
Resumen: El vestido como primer espacio del habitar plantea una profunda conciencia sobre la relación entre el cuerpo y el espacio. Apunta a la maravillosa noción de afectación mutua y desde allí a la posibilidad de entender este vínculo como una continuidad infinita entre el paisaje y la vida.

Palabras claves: Espacialidad - cuerpo - vínculo - entramado - vivencia - vestido - paisaje.

[Resúmenes en inglés y portugués y curriculum en la página 75]

En cualquier proyecto el paisaje se presenta como aquello previo al desarrollo del diseño. Lo que está, lo que existe y se habrá de modificar.

En algún punto podríamos hablar del paisaje como escenario, como contexto a partir del cual se comienza a gestar el sentido del diseño.

En el caso de la indumentaria el primer paisaje es el cuerpo. Es la geografía primaria de formas propias y particulares. Soporte, estructura pero también universo de percepción e identidad.

El cuerpo en cuanto organismo vital nunca es una entidad aislada. Este cuerpo vive indefectiblemente a partir del intercambio: inhala y exhala, come y defeca. Recibe todo tipo de estímulos: Absorbe el aire, los aromas, los sonidos, los afectos, las agresiones, el paisaje, la cultura, todo es metabolizado, digerido, transformado, para formar parte de la propia existencia.

En este sentido el paisaje es constitutivo del propio ser. El cuerpo modifica al paisaje y el paisaje al cuerpo en un continuo incesante, como situación dinámica y constitutiva de ambas entidades.

En este caso el diseño se sitúa en el vínculo. En la interacción entre el paisaje del cuerpo y el contexto. Desde esta perspectiva, el paisaje podría entenderse casi como una extensión del cuerpo. Y el cuerpo mismo como una extensión del paisaje. Estaríamos hablando de un sistema.

La idea justamente es desarrollar el concepto de paisaje como organismo vital de un gran sistema de entramado en el que cada una de las partes modifica y da sentido a la otra. Desde aquí, el diseño, trabaja en el sentido de dicha articulación.

Vínculos

Cuerpo y paisaje

El hombre en su devenir en la tierra siempre se ha dedicado a transformar lo existente. Se podría hablar de una necesidad de subsistencia, pero personalmente creo que involucra más que eso, ¿un modo de apropiación del mundo?, ¿una forma de control? Si bien este tema abre un importante

debate, lo que resulta irrefutable es que la actividad humana tiende a desnaturalizar el mundo. Digo esto, porque cuando se piensa en paisaje, se piensa en naturaleza, sin embargo, mirando la tierra desde el aire se ve claramente que la superficie terrestre está intervenida: dibujos, tramas, parcelas ponen en evidencia la acción humana, como huella sobre lo que alguna vez habrá sido paisaje natural. Lo que resulta sorprendente es, que esta misma reflexión, es posible trasladarla al territorio del cuerpo. Casi como una continuidad, una correspondencia entre el cuerpo y el espacio. Entre nosotros y el mundo que nos rodea.

Desde nuestra presencia más remota el cuerpo parece haber sido uno de los primeros espacios de expresión. Así como las primeras improntas en las cuevas atestiguan esta necesidad inherente al hombre de resignificar su experiencia del mundo, el cuerpo humano es, y ha sido siempre, un área de acción sobre su propio aspecto e identidad.

El cuerpo, así como el paisaje, es un territorio culturalizado. Desde el principio de los tiempos, el cuerpo humano ha sido utilizado como uno de los campos de manifestación artística más fértiles y significativos.

La pintura y la escultura, los álbumes fotográficos, la publicidad y las revistas de moda, registran los modos de representación del cuerpo de acuerdo a los cánones sociales y culturales de cada época. Cuerpo y contexto se convalidan y definen recíprocamente. Así, el estado de la cultura –la sociedad, la ideología, la tecnología, la medicina– se corresponde con un modo de ser, del cuerpo, en ese contexto.

Los cambios culturales se muestran en todos los aspectos de la imagen general e individual: en la vestimenta y los accesorios, el peinado, el maquillaje, el tatuaje y la ornamentación, pero también en la forma misma y las proporciones del cuerpo, ya que estas dependen además de la genética, de los hábitos, las costumbres y el modelo ideal (ideológico) de cada época y región. Más allá (o más acá) de la vestimenta, las culturas intervienen sobre los cuerpos y son numerosos los testimonios que dan cuenta de esta intervención. Desde las antiguas deformaciones craneanas, las prótesis, los lentes de contacto, las ortodoncias o el auge más o menos reciente (por una cuestión de desarrollo de tecnologías) de las cirugías plásticas, que construyen o reconstruyen el cuerpo desde un plano externo, avanzando hacia un modelo seriado y estandarizado por un ideal físico pregnante, que actúa a nivel anatómico, como también lo hace el vestido y el calzado.

Nuestra imagen social es la de cuerpos vestidos. (Hay quienes dicen incluso que el desnudo no es más que la concepción de ese mismo cuerpo desvestido). A través de esa representación podemos leer los valores de una sociedad, los roles de quienes la constituyen y aún los grados de marginalidad, debido a la ausencia de aquellos a los que se niega la posibilidad de una representación.

Desde este punto de vista, el cuerpo puede ser percibido como una construcción cultural, que pone de manifiesto la vida y la sociabilidad de los individuos.

Mientras escribo este texto me van surgiendo millones de imágenes: las antiguas mujeres chinas con sus pies quebrados y su inestabilidad en el andar, para quienes el mundo resultaba un espacio inabarcable, desde su pequeño pie muñón; los dibujos de Caras y Caretas, mostrando a las porteñas con sus inmensos peinetones y miriñaques, dificultando la circulación por las angostas calles de Buenos Aires o interrumpiendo la visión de algún concurrente en una obra de teatro; los magníficos guerreros Drinka, de Sudan, vestidos con corsés de piedras multicolores, enmarcando sus poderosos cuerpos atléticos. Y un poco más próximos, mis alumnos de la facultad con sus desproporcionados pantalones de tiro corto que dejan emerger el borde de la ropa interior, dando lugar a un nuevo tipo de escote, y poniendo a la luz algún tatuaje, que antes estaba reservado para la intimidad.

La cabeza va mucho más rápida que la mano y a partir de esta descripción, y como oposición, recuerdo el trabajo Spencer Tunick, artista estadounidense que se dedica a fotografiar grandes masas de cuerpos desnudos en entornos urbanos.

¿Por qué se me presenta esta imagen?

Justamente por lo desconcertante que resulta el contraste entre el conjunto antropomórfico y el entorno construido. La uniformidad de los cuerpos desde la superficie de la piel impulsa una lectura de organismo viviente. A partir de aquí, la masa corporal entra en tensión con el paisaje urbano. Ese cuerpo no corresponde a ese ámbito. Se crea una antítesis entre naturaleza y artificio.

Es cierto que la lectura cambiaría mediante un zoom, quizás así comenzaríamos a percibir ciertas marcas tales como la huella del traje de baño, un tatuaje o una cicatriz en donde anclar y comenzar a develar un rasgo personal. Entonces se desdibujaría la homogeneidad del paisaje, permitiendo emerger la identidad y las marcas culturales y particulares de cada uno de los cuerpos. Situaciones con las que Tunick juega para brindarnos esta posibilidad de reflexión entre naturaleza y humanidad.

El diseño del cuerpo

En cuanto nos sumergimos en el territorio del diseño, el paisaje se manifiesta como la forma previa, el marco, el lugar de la afectación.

Aquello que será modificado para crear un nuevo paisaje recreando la situación anterior.

En el caso particular del diseño de indumentaria, el paisaje de la vestimenta es el cuerpo.

El vestido, como su nombre lo indica, plantea una relación: viste, cubre y descubre al cuerpo, juega con sus formas, delimitando movimientos y gestos. Aportando una nueva piel que lo habilita, o inhabilita, a adaptarse a diferentes circunstancias y condiciones frente al medio.

Si bien todas las disciplinas de diseño giran en torno al cuerpo, en el caso de la indumentaria el cuerpo resulta ser la estructura misma del objeto que se proyecta. Es por esto que, cuerpo y vestimenta, establecen una relación dialéctica, que hace que ambos modifiquen su estatus constantemente. Así el cuerpo contextualiza a la vestimenta y la vestimenta al cuerpo, en un continuo que modifica a ambos en fisonomía y sentido.

La vestimenta toma forma a partir del cuerpo. El cuerpo es su contenido y le sirve de sustento estructural, mientras que el vestido lo contiene, condiciona y delimita.

Pero lo cierto es que el diseño empieza y termina en el cuerpo. El cuerpo es su punto de partida (o geografía previa) y es su punto culminante, ya que es precisamente en el cuerpo del usuario, en donde el diseño existe como tal y cobra vida. Desde este punto de vista, si bien la forma que se diseña es la del vestido, lo que se rediseña o modela a través de ella es el cuerpo mismo.

En el *Ensayo sobre la síntesis de la forma*, el arquitecto y matemático Christopher Alexander, plantea la hipótesis de que el diseño es la forma que mejor se relaciona al contexto, entendiendo por contexto todo aquello que está por fuera de la forma. Desde el punto de vista de la indumentaria, contexto es todo aquello que agrega sentido a la relación entre el cuerpo y el vestido, al tiempo que le plantea exigencias: no es la misma conducta la que requiere del cuerpo un medio ambiente hostil, extremadamente frío, que un paisaje escarpado e irregular, un entorno selvático o bien un marco urbano en el cual, por ejemplo, asumir el rol de anfitrión o maestro de ceremonias. El cuerpo se vincula al contexto adoptando diversas estrategias, como mimesis u oposición, respeto de las normas o trasgresión, repetición o innovación, y es a partir de esta articulación que se debe explorar la forma, que en el campo de la indumentaria es fundamentalmente una forma textil.

Superficie

El vestido es básicamente un objeto textil. La tela es la materia prima a partir de la cual se modifica la superficie del cuerpo a modo de una nueva epidermis, a la vez que enmarca la anatomía y delinea una silueta. Superficie y silueta, piel y topografía, son los dos componentes básicos en la conformación de ese nuevo paisaje en torno al cuerpo.

Cuando hablamos de superficie, nos referimos a la epidermis, la zona límite de una forma. Lo que envuelve, rodea, cubre, circunda, siendo así también el plano de contacto directo entre ese objeto (o sujeto) y el entorno.

Como dice Diane Ackerman, en su libro *Una historia natural de los sentidos*: “La piel es una suerte de traje espacial. Con ella nos exponemos a (y nos protegemos de) la atmósfera, miles de gases ásperos, radiaciones solares y toda clase de elementos”. Pero este es un traje sensible. La piel está viva, y así como nos aísla del calor, del frío y de los microbios, respira, excreta, metaboliza las vitaminas, regula el flujo sanguíneo y se regenera casi en su totalidad cada siete años. Contiene la carne y las vísceras en su sitio. Nos define como cuerpos únicos y distintos en las huellas digitales y en el patrón de disposición de los poros.

Como vía del sentido del tacto, nos guía en la sexualidad y en nuestra experiencia de la materia del mundo. Basta pensarlo un poco para advertir que ninguna otra parte de nosotros hace contacto con algo ajeno a nuestro cuerpo. La piel nos aprisiona, pero también nos da una forma individual, con la temperatura adecuada, la textura, la firmeza y el olor característico. En un ser humano adulto promedio, pesa entre seis y diez kilos, y es el órgano más extenso del cuerpo, clave en la atracción sexual. La piel puede, además, asumir una inmensa variedad de formas: garras, espinas, plumas, escamas, cabello. Es sumergible, lavable y elástica. Si bien se deteriora con la edad, puede envejecer muy bien. Y su simbolismo es tan fuerte, que muchas culturas la utilizan de soporte para la pintura, el tatuaje y la decoración con joyas y *piercings*.

El tacto es el sentido más atávico y urgente. Cualquier contacto o cambio en el modo de contacto desencadena un torbellino de actividad en el cerebro. El espectro de las sensaciones táctiles es prácticamente infinito: no sólo percibimos frío, calor, dolor, presión o tersura, sino todas las posibilidades combinatorias entre ellas y aún más. Pensemos en todas las variedades de dolor, irritación, abrasión, raspadura, palmada, y en todas las texturas de caricia, cosquillas, besos y tanteos...

El tacto nos enseña que vivimos en un mundo tridimensional. La piel vuelve tridimensional nuestro sentido del mundo y de nosotros mismos.

Todo el universo material se manifiesta y puede ser percibido a través de las características superficiales de los organismos naturales y las creaciones humanas. El mundo mineral, vegetal, animal, el mundo subacuático y el micro y el macrocosmos, nos enseñan una asombrosa multiplicidad de configuraciones morfológicas, con sus propias leyes de composición y transformación al nivel de la superficie.

A su vez, los elementos táctiles y visuales externos, expresan las condiciones esenciales del ser en cuestión, mediante la temperatura, el grado de dureza, la textura, el color, la forma y el diseño. La superficie describe la identidad de su contenido, y es el área en que se juega su adaptación o diferenciación con respecto al medio ambiente, pudiendo establecer relaciones miméticas (como el camuflaje) o de oposición (como el contraste cromático o formal).

En función del ámbito en que se inserta, la superficie es la faz más notablemente expresiva, ya que es donde tiene lugar la comunicación del individuo en términos de apariencia, simulación, fusión o desapercibimiento.

Desde el principio de los tiempos, el cuerpo humano ha sido utilizado como uno de los campos de manifestación artística más fértiles y significativos. La decoración y ritualización del cuerpo con pintura, se remonta al período Paleolítico. El arte rupestre presente en las cuevas atestigua que por ese entonces el ser humano ya hacía uso de los pigmentos de origen mineral, como el ocre, con el cual probablemente pintaba las pieles, el cuero, la madera y también su propio cuerpo.

En el siglo XIX, el naturalista Charles Darwin investigó sobre las culturas primitivas. En sus viajes alrededor del mundo descubrió que en prácticamente todos los territorios, desde el polo norte hasta Nueva Zelanda, los nativos acostumbraban a colorearse la piel o utilizar tatuajes. Incluso en climas extremos, como el del sur argentino, los antiguos habitantes se adaptaban al medio casi sin vestir ropa alguna. Sin embargo esta técnica estaba presente, como si la necesidad de adornar, embellecer y resignificar la piel a través del tatuaje, fuera más imperiosa que la de proveerse abrigo.

Pero el tatuaje y la pintura corporal han sido desde siempre, además de elementos decorativos de gran difusión, portadores de mensajes mágicos y simbólicos, demarcadores de roles y jerarquías. Las técnicas privilegiadas con las que los humanos, utilizando dibujos y colores, se dotaban de una impronta para despertar el temor en el enemigo y adquirir una mayor seguridad en sí mismos. Transmitir mensajes de tipo sexual, invocar a la fecundidad o a la virilidad, etc.

La comunicación visual, mediante un código preciso de formas y colores, permitía a los pueblos leer sobre el cuerpo de cada individuo, la información relativa a su grupo de pertenencia, sus actividades y sus creencias. Así, además de ser un medio de reconocimiento de la identidad, tanto el tatuaje como la pintura corporal cumplían una función mágica, religiosa, y ornamental.

Muchas de las pinturas y tatuajes parecen auténticas prendas de vestir: los diseños geométricos y las decoraciones sobre la piel resaltan ciertas partes del cuerpo, consiguiendo la impresión de un tejido; de hecho, hoy se puede apreciar cómo la indumentaria primitiva de estos pueblos remedaba explícitamente este tipo de decoración corporal. Por lo tanto, no resultan extrañas las crónicas que atestiguan que los individuos de las tribus daban la sensación de estar más vestidos que si llevaran trajes ceñidos.

Los tatuajes no sólo dibujan sobre la piel sino que crean bajorrelieves. Cicatrizaciones con queloides son aprovechadas por diferentes pueblos para brindarle tridimensionalidad al motivo, emparentándolo aún más con el tejido.

La superficie constituye un territorio poderosamente expresivo. Una piel cubierta (ya sea por el tatuaje, el relieve, la pintura o el textil) pierde por completo su valor de desnudo. Todo cubrimiento cambia radicalmente la condición de lo que envuelve estableciendo nuevos vínculos con el entorno. En este sentido, basta con ver, por ejemplo, una piedra cubierta por musgo, un cuerpo “hecho milanesa” en la arena o los grandes envoltorios textiles con que el artista búlgaro-norteamericano Christo resignifica la arquitectura y el espacio público.

La superficie también puede percibirse como una continuidad entre la topografía y la epidermis. Un ejemplo interesante al respecto, es el trabajo realizado por la artista Yayoi Kusama, nacida en Japón en 1927 y radicada en Estados Unidos desde 1954.

Su obra, de carácter obsesivo, se desarrolla a partir de lunares que perforan o salpican la superficie, en un lenguaje incierto entre la superposición o la profundidad del hueco.

Lo interesante es el pensamiento de espacio infinito que se desprende de su trabajo. Si bien por momentos juega con superficies planas, estas se repiten infinitamente mediante espejos. De aquí surge la noción de laberinto, de espacio sin límites. Las formas por momentos se convierten en un universo tridimensional en el cual los lunares cobran cuerpo y se desprenden del plano generando morfologías or-

gánicas, pero continuando con la noción de infinito, la artista llega a concebir el espacio con la sutileza de reflejos y proyecciones de luz. Creando un verdadero desconcierto visual entre lo real y lo material. Los motivos que se proyectan sobre una tela no son ajenos a las demás manifestaciones estéticas de una cultura, porque son signos y gestos propios de las mismas. Históricamente, se pueden seguir las huellas del correlato entre el textil, las corrientes artísticas y las disciplinas y empleos del diseño. Las culturas autóctonas nos enseñan sin mediaciones cómo las formas de la superficie textil también están presentes en el arte, los objetos de uso, el tatuaje y la arquitectura, como un universo de formas propias que se expresa en sus diferentes instancias de la vida cotidiana. En las culturas que tienen un fuerte arraigo con la tradición se lee con facilidad el correlato entre las diferentes manifestaciones de su habitar: en el oeste de África, al norte de Ghana, los Nankani y los Kasena desarrollan maravillosos motivos geométricos que se corresponden tanto en la superficie de sus viviendas de adobe, como en sus utensilios y textiles, con absoluta coherencia. Esto se debe a que sus rasgos o gestos (aquello que se vuelve huella, forma o línea) están ligados a un hacer cultural. Del mismo modo, las tinturas y soportes, es decir los recursos para llevarlos a cabo, son propios del paisaje circundante. Esto también ocurre con los Ndebele, al Sur de África, sus motivos de colores vibrantes se proyectan en la arquitectura, en magníficos accesorios de mostacillas, y aún en las mantas tejidas que utilizan para cubrir sus cuerpos. Dando lugar a una cosmogonía entre el hombre y su hábitat.

Este correlato bien puede leerse en las culturas occidentales y en la contemporaneidad, pero su visión es más confusa por la yuxtaposición de signos que conviven al unísono. Cabe mencionar a la diseñadora Sonia Delaunay (1885-1979), de origen ruso y radicada en Francia: sus diferentes exploraciones (desde sus campañas gráficas, desarrollos textiles, escenografía, vestimenta, vajilla y hasta automóviles) representaron el espíritu de la abstracción de manera rotunda. Por su parte, arquitectos como Hoffman, Makintosh, Lloyd Wright y Gaudí, y artistas como Duffy, Miró y Warhol indagaron en múltiples y muy diversos campos de la representación, poniendo en evidencia la continuidad y el vínculo entre las diferentes áreas del habitar.

Andy Warhol comprendió claramente a la superficie como expresión de una cultura. Desnudó a la sociedad de consumo al absorber la gráfica de un elemento tan cotidiano como el jabón para lavar la ropa y las sopas enlatadas. Aplicándolos al arte y al textil.

Si seguimos la línea de tiempo, comprobaremos que en la vestimenta es posible reconocer los mandatos estéticos de una época a partir de las características de la superficie. Se trata de recomponer la relación entre el dibujo, el color, la textura, la estructura textil, las fibras, los hilados, la tecnología del material y las condiciones de producción, circulación, uso y consumo contemporáneas. Continuamente se adoptan motivos de otras culturas o épocas, que se recrean y resignifican por la transformación de alguno de los factores antes mencionados. Pero la superficie también se resignifica a partir de las formas de las prendas, su función, su asociación con otros elementos de la vestimenta, con los accesorios, el peinado y las características físicas del usuario.

La superficie textil es un poderoso territorio de expresión, que califica y da identidad al diseño. Una vestimenta tradicional puede convertirse en signo de rebeldía y renovación apenas por un cambio de color, como por ejemplo un clásico traje inglés con forrería en rojo estridente o naranja furioso, o una corbata estampada con motivos de caricatura. Asimismo, el brillo, la transparencia, las superficies pilosas o aterciopeladas, el color pleno y el dibujo, entre otros, son variables expresivas con carácter de signo, y según las normas y costumbres de cada tiempo y lugar estos signos se combinan, contrastan y recrean, reciclando el matiz de sus significados y las matrices estéticas de la cultura en que se producen.

La superficie del cuerpo humano está lejos de ser uniforme: tiene pliegues, hendiduras, zonas más o menos porosas, pilosas, carnosas, húmedas, resacas o ásperas, y con mayor o menor sensibilidad táctil y térmica.

Al tomar contacto con el textil, la superficie corporal experimenta un cúmulo de sensaciones, a la vez que se modifica su fisonomía. El dibujo, el color, la textura, los pliegues y el brillo se recrean en cada depresión, convexidad, concavidad, articulación y movimiento del cuerpo. La superficie del textil se define en relación a la topografía del cuerpo: indica caminos, crea huellas y cicatrices, efectos de oscuridad o luminosidad, y así construye signos que se asocian a su situación en el contexto. Revela o esconde entre lo táctil y lo visual, entre lo expuesto y lo imperceptible.

Una profunda comprensión de las formas y las características superficiales del cuerpo es la condición *sine qua non* para empezar a pensar en los términos tridimensionales de la silueta, dado que sólo a partir del cuerpo se puede proyectar la tela en el espacio, separándola o adhiriéndola a la superficie.

Silueta

La silueta es la vía privilegiada para modelar el cuerpo y recrear la anatomía: su tipo de configuración implica una toma de partido sobre el cuerpo. Mediante la proximidad o lejanía del plano textil se insinúan, acentúan u ocultan sus formas, priorizando, exaltando o hasta desvaneciendo ciertos rasgos de la anatomía-soporte.

Para comprender el verdadero estatuto de la silueta es imprescindible considerar su duplicidad: hacia afuera, el vestido funciona como nuevo contorno, y hacia adentro, el vestido establece la espacialidad primaria y más inmediata del cuerpo. Como espacio contenedor del mismo, el vestido comprime, presiona, roza, pesa, raspa o acaricia, condicionando la actitud, la gestualidad y el modo de andar y de experimentar y percibir el espacio circundante. Ambos aspectos (exterior e interior) inciden en la vida cotidiana del individuo y actúan sobre los vínculos espaciales y sociales. El modo de intervenir sobre la anatomía a través de la silueta determina un juicio de valor acerca de la sexualidad, el pudor, la capacidad de realzar, exhibir u ocultar, y hasta el modo de interactuar con los otros, demarcando un tipo de territorialidad. En este sentido, no debemos olvidar que el vestido plantea la opción de expandir o comprimir el espacio y el comportamiento corporal, tal como lo demuestran los tacos altos, los polisones, la cola de los trajes de novia o los célebres peinetones de la época colonial. De resultas, la silueta interviene sobre el esquema corporal al tiempo que modifica el espacio que rodea al cuerpo.

Con la utilización de los polisones el cuerpo se volvió pesado en la base, dificultando el desplazamiento y alojando un espacio aéreo extra entre el cuerpo y la tela. Esta expansión inédita del vestido exigió rever las relaciones ergonómicas, transformar los vanos en la arquitectura y modificar el diseño de los asientos, estableciendo al fin una mayor distancia física con el prójimo. Los peinetones, por su parte, fueron enormemente caricaturizados en viñetas que ponen de manifiesto cómo los hombres se sintieron invadidos por esta ocupación del espacio por parte de las mujeres. Por el contrario, el corsé comprimió el cuerpo casi escindiéndolo en dos y, en consecuencia, perturbó el flujo normal de la respiración y el natural funcionamiento de la fisiología de sus usuarias. Poniendo en valor su incapacidad física.

(En estos ejemplos es notable el poder de la silueta para condicionar al cuerpo en sus vivencias.)

El límite que plantea la silueta responde a la forma y la dimensión anatómica, pero también a la materialidad del textil. De hecho, no es el mismo efecto el que suscitan ciertas texturas amables al tacto, que parecen acariciar al cuerpo en su proximidad e invitar al contacto energético con los otros y el entorno, que el de otras, que por sus cualidades ásperas, rígidas o rípidas despiertan una mayor distancia con el cuerpo que las porta y la circunstancia en que se encuentra.

Un ejemplo interesante al respecto son los vestidos adherentes de fin de la década del ochenta. Si bien la silueta anatómica demarcaba perfectamente las formas, la calidad del textil, en su mayoría materiales con elastano de cierto espesor, evitaba toda posibilidad de contacto al nivel de la piel.

Como primer espacio o conformación espacial del "habitar", el vestido condiciona la percepción del propio cuerpo y su relación con los otros cuerpos y los sucesivos espacios. ¿Cuál habrá sido la intención implícita en el acto de cubrirse por primera vez con la piel de un animal? Es difícil para nosotros imaginarlo a ciencia cierta desde la contemporaneidad, pero por lo pronto sí podemos creer que ese pequeño hábitat portable que contuvo, separó, cubrió y protegió el cuerpo, seguramente marcó también distancia, individualidad y jerarquía, y aludió al poder de la bestia y al éxito en la caza. ¿Cuál habrá sido entonces la diferencia entre casa y vestido? Quizás el hecho de albergar un solo cuerpo, y no varios. La pregunta obligatoria llegado este punto es: ¿Cuál es el límite en la silueta que determina hasta dónde es vestido y desde dónde espacio habitable o arquitectura textil?

Vivimos y circulamos por espacios que se suceden en la integración de nuestro entorno, y que en esa sucesión condicionan nuestra existencia en distintos planos: del dormitorio a la casa, la calle, el barrio, la ciudad, el país, la geografía terrestre. En este contexto, o serie de contextos concéntricos, nuestra presencia y relación con el medio está tamizada por las características de la indumentaria, lo más próximo e inmediato a nuestro cuerpo en términos de 'habitáculo': el tipo de vestido, el calzado... Si los zapatos me aprietan, ¿cómo percibiré el mundo circundante, con qué ánimo habré de transitarlo? Si llueve y me mojo, o si llueve y tengo un paraguas, o si llueve y tengo una capa impermeable, ¿cuál será mi relación de sujeción o independencia de las fuerzas naturales?

Este pequeño hábitat, el más próximo al cuerpo, pasa de ser piel a casa ambulante, de cuerpo expuesto superficialmente a espacio de interioridad como caparazón de tortuga o cerrazón de bicho canasto. La silueta del vestido demarca la clase de hábitat del cuerpo, y por ende describe su modo de habitar: habitar de mujer afgana cubierta por el chador de la cabeza a los pies; habitar de Masai en la sabana africana envuelto en una manta de lana para mantener la temperatura corporal; habitar de Coya envuelto en un hábito tal vez demasiado espeso para las altas temperaturas, y de un contraste cromático tan intenso, que invita a descubrirlo a la distancia; habitar de mujer occidental de clase alta a fines del siglo XIX con un corsé que comprime la capacidad respiratoria y una suerte de habitación en la zona inferior, bajo las faldas, que bien hubiera podido contener algo más que el cuerpo.

Recientemente, la artista plástica inglesa Lucy Orta se dedicó a investigar con gran sutileza y creatividad la relación del cuerpo y el contexto a través del vestido. Partiendo de la temática del camping, elaboró un conjunto de hábitats-vestidos que incluyen la posibilidad de vincularse o sumarse a otros cuerpos mediante el contacto y la articulación de los textiles, entendiendo al vestido como un elemento de supervivencia e interrelación. Así, Orta propuso una silueta casa y/o bolsa de dormir. Una vestimenta para *homeless* o refugiados. Ambos temas de candente actualidad que incitan a reflexionar sobre el concepto de límite, entre vestimenta y casa.

Se puede afirmar sin error que la silueta está íntimamente ligada a la cultura de cada época y lugar. Las convenciones sociales establecen la pauta entre lo que se muestra u oculta y la actitud corporal y el tipo de movilidad aceptados, creando un estándar de naturalidad o compostura en el comportamiento y el aspecto individual a partir del imaginario colectivo.

En las culturas modernas, el vestido se caracteriza por su condición de cambio permanente, ya sea en las proporciones, los largos modulares, la superficie, el color, la ornamentación. Pero estas transformaciones tienen lugar en lapsos más prolongados en lo que hace a la silueta, ya que ésta plantea una nueva concepción de la forma y los valores relativos al cuerpo. A partir de esta conformación

morfológica espacial, es posible desvelar la concepción del cuerpo y la conducta, en cuanto a la ideología y la sociabilidad imperante.

Por ello, es sumamente interesante observar las progresiones de la silueta a través del tiempo; porque grafica con toda claridad las transformaciones que acontecen en ese espacio mayor que la enmarca: el modelo cultural.

Los momentos más revolucionarios de la historia son sincrónicos a un violento cambio morfológico en la silueta. Un caso ejemplificador al respecto es el de la revolución francesa, que conllevó una ruptura sustancial en las siluetas de ambos sexos vigentes hasta el momento. Del atuendo de las mujeres se erradicaron las crinolinas, los corsés y el empleo excesivo de ricos y densos tejidos, el quiebre en la cintura y la exageración de la curva de las caderas fue reemplazado por la marcación del talle bajo el busto, resultando en una síntesis formal muy novedosa y semejante a la de la ropa interior: un vestido-camisa de muselina muy liviana, que se mojaba para dotar de adherencia. Así, esta silueta pasaba a exhibir un cuerpo mucho más próximo, libre y natural, sin la ostentación ni suntuosidad del modelo anterior. Por su parte, la vestimenta masculina incorporó las formas y los materiales de la ropa de campo y los atuendos de caza ingleses, simplificando las formas y funcionalizándolas, aprovechando la versatilidad de los textiles y el corte más deportivo y urbano. A partir de entonces, el hombre perdió su tradicional ostentación del vestuario de la nobleza dando lugar al nacimiento del traje, símbolo del hombre burgués.

Ya en el siglo XX, la transformación de la silueta femenina resulta un campo de investigación especialmente interesante, dada su gran variedad. Probablemente los cambios de roles a partir de los movimientos feministas en busca de la igualdad entre los sexos representó un hecho determinante en los cambios morfológicos de la silueta de las mujeres: en la década del veinte (período de cambios violentos debido a la posguerra) fue vanguardista en el modo de volverse insinuante sin perder naturalidad, abandonando los quiebres en el talle por el apoyo en la cadera, acortando el largo de la falda para un mejor desplazamiento e incluso imponiendo la moda del corte de cabello a la garzón. La imagen de un cuerpo femenino activo y casi revolucionario con atributos que hasta el momento sólo correspondían al universo masculino. La del cincuenta, destacó las curvas y exaltó la cintura, el busto y la pelvis como atributos de femineidad. La mujer pudo ser diva y ama de casa a la vez. Al trabajar por entonces básicamente con tejidos planos, el diseño requirió una infinidad de recortes capaces de seguir el trazado de esta silueta curvilínea y teatral, por lo que en aquellos años se desarrollaron grandes avances en la sastrería. Pero no obstante se buscó destacar y exagerar las formas femeninas, el cuerpo de los años cincuenta se percibe modelado y distante en exceso, cubierto por capas superpuestas: la ropa interior incluía combinación, corpiños armados y una forrería en las prendas de gran complejidad.

La década del sesenta destacó un ideal de juventud y por ende su clase de dinámica corporal, liberando las extremidades y tendiendo a la ligereza y la autonomía en el uso de textiles resistentes, tecnológicos y a la vez suaves.

La silueta entonces se configuró a partir de cierta geometría propia de la fantasía de un mundo del futuro, dominado por la nueva humanidad de la era espacial. La audacia de estas perspectivas en el terreno científico también tuvo su espacio en la investigación y el desarrollo de textiles novedosos, materiales plásticos y metálicos, empleados igualmente en la arquitectura, las artes y el mobiliario. En esta silueta, en vez de respetar y resaltar las curvas, el punto de apoyo principal se estableció en los hombros para luego desprenderse en línea recta hacia la cadera, en forma de trapecio. La película *2001 - Odisea del espacio*, de Stanley Kubrick, ilustra sobradamente esta clase de morfología.

Casi en las antípodas de la década pasada, la silueta de los ochenta destacó la solidez del cuerpo mediante la desproporción de las hombreras y, por primera vez en la historia, el cuerpo femenino se modeló según un formato atlético “apto para cargar al mundo en sus espaldas”, capacidad hasta entonces atribuible únicamente al universo masculino. De esta manera, la forma establecida para la silueta fue la del trapecio invertido.

A fines de los noventa, el ideal de delgadez que tiende hacia las formas andróginas, ya no puso de relieve las curvas sino que las anulaba, con líneas de indefinición tal que llaman al replanteo del límite entre lo femenino y lo masculino. Vale preguntarse aquí si ese cuestionamiento de la definición de las formas no fue parte de una sensación de angustia e incertidumbre ante un fin de siglo sin las promesas idealistas de los años sesenta, y con amenazas ciertas sobre la supervivencia, graves problemas ecológicos y enfermedades pandémicas como el SIDA, que puso en jaque la idea de libertad sexual.

Vínculos

El concepto de silueta se refiere a la espacialidad. Plantea fundamentalmente la noción de vínculo entre el hombre y su medio, estableciendo un límite entre interioridad y exterioridad. Sin embargo este límite no es estático sino que varía según los vínculos que se establecen.

Al respecto, cabe mencionar un sorprendente dibujo de Goya titulado *La Confianza*: Se trata de una pareja vestida con ropas que contienen cerraduras, cada miembro de la pareja contiene la llave que permite abrirse camino hacia el cuerpo del otro. Esta imagen, tan sugerente como significativa, induce a reflexionar sobre la noción de límite desde la confianza, expone al espacio en una nueva dimensión. De hecho, se plantea una decisión y un permiso para compartir y entrar en el territorio del otro, poniendo en juego la noción de vínculo, como sutileza entre lo público y lo privado. En esta misma línea, la artista brasilera, Ligya Clark (1920-1988), ha desarrollado una profunda investigación sobre la espacialidad, desde la vivencia. El concepto de la Moebius: la idea de un plano continuo, con una cara única que es interior y exterior a la vez, está presente en su exploración como noción de continuidad espacial.

En sus obras, que tienen carácter de performances, ha desarrollado una profunda indagación sobre la relación del cuerpo y espacio. Se ha valido de trajes para investigar el cuerpo junto con el otro. Mediante bolsillos y aperturas y con los ojos tapados, induce a un viaje de exploración sobre los vínculos a través del cuerpo. Esto implica abordar la temática del límite desde la noción del yo, del tú, del nosotros, mediante la experiencia espacial.

Desde esta misma perspectiva, ha generado habitáculos a modo de tela de araña que materializan una continuidad entre uno y otro, en la que ser parte del entramado expresa la noción de comunidad. Es así como invita a adentrarse en un universo dinámico que se expresa a través de los vínculos.

En este sentido también resulta interesante el trabajo de la artista alemana, Rebeka Horn. Cabe aclarar que la investigación de Horn está vinculada a su experiencia personal ligada a la enfermedad, lo que la llevó a experimentar sobre la noción de presencia y ausencia. Su investigación aclara el concepto de silueta y espacialidad.

Para materializar este concepto Horn se valió de un cubo atravesado por elementos lineares. Cuando el cuerpo ocupa el espacio, los elementos lineares limitan contra la anatomía, cuando el cuerpo está ausente demarcan el vacío. Casi como una relación entre la figura y el fondo o el cuerpo y el contexto en el que uno es en relación al otro.

Esta idea de prolongaciones del cuerpo como replanteo del espacio ha sido tema recurrente en su trabajo. Mediante distintos tipos de prótesis alarga el cuerpo hasta hacer tope con el límite que encuadra

el espacio arquitectónico. Esas prótesis las trabaja con diferentes materialidades desde plumas a grafito. En este trabajo Horn pone en evidencia la noción de la espacialidad como proceso dinámico de interacción. Es notorio que la noción de espacio y cuerpo conforman un entramado en el que cada variable, como el cambio de dimensión o materialidad, modifica dicha experiencia.

El vestido se articula entre el paisaje del cuerpo y del contexto, tiene una doble lectura y especialidad. Como espacio de contención y presencia.

Las dos caras de la tela se expresan hacia el cuerpo y hacia el exterior. De tal modo, tanto el concepto de superficie como el de silueta están inmersos en esta doble lectura. El vestido tiene dos caras, dos epidermis. Una oculta e íntima y otra calificadora frente al medio. Genera un espacio de contención al tiempo que modifica las formas de la anatomía creando una nueva relación entre el cuerpo y el mundo circundante.

El mundo circundante es el escenario en donde transcurre la acción. En ese espacio el cuerpo es usuario y el contexto ideología, cultura, sociedad. Pero ese mundo también es paisaje. Ese paisaje condiciona la vida de los individuos que lo habitan.

Qué distintas las relaciones humanas en climas fríos que en cálidos; en las cercanías del mar que en la montaña; en un paisaje árido que en medio del bosque. No se trata sólo del paisaje natural, sino de la combinación entre lo natural y lo construido. Entre la geografía, la arquitectura, los objetos y el vestido.

Este mundo material condiciona el accionar del usuario, sus costumbres, su conducta, su vida cotidiana, su cultura, su pensamiento.

Ya Honoré de Balzac reflexionaba sobre la relación entre hábitat e ideología. Sospechaba que Freud no hubiera arribado a las mismas teorías de haber vivido en un paisaje tropical y vestido de Guayabera. Seguramente no hubiera percibido las mismas dificultades con ropa liviana y multicolor que bajo la rigurosidad del traje y el clima vienes que invitaban a la introspección.

Nuestra existencia está regida por las características de la escena. Esa escena es la relación entre el paisaje y la acción. Lo que el arquitecto Roberto Doberti ha denominado “el habitar” y que define “la relación entre las conformaciones espaciales y los comportamientos sociales” entre el paisaje y la vida que allí transcurre. En palabras de Doberti cada conformación conlleva un “cómo”, requiere un procedimiento, una manera de desempeñarse, e induce a la conformación de hábitos que modelan el trato, los vínculos, la cultura.

Tanto el cuerpo como el contexto constituyen el paisaje del vestido, ambos contextualizan al diseño dándole un sentido y una significación. Pero también la intervención del diseño incide en ambos paisajes, los modifica, dando lugar a nuevas formas y conductas.

El vestido como primer espacio del habitar plantea una profunda conciencia sobre la relación entre el cuerpo y el espacio. Apunta a la maravillosa noción de afectación mutua y desde allí a la posibilidad de entender este vínculo como una continuidad infinita entre el paisaje y la vida.

El cuerpo en cuanto organismo vital nunca es una entidad aislada. Este cuerpo vive indefectiblemente a partir del intercambio: Inhala y exhala, come y defeca. Recibe todo tipo de estímulos: Absorbe el aire, los aromas, los sonidos, los afectos, las agresiones, el paisaje, todo es metabolizado, digerido, transformado, para formar parte de la propia existencia. Entonces ¿cómo definir el adentro y el afuera? ¿Cómo definir el límite entre el cuerpo y el contexto? Si el exterior se vuelve interior indefinidamente. Es más, si ese organismo no sólo se transforma sino que, su propia conducta, sus acciones, sus afectos, su energía modifican ese espacio que transita y que en definitiva vuelve a afectar al propio cuerpo en un continuo incesante.

Si la vida se refiere al intercambio, entonces se hace indispensable volver a replantearse esta situación tan básica como el lazo entre nosotros y el mundo. Establecer el foco en el vínculo, el entramado. Nosotros somos el paisaje, un cuerpo-contexto que representa una unidad como una ola en el mar. El espacio se construye en la relación. Deja de ser un universo de formas estáticas para convertirse en escenario de acontecimientos y situaciones dinámicas entre el cuerpo y el espacio.

Es interesante reconocer que esta visión se corresponde con la noción de la física atómica, ya que esta entiende al universo físico como una red dinámica de sucesos y afectaciones interrelacionados.

Hace tiempo que esta disciplina ha quebrado el discurso de escisión entre el observador y lo observado. Según el físico y pensador Fritjof Capra, el aspecto crucial de la teoría cuántica es que el observador no sólo es necesario para observar las propiedades de los fenómenos atómicos sino también para provocar la aparición de estas propiedades, de tal modo, ya no se puede hablar de naturaleza sin hablar a la vez de uno mismo.

El hecho de que todas las propiedades de una partícula estén determinadas por principios estrechamente relacionados con los métodos de observación significaría que las estructuras básicas del mundo material están determinadas por la manera en que observamos el mundo; son un reflejo de nosotros mismos.

Desde el punto de vista macroscópico, los objetos materiales que nos rodean pueden parecer pasivos o inertes. Pero cuando observamos una piedra o un metal, con la ayuda de un elemento amplificador, constatamos que están llenos de actividad.

Todos los objetos materiales de nuestro entorno están hechos de átomos vinculados entre sí de varias maneras y forman una gran variedad de estructuras moleculares que no son rígidas ni están desprovistas de movimiento, sino que vibran de acuerdo a su temperatura y en armonía con las vibraciones térmicas de su entorno.

Así pues, para la física moderna, la materia no es algo pasivo e inerte, sino algo que se mueve continuamente, danzando y vibrando y cuyos modelos rítmicos son determinados por la configuración de sus moléculas, de sus átomos y de su núcleo.

Se ha llegado a la conclusión de que en la naturaleza no existen estructuras estáticas.

Como bien explica Capra “La física moderna ha trascendido la visión mecanicista cartesiana del mundo y nos está llevando a un concepto holístico e intrínsecamente dinámico del universo”

Esta visión del mundo es sumamente movilizadora ya que nos involucra como partes protagónicas. Somos miembros activos de esta gran red que es la vida misma. El mundo es un reflejo de nosotros mismos pero también nosotros somos un reflejo del mundo.

Desde esta noción de entramado, el diseño se sitúa en esa instancia misteriosa y vital que es el vínculo.

Bibliografía

- Ackerman, Diane. (1992). *Una historia natural, de los sentidos*. Buenos Aires: Emecé.
- Alexander, Christopher. (1973). *Ensayo sobre la síntesis de la forma*. Buenos Aires: Editorial Infinito.
- Capra, Fritjof. (1982, 1992). *El punto Crucial*. New York: Bantom.
- Clarke, Margaret Cortney. (1989). *African Canvas*. New York: Rizzoli.
- Honoré De Balzac (1883). *Dime cómo andas te drogas, te vistes y comes y te diré quién eres*. 1980. Barcelona: Tusquets.
- Saltzman, Andrea. (2004). *El cuerpo diseñado, sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Squicciarino, Incola. (1980). *El vestido habla*. Madrid: Editorial Cátedra.

Summary: Clothing, as the first space of living, raises a deep consciousness on the relation between body and space. It aims at the wonderful notion of mutual affectation and at the possibility of understanding this bond like an infinite continuity between landscape and life.

Key words: Space - body - bond - built framework - experience - clothing - landscape.

Resumo: O vestido como primeiro espaço do habitar propõe uma profunda consciência sobre a relação entre o corpo e o espaço. Aponta à maravilhosa noção de afetação mútua e desde ali à possibilidade de entender este vínculo como uma continuidade infinita entre a paisagem e a vida.

Palavras chave: espacialidade - corpo - vínculo - entrelaçado - vivência - vestido - paisagem.

* Profesora titular por concurso del taller vertical de Diseño de Indumentaria de la FADU UBA. Su formación se articula entre la danza moderna, la plástica y la arquitectura (UBA). Conformó la primera cátedra de Diseño de Indumentaria y Textil (1989), dando lugar al inicio de esta Carrera en la Argentina. Autora del libro *El cuerpo diseñado sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*, Editorial Paidós. Curaduría articulando arte y diseño. Asesoramiento en Diseño para diferentes marcas.