

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

**Del cuerpo habitado al espacio vivido,
vistiendo en rojo**

Tesis de Máster presentada por Ane Miren Rodríguez Rodríguez
Dirigida por Teresa Cháfer Bixquert
Valencia, noviembre 2008

A todas aquellas personas que con su colaboración han hecho posible vestir de rojo este proyecto. A mi tutora, por abrigarme con su confianza. Y en especial, a quien me ha brindado puntadas de complicidad todos estos años.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
I. MEMORIA: DESARROLLO CONCEPTUAL.....	10
1. El vestido, un acercamiento hacia su comprensión.....	11
1.1 El vestido como contenedor-mediador del cuerpo.....	13
1.2 Los cuerpos vestidos y la sociología del vestir.....	17
1.3 La moda. El uniforme.....	20
1.4 Arte y vestido.....	26
1.4.1 El uso de la indumentaria en el arte. La ropa como tema.....	26
1.4.2 El <i>fiber-art</i>	32
2. La posibilidad de vestir otros cuerpos.....	36
2.1 El espacio como elemento de la obra.....	36
2.2 El lugar específico o <i>site-specific</i>	38
3. Antecedentes del proyecto.....	40
3.1 Vestir la calle, interviniendo el lugar.....	40
Proyecto I: “El hilo de la vida”	
3.2 La casa como cuerpo.....	44
Proyecto II: “Tegumento”	

4. Sobre el proyecto de exposición. Del cuerpo habitado al espacio vivido.....	47
4.1 La necesidad de conquistar el espacio.....	47
4.2 Los límites de la instalación.....	50
4.3 El espacio habitado-ocupado.....	52
4.4 Tejiendo el tiempo.....	56
4.4.1 El acto de tejer-coser como repetición ritual.....	57
II. MEMORIA: DESCRIPCIÓN TÉCNICA.....	65
1. La exposición.....	66
1.1 El proceso hilvanado, propuesta inicial.....	66
1.2 Estudios previos.....	72
1.3 Bocetos y descripción técnica.....	77
1.4 Documentación de la exposición.....	88
1.5 Presupuesto.....	104
III. CONCLUSIONES.....	105
IV. BIBLIOGRAFÍA.....	108

“Y ha meditado este otro engaño en su pecho: levantó un gran telar en el palacio y allí tejía, telar sutil e inacabable, y sin dilación nos dijo: ‘Jóvenes pretendientes míos, puesto que ha muerto el divino Odiseo, aguardad, por mucho que deseéis esta boda conmigo, a que acabe este manto -no sea que se me pierdan inútilmente los hilos-, este sudario para el héroe Laertes, para cuando lo arrebate el destructor destino de la muerte de largos lamentos. Que no quiero que ninguna de las aqueas del pueblo se irrite conmigo si yace sin sudario el que tanto poseyó’.”

Homero, Odisea.

INTRODUCCIÓN

Nuestro diálogo con el entorno nos construye como seres, nos deja impreso el territorio en el que nuestra sensibilidad ha de revelarnos los sentidos del existir. En eso radica precisamente la construcción de la obra, en ir buscando lo estrictamente necesario, lo imprescindible. Esa búsqueda se produce al actuar como sujetos en el contexto que habitamos, pero también en dejar que actúen sobre nosotros las fuerzas de un entorno que nos conforman como sujetos sensibles.

En el arte se han visto recogidas las formas vestimentarias de las distintas épocas, periodos y estilos. Han constituido para la creación una fuente inagotable de recursos que han venido generando renovaciones continuas en la forma y el modelo estético. En las formas de cubrirse el ser humano y en los cambios de esas formas, denominados “moda”, intervienen muchos factores psicológicos y sociológicos, económicos e históricos, dependiendo de las leyes de los materiales y del desarrollo de los modelos de construcción, tal como sucede en las artes plásticas.

El arte, al ejercer un comportamiento parecido, ha cedido en rigor creativo, para dejarse, influenciar de un cierto espíritu de moda, tantas veces escondido tras la idea de novedad, modernidad, cambio, e incluso de vanguardia. El médium común entre arte y vestir apunta hacia los

estilistas del diseño y la cibernética, como responsables de una actitud funcionalista que necesita para su renovación productiva de un esquema creativo artístico destinado a la industria y la producción, que llega incluso a toparse con los principios ideológicos en determinados períodos de la Bauhaus, durante el desarrollo de su ideal de unidad entre las artes y las implicaciones del artista sobre el entorno de la vida cotidiana.

Si nos paramos un poco a pensar sobre el vestido, sobre la forma misma del vestido y sobre su función, no tardaremos mucho en descubrir que todo contenedor, por su fisonomía y utilidad, es vestido de su contenido; que todo continente será, a fin de cuentas, traje de sus propios adentros. Por lo tanto, consideramos vestido a los elementos que se encuentran más allá del cuerpo, pero que cumplen esa misma función de cubrir o envolver, y se encuentran en los espacios en los que habitamos, tanto domésticos como cívicos; los que visten nuestra casa y nuestra ciudad.

La tipología de proyecto por la que hemos optado en el marco del Máster en Arte y Producción Artística de la Universidad Politécnica de Valencia, ha consistido en la realización de un proyecto expositivo propio de carácter inédito.

En abril de 2008 tuvimos ocasión de participar con dos proyectos expositivos de intervención en el espacio público. Uno llamado: *El hilo de la vida* y un segundo: *Instintos de protección*; ambos en el entorno urbano de San Javier en la provincia de Murcia.

Con el primer proyecto y la instalación *Tegumento*, expuesta en la sala Ca-Revolta de Valencia en junio de 2008, quedan definidas las pautas del proyecto definitivo que hemos realizado en la Sala Mesón de Morella

en la que intervenimos el espacio como elemento total. Proyectos en los que el proceso toma presencia y se convierte no sólo en el recorrido sino en la meta.

De modo que, el proceso de trabajo que se ha llevado a cabo cobra importancia, en tanto que ha sido una investigación sobre las posibilidades que ofrece trabajar sobre lo textil, la acción de construir, de tejer, se verá reflejado a lo largo de la presente memoria y en consecuencia en la estructuración de la misma.

La reflexión teórica que se presenta a continuación trata de mostrar inicialmente un acercamiento hacia la comprensión del vestido en el apartado I. Primeramente, un breve recorrido expondrá la vinculación que ejerce el vestido sobre el cuerpo, y cómo diferentes artistas han experimentado en su obra las cualidades y efectos de lo propiamente textil, e inevitablemente limitando a su vez con la moda y el significado del uniforme. Posteriormente incidiremos, en el segundo punto, sobre la posibilidad de vestir otros cuerpos practicando conceptos espaciales. En el siguiente punto se exponen los antecedentes del proyecto; trabajos que han ayudado en la realización del proyecto expositivo sobre el que se centra esta memoria.

Parte del título de la exposición, *Del cuerpo habitado al espacio vivido*, da nombre al cuarto punto, en el cual presentamos la instalación realizada y trataremos a su vez de dilucidar conceptos tales como el habitar, con la necesidad de conquistar el espacio e indagar sobre sus fronteras tratando de conocer los límites de la instalación, desvelando lo que sucede en ella.

En el apartado II se encuentra la descripción técnica del proyecto, donde mostraremos los bocetos realizados para dar a conocer el proceso hilvanado, los estudios previos realizados, los bocetos definitivos junto con la descripción técnica, la documentación de la exposición y el presupuesto.

Dedicamos el apartado III a las conclusiones del proyecto. Y finalizamos con el apartado IV, donde recogemos la bibliografía consultada, ordenada en cuatro apartados: libros, catálogos, revistas y páginas webs.

Las cuestiones u objetivos que se han planteado son las siguientes:

Conocer las funciones que desempeña el vestido partiendo del cuerpo e intentar ir más allá, teniendo en cuenta el espacio; es decir, resignificar el espacio desde la indumentaria. Cuestionando las fronteras en las que la silueta determina hasta dónde es vestido, dónde deviene el espacio habitable y hasta dónde se puede considerar la arquitectura textil.

Presentar la casa como cuerpo, para albergar no un solo cuerpo, sino varios.

Y todo ello siempre teniendo en cuenta el medio en que se desarrolla el ser humano, la habitabilidad.

I. MEMORIA: DESARROLLO CONCEPTUAL

1. El vestido, un acercamiento hacia su comprensión

“Sin temor a exagerar, podemos decir que a lo largo de la vida habitamos un mundo textil. Vivimos entre tejidos, de los que se componen nuestras vestimentas y ámbitos más próximos. De un vistazo podemos apreciar que nuestra ropa y nuestras casas son espacios físicos esencialmente texturados, y que por lo tanto el textil, cubriendo el cuerpo y su entorno, establece y amortigua nuestra relación con el medio”¹.

La presencia obligada y constante del habitar explica la dificultad en reconocer al habitar como un campo u objeto que demande una explicación, una teoría². Es decir, la cercanía, cotidianidad o familiaridad

¹ Saltzman, Andrea, *El cuerpo diseñado. Sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*, Paidós, Buenos Aires, 2004, p. 39.

² Doberti, Roberto, *Lineamientos de una teoría del habitar*, publicado en la revista del Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires, 1992, en línea www.teoriadelhabitar.blogspot.com, Cátedra Doberti-Iglesia Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo FADU/UBA, (Consulta:5-5-08).

del habitar tiene como consecuencia que se reconozcan sus incógnitas, sus opacidades, su compleja y variada estructuración.

De ahí devienen los cambios y transformaciones que han ido surgiendo a lo largo del proceso de trabajo, en el que en todo momento el concepto del vestir ha estado presente, pues es el hilo conductor de este proyecto; una constante búsqueda en la que no se puede apartar la mirada del cuerpo y de todo envoltorio que viste el espacio. Por ello es necesario comenzar a hablar desde el espacio más inmediato que encuentra el cuerpo, el vestido.

Reconocemos que en la vida el ser humano habita una infinita secuencia de espacios, desde el útero materno hasta el cosmos y llega a integrar éstos como huella del cuerpo, pero el vestido es el mediador, que contiene nuestro cuerpo. El cuerpo vestido es inseparable del yo, constituye nuestro entorno. El propio cuerpo humano es concebido como una porción de espacio, con sus fronteras, sus centros vitales, sus defensas y sus debilidades, su coraza y sus defectos. Es pensado como un territorio. A veces la momificación del cuerpo o la edificación de una tumba logran, después de la muerte, la transformación del cuerpo en monumento³.

³ Augé, Marc, *Los "no-lugares": espacios de anonimato*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1993, p. 67.

1.1 El vestido como contenedor-mediador del cuerpo

Vistiendo el cuerpo lo cubrimos o adornamos con ropa. Es nuestra indumentaria, vestimenta o atuendo. Es el conjunto de prendas generalmente textiles fabricadas con diversos materiales que son el primer contacto con el mundo exterior.

La palabra ropa deriva etimológicamente de la expresión germánica antigua *raupjan, räuben* en alemán moderno, que significa robar, saquear o arrancar, quitar; que derivaría posteriormente en nuestro verbo robar y también por asimilación en ropa, debido a que las prendas de vestir eran objeto codiciado de hurto. En italiano, también se encuentra actualmente la palabra *roba* con un significado mucho más amplio que ropa en castellano, ya que incluye además otros objetos, generalmente bienes fungibles y muebles. En francés, en cambio, el sustantivo *robe* se usa en un sentido todavía más restringido que el de nuestra “ropa”, pues designa únicamente el vestido de mujer o la toga de un letrado, quedando posteriormente reducida a las prendas personales de vestir.

La ropa, por tanto, eran esos objetos susceptibles de ser robados, quedando posteriormente reducida a las prendas personales de vestir⁴.

⁴ Fernando Navarro en www.elcastellano.org (Consulta: 16-6-08)

La ropa es una experiencia íntima con nuestro cuerpo y una presentación pública del mismo. Moverse entre la frontera del yo y los demás es el interfase entre el individuo y el mundo social, el punto de encuentro entre lo privado y lo público. Es decir, el vestido es el primer espacio, la forma más inmediata, pues regula los modos de vinculación entre el cuerpo y el entorno.

Mediando entre el cuerpo y conjuntamente con el contexto, los conceptos de superficie y silueta plantean una doble lectura: hacia fuera funciona como exterioridad y aspecto construyendo forma, volumen y silueta, transformando la anatomía; por otro lado, hacia adentro configura espacialidad, hábitat, un mundo de percepción que se antepone a las relaciones sucesivas con los otros espacios y los otros cuerpos.

Los estudios sobre la moda y el vestir tienden a separar el vestido del cuerpo, descuidan al cuerpo y los significados que éste aporta a la indumentaria. Los estudios culturales suelen entender el vestir semiológicamente, como un “sistema de signos” o analizar los textos y no los cuerpos⁵.

La psicología social contempla los significados y las intenciones del vestir en la interacción social como veremos con detenimiento en el siguiente apartado.

El vestido de todos los días no se puede separar del cuerpo. La importancia del cuerpo para el vestido es tal que los casos en los que la prenda se presenta divorciada del cuerpo son extrañamente alienantes. Esta sensación de alienación del cuerpo es aún más profunda cuando la

⁵ Barthes, Roland, *El sistema de la moda y otros escritos*, Ed. Paidós, Barcelona, 2003.

prenda o los zapatos todavía llevan las marcas del cuerpo, cuando la forma de los brazos o de los pies son claramente visibles.

El cuerpo es el interior de la vestimenta, su contenido y soporte; mientras que la vestimenta, que lo cubre como una segunda piel o primera casa; se transforma en su primer espacio de contención y también, de significación en el ámbito público.

El vestido cubre y el cuerpo descubre el vestido habitando un espacio, destapa una posición “autoportante”, dotándolo de un nuevo sentido. El espacio de significación que se establece entre el cuerpo y la vestimenta en un determinado contexto puede servir para desnudar el modelo social de una época, su sistema de prohibiciones y permisos, sus zonas de permeabilidad. Puesto que cada cultura condiciona al cuerpo a través de la vestimenta en función de los valores establecidos, un cambio de hábito genera un cambio de valores, una novedad en los modos de vinculación social, y la posibilidad de resignificar el propio ser.

En referencia a líneas anteriores, en la frontera del yo, la noción del yo-piel dada por Didier Anzieu resulta interesante, pues en torno al cuerpo, la forma y el espacio son la piel. La piel, como sistema de protección de nuestra individualidad; al igual que los vestidos, que cubren, facilitan o complican la identificación de la persona. La piel es permeable e impermeable. Es superficial y profunda. Es verídica y engañosa. Es regeneradora en vías de desecamiento permanente. Es elástica. Sede de bienestar y seducción. Nos proporciona tanto dolores como placeres. Es sólida y frágil⁶.

⁶ Anziu, Didier, *El yo-piel*, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 2002.

Entendiendo el cuerpo como estructura, los recorridos sobre la anatomía son líneas constructivas, de esta manera se crea una metamorfosis del vestido para desempeñar otra función fuera del cuerpo.

1.2 Los cuerpos vestidos y la sociología del vestir

La ubicua naturaleza del vestido parece apuntar al hecho de que la ropa o los adornos son uno de los medios mediante los cuales los cuerpos se vuelven sociales y adquieren sentido e identidad.

Revisando el punto de vista tradicional, el hombre inventó el vestido por tres motivos: la protección de la intemperie, el pudor de ocultar la desnudez y, el adorno para hacerse notar. Los tres motivos son válidos, pero debemos añadir otra función que es más importante: la función de significación. El hombre se ha vestido para ejercer su actividad significativa. Llevar un traje es fundamentalmente un acto de significación y en consecuencia, de socialización.

El cuerpo de algún modo puede ser embellecido o seguir adornado, incluso sin adornos. El vestir es un hecho básico de la vida social y esto es común en todas las culturas: todas las personas visten el cuerpo de alguna manera, ya sea con prendas, tatuajes, cosméticos u otras formas de pintarlo. Ninguna cultura deja al cuerpo sin adornos, sino que le añade algo, lo embellece, lo resalta, lo decora y lo identifica.

El significado cultural del vestir comprende todas las situaciones, incluso aquellas que se puede ir desnudo: hay estrictas reglas y códigos para cuando podemos ir desnudos. Aunque los cuerpos puedan ir desnudos en ciertos espacios, sobre todo en la esfera privada del hogar, en el terreno social casi siempre que un cuerpo no vaya vestido apropiadamente, su ostentación o su exposición inadvertida en público, puede ser molesta, perturbadora, y potencialmente subversiva.

Para hablar del desnudo, se hace necesario analizar la diferencia entre los términos *naked* y *nude*. Ambos significan desnudo en inglés, pero se atribuyen a cuerpos diferentes. Mientras que *nude*, es un término utilizado en el género artístico; hace referencia a un cuerpo-imagen, un cuerpo imaginado; es decir, el cuerpo espectáculo⁷. *Naked*, se refiere al verdadero cuerpo, al cuerpo desnudo pudoroso, al cuerpo sobrante, un cuerpo vomitorio⁸. En la historia del arte, aparece esta doble polisemia con *Le Dejeuner sur l'herbe* (Desnudo sobre la hierba) de Manet. Esta obra, introduce una alteración fundamental del desnudo expuesto a la mirada del espectador, realizando un *naked*.

Según Anne Hollander, el vestido es esencial para nuestra comprensión del cuerpo hasta el punto que nuestra forma de ver y representar el cuerpo desnudo está influida por las convenciones del vestir. Tal como dice: “*el arte prueba que la desnudez no es experimentada y percibida universalmente en mayor medida que la indumentaria. En cualquier momento el yo sin adornos tiene más afinidad con su propio aspecto vestido que con cualquier otra entidad humana sin ropa en otros momentos o lugares*”⁹. Las representaciones de desnudos en el arte y en la escultura corresponden a las modas dominantes del momento, de modo que el desnudo nunca está desnudo, sino “vestido” con las convenciones contemporáneas del vestir.

⁷Término asignado por Miguel Á. Hernández Navarro para referirse al cuerpo Imaginario, el del Yo-Ideal (moi-idéal) lacaniano, el cuerpo del espejo, un cuerpo perfecto, total, sin sombras. Opuesto por completo al cuerpo fragmentado; en *La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio*, Diputación de Valencia. Institut Alfons el Magnànim, 2006, p. 66.

⁸ Término asignado para referirse al cuerpo sin luz; cuerpo que a la sombra o con la sombra, muestra la falta en el cuerpo-imagen del espectáculo: el resto. Miguel Á. Hernández-Navarro, *Op cit*, p. 71.

⁹ Hollander, Anne. *Seeing through Clothes*. Berkley University of California Press, 1993.

En la actualidad, se puede asegurar que no existen rasgos, actitudes o estereotipos intrínsecos de un sexo, sino unos modelos sociales de comportamiento y fijados culturalmente, en función de la revolución histórica de cada sociedad. Sólo se puede llegar a hablar de hombre-mujer, masculinidad-feminidad, homosexualidad-heterosexualidad en términos de convenciones y significados determinados por el orden social¹⁰. Pero lejos de pretender analizar y describir cómo se indica el género mediante la indumentaria, puesto que es un tema muy extenso, si es preciso señalar que aunque pueda parecer que vivimos en una sociedad donde las polaridades “hombre” y “mujer” están separadas en lo que respecta a la ropa, la convención sigue ciñéndose a la necesidad de hacer la distinción.

Podemos decir que no existe un tipo de conducta natural, sino que toda expresión corporal está relacionada con la normalidad y determinada por la cultura. Corremos el peligro de convertirnos en simples perchas con las que ni se expresa ni elaboramos nuestra identidad personal, dictados por una lógica impuesta por el consumismo.

¹⁰ Cortés, José Miguel, Catálogo *El rostro velado, travestismo e identidad en el arte*, Koldo Mitxelena, Donostia-San Sebastián, 1997, p. 81.

1.3. La moda. El uniforme

“La moda se halla al mando de nuestras sociedades; en menos de medio siglo la seducción y lo efímero han llegado a convertirse en los principios organizativos de la vida colectiva moderna; vivimos en las sociedades dominadas por la frivolidad, último eslabón de la aventura plurisecular capitalista-democrática-individualista”¹¹.

Antes de hablar sobre moda es preciso señalar que existen pueblos y sociedades sin moda, como por ejemplo, la antigua sociedad china, donde la indumentaria estaba estrictamente codificada de forma casi inmutable. La ausencia de moda correspondía al total inmovilismo de la sociedad. Para las civilizaciones sin escritura, la moda plantea un problema muy interesante, si bien no excesivamente estudiado. El problema es competencia de la sociología de los encuentros entre culturas: en países como en África, la indumentaria tradicional de índole indígena, esa indumentaria inamovible que se sustrae a la moda, topa con el fenómeno de moda llegando a Occidente.

Prácticamente desde hace trescientos años, la indumentaria femenina se ha visto sometida de manera exacta a una oscilación periódica: las formas alcanzan los términos extremos de sus variaciones cada cincuenta años.

¹¹ Lipovestky, Gilles, *El imperio de lo efímero*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1990, p. 13.

La historia del vestido masculino es algo distinta de la del vestido femenino. No hay ningún rasgo naturalmente femenino de la indumentaria, sólo existen rotaciones, sucesiones regulares de las formas. El vestido masculino actual, de tipo occidental, se construyó en su forma general de *basic pattern* (patrón básico) a principios de siglo XIX bajo el influjo de dos factores. El primer el factor formal proveniente de Inglaterra: el vestido masculino se origina en el traje cuáquero (chaqueta abotonada, estricta, de colores neutros). El segundo factor es de orden ideológico. La democratización de la sociedad trajo consigo la promoción de los valores de trabajo en detrimento del ocio, y desarrolló en los hombres una ideología de *self-respect* (amor propio) de origen inglés.

Un hombre del siglo XIX, al no poder modificar ya la forma de su chaqueta, se distinguía del vulgo por su manera de anudar la corbata o de llevar los guantes. Desde entonces el vestido masculino no ha conocido auténticas mutaciones¹².

Los códigos de género varían enormemente según los muchos factores distintos que operan en un contexto concreto. Sus fronteras todavía son tangibles aunque totalmente infranqueables, un ejemplo de ello puede ser el diseñador francés Jean-Paul Gautier. Los regímenes de representación de la masculinidad y de feminidad, son a pesar de todo claramente genéricos y la moda continúa jugando con el género, incluso aunque periódicamente lo deconstruya¹³.

¹² Barthes, Roland, *El sistema de la moda y otros escritos*, Ed. Paidós, Barcelona, 2003.

¹³ Entwistle, Joanne, *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*, Ed. Paidós, Barcelona, 2002, p. 218.

El siglo XX estuvo marcado por el fenómeno de la moda, que aparece correlacionado con la aparición de la sociedad de masas. En las sociedades actuales, la moda aparece como un factor central para la producción del sistema capitalista de producción, acentuando los rasgos propios de una sociedad de consumo.

Si entendemos la moda como un fenómeno social, no podemos dejar de lado el hecho de que la sociedad no es homogénea, está segmentada según status y clases. De ahí que surgen tres modelos diferentes de interpretación sobre la relación y la gestación y difusión de las modas.

El primer modelo, planteado por Simmel¹⁴, nos dice que las modas de las clases altas se diferencian de las de las inferiores, en el que las modas son modas de clases.

El segundo es propuesto por Köning¹⁵, para quien las sociedades industriales modernas, no se caracterizan por grandes contrastes, sino más bien por matices, esto expresaría la democratización de las ciudades. Por tanto, la moda estaría asentada en las clases medias, y puede difundirse tanto hacia arriba como hacia abajo en la escala social.

El tercer modelo es llamado trickle-effect, como nos explica Squicciarino: *“Esta denominación pondría de manifiesto que en la sociedades de consumo, aunque se dé una mejora general del nivel de vida, subsiste, a pesar de las apariencias, una relación piramidal disfrazada entre clases sociales en la que, de forma oculta y a través de los medios de masa, se*

¹⁴ Simmel, George, *El individuo y la libertad, Ensayos de crítica y cultura*, en línea www.nodo50.org/dado/textosteoria/simmel.rtf,(Consulta: 3-2-08).

¹⁵ Köning, René, *La moda en el proceso de la civilización*, Instituto de Moda y Comunicación S.L, Valencia, 2002.

*sugieren constantemente a las clases inferiores modelos de comportamiento con un esquema del tipo consumo-dependencia*¹⁶.

Intentando comprender la dinámica de la producción de la moda en un caso particular, los tres modelos se deben plantear desde una perspectiva que los utilice conjuntamente, ya que cada uno de ellos resalta un aspecto diferente de los factores que están en juego en la sociedad.

En la actualidad, la moda sólo se puede contemplar como un sistema regulador que impone sus reglas y cambios cíclicos a los que la sociedad irremediabilmente no puede escapar. Lejos se encuentran las pretensiones que aspiraban aportar al individuo distinción del resto; a pesar de que las artimañas publicitarias siguen creciendo para pretender cubrir las necesidades individuales, en las que los modelos son pretendiendo ser maniqués, no dejan de ser ideales de belleza. La moda se ha convertido en un símbolo de orden. No podemos negar que bajo este engaño disfrazado somos una sociedad uniformada.

No debemos olvidar que: *“En general, uniforme escolar se ha inspirado ideológicamente en la idea de que el control del cuerpo y el aspecto reglado promueven el orden social tanto en la escuela como en la sociedad*¹⁷.

En el marco de la historia del vestido, el uniforme y el atuendo distintivo nos ofrecen ejemplos elocuentes de cómo el traje puede convertirse para

¹⁶ Squicciarino, Nicola, *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre indumentaria*, Ed. Cátedra, Madrid, 1998, p.166.

¹⁷ McVeigh, Brian J., *Uniforms, School, Encyclopaedia of Clothing and Fashion*, Charles Scribner's Sons, Nueva York, 2005, p. 373. Traducción de Celia Filipetto en Exit 27, *Uniformes*, p. 87.

el cuerpo en un aparato regulador que sanciona un sistema cerrado de correspondencias entre el aspecto exterior y orden social.

El uniforme según Foucault¹⁸ es el emblema de separación entre el interior y el exterior de una cultura ordenada jerárquicamente, entre el mundo del derecho y el mundo del revés, entre lo familiar y lo extraño, entre lo nuestro y lo de ellos, entre identidad y alteridad.

Dado que el mundo en el que vivimos cada vez diseña e impone más uniformes y la diferencia e igualdad van unidas, el uniforme puede ocultar cualquier otra identidad.

El significado identificador del atuendo distintivo funciona a lo largo de un eje paradigmático, tal y como describe Patricia Calefato en “El sentido del vestir”, el cuerpo vestido de uniforme exhibe una estructura cierta en relación con tres ámbitos de su funcionamiento como signo: en el plano semántico cada detalle tiene su significado preciso, en el sintáctico es necesario seguir un orden y unas secuencias determinadas al ponerse el atuendo distintivo y sus accesorios, y en el plano pragmático, quien viste el uniforme hace o manda hacer algo preciso y establecido por un código social del pasado¹⁹.

El vestido es un auténtico texto cultural que no puede concebirse, ni siquiera cuando se trata de un atuendo distintivo, como un sistema cerrado, coherente, con existencia propia, sino que debe analizarse a través de las maneras en que se transforma constantemente en práctica

¹⁸ Calefato, Patricia, *Semiótica del uniforme*, en Exit 27, *Uniformes*, 2007, p. 22.

¹⁹ Calefato, Patricia, *El sentido del vestir*, Instituto de estudios de Moda y Comunicación, Valencia, 2002.

textual. El texto-atuendo distintivo goza de vida social propia, se expone a un abanico de posibilidades de reelaboración y recontextualización.

En las múltiples puestas en escena del cuerpo, la fenomenología del atuendo refleja la lógica de la frontera y el desplazamiento desnaturalizador. Junto con procedimientos de manipulación y revalorización, mediante la función reguladora del uniforme el cuerpo queda sujeto a una jerarquía mediante la visualización de su estatus y la división entre orden y desorden.

Como dice Francisco Javier San Martín, el factor clave que ataña al informe ya sea civil o militar, lúdico o laboral, representa la atenuación de la individualidad y un ingreso a una comunidad más fuerte, un espacio en el que la identidad ya no surge del individuo sino del grupo, no de lo vivido sino de la pertenencia²⁰.

A modo de conclusión, podemos decir que para cambiar el mundo también es necesario cambiar la propia vestimenta, quitarse de alguna manera el uniforme para lucir otro, pero en ese acto de desprenderse de todo se incluye el desnudarse en ese momento. El cuerpo desnudo puede hablar por sí sólo, declara su presencia, su existencia con todas sus imperfecciones y debilidades, se convierte en un instrumento de comunicación, y se utiliza para dar a conocer la oposición a la cultura dominante, pero a su vez muestra y nos da conocimiento del conformismo existente.

²⁰ San Martín, Francisco Javier, *Uniformes y libreas*, en Exit 27, *Uniformes*, 2007, p. 156.

1.4. Arte y vestido

1.4.1 El uso de la indumentaria en el arte

La ropa como tema

Para abordar un tema tan extenso como es el empleo de la indumentaria en la obra de arte, comenzamos por analizar un aspecto inmediato para el artista: su imagen.

Ejemplos como Beuys, Warhol o Dalí son aquellos que al vestirse cotidianamente se distinguen de modo artístico del resto, debido a la intención de su atuendo. No olvidemos que etimológicamente, la palabra persona procede de la de “disfraz”. El origen más remoto de la palabra persona es el griego *prósopon* (aspecto). Los latinos denominaron persona a las máscaras usadas en el teatro por los actores, y también llamaron así a los propios personajes teatrales representados. Una memorable película de Ingmar Bergman, con Liv Ullman y Bibi Andersson, considerada la más osada y experimental de ese director sueco, se tituló *Persona*, en referencia a la acepción latina del término, que alude a éstas máscaras y personajes.

Jana de Leo Blas apunta en “El viaje sin distancia” que el disfraz es un viaje a la personalidad, a otras personalidades, un viaje en la distancia con uno mismo. Es un viaje a través de la ropa en el acto de vestirse. El disfraz parte de la huída, la huída de uno mismo, para poder visitar otros mundos, ser otra persona. Gracias al disfraz uno se olvida y así consigue escapar de sí mismo. Éste ser otro temporal, permite el viaje hacia otros mundos.

El disfraz se usa para cambiar de personalidad, para ser otra persona, pero sin serlo, sólo como ilusión. Este cambiar de espacio es una forma de ir a otro mundo²¹.

La indumentaria deriva en una voluntad de reconocimiento del personaje creado de uno mismo (el artista), de los hechos que lo peculiarizan (la obra) y como consecuencia el reconocimiento por ello (en el arte).

En los retratos y autorretratos apreciamos la imagen controlada del artista como motivo y excusa para la obra. Toda figura humana se puede representar de cuatro modos en relación con su atuendo: “vestida, desvistándose, desnuda o vistiéndose”²². La imagen del artista, en una de estas cuatro situaciones, incorpora la intención del personaje representado en la obra y se condiciona aún más a través del gesto, la pose, la escenografía.

A veces, el propio artista es el material expresivo como sucede en la obra de Sherman, Morimura, Koons o Gilbert y George entre otros. Si pensamos en la imagen de estos artistas proporcionada en sus obras, la indumentaria es *atrezzo* que ayuda a fingir una interpretación y por tanto no es un elemento fiable ni determinante para reconocer al propietario por su indumentaria como puede suceder en la vida



Untitled film still #34,
photograph, Cindy Sherman,
1979.

²¹ Leo de Blas, Jana: *El viaje sin distancia. Perversiones del tiempo, el espacio y el dinero ante el límite en la cultura contemporánea*, AD HOC Serie ensayo 14, CENDEAC, Murcia, 2006, p. 132.

²² Vicario, José Luis, *El vestido ocupado*, en revista Escala 2, *Las formas del vestir las formas del arte*, p. 14.

cotidiana. De esta manera, se aleja de la usual artificiosidad de cubrirse con ropa.

Avanzamos en la utilización del vestido en el mundo del arte a través de una aproximación a la indumentaria del artista, incorporada en la obra de arte.

La presentación física del vestido del artista viene dada, en la mayoría de



I Like America and America Likes Me, Joseph Beuys, 1974.

los casos, por su función utilitaria protectora. Viste su cuerpo mientras éste realiza una acción, como puede suceder en happenings o performances. Encontramos trabajos en los que la indumentaria del creador se peculiariza hasta el hecho de convertirse en obra el hecho de llevarla. La prenda está, entonces, en función del uso como atuendo del artista. De ésta manera funcionaba, por ejemplo, el fieltro que protegía a Beuys del coyote en la

performance "*I like America and America likes me*". El artista se encerró en un recinto aislado por una malla metálica durante tres días en una galería de Nueva York con un coyote, envuelto en fieltro con unos guantes y un bastón. Desde su llegada al aeropuerto de la ciudad se trasladó a la galería sin poder ver nada cubierto por el fieltro y sin tocar el suelo estadounidense como señal de repudio a la política del país, regresando a Alemania de la misma manera.

Las prendas del artista también se presentan sin tener que emplearse para ninguna acción en la obra. La ropa, en este caso, denota una cercanía física o afectiva a la hora de ser empleada y se convierte en un elemento de proximidad y aproximación al autor.

Existen dos esferas de actuación, cuando se habla del vestido como herramienta, la moda y el arte. Como dice I. Echevarria: *“esta simetría que comparten el arte y la moda, cada uno aspirando a apropiarse del ámbito que es específico del otro, es la razón por la que, paradójicamente, sus discursos respectivos, en tanto que complementarios, ofrecen una estructura similar, hasta el extremo de que ya es tópico referirse al arte como moda y a la moda como arte”*²³.

Frecuentemente los resultados aparecidos en el mundo de la moda merecen consideraciones artísticas sin tener la aparición expresa de un artista plástico. Quizá se deba a la incorporación en la prenda de alguna característica vinculada habitualmente al mundo del arte, como puede ser su condición de pieza única o algún rasgo de que haga distinguirse en alguna obra o estilo artístico reconocible, así como por mostrarse en una sala de exposiciones fuera del circuito comercial.

Otro tratamiento de la indumentaria en el arte parte de la relevancia de su carácter objetual. Quizá sea ese el uso del vestido el que mayor número de ejemplos ofrezca en la incorporación del vestido en la obra de arte. En estas obras los artistas relegan el uso del vestido tratado, aunque la visión de la prenda nos induzca a recrear su hipotética funcionalidad. Estos vestidos se incorporan en la obra o funcionan como obra en sí mismos, valiéndose para ello del material del que se confeccionan, de

²³ Vicario, José Luis, *El vestido ocupado*, en revista Escala 2, *Las formas del vestir las formas del arte*, p. 15.

sus características formales o de la función que pueden desempeñar o desempeñan.

De este modo encontramos vestidos realizados en materiales diversos, ropa desproporcionada o tan pesada que impide cualquier movimiento, ingeniosos artefactos vinculados al cuerpo, atuendos imposibles, aparatos metafóricamente ortopédicos o complementos inútiles.

El vestido empleado en esta faceta artística tiene como origen tres fuentes principalmente: la utilización de una prenda ya confeccionada, la manipulación de ésta, o la creación personal del artefacto-indumentaria por el artista.

Cabe señalar en este apartado, aquellas prendas que no pueden ser consideradas verdaderamente como indumentaria pues prescinden de características que se definen como tal, ya sea por su forma, tamaño o porque los materiales empleados impidan su funcionalidad. En estos casos la obra de arte recurre a la idea vestimental o a la representación de la indumentaria, para incidir en ésta a través de su mensaje artístico.

Algunos artistas que han experimentado desde las cualidades y efectos de lo propiamente textil, han practicado conceptos espaciales como Christo para la construcción de la identidad de la obra, o por el mismo acto de tejer y de vestir, cubrir o proteger.



Wrapped Reichstag, Christo and Jeanne-Claude, Berlín, 1971-1995.

Para finalizar no podemos dejar de nombrar al artista coreano Do-ho-Suh, sus instalaciones “*Corridor*” o “*El hogar perfecto II*” se pueden denominar como arquitecturas textiles ya que recrea con tela su apartamento de Nueva York, el pasillo colindante y la escalera del edificio en la galería Lehmann Maupin (Nueva York). Examina las complejidades del espacio personal y define el espacio como transportable de ahí que utilice un material fácil de transportar y ligero. El nylon traslúcido que emplea relaciona la noción del límite y del espacio permeable. Reconstruye minuciosamente todo tipo de detalles como los tiradores de las puertas o los interruptores. El visitante debe examinar su propio espacio individualizado



Corridor, Do-ho-Suh, 2001.



Escaleras, Do-ho-Suh, 2003.

1.4.2 El *fiber-art*

El *fiber-art* es una modalidad artística que rompe con la dicotomía arte-artesanía, conformada por artistas que han investigado sobre el tejido y que pueden catalogarse como representantes de arte textil o de fibra.

A comienzos del siglo XX, la abstracción impulsó el arte textil con la influencia del Art Nouveau. Un ejemplo de ello son las composiciones abstractas como los diseños de colchas que las artistas Sonia Delaunay o Sophie Teaeuber-Arp realizaron, acercando la moda a la pintura y ésta a su vez al diseño del tejido.

Entre 1930 y 1933, Annie Albers dirigió un taller de tejido en la Bauhaus, partiendo del vínculo entre naturaleza y el tejido en sus investigaciones plásticas ampliando las posibilidades del material y de la fibra.

En los años sesenta, se desarrolla en América la denominada “cultura textil”, que promovió el interés por las técnicas provenientes de culturas antiguas, iniciándose un proceso de conceptualización del tejido. En Europa también empezó a cobrar mayor interés con Jean Lurcart, que inició la Bienal de Tapicería de Lausana (Suiza) en 1962. En España, han destacado artistas como Grau Garriga o Aurelia Muñoz.

En la década de los setenta, destacó el movimiento “Pattern and Decoration”, con artistas como Miriam Shapiro. En sus obras denominadas “feminajes” combinaba técnicas como el ganchillo, el

collage con telas y la pintura, haciendo homenaje a “los reinos pre-estéticos” de Silvia Bovenschen²⁴.

El debate entre arte y artesanía provocó discusiones sobre qué debía ser expuesto en una galería y por quién, extendiendo la discusión sobre el género de los materiales. La crítica feminista ha juzgado el distanciamiento entre artes mayores y menores, considerando éste como una excusa sexista para evitar que la mujer tenga protagonismo en la escena artística. Derrida también cuestionó estos aspectos y expresó las siguientes palabras: *“Un ‘indecidible’, algo que parece a un género pero que rebasa sus límites y parece no encontrarse menos a sus anchas en otro... Pertenece a ambos, podríamos decir, pero no pertenece a ninguno. ¿Debemos incluir el “arte textil” en la camaleónica figura de lo ‘indecidible’?”*²⁵

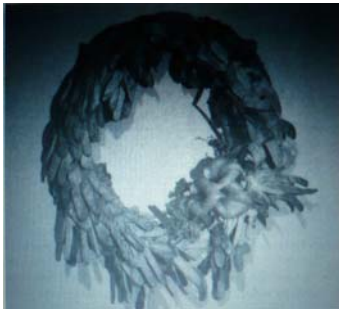
A finales de los setenta, se puede decir que no existía una clara definición del arte de las mujeres. Se exigía de algún modo temas relacionados con la mujer, a pesar de que ella quisiera ser artista independiente del movimiento feminista.

El trabajo de Louise Bourgeois aporta al “Fiber Art” de la época, un nuevo interés por las técnicas empleadas mayoritariamente por mujeres, pero no puede clasificarse dentro del movimiento.

²⁴ Bovenschen, Silvia, “¿Existe un estética feminista?”, en *Estética Feminista*, Ed. Icaria, Barcelona, 1987. Reflexión en torno al género y la tradición en el orden masculino que impone el patriarcado. El uso de técnicas como la costura, que habían sido menospreciadas por la élite artística, constituyendo un ejercicio reivindicativo.

²⁵ Deepweell, Katy, *Nueva Crítica Feminista del Arte, Estrategias Críticas*, Universidad de Valencia, p. 154.

En los ochenta, Griselda Pollock y Rozsika Parker plantean una contradicción en relación a las labores de aguja, pues se identificaban con la feminidad impuesta a la mujer. Afirman que la división entre arte y artesanía, pudo ser causada no sólo por la diferencia de clase sino por la categorización social.



Pale Armistice, Rozanne
Hawskley, 1988.



Shadows, Alison Marchant, 1988.

Ya en los noventa, se recapitulan los planteamientos de las décadas anteriores. Se sigue considerando que la mujer artista está influenciada por el feminismo y el postmodernismo, con los que se han comprometido casi por defecto sin pretenderlo. “La Puntada Subversiva” fue el título común de dos exposiciones itinerantes: “El bordado en la vida de las mujeres 1300-1900” y “Mujeres y tejidos en la actualidad” inauguradas en mayo de 1988 en The Withworth Art Gallery y en Cornerhouse respectivamente, en la ciudad de Manchester. Supusieron una revalorización de las mujeres que habían

practicado las labores de aguja como praxis artística, al igual que lo hicieran algunos hombres²⁶.

²⁶ Deepweell, Katy, *Nueva Crítica Feminista del Arte, Estrategias Críticas*, Universidad de Valencia, p. 144.



Fotografía de la instalación, sección de banderas de la exposición "Mujeres y tejidos en la actualidad", 1988.

Por lo tanto podemos concretar que el "Arte textil" o "Fiber art" existe como un género artístico o tendencia que se encuentra entre los límites de los géneros clásicos. Estos términos quedan indefinidos, ya que surge una extensión del término fibra a otros materiales. Los artistas pueden recurrir tanto a hilo de lana o de algodón como a filamentos metálicos para elaborar sus piezas, en este contexto podemos ubicar la obra de Maribel Doménech.



7 palabras acerca de la sexualidad, Maribel Domenech, 2000.

2. La posibilidad de vestir otros cuerpos

2.1 El espacio como elemento de la obra

En los años sesenta como ya advirtió Foucault en la conferencia celebrada en el *Cercle d'études architecturales* de París el 14 de marzo de 1967: *“La época actual sería tal vez la época del espacio. Estamos en la era de la simultaneidad, estamos en la era de la yuxtaposición, la era de la proximidad y la lejanía, la era de la contigüidad y dispersión”*²⁷.

Se aprecia un particular interés por todo lo relativo al espacio, que tendrá su repercusión en la asunción del espacio como tema en las artes y en la arquitectura, un interés que es consecuencia de una nueva forma de entender y apreciar el espacio, lo que conduce a preguntarse de qué manera lo ha ido comprendiendo el hombre y, más concretamente, cuáles son las fases que han determinado la evolución de esos conocimientos sobre el mismo.

²⁷ Publicación en *Architecture, Mouvement, Continuité* en 1984, traducción en *“Espacios diferentes”*, AA.VV., *Toponimias. Ocho ideas del espacio*, Fundación “La Caixa”, Madrid, 1994, p. 31.

El espacio no ha sido considerado, hasta hace relativamente poco tiempo, como algo relacionado con el arte y la arquitectura. Cuando se ha cobrado conciencia de esta carencia se ha pensado que los teóricos del pasado no habían tenido necesidad de nombrar el espacio, y que se utilizaba en otras disciplinas, porque ese concepto estaba implícito tanto en la arquitectura como en las artes. Situándonos en esta tercera edad del espacio caracterizada por la condición de emplazamiento y vecindad, vemos cómo este concepto se convierte en uno de los temas fundamentales del arte y la arquitectura durante la segunda mitad del siglo XX.

De esta argumentación se pensaba que la idea de espacio en el pasado era algo así como el sonido del oleaje del mar, que se hace inaudible para los marineros por estar permanentemente inmersos en él.

Es, a mediados de los 50 cuando el espacio adquiere la categoría de obra, ya no es sólo aquello que acompaña a la obra, sino que toma protagonismo, llegando incluso a ser el generador de lo presentado.

2.1 El lugar específico o *site-specific*

El concepto *site-specific*, se aplica a las obras que han sido creadas para un lugar determinado y sólo tienen sentido en ese lugar al cual se refieren.

La aparición del concepto de obra para un “lugar específico” supuso un paso de gigante al situar la obra de arte en el extremo opuesto a la habitual escultura “trashumante” generada en la modernidad, es decir, aquella que fue creada sin tener en cuenta ningún lugar concreto y puede ser transportada y ubicada en cualquier parte sin menoscabo para la obra o para el lugar.

La mayoría de las esculturas de Richard Serra permanecen instaladas tres o cuatro meses; otras como las de Christo, se realizan para estar en pie una semana. Una vez concluido el evento para el que han sido creadas, se desmantelan, con lo que las obras no están expuestas a sufrir el desgaste del envejecimiento visual producido por el hastío cotidiano, quedando su imagen sólo en nuestra memoria, reforzada por las fotografías y los textos de los libros y catálogos. Es en la complacencia de la memoria donde se convierten en auténticos monumentos del arte contemporáneo.

Otras en cambio permanecen en el lugar, este es el caso de las puertas de la escultora Cristina Iglesias, realizadas para el edificio de ampliación del museo del Prado diseñado por el arquitecto Rafael Moneo.

Seis puertas de bronce de seis metros de alto y 22 toneladas de peso, dos de ellas invaden los huecos laterales de la fachada, dos forman las hojas y dos el umbral. Están inspiradas en la vegetación, como un bosque quieto. Las distintas posiciones y maneras de apertura de esta pieza provocan una experiencia visual. La idea de un corredor, un espacio vivo que se integra en el tránsito de quien entra. El espectador entra haciéndose parte de la instalación.



Puertas del edificio de ampliación del Museo del Prado, Cristina Iglesias, 2007.

3. Antecedentes del proyecto

3.1. Vestir la calle, interviniendo el lugar

Proyecto I: “El hilo de la vida”²⁸

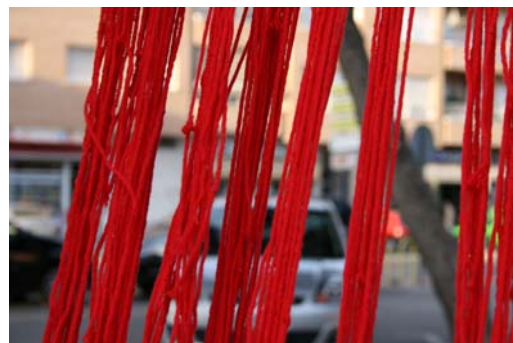
Nuestro discurso, centrado en el vestido, la tela, el tejer, la doble piel, el vestido piel y el cuerpo como maniquí sufre un punto de inflexión.

Llegamos a un estado del proyecto que al parecer se creía hilvanado, surge un alto en el camino recorrido. Se plantean las posibilidades del vestir desde un lugar específico dado, una plaza, concretamente, su entrada. El cuerpo deja de ser el maniquí que cubrimos, ahora se viste la calle.

Colocamos una cortina; usualmente es una tela que cuelga de puertas o ventanas que no deja pasar la luz o las miradas ajenas, aunque también se utiliza como adorno de éstas; en este caso su función tenía unas pretensiones diferentes.

²⁸ Intervención en el espacio público en San Javier, Murcia. Certamen *Imagina: nos quedamos con la calle*, abril de 2008.

Realizada con hilos de lana se podían observar ambos lados (tanto la calle como la plaza), generando una nueva mirada hacia lo que se nos presenta habitualmente delante de nosotros cuando caminamos por calles y atravesamos las plazas, creando espacios íntimos imposibles-
posibles ya que se daban en un contexto urbano; de alguna manera se forzaba a todo el que pasase en “detenerse” para mirar, apartar la cortina y continuar su camino, quizás esperando a que hubiese algo al otro lado.



Siguiendo el hilo de la función que desempeña el vestido, ya que nos cubre y nos proporciona esa relación íntima con nuestro cuerpo. La cortina daba esa posibilidad, engañosa de mirar sin ser visto. Pasando a ser de telón de la función al personaje principal.



En este caso interesaba tanto la reacción, como la relación que se establecía al atravesar la cortina y los cuerpos de los viandantes. De esta manera se abrió un interrogante en el que surge la necesidad de replantear, a pesar de la convención dada por el vestir en la que sólo cabía albergar un sólo cuerpo, en este caso cuestionar la posibilidad de no uno, sino más cuerpos. Percibimos que el lugar de trabajo es el lugar de la apertura, es el espacio que la consciencia va ganando a la confusión, es el lugar donde los errores salen a la luz para demostrarnos la necesidad de su existencia en relación a las escisiones de perfección de la obra proyectada. Es el lugar donde se ha producido nuestra transformación.

La propuesta de un lugar utópico en el que las calles se rehacen, los propios espacios en los que se actúa se reconstruyen, los itinerarios adquieren un sentido que va más allá del tránsito entre una obra y otra, y los diferentes “discursos” de la muestra se entrecruzan de tal manera que terminan diluyéndose para plantear una nueva propuesta global, espacial, que incluye a quienes la visitan²⁹.

Se restituye un nuevo espacio que afecta a la vida, la cotidianidad, tanto en el aspecto físico, en la imposibilidad de desenvolverse de la misma

²⁹ Larrañaga, Josu, *Instalaciones*, Ed. Nerea, Donostia-San Sebastián, 2001. p. 18.

manera al situarnos en un nuevo entorno plástico que coincide con el lugar en el que se habita.

De manera que, cuando el arte pretende coincidir con la vida, los espacios de la representación comienzan a ser lugares que se recorren, formas que pueden tocarse, objetos con los que nos podemos relacionar o usar de diferentes maneras.

Por su carácter efímero, por la fragilidad del material, la esperanza de que la cortina estuviese colgada, sólo apuntaba a que se mantendría los días que durase el evento. En cambio, se mantuvo aproximadamente durante una semana.



3.2. La casa como cuerpo

Proyecto II: “Tegumento”³⁰

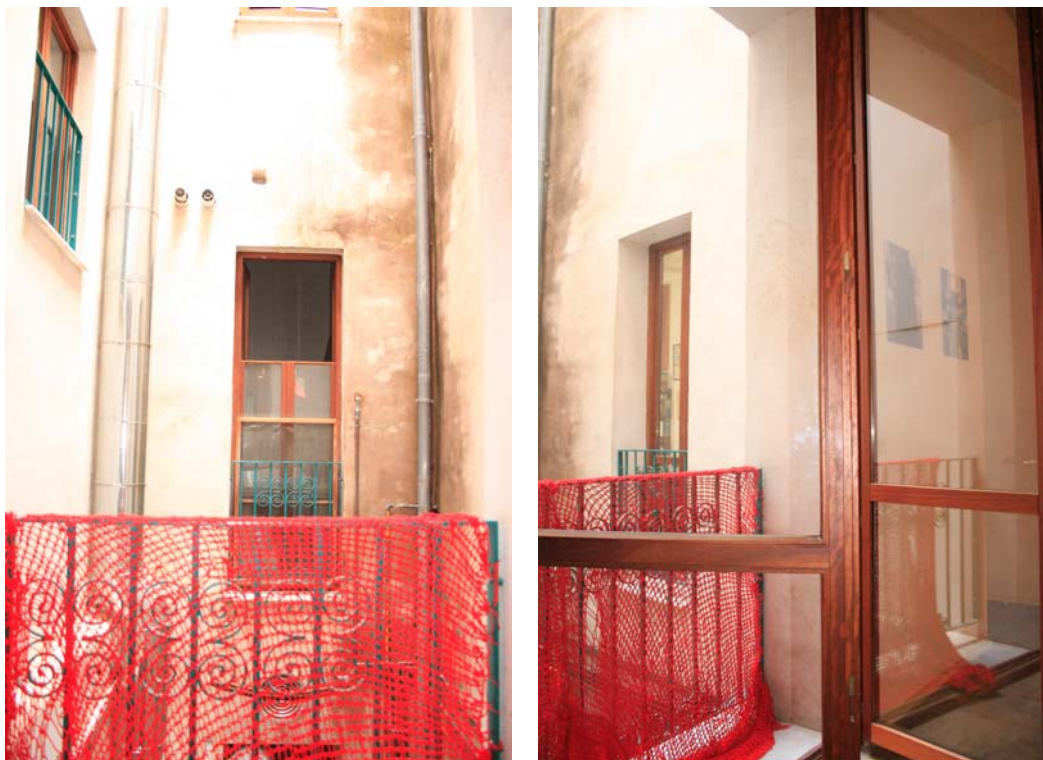
El cuerpo femenino se utiliza como metáfora de la casa. Sin embargo, en esta ocasión se emplea la casa como cuerpo al que vestimos, a pesar de que debería usarse como metáfora de umbral. Por un lado porque el cuerpo femenino antes de ser casa, de ser habitación, es umbral (su valor o virtud viene del umbral físico, una barrera) y por otro porque su espacio efectivo de dominio es tan fino como su virgo físico, se encuentra en el umbral, en la ventana. La ventana es un encuentro del exterior con el interior, pero no es acceso sí salida.

La relación que se establece es la de la mirada, no hay un cuerpo físico en movimiento que se desplaza atravesando el espacio para observar qué hay más allá. En la ventana se da esta situación de separación y difusión. El exterior y el interior se funden en la ventana yendo uno hacia otro, pero a la vez. La ventana separa el ver del resto de los sentidos (lo que es entrar de hecho, traspasar el espacio y lo que es mirar a través de

³⁰ Instalación realizada en la sala Ca Revolta, Valencia. Exposición colectiva Instal-at, junio 2008.

él). En la transparencia del acceso visual o el impedimento, en esto consiste la frustración y el deseo.

La ventana se usa como medio para dejarse ver (casa) o dejar ver (los escaparates). En ese mismo límite vive también el deseo de lo que se ve pero es inaccesible (vestido). Mirar por la ventana es una forma de entretenerse. Entretenerse es un paso más en el distraerse, es pasar el tiempo y a la vez vivir fuera de él. Lo que se ve es casi lo mismo con pocas variaciones, la repetición hace que el espacio no se considere y que sea el tiempo lo que cambia.



El título que da nombre a la instalación, “*Tegumento*”, se refiere al órgano que sirve de protección externa al cuerpo del hombre/mujer, como en éste caso, el vestido. Los vínculos que se establecen entre el cuerpo y el

vestido, dan a conocer sin que el cuerpo esté presente, la existencia de una privacidad e intimidad expandida a un espacio como es la casa, intentando escapar, sustituyendo y *revistiendo* espacios en el límite de ámbito público, como es el caso del patio.



La pieza creaba una ambivalencia, pues se pretendía que desde dentro se prolongase hacia fuera, como el mejor ajuar que se exhibe en los balcones; una costumbre que llama la atención cuando es desconocida y se descubre al pasear por las calles.

Pero a su vez podía estar presente la otra interpretación, en la que la pieza retorna dentro de la casa, pues la aguja con la que se había tejido continuaba entre los hilos.

De alguna manera era la huella que se había dejado para dar a conocer que se había estado tejiendo en aquel mismo lugar y que aquello no había terminado. La cortina entonces se convertía en “pendón”, dejaba de ser un elemento que cubre en la intimidad del hogar para descubrir en la esfera pública lo más personal, exhibiendo en el balcón los encantos más preciados.



4. Sobre el proyecto de exposición. Del cuerpo habitado al espacio vivido

4.1 La necesidad de conquistar el espacio

“El espacio es una duda: continuamente necesito marcarlo, designarlo; nunca es mío, nunca me es dado, tengo que conquistarlo”³¹.

Existen lugares de los que no se sabe porqué, uno se siente atraído e incluso, aunque resulte un tanto pretencioso, creemos que cabe la posibilidad de llegar a enamorarse de un lugar, de una ciudad; surge un “flechazo” que sólo nos ocurre cuando lo vemos por primera vez.

Esto sucede cuando nos topamos con el espacio escogido para realizar la exposición, que surge tras recorrer, buscando, sin saber muy bien qué, posiblemente ese encuentro de persuasión con el espacio. A pesar de haber sido una duda constante a lo largo de la trayectoria de este trabajo;

³¹ Perec, Georges, *Espacios de espacios*, Ed. Montesinos, Barcelona, 2004, p. 139.

pues como ya se ha expuesto anteriormente se han planteado cuestiones en torno al espacio que hasta entonces no se habían tomado en cuenta.

Esta duda cesa cuando el espacio dado, lo hacemos nuestro, lo conquistamos para entenderlo como elemento total, dando resultado a la instalación *“Del cuerpo habitado al espacio vivido, vistiendo en rojo”* destinada a un lugar específico.

Este *site-specific* se encuentra en el patio de la que fue una antigua hospedería, *El Mesón de Morella*, hito urbano de la ciudad, que da nombre varias calles del entorno que se ubica en el barrio del “El Carmen”, de Valencia. A pesar de que la fachada actual situaría al edificio en la segunda mitad del siglo XIX, su antigüedad data del siglo XVII, ésta se descubre al entrar al patio, con sencillos pórticos dintelados y elementales vigas de madera, al que vierten los corredores de entrada a las habitaciones en la planta superior. Restaurado en 1993, en la actualidad forma parte de la red de salas de exposición de la concejalía de juventud del Ayuntamiento de Valencia.

Nos parecía interesante el hecho de que el lugar al servir de hospedería, resultaba ser un sitio de paso donde permanecer un corto periodo de tiempo, escasamente unos días, al igual que perduraría la exposición, siendo huéspedes durante tres días nosotros también.

La exposición abrigaba un lugar frío de suelo y columnas de piedra en el que antaño servía de entrada a los hombres para depositar sus caballos.



4.2 Los límites de la instalación

Tal y como nos dice Mónica Sánchez Argilés, dando un vistazo por algunos de los malogrados intentos por definir el arte de la instalación, nos informa de la dificultad de categorizar una especie de “amalgama inextricable” en la que casi todo es válido³².

The Oxford Dictionary of Art define el término instalación (1988): “*un término en boga durante los años sesenta para denominar assemblages o enviroments construidos específicamente en una galería y para una exposición en particular*”.

La instalación es una nueva expresión que viene a reconsiderar las condiciones espaciales de presentación de las propuestas artísticas. Surge en la influencia de ideas, acciones, contenidos, proyectos y manifestaciones plásticas de finales de la década de los sesenta y principios de los setenta, y sus planteamientos se nutren de las corrientes transformadoras. Se ha mostrado como un término asentado y fundamental para entender el arte de la última mitad de siglo, a pesar de la profusión y, a menudo, la superficialidad con la que ha sido utilizado.

Al tratarse se un medio de expresión que apareció en un momento en el que emergieron propuestas artísticas muy diversas, y que surgió sin el apoyo de una teoría determinada o de unos límites establecidos claramente, su significado ha estado sometido a multitud de interpretaciones, incluso a veces contradictorias.

³² VV.AA, *Tendencias del Arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, (Capítulo 7: *Los límites de la instalación. Una perspectiva desde el paradigma de la complejidad*), Cátedra, Madrid, 2004, p. 199.

En muchos casos se ha afirmado que la instalación es una categoría artística que cumple un papel similar al de la pintura o la escultura dentro de las artes plásticas, y a su vez se ha dicho que es un género, lo que querría decir que cumpliría dentro del arte una función semejante a la del bodegón, el paisaje o el retrato; se le ha emparentado con la escenografía teatral o con el montaje de exposiciones y muestras; también se le ha considerado un híbrido entre arquitectura, escultura y pintura, además de un intento de aunar las diversas artes; también una determinada forma de escultura que se caracteriza fundamentalmente por invadir un espacio mayor.

La instalación interactúa entre las relaciones que se crean con el autor, los elementos, el espacio y el espectador. Se da un papel protagonista al espectador, se le incluye en la obra total con su presencia y su recorrido en la lectura de la instalación.

4.3 El espacio habitado-ocupado

El acto profundo de habitar une, la protección y el bienestar corporales con la mediación y el acomodo mentales. Habitamos material y mentalmente. La arquitectura da cobijo a nuestros cuerpos vulnerables y aloja nuestros recuerdos. Habitamos un tiempo tan esencialmente como ocupamos un espacio, y habitamos tanto imágenes mentales inmatrimiales como estructuras materiales. La esencia del habitar consiste en modelar la casa interior de manera que refleje las estructuras ocultas de lo interior³³.

El habitar no es experimentado como el ser del hombre; el habitar no se piensa nunca plenamente como rasgo fundamental del ser del hombre. No habitamos porque hemos construido, sino que construimos en la medida en que habitamos, es decir, en cuanto somos los que habitan³⁴.

El hombre es un ser que está *“comprometido con el espacio”*, tomamos estas palabras de Martin Heidegger, puesto que para comprender el sentido existencial de espacio ha analizado este concepto. Para él, el espacio en cuanto forma subjetiva de intuición, es algo que *“viene referido al cuerpo físico”*. Pero el cuerpo humano, ese cuerpo carnal no ocupa simplemente un lugar en el espacio, no es un mero objeto, sino

³³ Pallasma, Juhani, catálogo *Espacios para habitar*, Fondos de la Colección permanente, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007, p.17.

³⁴ Heidegger, Martin, *Construir, habitar, pensar*, www.artnovela.com.ar, traducción de Eustaquio Barjau, (Consulta : 15-8-08).

que está en relación con los otros objetos y espacios, es un “*ser-en-el-mundo*”³⁵.

Desde el arte hablamos de espacio en términos de lugar, sitio, enclave, topos, territorio, entorno; calificamos algunos de estos espacios como parajes o paisajes y los catalogamos en diferentes categorías. Además en esos espacios, suceden cosas, se trata el espacio para ser ocupado físicamente o conceptualmente por una acción artística; sin embargo en cuanto a este contenedor, el espacio queda definido por aquello que es capaz de contener, lo que proporciona unas cualidades de extensión, escala y carácter determinados.

En la instalación que se presenta, “*Del cuerpo habitado al espacio vivido, vistiendo en rojo*”, suceden ambas cosas; el espacio es ocupado físicamente, y está definido desde su entrada.

El comienzo de la exposición se divisa desde la calle, el espectador se hace participe inevitablemente desde su primer paso, en el momento en que se introduce en la sala está invitado a recorrer el camino guiado por la alfombra roja, como si se tratara del personaje principal. En este caso camina sobre una inusual alfombra tejida a mano de doce metros de longitud que lleva a situarse al centro de la sala, al centro del patio.



³⁵ Maderuelo, Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y arte contemporáneos 1960-1989*, Ed. Akal, Madrid, 2008, p. 13-14.

Si intentamos una aproximación al espacio desde sus cualidades intrínsecas, como lugar acotado, podríamos comenzar por la idea de límite que desde el punto de vista espacial, se presenta como el término que separa de una manera lineal o imaginaria dos terrenos, territorios o países.

En lo que corresponde a la instalación, "*Del cuerpo habitado al espacio vivido, vistiendo en rojo*", la alfombra nos lleva a situarnos en el centro del patio, un espacio rodeado por columnas, intercaladas éstas por una cortina, que al igual que sucedía en la intervención "*El hilo de la vida*" nos deja ver lo que se encuentra al otro lado, delimitando pero a su vez en conexión con lo que nos rodea, puesto que lo podemos ver, y lo podemos atravesar.

Al final del recorrido, el visitante se encuentra a sí mismo al final de la alfombra y se ve abrigado por una superficie textil que viste tanto al espacio como al que se encuentra dentro de él. Tomamos de nuevo las palabras de Heidegger en las que nos dice que el hombre es en la medida en que habita; puesto que la palabra *bauen* significa al mismo tiempo abrigar y cuidar³⁶.

Se establece una separación de las vestiduras del cuerpo determinando unos nuevos límites que escapan del cuerpo. De esta manera habitamos abrigados en ese espacio.

³⁶ Heidegger, Martin, *Construir, habitar, pensar*, www.artnovela.com.ar, traducción de Eustaquio Barjau, (Consulta: 15-8-08).



Dentro de las concepciones filosóficas de límite se encuentra la acotación límite de los cuerpos. Los límites del cuerpo son los que determinan su forma y los que configuran el espacio que ocupa. El límite, en cuanto acotación, supone el fin de un cuerpo y la contigüidad de otro que le sucede, que comienza donde el anterior termina, surgiendo así las ideas de continuidad y contigüidad. Además, las relaciones de continuidad y contigüidad establecidas entre los cuerpos dan origen a la idea de lugar³⁷. De este modo, la instalación se convierte en un “continium” en el que los límites se acercan y comparten: espacio-intervención-espectador.

³⁷ Maderuelo, Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y arte contemporáneos 1960-1989*, Ed. Akal, Madrid, 2008, p. 16.

4.4 Tejiendo el tiempo

Para este apartado tomamos prestado el título que dio nombre a la exposición celebrada en el CAC de Málaga entre el 6 de agosto y el 7 de noviembre de 2004; en ella se reunía bajo el común denominador del tejido como materia prima la obra más reciente de Louise Bourgeois, una de las artistas más influyentes de las últimas décadas.

“I do, I undo, I redo (Hago, Deshago, Rehago); ‘Rehago’ quiere decir que se ha encontrado una solución para el problema. Puede que no sea la respuesta final, pero hay un intento de avanzar. Piensas con mayor claridad. Vuelves a estar activa. Recuperas la confianza. En las relaciones con los demás, ha habido una reparación y se ha alcanzado la reconciliación. Las cosas han regresado a la normalidad. Vuelve a haber esperanza y amor”³⁸.

³⁸ Bourgeois, Louise, fragmento extraído del catálogo de la exposición de Bourgeois, en el Museo Tate Modern de Londres celebrada en el 2000. Aparecido en *Louise Bourgeois, Tejiendo el tiempo*, catálogo de la exposición, CAC Málaga, 2004.

4.4.1 El acto de tejer-coser como repetición ritual

La acción de tejer a priori es una acción simple y repetitiva no asociada a ningún significado externo. En cualquier ritual, se dan distintas acciones que en su orden y repetición se relacionan por analogía con el conjunto simbólico al que se emparejen, tanto en el tejer como en el ritual el ritmo repetido absorbe, y en ambos casos puede darse el contraste entre la presencia física y la ausencia mental.

El espacio expositivo se toma como espacio de acción, un acontecimiento efímero en la que la artista asume un papel mediador. De alguna manera las acciones son siempre exploraciones deliberadas de ciertas situaciones efímeras y ciertas correspondencias intersensoriales. En ella no sólo el color y el espacio, sino el calor y el movimiento se convierten en aspectos de conjunto de la obra. A partir de este momento se cataliza la actividad creadora de la propuesta.

La acción realizada en la inauguración de la exposición fue una serie de gestos íntimos de unos pocos minutos. La actitud del espectador como “observador participante”³⁹, en un oscilar continuo entre el dentro y fuera, pues se encontraba situada dentro del patio rodeada por la cortina y el público se encontraba al otro lado atrapando empáticamente el sentido del acontecimiento y situando el significado del contexto que se daba. Encontramos referencia a es este aspecto cuando Bachelard⁴⁰ nos dice que lo de fuera y lo de dentro son los dos, *íntimos*, y por tanto

³⁹ Aznar Almazán, Sagrario, *Arte de acción*, Nerea, Donostia-San Sebastián, 2000, p. 8.

⁴⁰ Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, p. 256.

si existe una superficie límite entre tal adentro y tal afuera dicha superficie es dolorosa en ambos lados.



Con esto queremos referirnos a la capacidad empática de ponerse en la piel de quien teje. Y es cuando espacio y objetos dialogan, nos encontramos ante una sola cosa, la esencia misma de la obra, que no es otra que aquella que viene determinada por el propio lugar de trabajo.

La repetición es algo usado por los artistas para diferentes fines. El ritmo que marca el coser o tejer se convierte en uno de los significados de la obra. Eva Hesse usaba la repetición en su obra porque le recordaba al absurdo de la vida: *“si algo es absurdo, es mucho más exagerado, mucho más absurdo si esto está repetido”*⁴¹. La repetición aumenta, amplía una idea, un propósito.

Louise Bourgeois hablaba de la repetición en general como la forma de anclarse a la realidad: *“la repetición le confiere a la experiencia una realidad física. Repetir, volver a intentarlo, otra vez y otra, hasta llegar a la perfección”*⁴². Y en otro lugar dice: *“la repetición es muy importante. Tengo siempre la sensación de que cualquier cosa que digo tengo que*

⁴¹ Eva Hesse, Robert Pincus-Witten, Ed. The Solomon R. Guggenheim Museum. New York 1972, p. 14.

⁴² Mayayo, Patricia, *Louise Bourgeois* Hondarribia, Nerea, 2002, p. 24.

repetirla al menos seis veces para que el otro comprenda. Tengo que repetir, repetir y repetir. Es importante para mí. Nunca me canso de repetir. Estoy acostumbrada a ello. Es así como manejo el temor⁴³. Ella hace referencia a las propiedades curativas de la repetición al decir: “repetir es una forma de escenificar sin cesar las propias obsesiones, de encontrar alivio en una re-experimentación del dolor que termina resultando sedante pero también adictiva; repetir lleva a repetir una vez más”⁴⁴.

⁴³ Bourgeois, Louise, catálogo *Memoria y arquitectura*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ed. Ministerio de Educación y Cultura, Madrid 1999, p. 38.

⁴⁴ Mayayo, Patricia, *Louise Bourgeois* Hondarribia, Nerea, 2002, p. 19-20.



Lo que esto significa llevado a la acción de tejer o coser lo explica Sadie Plant cuando dice: *“existe una cualidad obsesiva y adictiva en el acto de hilar la hilaza, de tejer una tela; una tentación de seguir una fijación y trabarse en procesos que se arrastran a sí mismos y a los que atraen. Incluso entre culturas con economías denominadas de subsistencia, las mujeres que cocinaban, limpiaban y cuidaban a los niños tanto como era necesario, se entregaban totalmente en el momento de hilar y tejer ropa, produciendo mucho más de lo que era necesario para vestir y para decorar la casa familiar”*⁴⁵.

Según Kristeva, el tiempo es cíclico como la mujer, con su propio cuerpo⁴⁶. No es un tiempo lineal y concluso, sino un tiempo infinito y circular como refleja el mito de Penélope. También es metáfora de tejer el tiempo. Es una actividad que la forma personal le relaciona con ese quehacer ancestral

femenino, algo que la une al inconsciente colectivo y la sabiduría de la mujer con lo que confiere a la acción una cierta trascendencia. Pero el tejer puede ser también una técnica artística. Cuando se fabrica un tejido a mano, se representa la domesticidad y la vida cotidiana. De ésta manera, el artista une trabajo y vida cotidiana.

⁴⁵ Plant, Sadie, *Ceros+Unos*, Ed. Destino, Barcelona, 1998, p. 67-68.

⁴⁶ Kristeva, Julia, *Lo femenino y lo sagrado*, Universidad de Valencia, 2000, p. 72.

El acto de tejer, es un acto de recordar y narrar; en la obra de arte significa colocarse frente al hombre de igual a igual, pero reivindicando sus propias herramientas.

Tejer o coser son actividades repetitivas que según estamos viendo adquieren significados que las trascienden y se adhieren a la obra cuando ésta se identifica con la acción o bien simplemente permanecen a los márgenes de lo significado formando parte de la experiencia de su realización.

Es, en esa experiencia cuando surge la necesidad de cambiar el lugar de trabajo. Éste es un buen lugar donde hacerse preguntas, donde articular interrogantes, donde construimos nuestras dudas a través de la obra. Mientras se estaba tejiendo la alfombra antes del montaje de la exposición sentada en una butaca de un salón durante tantas horas para realizar la extensa alfombra, aparecen los recuerdos de la infancia. La casa ha sido tradicionalmente el lugar de “labor”, pues no se considera trabajo lo que las mujeres desarrollan en él.



Al evocar esa imagen de la figura de la mujer sentada en su butaca tejiendo las chaquetas a juego de los vestidos de sus nietas, nace la

necesidad de salir a la calle, a la puerta de casa, para seguir tejiendo, ahora sentada en una silla.

Como se puede observar en las imágenes del vídeo que se encuentra en la instalación, esta acción se registra tanto en la calle como en el espacio expositivo (durante el montaje). La obra, en ese momento, se reconoce como una prolongación de nuestra propia actitud y así de nuevo deberemos entender el lugar de la obra como una prolongación del espacio de nuestro pensamiento.

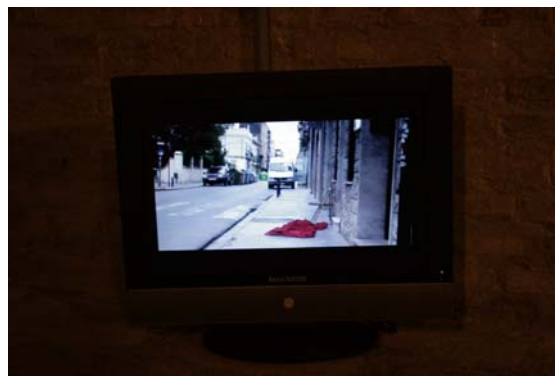
La televisión donde se emitía el vídeo estaba situada en el pasillo más alejado de la entrada. Tras recorrer el camino que marcaba la alfombra, y situarnos en el centro del patio rodeados por la cortina encontrábamos una abertura que nos dejaba ver la televisión,



dándonos paso a ella para observar lo que sucedía. Por su localización y situación en el suelo creábamos un momento de intimidad con el visitante.

En el vídeo aparecía la artista tejiendo vestida de rojo, la alfombra se integraba como una prolongación del cuerpo, el cuerpo vestido de rojo. Una continuación del vestido, que se amontona en la acera junto a una silla vacía, que como poco a poco va apareciendo un cuerpo tejiendo, desaparece y acaba volviéndose transparente y perdiendo su carnalidad.

Del mismo modo sucedía en la desmaterialización del cuerpo humano, es una característica de la posmodernidad donde el ser humano ha entrado aparentemente, en una espiral que conduce a la fragmentación y la ausencia. Un cuerpo lleno de abismos que reclama la complicidad del espectador para reconstruirlo con su mirada, si es que es posible⁴⁷. La repetición como hemos comentado en líneas anteriores también volvía a manifestarse en el vídeo, ya que se emitía en forma de bucle. El fragmento repetido duraba unos 10 minutos aproximadamente, compuesto por una sucesión de imágenes en movimiento que se fundían unas con otras.



⁴⁷ Vilar García, Soledad, *¿Qué es la escultura hoy?, La fragmentación del cuerpo en las instalaciones y la escultura contemporánea*, Nuevos Procedimientos escultóricos, Valencia, 2002, p. 103.

El cambio de lugar llevó a realizar la acción *Vistiendo en rojo*, en la inauguración como se ha comentado en líneas anteriores. En esta ocasión también se vestía el mismo “uniforme” rojo. Sentada en la misma silla con el misticismo que envolvía el momento, mientras sonido de la lluvia no paraba de resonar en la sala acompañado por las agujas que se acariciaban por última vez. Tras tejer y colocar el extremo más próximo de la alfombra sobre el suelo se realizó el recorrido que llevaba hasta el exterior de la sala, colocando la silla en la entrada y sobre ésta la madeja de lana y las agujas, terminando así la acción. Retornando a la calle para quizás, quien sabe, continuar tejiendo desde el otro extremo de la alfombra para encontrar otro espacio al que poder conquistar.

II. MEMORIA: DESCRIPCIÓN TÉCNICA

1. La exposición

1.1 El proceso hilvanado, propuesta inicial

A continuación mostramos los bocetos que se realizaron para la primera propuesta de exposición. La primera localización se encuentra en el patio como se muestra en el siguiente boceto



Esta pieza se situaría suspendida en el centro del patio. Esta realizada con tres tipos de tela con estampación calcográfica, como se muestra en la imagen que encontramos en la parte inferior. La técnica empleada ha sido dibujo sobre barniz blando.



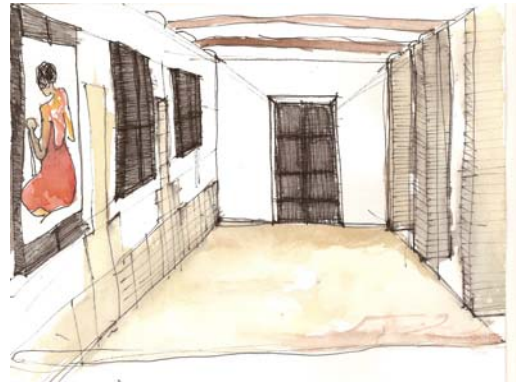
Posteriormente han sido cosidas a mano formando guantes. La unión de todos los ellos se ha realizado utilizando un maniquí como soporte.





Pieza definitiva (imagen superior) y detalles de la misma (imágenes inferiores)

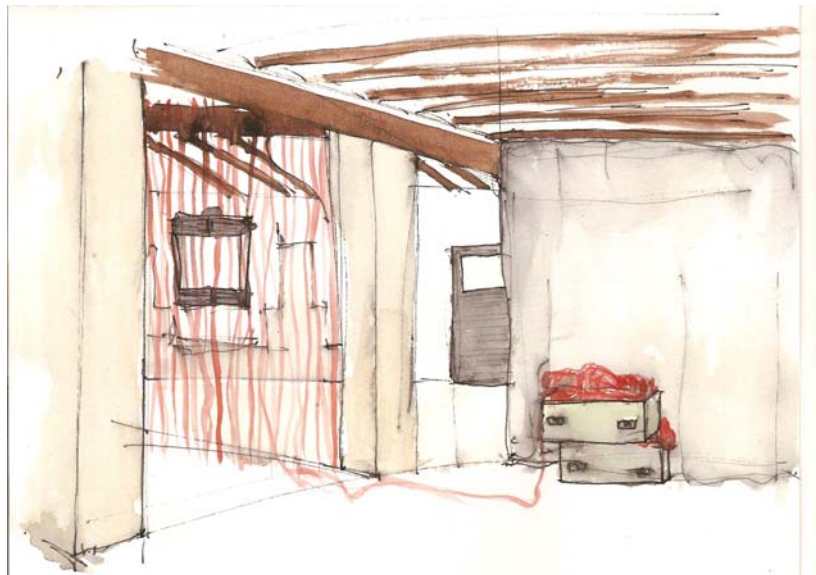
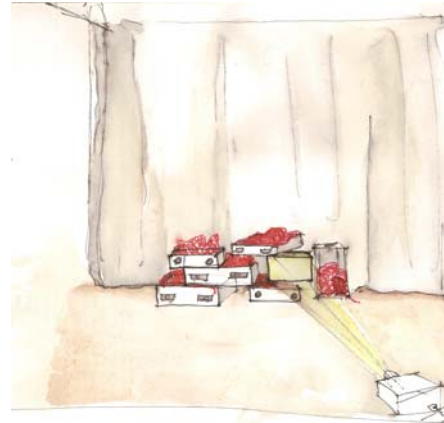
La siguiente localización se encuentra en los pasillos laterales, concretamente en sus ventanas. Se dispondrían diferentes fotografías sobre cartón pluma en las ventanas.





Fotografías pertenecientes a la serie que sería colocada en las ventanas.

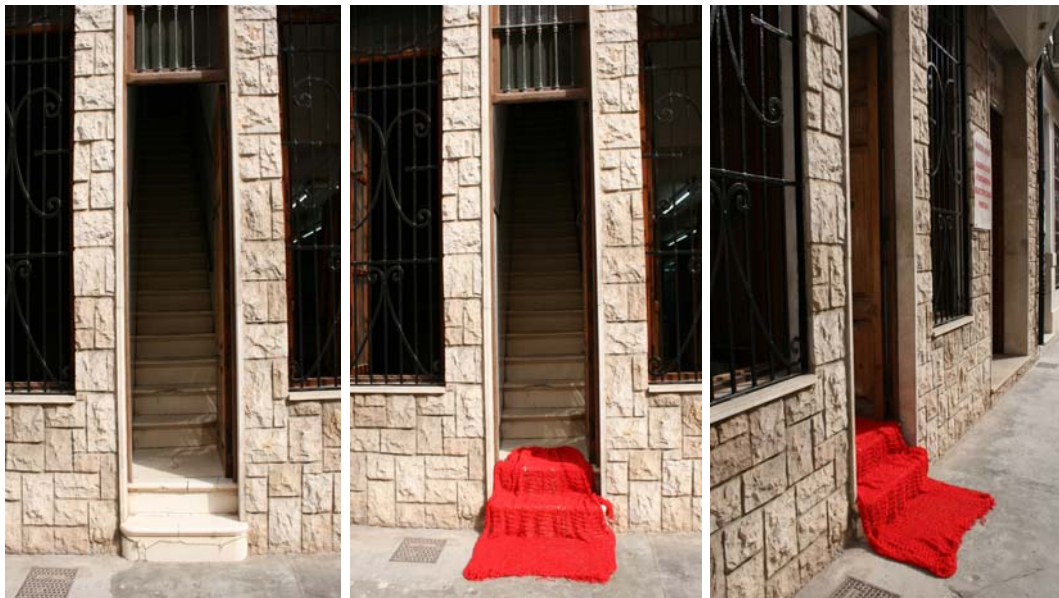
La tercera localización se encuentra delante de la entrada a la sala. Al fondo se dispondrían cajones de diferentes tamaños, en su interior encontraríamos lana que se prolongaría hasta la cortina situada en el patio. En el interior de uno de ellos se proyectaría un vídeo.



1.2 Estudios previos

Los estudios previos realizados que se realizan se producen cuando surge la necesidad de salir a la calle para seguir tejiendo, como ya hemos comentado en el apartado anterior. Con la alfombra concretamente, se realizan pruebas en diferentes ubicaciones de nuestra casa, como en las escaleras, en la entrada y en la acera de la calle.

Como se puede observar en las imágenes que mostramos a continuación, se puede ver el proceso de construcción de la alfombra, desde los primeros metros tejidos que colocamos en la entrada y en la acera, a modo de felpudo de bienvenida, hasta ir cubriendo poco a poco las escaleras.

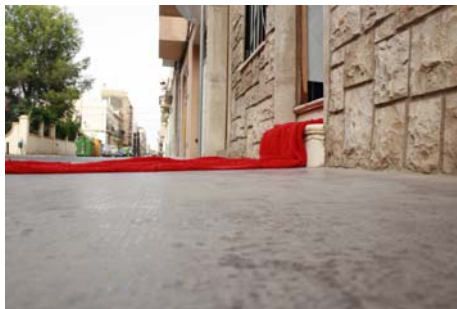




Después de tomar estos primeros contactos con la calle, nos interesaba la reacción de los viandantes. Por ello, esta vez elegimos colocar la alfombra en una hora del día en la que los niños salen de un colegio cercano.



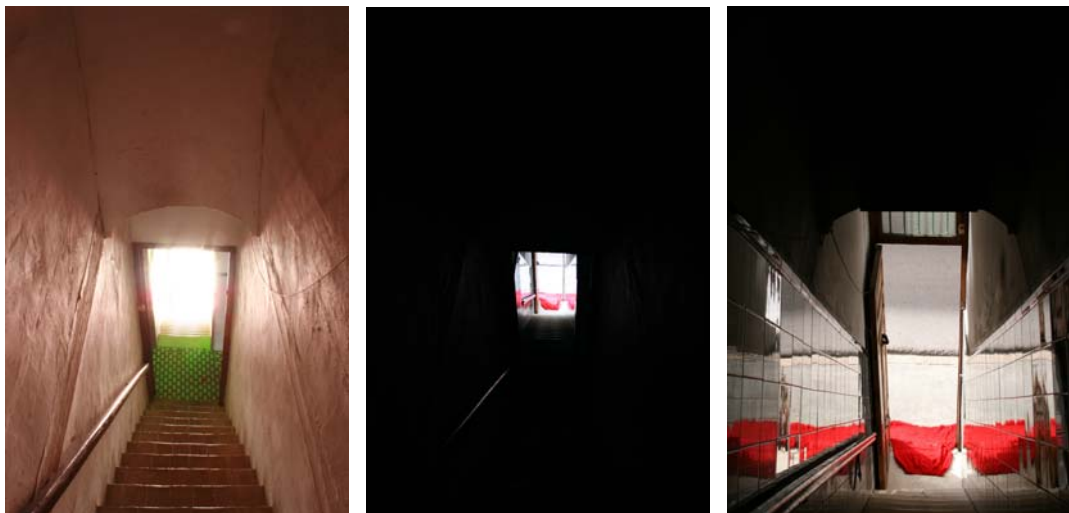
La reacción de los padres era la de no dejar a los niños pisar el pedazo tejido, mientras que ellos insistían atraídos preguntando qué era aquello.



Vistas las reacciones de las personas, a medida que íbamos tejiendo y la alfombra crecía podíamos cubrir en su totalidad la acera, desde la puerta hasta la carretera. No hay imágenes que documenten las reacciones, pues los viandantes se cambiaban de acera para no pisar lo tejido, y poder seguir su camino. Por otro lado, los que pasaban en coche se detenían o reducían la velocidad para observar aquello para después continuar.



Hasta ahora las fotografías mostradas han sido captadas desde el exterior, desde la calle. Pero también nos resultaba interesante como se podía observar la alfombra desde el interior de las casa. Algo que ha estado presente en todo este proyecto, conocer ambos lados, interior-exterior, dentro-fuera, y ver lo que sucede. Las siguientes imágenes muestran este punto de vista.



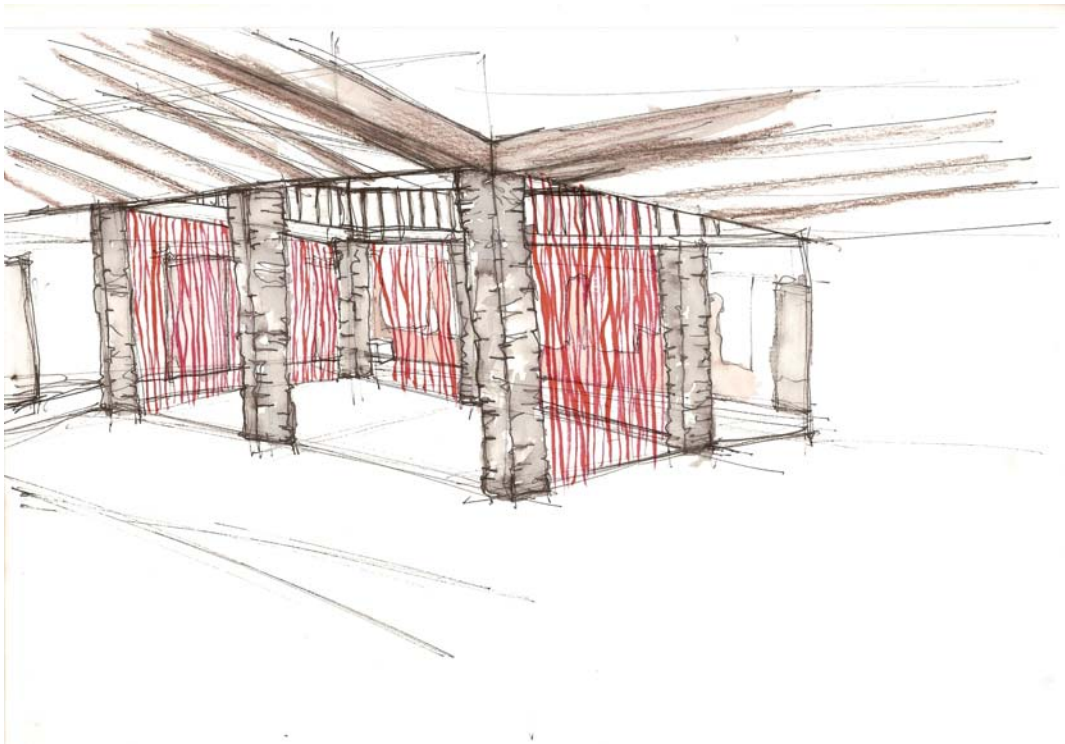


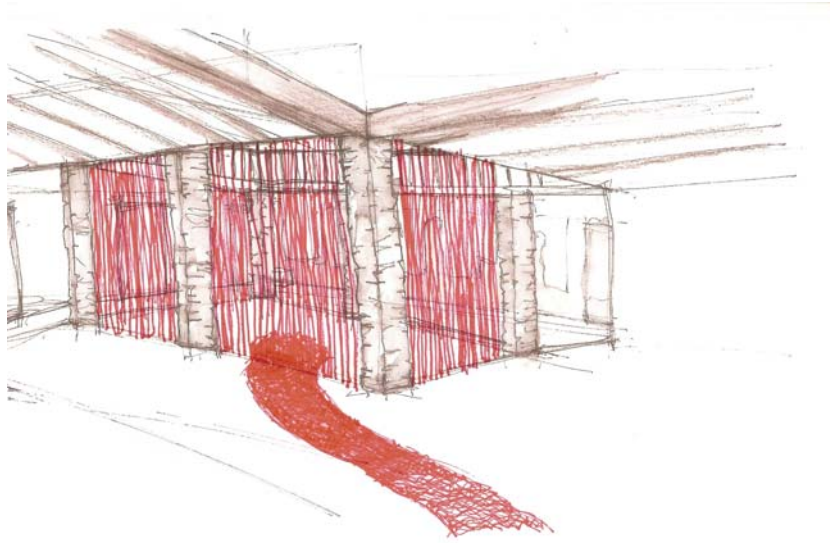
Habiendo captado las imágenes desde el interior de la casa, probamos a colocar la alfombra en otras escaleras, en esta ocasión en las de la terraza que está situada en un patio interior pero que comunica a su vez con el exterior. La longitud de la alfombra ya alcanzaba los 7 metros y podía cubrir en su totalidad estas escaleras.



1.3 Bocetos

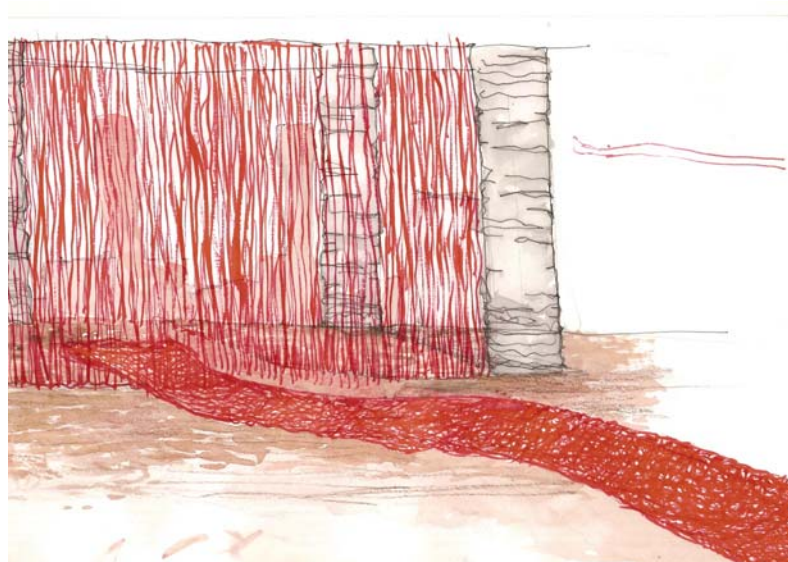
Al analizar el espacio y comenzar a tejer uno de los elementos de la instalación: la alfombra. Va tomando fuerza la idea de crear una obra total. En la que caminan de la mano el contenedor –el espacio- y el contenido –vistiendo en rojo-.

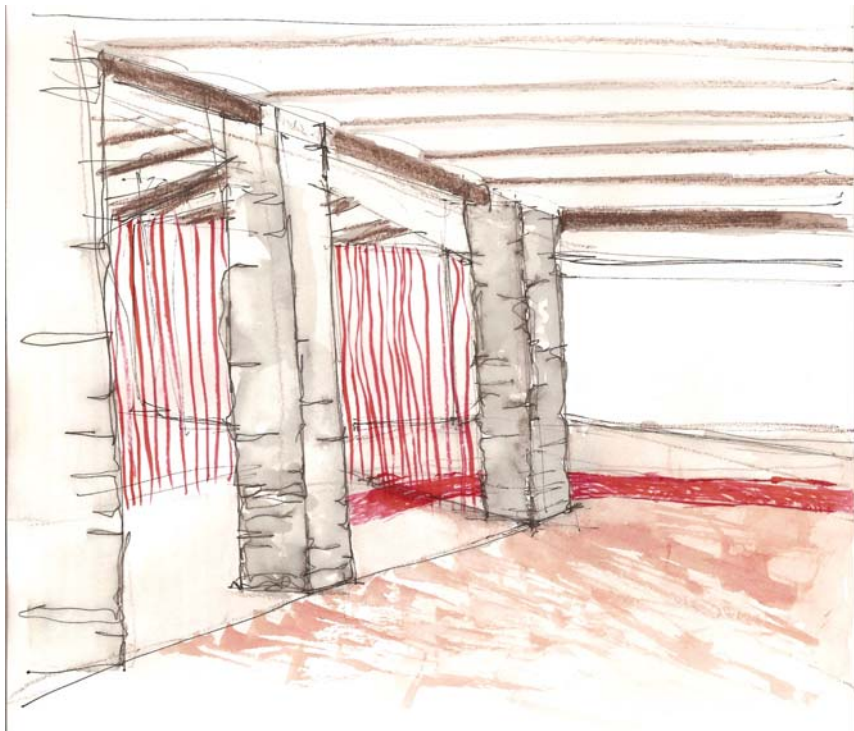


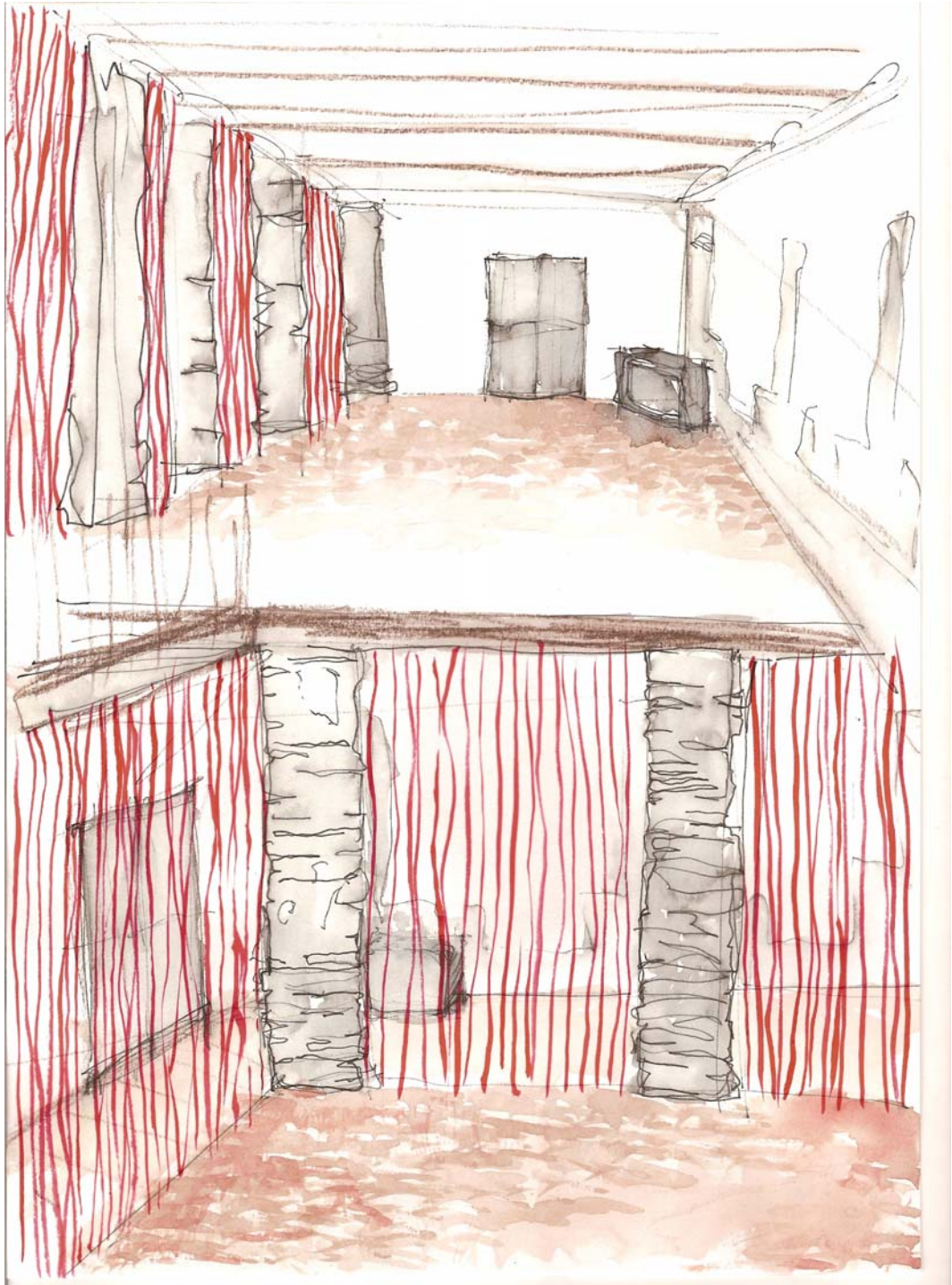


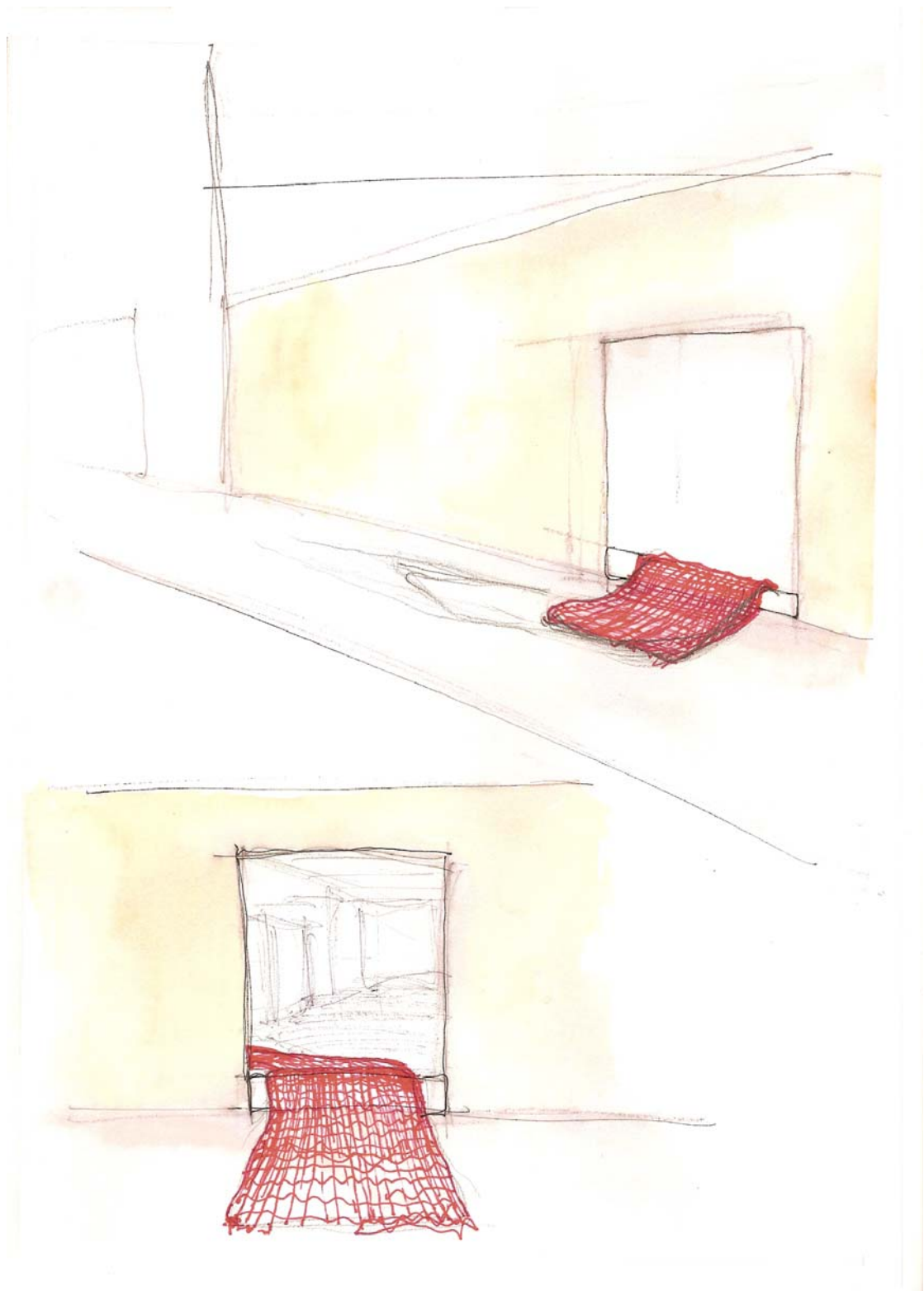
Llegados a este punto, optamos por “vestir” el espacio, como si fuese una prolongación de nuestro cuerpo.

De este modo, la instalación quedaría definida por el elemento central (la cortina), la alfombra hasta la calle y el video. Obra en la que nosotros estaríamos incorporados.









Descripción técnica

El material empleado, el textil, concretamente lana. Es el elemento que materializa el diseño de la indumentaria; consiste en una lámina de fibras que se relaciona entre sí para conformar la tela. Las fibras se tejen, son sometidas a un proceso de hilatura para entrelazarse de diferentes maneras. Precisamente en ese conformar nuestra propia tela es cuando se deja de trabajar con tejidos ya fabricados para construir uno propio y poder jugar con el tamaño de los puntos y las agujas.



Tejer, es una de las primeras manifestaciones culturales y artísticas de la vida humana. Los primeros textiles fueron vegetales, y de éste modo sirvieron para crear una unión inseparable entre el ser humano y el ecosistema, vinculado a su vez a la naturaleza a todo aquello que viste, acoge, abriga o refresca.

El carácter cálido de la obra es muy claro, nos habla de un calor físico de un palpitante color rojo.

Rojo es el color de la sangre

Rojo es el color del dolor

Rojo es el color de la violencia

Rojo es el color del peligro

Rojo es el color de la vergüenza

Rojo es el color de los celos

Rojo es el color de los resentimientos

*Rojo es el color de la culpa*⁴⁸.

El color siempre ha sido y seguirá siendo un elemento fundamental de la moda. Se puede considerar que el color, por encima de otros aspectos, tiene la capacidad de comunicar a través de la ropa, que destaca la capa más externa de nuestros cuerpos.

La ropa siempre ha expresado el color de cada periodo; es decir, la preferencia social, antes que individual, de cada época. El color de un vestido depende del color del tinte utilizado, lo que a su vez está limitado por la tecnología disponible en cada momento.

Cuando elegimos las prendas que vestimos, estamos completamente convencidos de que estamos seleccionando los colores que nos gustan. Sin embargo, la selección se hace dentro de las restricciones de un periodo concreto; estamos limitados por las opciones que nos ofrece el mercado en cada momento.

⁴⁸ Bourgeois, Louise, catálogo *Memoria y arquitectura*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ed. Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, 1999, p. 35.

El rojo ha sido muy apreciado en muchas culturas. En Europa, el tinte rojo *quermes*, del que viene la palabra carmesí, era difícil de encontrar y costoso, ya que precisaba de cuidadoso procesado de grandes cantidades de cochinillas de la costa mediterránea. En la cultura japonesa, por ejemplo, el adjetivo rojo es sinónimo de belleza.

El rojo fue inicialmente un color al que sólo tenía acceso la nobleza, fue cada vez más común con la invención de los tintes sintéticos de anilina a finales del siglo XIX.

En palabras de Lévi-Strauss: *si un idioma solamente tuviera tres palabras para denominar todos los colores, estas serían rojo, claro y oscuro. Este triángulo elemental, base de la clasificación del color prácticamente universal, une los dos contrastes esenciales: la presencia y ausencia de la luminosidad, y la presencia o ausencia de tonalidad. Dentro de ésta última dimensión, el color rojo ocupa la cúspide, al ser el color más cromático y también el más saturado*⁴⁹.

Esta aceptada clasificación del color rojo significa que en varios idiomas las palabras utilizadas para designar los tonos más intensos del rojo, como *cramoisi* (carmesí) y *écarlate* (escarlata), pueden convertir en suntuoso cualquier objeto. La palabra rojo conlleva el significado de brillante, deslumbrante, magnífico o sencillamente bello. Éste es el sentido con el que debemos entender la Plaza Roja de Moscú.

⁴⁹ Lévi-Strauss, Claude, a partir de la traducción al inglés de William Rankin en el catálogo *Modachrome. El color en la historia de la moda*, (exposición organizada por Kyoto Costume Institute y el Ministerio de Cultura, Museo del traje, 10 de mayo-13 de septiembre, 2007), p. 73.

En ocasiones, podemos hablar de defecto y no de una cualidad, porque la posición preeminente del rojo en el sistema de colores no conlleva siempre y en todos los lugares un significado positivo. Varias sociedades indígenas de Australia, África y América asocian el color rojo con la fertilidad y la vida, y otras veces con la esterilidad y la muerte. Ambos son casos extremos, pero diametralmente opuestos⁵⁰.

Y no nos olvidemos de su carga erótica. Es el color del fuego, la sangre ardiente, el calor. Es sin lugar a dudas el color que antes llega a la mirada. Es una llamada a nuestra atención.

En cuanto a la iluminación de la sala nos veíamos condicionados por la luz natural, ya que al estar situada en un patio que dejaba pasar la luz, ningún foco estaba encendido durante el día y la iluminación era natural. De esta manera la localización con más claridad era la que se encontraba en el centro, rodeada por la cortina y los pasillos laterales se encontraban en penumbra. El pasillo más alejado se iluminaba por la televisión que estaba situada en el suelo.

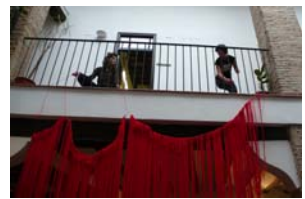
En cambio al anochecer sucedía lo contrario, el centro del patio era el lugar más oscuro. Los focos estaban dirigidos hacia la alfombra, quedando el resto del pasillo en penumbra.

En cuanto a la televisión, se escogió que tuviese el dvd incorporado para que hubiese el mínimo de elementos posibles, de esta manera no se podía ver ningún cable y el espacio quedaba totalmente limpio.

⁵⁰ Lévi-Strauss, Claude, a partir de la traducción al inglés de William Rankin en el catálogo *Modachrome. El color en la historia de la moda*, (exposición organizada por Kyoto Costume Institute y el Ministerio de Cultura, Museo del traje, 10 de mayo-13 de septiembre, 2007), p. 77.

Para la construcción de la cortina se necesitaron 50 madejas de lana, se cortaron hilos de diferentes longitudes: 2 m, 2,5 m, 3,5 m y 4 m. Para posteriormente atarlos a un alambre formando una cortina de 20 m de longitud, el perímetro total del patio de la exposición.





Imágenes del montaje de la cortina en el patio de la Sala “Mesón Morella”.

1.4 Documentación de la exposición

La Concejalía de Juventud del Ayuntamiento de Valencia realizó la siguiente postal para dar a conocer la exposición. Fueron distribuidas un total de 2.500 por diferentes puntos de la ciudad.

La exposición fue inaugurada el Lunes 13 de Octubre a las 19 horas, permaneciendo los días 13, 14 y 15 de Octubre de 2008; con un horario de apertura de 16 a 20 horas.





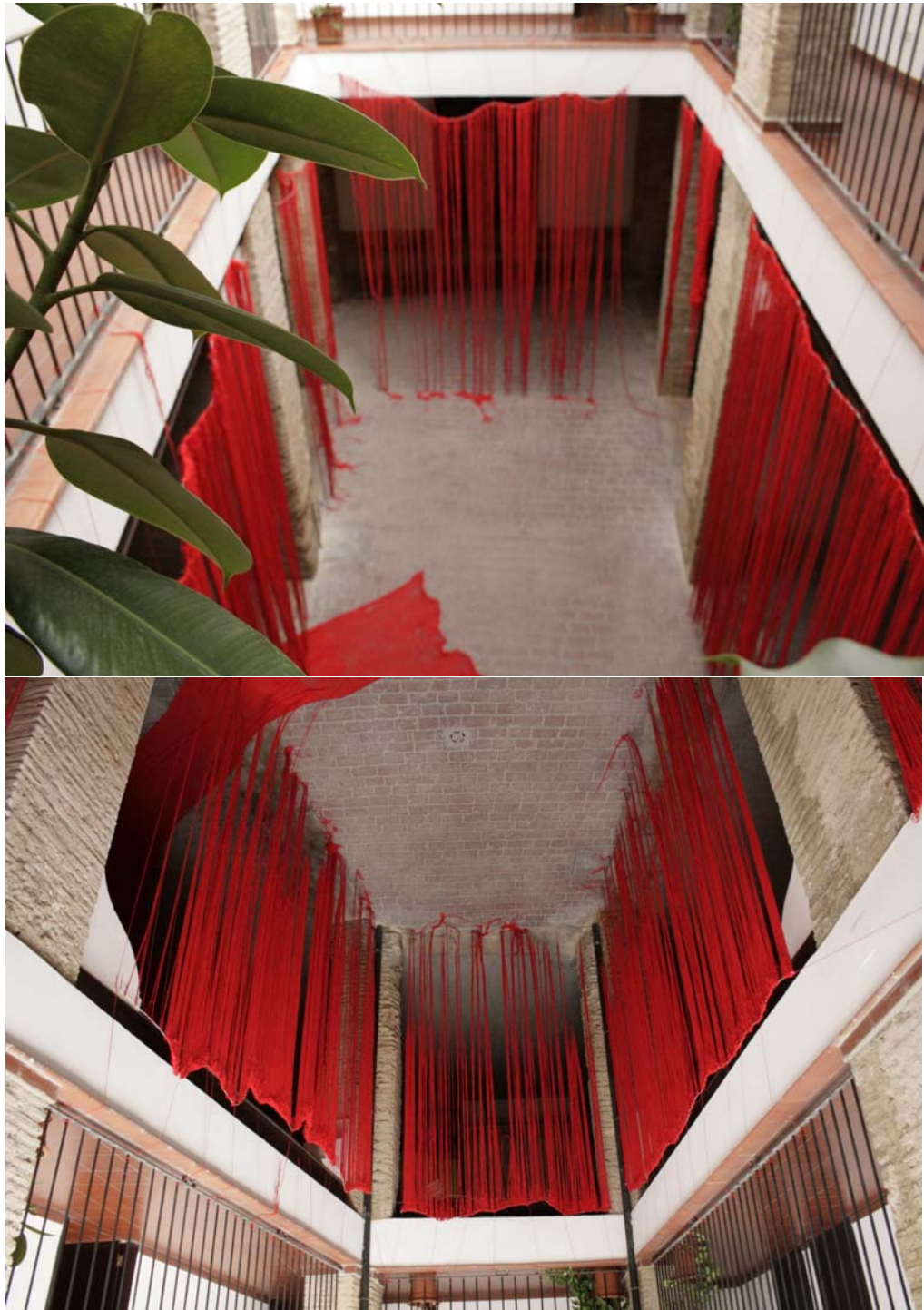


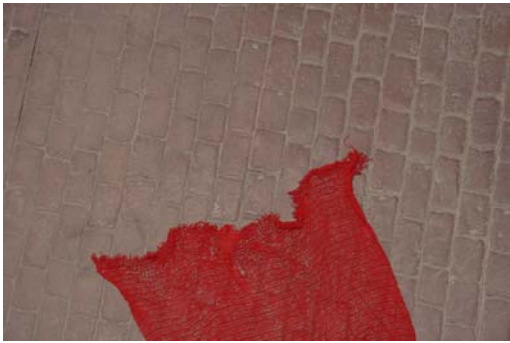
hacia el interior



hacia el exterior



















Acción: vistiendo en rojo







1.3 Presupuesto

material	cantidad	precio/unid	precio total
lana	80 madejas	5 €	400€
agujas	3 pares	2,50€	7,50€
alambre	20 metros	6,30€	6,30€
T.V LCD 19''	1	279€	279€
cinta mini DV	2	5€	10€
silla plegable	1	15€	15€
vestido rojo	1	82€	82€
transporte			60€
Gasto total			859,80€

III. CONCLUSIONES

Después de realizar por una parte, la exposición y por otra una reflexión teórica sobre el proceso tanto conceptual como práctico, creemos haber dado repuesta a los objetivos planteados y tomamos a modo de conclusión la exposición realizada. Es decir, la obra ha sido el resultado de las cuestiones que han ido surgiendo desde el comienzo. No siendo ésta una conclusión cerrada, ya que ha servido como punto de partida para situarnos en un contexto en el que hasta ahora no habíamos trabajado y por lo tanto, nos abre un camino para seguir investigando y buscando respuestas a nuevos interrogantes.

Puesto que esta memoria ha sido un cuerpo de ilusiones y de palabras impresas, intentando aproximarnos brevemente a la comprensión del vestido. Reconocemos la necesidad de cambiar la propia vestimenta, quitar de alguna manera el uniforme que el sistema de la moda impone a la sociedad para poder lucir otro, elaborando nuestra identidad personal. Pues la indumentaria deriva del reconocimiento del personaje creado por el artista y su reconocimiento en el arte. Hemos confeccionado un traje ceñido de ideas que nos sitúa en una nueva concepción del habitar que se encuentra más allá del propio cuerpo.

Por tanto, podemos afirmar que todo contenedor viste el espacio y por tanto existe la posibilidad de albergar varios cuerpos en él.

De esta manera, rompiendo la fronteras y vistiendo otros cuerpos dan significado al título del proyecto: *Del cuerpo habitado al espacio vivido*, ya que comenzamos a interrogarnos lo que sucedía en el cuerpo, para ello vemos necesario intentar comprender el espacio y lo que acontece en él, puesto que el medio donde se desarrolla el ser humano es la habitabilidad. Resultando la instalación un lugar donde converge el

espacio, la intervención y el visitante, compartiendo y acercando sus propios límites.

Todo ello ha aportado, también, la toma de consciencia de las vinculaciones con lo textil, pues siempre se había trabajado con este material de una manera “inconsciente” de algún modo y ha servido para reconocer las connotaciones que aporta tanto a la obra, como a nivel personal.

El arte, como la vida, es una búsqueda continua en la que siempre estamos tejiendo imposibles, siempre estamos tejiendo redes que nos atrapan. Es necesario ese “rehago” del que habla Louise Bourgeois para encontrar una solución al problema, a pesar de que no sea la solución definitiva, es un paso más. Así es como vemos este proyecto, un paso para seguir conquistando nuevos espacios, encontrar soluciones y teñir de otros colores el espacio.

IV. BIBLIOGRAFÍA

- ANZIU, Didier, *El yo-piel*, Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 2002.
- AUGÉ, Marc, *Los "no-lugares", espacios de anonimato*, Ed Gedisa, Barcelona, 1993.
- AZNAR ALMAZÁN, Sagrario, *Arte de acción*, Ed. Nerea, Donostia-San Sebastian, 2000.
- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.
- BARTHES, Roland, *El sistema de la moda y otros escritos*, Ed. Paidós, Barcelona, 2003.
- BAUDELAIRE, Charles, *Curiosidades estéticas*, Ed. Júcar, Madrid, 1988.
- BOLLNOW, Friedrich, *Hombre y espacio*, Ed. Labor, Barcelona, 1969.
- BOVESCHEN, Silvia, *Estética Feminista*, Ed. Icaria, Barcelona, 1987.
- BOURRIAUD, Nicolás, *Estética relacional*, Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006.
- BOURRIAUD, Nicolás, *Postproducción*. Buenos Aires, Ed. Adriana Hidalgo, 2004.
- CALEFATO, Patricia, *El sentido del vestir*, Instituto de estudios de Moda y Comunicación, Valencia, 2002.

-CREGO, Charo: *La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX. Perversa y utópica*, Ed. Abada, Madrid, 2007.

-CORTÉS, José Miguel G. *El cuerpo mutilado: la angustia de muerte en el arte*, Generalitat Valenciana, 1996.

-DEEPWEELL, Katy, *Nueva Crítica Feminista del Arte, Estrategias Críticas*, Universidad de Valencia, en línea www.googlebooks.com, (Consulta: 28-7-08).

-ENTWISTLE, Joanne, *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*, Ed. Paidós, Barcelona, 2002.

-FLYNN, Tom, *El cuerpo en la escultura*, Ed. Akal, Madrid, 2002.

-FOSTER, Hal, *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo.*, Ed. Akal, Madrid, 2001.

-HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel A., *Cartografías del cuerpo*, Ad Hoc, Murcia, 2004.

-HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel A., *La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio*, Institut Alfons el Magnánim, Valencia, 2006.

-HOLLANDER, Anne, *Seeing through Clothes*. Berkley University of California Press, 1993.

HOMERO, *Odisea*, Ed. Cátedra, Madrid, 2006.

-KRISTEVA, Julia, *Lo femenino y lo sagrado*, Universidad de Valencia, 2000.

-KÖNING, René, *La moda en el proceso de la civilización*, Instituto de Moda y Comunicación, Valencia, 2002.

-LARRAÑAGA, Josu, *Instalaciones*, Ed. Nerea, Donostia-San Sebastián, 2001.

-LEO DE BLAS, Jana, *El viaje sin distancia. Perversiones del tiempo, el espacio y el dinero ante el límite en la cultura contemporánea*, Ad Hoc, CENDEAC, Murcia, 2006.

-LIPOVESTKY, Gilles, *El imperio de lo efímero*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1990.

-MADERUELO, Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y arte contemporáneos 1960-1989*, Ed. Akal, Madrid, 2008.

-MADERUELO, Javier, *El espacio raptado*, Ed. Mondadori, Madrid, 1990.

-MADERUELO, Javier, *La pérdida del pedestal*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1994.

-MAYAYO, Patricia, *Louise Bourgeois*, Ed. Nerea, Hondarribia, 2002.

-MARCHÁN, S., *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, Ed. Akal, Madrid, 1988.

-MARINA, José Antonio, *Teoría de la inteligencia creadora*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2003.

-MEANA, Juan Carlos, *El espacio entre las cosas*, Pontevedra, Diputación Provincial de Pontevedra, Colección Arte y Estética, 2000.

-MILLER, Alice, *El cuerpo nunca miente*, Ed. Tusquets, Barcelona, 2005.

-NANCY, Jean-Luc: *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*, Ed. La cebra, Buenos Aires, 2007.

-PARDO, José Luis, *Cuerpos a motor*. Ciclo de conferencias, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 1997.

-PEREC, Georges, *Especies de espacios*, Montesinos, Barcelona, 2004.

-PLANT, Sadie, *Ceros+Unos*, Ed. Destino, Barcelona, 1998.

-PULTZ, John, *La fotografía y el cuerpo*, Ed. Akal, Madrid, 2003.

-RAMÍREZ, Juan Antonio, *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Ed. Siruela, 2003.

-RAMÍREZ, Juan Antonio, *Edificios-cuerpo: cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones*, Ed. Siruela, 2003.

-RANCIÈRE, Jacques, *El inconsciente estético*, Ed. Del estante, Buenos Aires, 2005.

-SIMMEL, George, *El individuo y la libertad, Ensayos de crítica y cultura*, www.nodo50.org/dado/textosteoria/simmel.rtf, (Consulta: 3-2-08).

-SQUICCIARINO, Nicola, *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre indumentaria*, Ed. Cátedra, Madrid, 1998.

-TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas*, Ed. Tecnos.1997

-VV.AA, *Tendencias del Arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, (Capítulo 7: *Los límites de la instalación. Una perspectiva desde el paradigma de la complejidad*), Madrid, Cátedra, 2004.

-VV.AA, *¿Qué es la escultura hoy?*, MEC y grupo de investigación, Nuevos Procedimientos escultóricos, Valencia, 2002.

-VV.AA, *Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo*, CENDEAC, Murcia, 2004.

-VV.AA, *Variaciones sobre el cuerpo*, Universidad de Sevilla, 1999.

Catálogos

-*Eva Hesse*, Robert Pincus-Witten, Ed. The Solomon R. Guggenheim Museum. New York, 1972.

-Mau Monleón, *Elsewhere, En otro lugar*, Caja de Ahorros del Mediterráneo CAM, Valencia, 2001.

Javier Pérez, *Metamorfosis-Mutaciones*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004.

-*Kiki Smith prints, books and things*, Weitman, the museum of modern art, New York, 2003.

-*Modachrome. El color en la historia de la moda*, exposición organizada por Kyoto Costume Institute y el Ministerio de Cultura, Museo del traje, 10 de mayo-13 de septiembre, 2007

-*El rostro velado, travestismo e identidad en el arte*, Koldo Mitxelena, Donostia-San Sebastián, 1997.

.

-*Territorios indefinidos*, Museo de Arte Contemporáneo de Elche, 1995.

-*Espacios para habitar*, Fondos de la Colección permanente, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, exposición celebrada del 8 de febrero a 9 de mayo de 2007.

-*Femenino plural. Reflexiones desde la diversidad*. Valencia: Direcció General de Museus i Belles Arts, Consellería de Cultura, Educació i Ciència, 1996.

-*Cuerpo y mirada, huellas del siglo xx*, Museo Nacional centro de Arte Reina Sofía, 2007.

-*“Espacios diferentes”, Toponimias. Ocho ideas del espacio*, Madrid, Fundación “La Caixa”, 1994.

-Louise Bourgeois, *Tejiendo el tiempo*. CAC Málaga, 2004.

-*Louise Bourgeois, Memoria y arquitectura*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ed. Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, 1999.

Revistas

-Fisuras nº 8, *Body-building, hacia un nuevo organismo*. George Teyssot, 2000.

-Ártico nº 99, *El arte y el cuerpo*, 1999.

-Zehar nº 43, *La ciudad es mi casa*, 2000.

-Exit 27, *Uniformes /Uniforms*, 2007.

-Escala nº 2. *Las formas del vestir. Las formas del arte*, 1997.

-Revista de Occidente, nº 165, “*Tomar decisiones significa ser consecuentes con la propia identidad, actuar en consecuencia con la meta-visión*”, artículo Al genio del lugar, J. Partenheimer.

-Revista del Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires, *Lineamientos de una teoría del habitar*, 1992, en línea www.teoriadelhabitar.blogspot.com, Cátedra Doberti-Iglesia Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo FADU/UBA, (Consulta: 5-5-08).

Páginas webs

-www.elcastellano.org. (Consulta: 16-6-08).

-www.christojeanneclaude.net. (Consulta: 10-4-08).

-www.cindysherman.com. (Consulta: 20-3-08).

-www.artnovela.com.ar (Consulta: 15-8-08).