días al ambiente natural y aunque no presente olores desagradables si fue sufriendo cambios en parte textural.

Figura 29. Vestido a pequeña escala



Fuente: Autora

En este ejercicio el resultado logrado con las vísceras fue la putrefacción al punto de formarse gusanos en él. En este momento, las sensaciones que se me generaron fueron más profundas que con los trabajos anteriores, con el vestido de la carne empecé a sentir la relación directa con el cuerpo, la piel que lo cubre y que se va deteriorando, el cual termina en su descomposición. Partiendo de esto bocetos doy inicio a la búsqueda de otros materiales que tuvieran características similares. Se muestra el registro de los vestidos días después.

Figura 30. Detalle del vestido días después



Fuente: Autora

El proceso de adecuación del material de trabajo

Me desplace a la plaza de mercado para observar que otro producto me podría servir para elaborar un diseño para un vestido y observe que el cuajo cumplía con las características para la realización de la chaqueta y para el vestido las vejigas de la res.

A pesar de no haber realizado pruebas con estos dos materiales, me aventure a encargar las vejigas (50 en total), pues me encontré con la dificultad de conseguir las en las plazas de mercado, ya que según me informaron solo era posible a través de alguien que trabajara en el matadero, sin embargo las entidades encargadas de sanidad restringen la compra de estos productos y en el caso de mataderos como el de Vijagual incineran la vejigas por cuestiones de seguridad e higiene, después de una exhaustiva búsqueda encontré que en el matadero de Floridablanca podía adquirir lo que estaba buscando. Una vez conseguido el contacto y viendo la dificultad en la compra, asumo el riesgo de comprarlas, además de encargar el cuajo y el libro, pero estos últimos fueron muy pocos, los cuales utilice para hacer las pruebas de conservación.

Inicie con el proceso de las vejigas, las cuales venían sin ninguna preparación, lo que me generó un trabajo de limpieza inicial muy dispendioso. Se muestra registro fotográfico del proceso.

Figura 31. Proceso de limpieza e inflado de las vejigas



Fuente: Autora

Para la limpieza, inicial utilice hipoclorito de sodio, con olor agradable, de los que vende en el supermercado, Además se les agrego sal. Para inflar las vejigas se recurrió a un compresor de los utilizados para inflar las llantas de los automóviles. Una vez realizada la limpieza y selección de las vejigas, pues no todas sirvieron, se procede al secado de las mismas. A pesar de la sal y el hipoclorito, no tuvieron prácticamente, ninguna conservación y al siguiente día, presentaban mal olor además de la invasión de las moscas. Este proceso solo duro, la noche y la mañana del día posterior. Como ya se había cumplido con el estiramiento que se buscaba, se bajaron de inmediato y se abrieron, iniciando nuevamente un proceso de desinfección, con otros elementos investigados en los almacenes de químicos, como el meta-sulfito de sodio y el formol. Unido al proceso de las vejigas iba

realizando las pruebas con el libro y el cuajo. Se realiza registro fotográfico del proceso.

Figura 32 Inflado y secado de las vejigas



Fuente: Autora

Figura 33. Vejigas abiertas, proceso de desinfección y secado.



Fuente: Autora

Figura 34 Proceso de secado de vísceras (libro y cuajo de res)



Fuente: Autora

Figura 35. Elaboración de Moldes



Fuente: Autora

Vestido No. 1 (Vejigas y cuajo)

Esta pieza escultórica está constituida por dos elementos, un vestido construido con vejigas de res y un chaleco con vísceras (cuajo). Primero se inicia a elaborar el vestido, uniendo una a una las vejigas con hilo cáñamo, como quien remienda y quiere reconstruir la piel que cubre el cuerpo. El chaleco construido con el cuajo de res, se le coloca soporte en tela, dado que el grosor y lo delicado del material no permite construirlo sin esta ayuda.

Figura 36. Cosiendo las vejigas.



Fuente: Autora

Figura 37. Vestido No. 1 (vejigas)



Fuente: Autora

Se continúa con la segunda pieza compuesta por el cuajo de res, para ello se muestran fotografías del proceso.

Figura 38. Proceso pieza 2 con Cuajo de Res.



Fuente: Autora

Figura 39. Armado pieza 2.



Fuente: Autora

El cuajo de res es una pieza que nos remite al deterioro de la piel con el paso de los años, la piel que se arruga y pliega. Por último se muestra la pieza en su conjunto.

Figura 40. Vestido No.1 (Vejigas y Cuajo)



Fuente: Autora

Vestido No. 2 (Libro de res)

El diseño escogido para este traje, se basaba primero en el boceto realizado en el anteproyecto, sin embargo al realizarlo con medidas normales no se dieron los mismos logros que a escala pequeña. La gran variedad de un inicio se tenía la idea, de manejar la gran cantidad de texturas que mostraba el producto. La cantidad de producto que se utilizó fue de aproximadamente 15 libras de libro, las cuales se debieron encargar con tiempo en la plaza de mercado central. La primera parte era quitar las hojas a una parte de ellas, para utilizarla en la confección de la blusa y la otra parte junto con las hojas para armar la falda.

Figura 41. Acondicionamiento del producto.



Fuente: Autora

Una vez acondicionado el libro se procede al armado del vestido. Inicialmente se hizo el intento de coser las partes de las hojas a máquina, pero por lo frágiles, la maquina las rompía. Por esto, igual que el anterior diseño debió realizar también totalmente a mano.

Figura 42. Cosiendo con la maquina



Fuente: Autora

Para este traje también se elaboraron los moldes, especialmente de la blusa, pues la falda se fue armando con el maniquí.

El proceso de elaboración de este traje así como del anterior, llevaron muchas horas de trabajo por su realización completamente manual. Se muestran

fotografías de este proceso.

Figura 43. Proceso elaboración Vestido No.2 (libro de res)



Fuente: Autora

Se van haciendo pruebas permanentes en el maniquí, para darle forma al diseño. Se muestran fotografías de detalles del vestido, en su última fase de elaboración. Se pueden apreciar detalle como los botones elaborados en el mismo material.

Figura 44. Detalles del Vestido No.2 durante su proceso de elaboración



Fuente: Autora

Por último se unen las dos piezas y se muestra el vestido terminado

Figura 45. Vestido No. 2 (libro de res)



Fuente: Autora

El resultado final de este vestido, genera una reflexión profunda con el cuerpo, el vestido se nota pesado, los pliegues y las diferentes tonalidades que surgen durante el proceso, crean una relación directa con la piel, que a pesar de su fragilidad, con el tiempo se vuelve tosca, arrugada. El material crea una equivalencia entre la delicadeza y la fuerza de los cuerpos.

Vestido No. 3 (bejucos y mariposas)

Continuando con el manejo de las relaciones entre el cuerpo y el vestido. Surge la idea de elaborar un vestido con bejucos tomados de la naturaleza muerta como una representación de lo profundo de nuestro ser, de la parte dura que llevamos dentro y a su vez nuestro interior espiritual lleno de sensaciones, confusiones, enredos.

Se comienza con un modelo, el cual no lleno mis expectativas y nuevamente inicio a construir la pieza, con la idea que tenía en mi mente, la cual se fue construyendo en la medida en que los bejucos se dejaban moldear, entrecruzar, armar, igual que sucede con nuestro cuerpo y nuestro yo interior.

Posteriormente recurría a agregar mariposas disecadas, las cuales mantienen su estrecha relación con la naturaleza, tomando el valor plástico natural de las diferentes especies, dando una atractivo visual al vestido, además de aprovechar el recurso cromático que me aportaban estos animales, por esta razón inicie la búsqueda e investigación de donde poder conseguir las mariposas y a través de una revista encuentro que existe una empresa muy prospera en Cali, dedica al cultivo y exportación de mariposas tanto vivas como disecadas denominada Alas de Colombia. Realice contacto con ellos vía correo electrónico, para conocer los precios y la condiciones de envió. El costo era muy alto. Empiezo a indagar si existía algo en Bucaramanga, y efectivamente encontré una empresa naciente dedicada al mismo oficio. Realizo el contacto con la persona encargada para conseguir las mariposas disecadas y a un precio más razonable.

Se muestra el primer intento de construcción del vestido

Figura 46. Proceso del primer modelo



Fuente: Autora

Figura 47 Construcción del vestido No. 3 Bejucos y Mariposas



Fuente: Autora

Figura 48. Vestido No. 3 (bejucos y mariposas)



Fuente: Autora

Las mariposas se mantienen en un soporte de icopor, por ser un material muy

frágil y delicado, para ser colocadas al vestido en sitio de exposición.

Vestido No. 4 (Enredaderas)

La idea del diseño de este vestido, nace de los estampados utilizados en la industria textil. El concepto inicial parte del boceto realizado en el anteproyecto, pero llevándolo a una creación totalmente natural. Se inicia la búsqueda de la planta que me pudiera servir para la construcción del vestido cuya característica, principal era, que a través de su crecimiento con el tiempo el vestido tomara su forma. Se visitaron los viveros y me encuentro con las plantas tipo enredadera. Existen varias clases, pero me inclino por las que producen flores, para darle mas colorido al vestido. La siguiente fase era cómo colocarlas de manera que se mantuvieran una armonía.

La primera parte era construir la base del vestido con alambre, utilizando como modelo el maniquí. Se muestran fotografías de esta parte del proceso.

Figura 49. Estructura del vestido No. 4 (enredaderas)



Fuente: Autora

Una vez lograda la estructura, se procede a colocar las plantas para que inicien su proceso de crecimiento, inicialmente, se mantiene las enredaderas en las bolsas en donde se inicia el cultivo en el vivero. La analogía de este vestido está entre el cuerpo y la naturaleza, la tierra de donde emerge la planta, la misma a donde de regresa nuestra cuerpo cuando ha cumplido su ciclo.

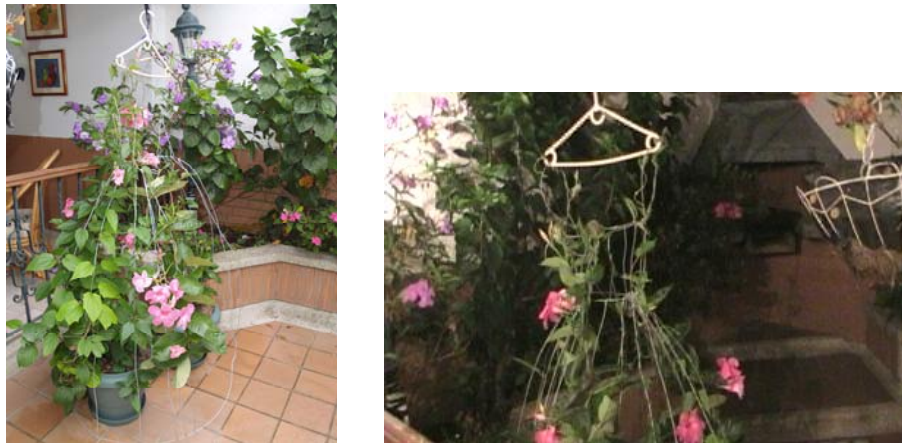
Figura 50 Inicio de crecimiento del Vestido No.4



Fuente: Autora

Debía resolver la parte del recipiente de las plantas para que su crecimiento se diera en mejores condiciones, por lo tanto se trasplantó las enredaderas a Materas. Igualmente se compran vitaminas y abonos para mejorar su crecimiento. Al momento de la exposición se dejara la planta en bolsas de malla negra.

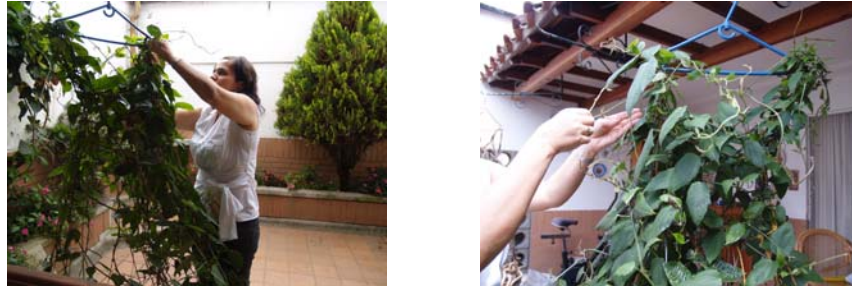
Figura 51. Proceso de crecimiento del vestido.



Fuente: Autora

La planta a medida que va creciendo, se le va acondicionando para ir moldeando la figura del vestido, igual que sucede con nuestro cuerpo, cuando queremos vernos de cierta forma, para cumplir con los parámetros impuestos por la sociedad.

Figura 52. Proceso de acondicionamiento



Fuente: Autora

Hasta el momento de la presentación del trabajo se muestra la fase en la cual se encuentra el vestido.

Figura 53. Vestido No.4 (enredaderas) fase final



Fuente: Autora

5.7 ETAPAS DE DESARROLLO DE LA PROPUESTA REVESTIMIENTOS

5.7.1 Descripción e interpretación de la obra: Formal y Conceptual

El desarrollo de la propuesta culmina, con la realización de cuatro piezas escultóricas, construidas casi en su totalidad con materiales orgánicos que

sugieren relaciones íntimas con nuestro cuerpo, y para complementar una atmósfera que contribuyera al fortalecimiento de la propuesta tanto en lo práctico como en lo conceptual se incluyó un mueble, en este caso un closet acondicionado para que alojara a los dos vestidos elaborados con material cárnico.

La utilización del closet en el proyecto surgió del proceso mismo, en este caso el closet es igualmente una metáfora, y su vinculación con el cuerpo puede relacionarse de un modo u otro a través de la idea de sarcófago, palabra que proviene del Latín *sarcophagus* y que en español significa “el que devora carne”, significado que es para la propuesta un complemento como anteriormente se dijo, y es también un puente para continuar con el sentido poético del conjunto de los cuatro vestidos elaborados. (Por su parte el closet se acondicionó para permitir observar el interior sin ningún obstáculo de por medio, dado que se le quitaron las puertas y la lámina del reverso)

5.7.2 Distribución del proyecto Revestimiento en el espacio a exponer

Se anexa boceto de la disposición de las piezas en el espacio de exposición.
(Ver Anexo D)

Los vestidos elaborados con material vegetal deben estar suspendidos del techo a través de nylon atado a los ganchos que soportan los vestidos, el área total de la propuesta puesta en una superficie plana es 2 mt por 3 mt aproximadamente, aunque la disposición de todo el conjunto escultórico puede tener variaciones de acuerdo al espacio disponible.

Cada uno de los elementos tendrá una iluminación propia.

5.7.3 Interpretación Conceptual

En la contemporaneidad es importante señalar la amplitud de posibilidades para plasmar una idea artística, en el caso de la propuesta Revestimientos, puede explicarse que conceptualmente se ha reflexionado sobre el cuerpo y el vestido teniendo en cuenta el pasado el presente y el futuro, planteando con esto una alegoría a las raíces, convirtiendo a la indumentaria en habitáculo y metáfora, llegando con esto a pensar el vestido más allá de ser una dirección, una forma de identificación, un receptáculo para la autodefinición, una extensión de nuestro cuerpo.

Los vestidos elaborados con materiales orgánicos, son valorados como una experiencia emocional, en donde es posible reconocer el cuerpo como un vacío en el espacio que se hace presente a través de las formas proyectadas en las piezas, sintiendo el cuerpo como motor que obra en el espacio del vestido y logra generar una reflexión materializada a través de cuatro piezas que convierten el

traje en un objeto con elementos que reflejan el regreso al origen y las raíces del cuerpo a través de las plantas y bejucos y la carne como la única certeza que estamos vivos, siendo la figura femenina la que hace presencia, como dadora de vida y formando una sola unidad entre hombre y naturaleza; la carne visceral como elemento constante y fundamental de la vida.

6. FOTOGRAFIA DE LOS VESTIDOS CON MODELO

La propuesta dadas las posibilidades del arte contemporáneo es abierta y puede derivar en otras maneras de ser puesta en un espacio, en este caso, cada vestido es utilizado como prenda.

Se anexan fotografías de algunas piezas con modelo.

7. CONCLUSIONES

Teniendo en cuenta el gran interés personal por el vestido y el haber encontrado que este ha sido en el arte tema de grandes significaciones, se planteó el problema de realizar una propuesta, en donde el cuerpo y el vestido dieran la opción de discernir subjetivamente sobre su significado, de esta manera surgió el proyecto de grado Revestimientos, un proyecto que contó con la experiencia adquirida y con la puesta en práctica de saberes alrededor del tema, una propuesta que atravesó por varias etapas, siendo la más importante la fase en la que fue replanteado todo el concepto mismo que se tenía en la propuesta. Lo cual sin duda trajo consigo un periodo de incertidumbre, que afortunadamente se logró solventar con la paciente contemplación de las piezas escultóricas que se habían elaborado, por ello puede decirse que de la práctica, de la elaboración en sí, es que apareció a modo experimental la coherencia de la propuesta.

Los materiales utilizados en la elaboración de los vestidos fueron parte fundamental para sugerir las relaciones íntimas con el cuerpo humano. Los trajes femeninos ya elaborados, se convierten en cuerpos que pueden ser habitados. Es el sentimiento de una representación de los deseos y del ser. La creación de los vestidos se convierte en la manera de quebrantar los límites del propio cuerpo, que muchas veces se siente imposibilitado para hacer y ser aquello que desea, un cuerpo que a la final tiende a la muerte.

Sopesando los resultados obtenidos con el proyecto Revestimientos se encuentra que la mayor parte de criterios están entrelazados en la plataforma de ideas expuestas en el planteamiento del problema, por esta razón desde la perspectiva de quien concibió y elaboró la propuesta queda en claro que se logró un acercamiento a las expectativas iniciales con las que se abordaron la elaboración y reelaboración del proyecto, dos etapas que permitieron un viraje en la concepción misma de una idea que atravesó por varias fases en la concepción misma de la propuesta.

En cuanto al resultado teórico y práctico que se alcanzó con el proceso es necesario señalar el acercamiento a la escultura contemporánea como lenguaje de expresión artística que permite vincular la obra con el espacio y el espectador con la obra, a través de la presencia de un cuerpo-objeto que promueve dichos acercamientos. Es fundamental la mirada desde todos los ángulos en las expresiones tridimensionales lo que permite promover una eficiente sistema de relaciones.

Uno de los aportes significativos para la autora del proyecto, fue el descubrir el gran significado del cuerpo y las características que han observado las diferentes culturas a través de los tiempos, siendo del vestido una clara muestra del fuerte lazo que se tiene con el cuerpo en el imaginario colectivo y que muchas veces nos

impiden despojarnos de las ropas que nos identifican, convirtiéndose de este modo el traje en una extensión perecedera de nuestro cuerpo orgánico.

BIBLIOGRAFIA

CORTES, JOSE MIGEL. El cuerpo mutilado (la angustia de muerte en el arte). Generalitat Valenciana, 1996.

GUEDEZ, Víctor, Aproximación y comprensión del arte contemporáneo, Ex libris Fundación Polar, 1994. p. 116

LIPOVESTSKY, Guilles. El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas. Barcelona. Editorial Anagrama. 1990.

GIL, Javier. Parias María Claudia. Proyecto Pentágono. Espacios Entretejidos. Arte, moda y vestido.

SQUICCIARINO, Nicola. El Vestido Habla. Consideraciones Psicológico-sociológicas sobre la indumentaria. Madrid. Editorial Cátedra. 1990.

ANEXOS

ANEXO A. FOTOGRAFÍA VESTIDO Nº 1. VEJIGAS DE RES



ANEXO B. FOTOGRAFÍA VESTIDO Nº. 3 BEJUCOS Y MARIPOSAS



ANEXO C. FOTOGRAFÍA VESTIDO Nº 3. ENREDADERAS



**ANEXO D. DISTRIBUCIÓN DEL PROYECTO REVESTIMIENTO EN EL
ESPACIO A EXPONER**

