

INDUMENTARIAS ARQUITECTÓNICAS

María Aguilar Alejandre y José Ramón Moreno Pérez
Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas (US)
maraguilar@us.es, joseram@us.es
T954 557839 y F954 55 6972

Introducción.

La importancia que a lo largo del siglo XX ha tenido el estudio del cuerpo en el campo de las artes ha sido más que significativo. La corporalidad, ha pasado, de no ser entendida, e incluso anulada, a estar plenamente desarrollada en disciplinas artísticas expresas como el body-art o la performance y en prácticas más habituales como la fotografía o la danza. El corpus artístico que se ha dedicado a ello, encabezado por body-artists, performers y bailarines, ha reclamado unos nuevos valores para el cuerpo que ha pasado a ser tecnificado, inestable, temporal y contingente.

Esta nueva concepción corporal, apoyada por un contexto filosófico emergente que se piensa más radicalmente desde lo espacial que desde lo temporal, da lugar a unas nuevas relaciones entre cuerpo y espacio que han de ser incorporadas necesariamente al discurso arquitectónico. Discurso que ha de responder al complejo tejido de necesidades que requiere el habitante de nuestro presente y nuestro futuro.¹

La necesidad de la puesta en relación entre el cuerpo y el espacio es algo que ya ha sido constatado por Historia del Arte desde sus inicios aunque casi siempre desde un punto de vista geométrico, cuyo mejor ejemplo se encuentra en el antropomorfismo que manifiestan gran parte de las construcciones que, procediendo de distintos períodos históricos, han llegado hasta nuestros días. Sin embargo, a principios del siglo XX, la concepción del cuerpo del hombre como medida, comienza a verse superada por otras nuevas acepciones introducidas por el arte.

Probablemente, las consecuencias devastadoras producidas por las dos guerras mundiales en los comienzos de esta nueva época hicieron que los artistas decidieran trabajar con conceptos relacionados con la vida, lo temporal o lo humano entre otros muchos. Incorporaciones que no se produjeron únicamente de forma conceptual sino que las propias obras de arte cambiaron su materialidad, su temporalidad o su nueva forma de habitar el espacio para adaptarse realmente a estas nuevas condiciones.

La idea de un “yo” dotado de una forma estable y finita va a ser, gradualmente, erosionada, haciéndose eco de los influyentes desarrollos que el siglo XX ha producido en los campos de la moda, la filosofía, la antropología, la medicina y la tecnología. Los artistas han investigado la temporalidad, la contingencia y la inestabilidad como cualidades inherentes de lo humano. Han explorado la noción de conciencia, intentando expresar el “yo” como invisible, sin forma y liminal. Se han dirigido hacia los terrenos

¹ En este sentido nos sentiríamos cercanos a la definición de arquitectura que nos ofrece W. Morris: Conjunto de modificaciones y alteraciones introducidas en el espacio con objeto de satisfacer las necesidades humanas. Desde la apertura de un paraguas, el diseño de un vestido, la cabaña primitiva o el diseño de ciudades.

del riesgo, la muerte, el peligro y la sexualidad, en tiempo en el que el cuerpo ha sufrido con mayor virulencia todas estas amenazas.²

Estas primeras manifestaciones comienzan a proliferar a principios de siglo con el surgimiento de la danza moderna. Simultáneamente en EE.UU y en Europa bailarinas como Isadora Duncan (San Francisco-Londres, 1878-1927) o Loie Fuller (Illinois, 1862-1928) comenzaron a sentir demasiadas restricciones en la danza clásica y las danzas tradicionales, caracterizadas por una estructura rígida y un argumento determinado, para expresarse artísticamente.³ Como reacción a estos cánones impuestos decidieron utilizar sus cuerpos libremente. En algunos casos se experimentaba con el cuerpo desde un punto de vista animal explorando sus posibilidades, Isadora Duncan, en su caso, utilizó su cuerpo como medio de expresión emocional, desligándose de cualquier atadura, como podían ser las zapatillas o los vestidos.

Consideraron el cuerpo como material de trabajo con el que poder comunicarse, aceptando todo tipo de cuerpos y no sólo aquellos estilizados y atléticos. Despojaron al cuerpo de todas las connotaciones sociales que les fue posible intentando no establecer relaciones de género. El hombre ya no se encargaría de realizar cargadas en las que la mujer era volátil y etérea como una mariposa sino que todos serían “cuerpos por igual”, cuerpos rebeldes con un contexto determinado.

El divino cuerpo pagano, los labios apasionados, los brazos abandonados, el suave sueño refrescante sobre los hombros del ser amado: todos estos placeres me parecían deliciosos e inocentes. Habrá quien se escandalice. Pero no sé por qué, si tenemos un cuerpo que nos proporciona cierta suma de dolores, yo no sé por qué cuando la ocasión se presenta no vamos a extraer de este mismo cuerpo un máximo placer.⁴
(Duncan, 1915)

El cuerpo fue utilizado sin ataduras y de forma libre para expresar ideas y sentimientos de todo tipo. El uso de éste como material artístico se extendió entre otros sectores del arte aproximadamente desde 1950 y a todo lo largo de la segunda mitad de siglo XX utilizándolo en unos casos como medio de experiencia y en otros casos como material soporte. El despliegue que realizó el Arte a través del cuerpo fue tan grande que surgió el “Body Art” como disciplina que englobaría a las prácticas artísticas en las que el cuerpo ejercía un papel fundamental como pudieron ser la performance, el happening, el body painting, el arte de acción o la danza moderna.

El impacto producido por la moda, la estética y la cultura del cuerpo en el conjunto de obras que tratan la “corporalidad” se manifiesta con especial relevancia en una serie de piezas y estudios de distintos artistas en distintos períodos del siglo cuyo planteamiento se centra en el estudio del cuerpo y el espacio a través de la creación de indumentarias propias.

2 Para más información véase Warr, R. “Preface”, en Warr, T (ed). The artist’s body. London : Phaidon Press, 2000, pág. 11.

3 Este argumento normalmente procedía de un texto literario (en el caso del repertorio clásico) o de un contexto socio-cultural concreto. Como ejemplo de este último podríamos citar el vals como danza que posee una estructura invariable, se produce en determinados entornos y está asociada al amor entre un hombre y una mujer.

4 DUNCAN, I. 2003, El arte de la danza y otros escritos, Edición de José Antonio Sánchez edn, Ediciones Akal, Madrid, España. Pág.17

El traje –su envoltura y suplementos- además de otro tipo de operaciones efectuadas directamente sobre el propio cuerpo como escarificaciones, recortes o implantes, será utilizados con fines de exploración e indagación espacial, y así ha sido el caso de artistas como Oskar Schlemmer, Rebecca Horn y Stelarc. Ubicados cada uno de ellos en un período distinto del pasado siglo, estos tres exponentes se valieron de la construcción propia de vestidos, guantes y aparatajes que mediaban entre cuerpo y espacio actuando como extensores, mediadores o comunicadores entre lo uno y lo otro.

Oskar Schlemmer. Arte y técnica a través del cuerpo.

Schlemmer (Stuttgart 1888-1943), desarrolló la mayor parte de su obra en el seno de la escuela alemana de la Bauhaus. En ella se encuentra por primera vez el arte y la técnica trabajando juntos, a modo de ensamble. Schlemmer, como maestro de danza de la institución, entenderá su materia como una confluencia entre lo dionisiaco y lo apolíneo. El cuerpo aunará el arte derivado de las emociones, del interior, de la energía... que se manifiesta en un cuerpo externo tecnificado. Por este motivo, para Schlemmer, en la danza, más que en ninguna otra disciplina, confluían el arte y la técnica. Admitía, por tanto, esa cualidad liberadora del cuerpo surgida durante los primeros años del siglo, pero siempre en simbiosis con la técnica imperante de las primeras décadas. Cuerpo libre sí, pero técnico también⁵.

“No hay duda, la geometría, la sección aurea, la teoría de las proporciones... todas están muertas y son inútiles cuando no son experimentadas, sentidas o percibidas”⁶
(Schlemmer, 1922)

Su obra más importante fue el Triadisch Ballet (pieza en las que él mismo aparecía como intérprete bajo seudónimo), sin embargo, es en sus danzas posteriores y en la investigación de los vestuarios donde mejor se aprecian los conceptos en los que trabaja.

El organismo llamado hombre está en el espacio cúbico, abstracto del escenario. El hombre y el espacio son sometidos a leyes diferentes. ¿Cuáles prevalecerán? O el espacio abstracto, ante la mirada del hombre natural, se le adapta, y vuelve a ser naturaleza o ilusión de la naturaleza (...). O el hombre natural, ante la mirada del espacio abstracto, es reestructurado para adaptarse a él. Esto es lo que se produce en el escenario abstracto.⁷(Schlemmer, 1927)

Todos los estudios y danzas tenían como fin último la convivencia de la organicidad del cuerpo humano y la técnica espacial a través de la geometría. Esto se refleja muy bien en sus estudios gráficos “*Delineación espacial egocéntrica*”(I1) (correspondiente al mundo emotivo y orgánico del ser humano) y en “*Delineación espacial y figura*”(I2) (referido al mundo espacial y geométrico).

5 Según muchas fuentes no hay figura que encarne mejor este concepto dual que el propio Charles Chaplin cuyos movimientos corporales eran aprehendidos de la maquinaria imperante de aquella etapa histórica aunque a su vez su cuerpo desprendía la gracia y emoción propias del ser humano.

6 PAZ, M. 1996, Oskar Schlemmer, MNCARS, Madrid. Pág. 21.

7 Íbidem. Pág.36

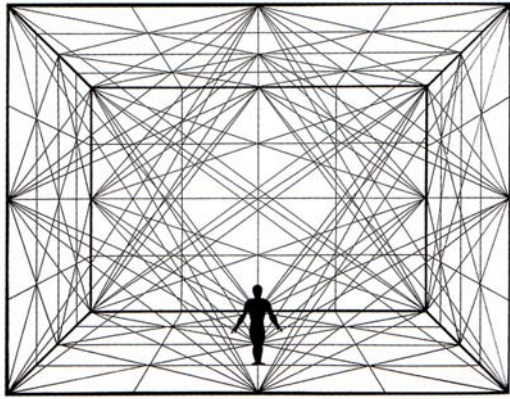


Ilustración 1

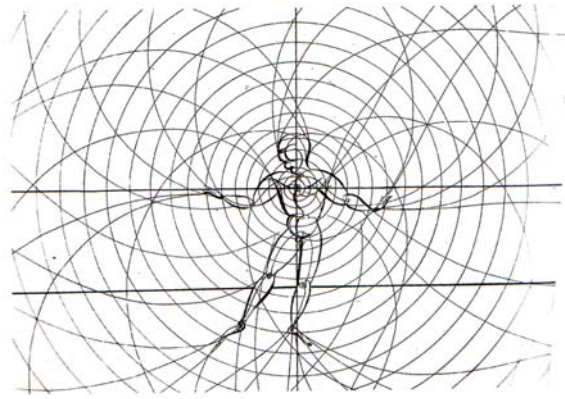


Ilustración 2

En el segundo una serie de líneas invisibles encerraban al cuerpo en el “espacio cúbico”, un espacio que aparece como finito, delimitado y uniforme donde el hombre se sitúa en su centro geométrico. Por el contrario, el primero de los dibujos nos muestra un cuerpo desde el cual emanan una serie de líneas curvas, infinitas, propagándose casi a modo de onda, que no surgen del mismo centro geométrico del cuerpo sino de los lugares de pulsión: del corazón y las manos.

Del primero de estos dibujos nacería en 1926 la danza “*Espacio lineal con figura*” (I3), en la que concebía el espacio como “una estructura de números y de medidas, una abstracción del sentido de una oposición a la naturaleza, como el legislador de todo lo que se desarrolla en el interior de sus límites y determina también el comportamiento del bailarín”. Del segundo surgiría “*La danza de las pértigas*” (I4) en la que el hombre era una especie de “sol central” cuyos rayos desplegaban “una fuerza creadora de forma y de espacio”, ampliando esta metáfora textual a las dimensiones del escenario.

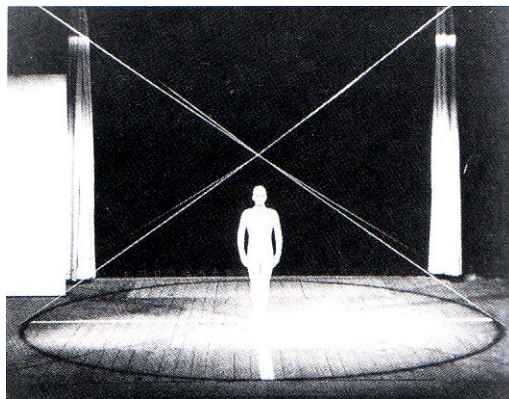


Ilustración 3



Ilustración 4

Puede observarse, por tanto, cómo son utilizados los apósitos materiales para intentar desarrollar las energías derivadas del cuerpo y así poderse relacionar con el espacio. Incluso en la danza “*Espacio lineal con figura*”, en la que no son utilizadas estas prótesis, existe una necesidad material de acotar el espacio respecto al cuerpo utilizando varios cables que cruzan el escenario y que pueden entenderse también como una envoltura despegada del cuerpo.

El trabajo con los apósitos al cuerpo y las indumentarias continuó en mayor profundidad. De la confrontación del espacio abstracto y del cuerpo natural surgió la

escritura del vestuario teatral: cuatro “trajes espacio-plásticos” trazaban los principios de transfiguración del cuerpo según cuatro legislaciones distintas. *La arquitectura en movimiento (15.1)* había surgido de las “leyes del espacio cúbico circundante”; *la marioneta (15.2)* resultaba de las “leyes de funcionamiento del cuerpo humano en su relación con el espacio”; *el organismo técnico (15.3)* provenía de “las leyes del movimiento del cuerpo humano en el espacio” y *la desmaterialización (15.4)* de las “formas de expresión metafísicas, simbolización de los miembros del cuerpo humano”⁸ (Paz, M. 1.996)

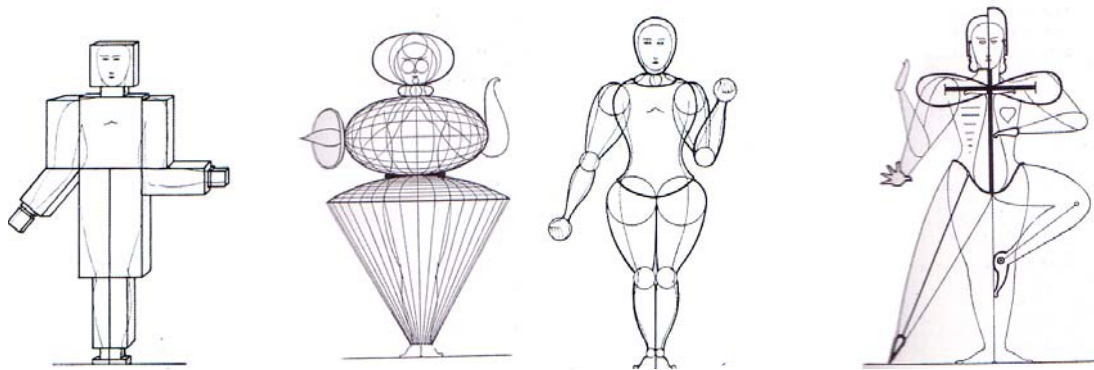


Ilustración 5

No hay duda de que la obra de Schlemmer en esta temática es extensa y profunda. Sin embargo, cabe plantearse si Schlemmer consiguió estudiar la armonía entre cuerpo y técnica de manera equitativa o realmente se dejó llevar por aquello que mejor conocía, dada su condición de pintor escenógrafo, dejando al margen inconscientemente el lado más emocional y orgánico del cuerpo humano. Es cierto que el maestro de la Bauhaus intentó utilizar la danza como medio de síntesis entre estos dos términos, y reflejo de ello es la siguiente cita:

*El conjunto del Ballet Triádico descansaba en esta apuesta: Hacer que interioridad y exterioridad se unieran en la abstracción, reconciliar en la técnica el cuerpo orgánico con un medio mecanizado.*⁹ (Schlemmer, 1932)

Sin embargo, su respuesta al dilema fue la estructuración arquitectónica del cuerpo. Y esta respuesta la dio a través de su trabajo sobre el vestuario, es decir, creando un elemento intermedio, mitad arquitectura y mitad cuerpo, entre los dos términos en juego. Recordemos que incluso para *La danza de las pértigas*, en teoría surgida a raíz de la parte orgánica, utiliza elementos rígidos y geométricos. Un buen comienzo que sin duda supo superar la artista, también alemana, Rebecca Horn.

Rebecca Horn. Indagaciones espaciales.

Las creaciones artísticas de Rebecca Horn (Michelstadt, 1944) son de orientación mutimedial. Desde finales de los años 60 hasta hoy día la artista ha probado a realizar performances, dibujos, filmes, trabajos de vídeo, arte objetual, instalaciones escultóricas en el espacio, fotografías, obra gráfica y poesía. El campo temático en el que se

⁸ PAZ, M. 1996, *Oskar Schlemmer*, MNCARS, Madrid. Pág. 36.

⁹ Íbidem. Pág.36

desenvuelven sus trabajos está más acotado. Se concentra en el individuo y en sus relaciones con el mundo externo, en la corporalidad, las experiencias corporales y la conciencia del cuerpo, en lo artificial, la mecánica y los significados de la materia, en la naturaleza y en la historia.

Entre 1970 y 1974 Horn crea una serie de piezas en las que se plantea la relación del cuerpo y el espacio desde una perspectiva muy diferente a como la hiciera Schlemmer. La artista alemana va a introducir dos conceptos fundamentales que le diferenciarán de su predecesor: la perspectiva de género y la sensibilidad material. El cuerpo con el que trabaja es siempre el suyo propio, un cuerpo de mujer, con otra fisonomía y connotaciones distintas al cuerpo del hombre. Los materiales que emplee para sus obras no serán tecnificados sino cotidianos, sensibles y flexibles.

En la primera obra de este conjunto, *“Unicornio”* (1970-I6), aparece una mujer joven y desnuda con una serie de vendas blancas adosadas en su cuerpo a modo de parrilla. Sobre su cabeza un cuerno de metro y medio de altura. La protagonista, que prepara los muebles de su futura casa de matrimonio, camina acompañada por un paseo sombreado de árboles y por un campo a plena luz del sol, recuperando una sensación espacial propia. El cuerpo de la mujer, siempre ligado al espacio doméstico, en el cual se siente atrapada y congestionada, aparece aquí estableciendo una contraposición. Su cuerpo crece capturando el aire y tomando verticalidad, despegándose del suelo y adoptando un papel de superioridad sobre el plano horizontal.

La sensibilidad espacial ligada al género no sólo fue trabajada por Horn, fueron muchas las artistas que durante estos años transmiten este mensaje de opresión y atrapamiento corporal-espacial, como son los casos de Nancy Spero y Birgit Jürgenssen. Especialmente relevante a este respecto es su obra *“Küchenschürze getragen”* (1975-I7) En ella, su propio cuerpo está ataviado por un mandil que a la vez es cocina. El espacio doméstico de trabajo es aquí el propio cuerpo de la mujer que al mismo tiempo es función. Casi como si de un caracol se tratara, Jürgenssen arrastra su “casa” mediante su propio cuerpo.

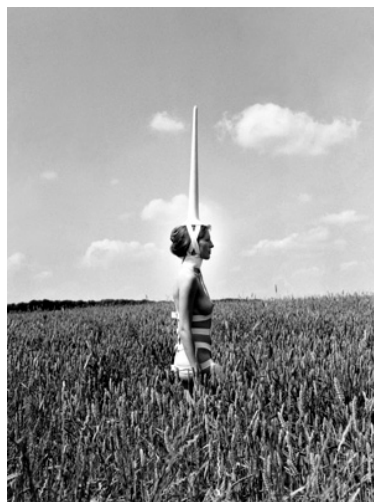


Ilustración 6



Ilustración 7

Más en la línea de investigación sobre materialidad asociada al cuerpo y su relación con el espacio se encuentran las obras de Horn “*Abanico Corporal*” (1972, I8) y “*Dedos Enguantados*” (1972, I9).



Ilustración 8



Ilustración 9

En “*Abanico Corporal*”, la performer se vale de una especie de alas de mariposa blancas que cose a su propio cuerpo vestido de negro. Esta diferencia de color matiza un interés por vislumbrar lo que es realmente cuerpo y lo que es apósito. Al igual que en “*Unicornio*”, Horn muestra esta acción en un espacio de dimensiones colosales, donde el cuerpo puede desplegarse libremente y sin ataduras, mostrando verdaderamente el espacio que puede llegar a abarcar y lo poco consciente que se es de ello. En su movimiento lento frente a la cámara Horn demuestra el potencial de un espacio intercorporal, ocultándose sobre sí misma.

La obra “*Dedos Enguantados*” se desarrolla en un recinto más acotado y muestra un interés mayor en la relación entre cuerpo y espacio en escalas intermedias. Para ello utiliza una serie de varillas de madera de balsa de algo menos de un metro de longitud para sentir el contacto de tocar a través de su propio cuerpo pero no directamente con él. En esta ocasión el cuerpo no sólo ha sufrido una extensión sino que gracias a ella incorpora nuevas sensaciones.

Poniendo en relación el trabajo de Horn con el de Schlemmer podría decirse que mientras Schlemmer realiza una investigación espacial regulada por normas que el propio artista introduce (indumentarias derivadas de una geometría depurada o pértigas distribuidas de manera simétrica por el cuerpo), la artista alemana realiza una exploración espacial más irregular, en la que se preocupa no tanto de cómo es el cuerpo si no de lo que le ocurre, según nos explica ella misma: “*Utilizo mi cuerpo, utilizo lo que me pasa y con eso, hago algo*” (Horn, 2008).¹⁰

También existen referencias respecto a los materiales utilizados para construir sus envolturas. Schlemmer utiliza materiales tecnificados y preparados para la función que van a desarrollar, llevando a la construcción de los vestuarios el discurso técnico de la

¹⁰ Biografía de Rebecca Horn. Disponible en <http://www.rolexmentorprotege.com/es/visual-arts/rebecca-horn-biography.jsp>

escuela bauhaniana de la que hemos hablado más arriba. Horn, por el contrario, utiliza materiales convencionales, que en muchas ocasiones, han tenido un uso anterior. Materiales como la balsa, la tela o las plumas hablan de una indagación espacial sensorial, desde los sentidos.

Stelarc. Aproximaciones al Tercer Entorno.

Avanzando hacia el último tercio del siglo XX, aparecen de forma fehaciente, un grupo de artistas que introducen a sus trabajos una componente tecnológica y cibernética importantísima. Para quienes trabajan con estos conceptos el cuerpo es un objeto que ha quedado obsoleto y que necesita de la más depurada tecnología para desempeñar sus funciones reales. Así mismo, y también influenciados por los avances científicos y filosóficos, los body-artists de este período no sólo están interesados en investigar la relación entre cuerpo y espacio físico circundante sino que manifiestan una inquietud importante sobre la dicotomía cuerpo y espacio virtual, como lo denomina Javier Echeverría, Tercer Entorno.

Echeverría, en su *“Teoría de los Tres Entornos”*, nos habla del primer entorno de uno mismo que no es otro que el cuerpo. El segundo se encontraría en la ciudad y espacios circundantes, y el tercero lo conformaría el espacio electrónico que se ubica en la mente a través de una prótesis. Por ello, denomina *cuerpo electrónico* al cuerpo humano implementado por un conjunto de prótesis tecnológicas que le permiten acceder y ser activo a ese tercer entorno.

La necesidad imperante de tener un cuerpo implementado para poder acceder al espacio electrónico ha desarrollado las formas de diseño, producción y alcance de estas envolturas corporales que adquieren una función nueva. Los vestidos electrónicos no pretenden resguardarnos del frío ni que estemos a la moda sino incrementar nuestro elenco de sensaciones táctiles (como ya había iniciado Horn) llegando a posibilitar que nos toquemos a distancia. En esta misma línea se produce el trabajo de Stelarc (Chipre, 1946). Este body-artist confía en una arquitectura evolutiva del cuerpo humano propiciada por la tecnología y que puede llegar a convertirse en una segunda piel para el hombre.

En su obra *“Tercer brazo”* (1992-II10), Stelarc construye un brazo mediante la robótica que se implanta en su mismo brazo derecho y que es movido a través de sus movimientos estomacales, lenguaje gestual, o a través de control remoto desde la propia red. Este “tercer brazo” tiene, por tanto, goza de una tecnificación exquisita. Los dedos de la mano robótica que pertenece al brazo implantado se abren y se cierran como si fuesen garras y constan de articulaciones que permiten la rotación en todos sus sentidos.

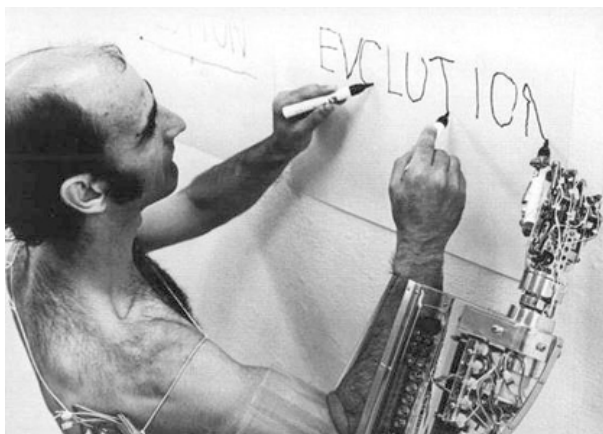


Ilustración 10

Si Schlemmer hubiese dispuesto de semejantes avances técnicos seguro que los hubiese incorporado a sus estudios, pues también lo procuró en su momento. También es común a ambos artistas un empleo del cuerpo sin connotaciones de género, quizá en ello influya un componente tecnológico, que se automanifiesta pensado desde “lo neutro”. Horn, por el contrario, tiene muy presente la corporalidad femenina y contrariamente a Schlemmer y a Stelarc no se vale de la técnica para la exploración sensorial del espacio sino de los materiales que va encontrando en su camino, que están relacionados con su vida y, por tanto, con su propio cuerpo.

Las transformaciones corporales que se están produciendo hoy día van más allá por tanto de solventar una protección o producir una determinada ornamentación sino que cumplen una función de conexión nunca antes atribuida a la envoltura corporal.

Conclusiones.

Las obras de determinados artistas del siglo XX dedicados al Body-Art, concretados en esta comunicación en los ejemplos de Schlemmer, Horn y Stelarc, han demostrado que las operaciones transformadoras sobre el cuerpo (trajes, envolturas, suplementos, perforaciones, implantes,...) no solo responden adecuadamente a necesidades de protección y ornamentación sino que manifiestan un potente potencial como herramientas de indagación espacio-corporal.

Esta componente desarrollada por estas indumentarias arquitectónicas debe ser introducida en el discurso de la arquitectura con el fin de que ésta registre las necesidades espaciales de los cuerpos y sepa darles respuesta. Así mismo, del estudio concreto de la obra de artistas como Horn y Jürgensenn, se deduce una sensibilidad espacial ligada al género de la cual la arquitectura tampoco está siendo cómplice cuando debería serlo necesariamente.

La lectura en paralelo de las obras y estudios de estos tres artistas proporciona una mirada cronológica de un mismo hecho que si en sus inicios se planteaba con una fuerte carga de intuición, puede constatarse en nuestro presente como realidad cotidiana y necesaria: la implementación del cuerpo forma parte de nuestra vida y solamente con ella podemos conquistar el espacio.

Bibliografía y webgrafía.

- **Aguilar Alejandro, M.** (2009) “Arquitectura y Urbanismo con perspectiva de género”. *I Congreso Universitario Andaluz de Investigación y Género. (En edición)*. Sevilla. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- **Colomina, B.** (2006) *La domesticidad en guerra*. Barcelona. Actar.
- **Colomina, B.** (1994) *Privacy and publicity: modern architecture as mass media*. Cambridge, Massachusets. MIT Press.
- **Colomina, B.** (1992) *Sexuality & space*. Princeton. Princeton University Press.
- **Cruz Cruz Sánchez, P. (ed) & Hernández-Navarro, M.** *Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia. Cendeac.
- **Duncan, I.** (2003) *El arte de la danza y otros escritos*. Madrid. Ediciones Akal.
- **Echevarría, J.** (2003) “Cuerpo electrónico e identidad” en Echevarría, J. & Hernández, D. *Arte, cuerpo, tecnología*. Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca pp-13-31.
- **Paz, M.** (1996) *Oskar Schlemmer*. Madrid. MNCARS.
- **Quesada, F.** (2004) *La caja mágica: cuerpo y escena*. Barcelona. Fundación Caja de Arquitectos.
- **Ramírez, J.A.** (2003) *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid. Siruela.
- **Ramírez, J.A.** (2003), *Edificios-cuerpo: cuerpo humano y arquitectura. Analogías, metáforas, derivaciones*. Madrid. Siruela,
- **Schmidt, E. Reeh, P. & Scheit-Koppitz, S.** (2007) *Catálogo de la exposición VER BAILAR*, Sevilla-Siegen. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- **Stelarc** (2009) *Visiones parásitas*. Disponible en: <http://www.mecad.org/e-journal/archivo/numero1/stelarc.htm>.