

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO



“INC.ORPORAR”: Una colección que desafía las normas corporales y reconstruye la morfología del cuerpo mediante el habitar de lo abyecto.

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Arte, Moda y Diseño Textil que presenta:

Ana Paula Olaechea Silva

Asesor

Edward Wilfredo Venero Carrasco

Lima, 2025

Informe de Similitud

Yo, Edward Wilfredo Venero Carrasco, docente de la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis titulada:


"INC.ORPORAR": Una colección que desafía las normas corporales y reconstruye la morfología del cuerpo mediante el habitar de lo abyecto.

De la autora: **Ana Paula Olaechea Silva**

dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **18%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el **27/06/2025**.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 27 de junio de 2025

VENERO CARRASCO, EDWARD WILFREDO	
DNI: 43353191	Firma 
ORCID: 0000-0002-0160-6499	

Dedicatoria

A quienes habitan lo anómalo en formas que no se explican, cuyos cuerpos se desbordan y se reconocen en lo mutante.

Y a Bad Gyal



Agradecimientos

A mis padres, por acompañarme y apoyarme durante toda la carrera y sobre todo en esta última etapa, por cada palabra de aliento y por darme seguridad para crear libremente y llevar a cabo mis proyectos. Gracias infinitas por todo.

A mis mascotas, Kala y Blacky, por quedarse despiertos a mi lado hasta que terminara de coser, tejer o escribir a pesar de que ya estaban cayéndose de sueño.

A mis amigxs de la carrera, por siempre llenarme de conocimiento y nuevas perspectivas, por sus comentarios y ayudas en todos estos años. Gracias circo por todo su apoyo. Las conversaciones, las amanecidas y las asesorías con ustedes hicieron de este proceso mucho más llevadero y fluido, les agradezco de corazón y espero más adelante seguir creando con ustedes.

A mi asesor, Edward Venero, por acompañarme y guiarme en cada paso de esta investigación, por las recomendaciones y la paciencia conmigo. Gracias Edward por tus aportes y tu mirada crítica hacia mi proyecto, por la confianza y la seguridad para trabajar en conjunto.

Especialmente a mi abuela, por ayudarme y enseñarme cosas nuevas cada día. Gracias Oma por estar presente en toda mi carrera y ser parte de ella, gracias por tu paciencia y por apoyarme en mis proyectos, por creer en mi y en mis ideas, sin ti no hubiera podido llevar a cabo este trabajo de investigación. Gracias por todo.

“Ustedes son libres de creermme o no, pero tienen que creer al menos esto:

la vida es mutación y multiplicidad.”

(Paul B. Preciado, 2020, p. 96)



Resumen

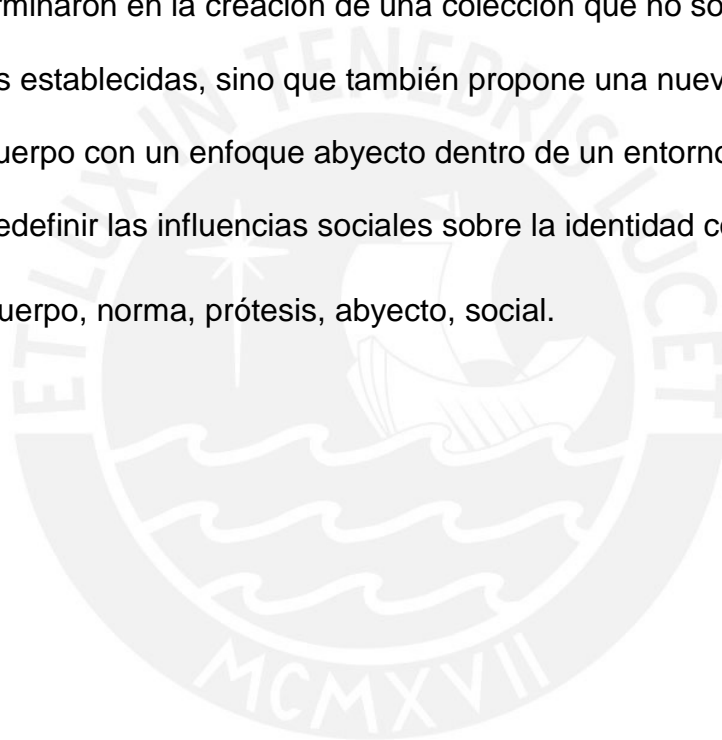
La presente investigación toma como punto de partida el estudio y análisis del planteamiento conceptual del cuerpo en la era contemporánea, que influenciada e impulsada por la industrialización y la tecnología, ha transformado la percepción que tenemos en torno a él. Este cuerpo se ha convertido en un objeto moldeado bajo las normas y expectativas sociales, generando un conflicto entre el sistema y la necesidad del cuerpo de superar los límites que este antepone. Este proyecto tiene como objetivo crear propuestas que superasen los límites del cuerpo y exploren todas las posibilidades que este ofrece, dirigidas a personas entre 18 y 30 años caracterizados por su constante interacción con la vida cultural y social de la ciudad, cuestionando las influencias que moldean su identidad y su relación con el cuerpo en un entorno industrializado. Teóricamente, se estudia la influencia de las sociedades y las construcciones culturales del cuerpo, con autores como Le Breton (2002) que aborda el cuerpo como un “continente” por su extensión infinita de posibilidades, percepciones y usos. Por otro lado, artistas como Daisy Collingridge cuyo trabajo celebra la diversidad corporal con propuestas que desafían la forma humana, o Bart Hess y Lucy McRae quienes exploran la interacción del cuerpo humano con materialidades foráneas apostando por romper con los arquetipos corporales.

En este contexto, la hipótesis de este proyecto se centra en como la prótesis se integra no únicamente como un objeto funcional sino como una representación sensible de la evolución corporal, capaz de desafiar las normas sociales y reconstruir una nueva visión personal. El objetivo general es crear una colección de indumentaria que contenga piezas que desafíen la norma, reflejen la capacidad mutable del cuerpo y habiten lo

abyecto, incorporando y reinterpretando rasgos que permitan explorar una nueva dimensión corporal.

Para llevarlo a cabo, este proyecto se trabajó como investigación - creación con el apoyo de la metodología del doble diamante, a través de etapas de descubrimiento, definición, desarrollo y entrega. Este proceso cualitativo se basó en la recopilación y análisis de datos e imágenes, desarrollo de experimentaciones gráficas, morfológicas y matéricas, que terminaron en la creación de una colección que no solo desafía las normas corporales establecidas, sino que también propone una nueva forma de habitar y representar el cuerpo con un enfoque abyecto dentro de un entorno industrializado, contribuyendo a redefinir las influencias sociales sobre la identidad corporal.

Palabras clave: Cuerpo, norma, prótesis, abyecto, social.



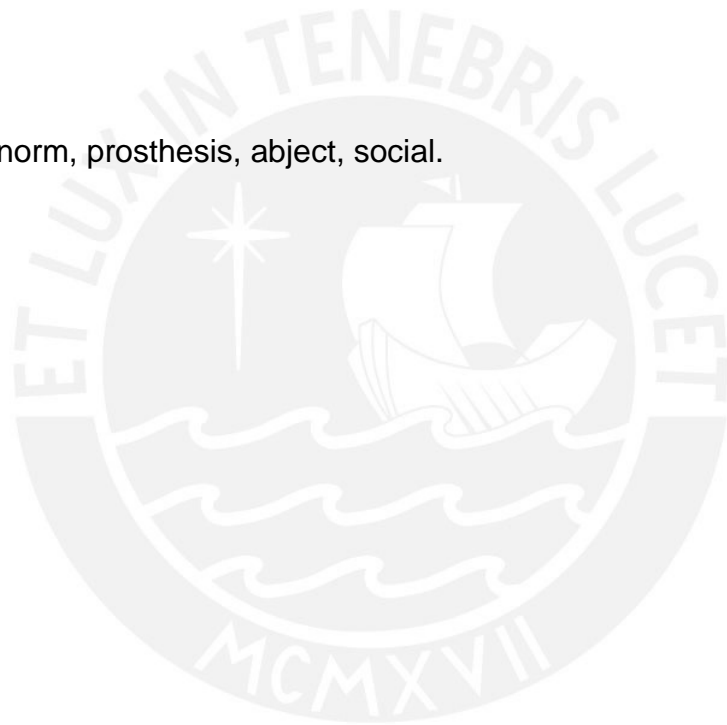
Abstract

This research takes as its starting point the study and analysis of the conceptual approach to the body in the contemporary era, which, influenced and driven by industrialization and technology, has transformed our perception of it. This body has become an object molded by social norms and expectations, generating a conflict between the system and the body's need to surpass the limits it imposes. This project aims to create proposals that go beyond the limits of the body and explore all the possibilities it offers, aimed at people between 18 and 30 years of age, characterized by their constant interaction with the cultural and social life of the city, questioning the influences that shape their identity and their relationship with the body in an industrialized environment. Theoretically, the influence of societies and cultural constructions of the body is studied, with authors such as Le Breton (2002) who addresses the body as a "continent" due to its infinite extension of possibilities, perceptions and uses. On the other hand, artists such as Daisy Collingridge, whose work celebrates bodily diversity with proposals that challenge the human form, or Bart Hess and Lucy McRae, who explore the interaction of the human body with foreign materials, seeking to break with bodily archetypes.

In this context, the hypothesis of this project focuses on how the prosthesis is integrated not only as a functional object but as a sensitive representation of bodily evolution, capable of challenging social norms and reconstructing a new personal vision. The overall objective is to create a clothing collection containing pieces that challenge the norm, reflect the body's mutable capacity, and inhabit the abject, incorporating and reinterpreting features that allow for the exploration of a new corporeal dimension.

To carry it out, this project was carried out as a research-creation process supported by the double diamond methodology, through stages of discovery, definition, development, and delivery. This qualitative process was based on the collection and analysis of data and images, and the development of graphic, morphological, and material experiments, resulting in the creation of a collection that not only challenges established bodily norms but also proposes a new way of inhabiting and representing the body with an abject approach within an industrialized environment, helping to redefine social influences on bodily identity.

Keywords: Body, norm, prosthesis, abject, social.



Índice de contenidos

Introducción.....	1
Marco Teórico	3
La dualidad del cuerpo: corporalidad y corporeidad	3
La era de la prótesis: la dildotectónica de Preciado y el cyborg de Haraway	8
La ambigüedad del cuerpo abyecto.....	14
Diseño Metodológico.....	22
Problema de investigación.....	22
Hipótesis.....	22
Objetivo General.....	23
Objetivos Específicos	23
Metodología de investigación	24
Técnicas de recolección y análisis de datos.....	27
Cuerpos Reconstruidos: Una moda que Reconfigura	29
Daisy Collingridge: “Squishies”	29
Bart Hess y Lucy McRae	30
Comme des Garçons - Spring Summer 1997 & Fall 2014.....	32
Maison Margiela Spring Summer 2024.....	34
Schiaparelli Haute Couture 2025.....	39

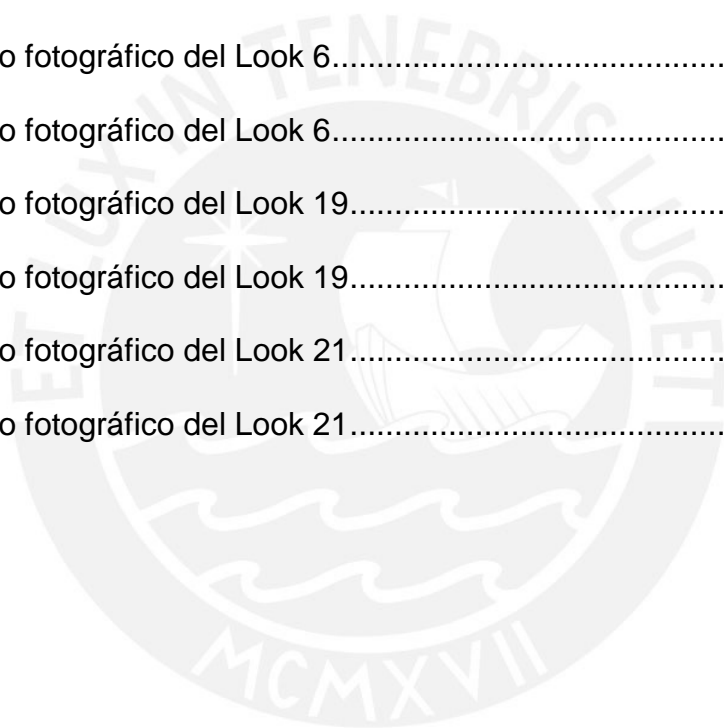
Maison Alaïa Fall Winter 2025	43
Victoria Beckham Spring Ready-to-War 2025	47
Duran Lantink Fall Ready-to-Wear 2025	51
INC.ORPORAR: Proyecto de Colección	55
El individuo que transita: Un Cuerpo por Nacer.....	55
El ser Mutante: Cuerpos Metamórficos.....	59
El desborde del cuerpo: de lo rígido a lo fluido.....	63
INC.ORPORAR: Fragmentar, Mutar, Fusionar y Reconstruir	71
La Cromática Corpórea: Gamas de un Cuerpo en Transición.....	85
Materia Visceral: Superficies que respiran	87
Procesos que laten: La Prótesis que nace del Tacto	91
Conclusiones y hallazgos.....	102
Bibliografía	112

Lista de Figuras

Figura 1. Daisy Collingridge “Squishies”	29
Figura 2. Bart Hess “Liquified”	30
Figura 3. “LucyandBart”	31
Figura 4. Lumps and Bumps at Comme des Garçons.....	32
Figura 5. Comme des Garçons Fall 2014 Read-to-wear Collection	33
Figura 6. Maison Margiela Spring Summer 2024 Artisanal Collection.....	35
Figura 7. Maison Margiela Spring Summer 2024 Artisanal Collection.....	36
Figura 8. Maison Margiela Spring Summer 2024 Artisanal Collection.....	37
Figura 9. Maison Margiela Spring Summer 2024 Artisanal Collection.....	38
Figura 10. Schiaparelli Haute Couture 2025	40
Figura 11. Schiaparelli Haute Couture 2025.....	41
Figura 12. Schiaparelli Haute Couture 2025	42
Figura 13. Alaïa Fall Winter 2025	44
Figura 14. Alaïa Fall Winter 2025	45
Figura 15. Alaïa Fall Winter 2025	46
Figura 16. Victoria Beckham Spring Ready-to-wear 2025.....	48
Figura 17. Victoria Beckham Spring Ready-to-wear 2025.....	49
Figura 18. Victoria Beckham Spring Ready-to-wear 2025.....	50
Figura 19. Duran Lantink Fall Ready-to-wear 2025.....	52
Figura 20. Duran Lantink Fall Ready-to-wear 2025.....	53
Figura 21. Duran Lantink Fall Ready-to-wear 2025.....	54
Figura 22. Moodboard Público Objetivo (imagen propia)	58

Figura 23. Moodboard Partido Conceptual (imagen propia).....	62
Figura 24. Primer proceso de exploración morfológica	65
Figura 25. Primer proceso de exploración morfológica	66
Figura 26. Primer proceso de exploración morfológica	67
Figura 27. Segundo proceso de exploración morfológica	68
Figura 28. Segundo proceso de exploración morfológica	68
Figura 29. Segundo proceso de exploración morfológica	69
Figura 30. Segundo proceso de exploración morfológica	70
Figura 31. Look 6. INC.ORPORAR	73
Figura 32. Look 10. INC.ORPORAR	74
Figura 33. Look 15. INC.ORPORAR	76
Figura 34. Look 19. INC.ORPORAR	77
Figura 35. Look 29. INC.ORPORAR	80
Figura 36. Look 30. INC.ORPORAR	81
Figura 37. Colección INC.ORPORAR	83
Figura 38. Colección INC.ORPORAR	84
Figura 39. Paleta de color	86
Figura 40. Proceso de investigación de recursos textiles.....	89
Figura 41. Proceso de investigación de recursos textiles.....	90
Figura 42. Proceso de confección Look 6	92
Figura 43. Pruebas de confección de falda de dos esferas del Look 29	93
Figura 44. Proceso de confección final de falda de dos esferas	94
Figura 45. Proceso de tejido del Look 21	95

Figura 46. Proceso de tejido y agregado de volúmenes del Look 21	96
Figura 47. Texturas y acabados del Look 19	97
Figura 48. Proceso de elaboración de textil a base de látex	98
Figura 49. Proceso de desarrollo de pechera de látex	99
Figura 50. Proceso de reelección de material y moulage en maniquí	100
Figura 51. Proceso de ensamblaje de corpiño de cuero	100
Figura 52. Antes y después de la blusa del Look 29	101
Figura 53. Registro fotográfico del Look 6.....	106
Figura 54. Registro fotográfico del Look 6.....	107
Figura 55. Registro fotográfico del Look 19.....	108
Figura 56. Registro fotográfico del Look 19.....	109
Figura 57. Registro fotográfico del Look 21	110
Figura 58. Registro fotográfico del Look 21.....	111



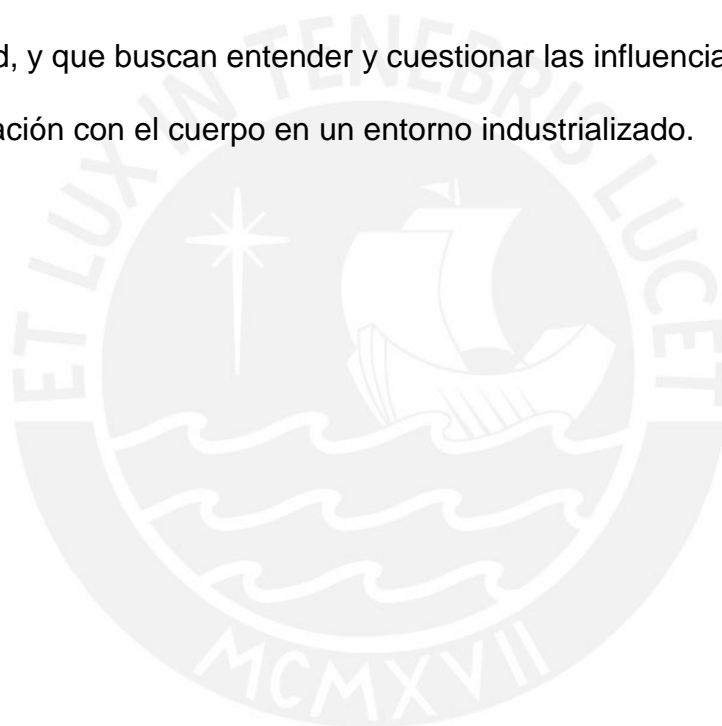
Introducción

Este proyecto surge de un interés personal por comprender como las tecnologías y los sistemas actuales generan un efecto en el cuerpo, por lo tanto, esta investigación busca proponer un diálogo entre la indumentaria y el cuerpo, profundizando en perspectivas de diseño emergentes que expresen este nuevo habitar. Dicho esto, entendemos que la era contemporánea trajo consigo avances tecnológicos producto de la industrialización, la cual ha generado un gran cambio en la manera en la que comprendemos y exploramos el cuerpo humano. Este ciclo ha llevado a la objetivización del cuerpo, manipulándolo como un objeto moldeado bajo las normas y expectativas sociales. El cuerpo, tradicionalmente visto como masa, se convierte en el medio de relación que confronta a la fortaleza social y la subjetividad individual. Esta dicotomía entre cuerpo y sujeto plantea un conflicto: mientras la sociedad adoctrina, el sujeto restablece buscando autonomía, resistiéndose a ser reducido a un simple producto consumido por la comunidad.

Por lo tanto, la problemática de esta investigación parte en la forma en la que el sujeto, insertado en un entorno industrial y normativo, enfrenta la disyuntiva de adaptarse al sistema y ser parte de el o independizarse y reconstruirse mediante una prótesis vestible. De este modo, ¿de qué manera la indumentaria funciona como medio para redefinir el cuerpo y expandir sus capacidades sensoriales? En este contexto, la prótesis se materializa a través de una colección de indumentaria, que funcione no solo como piezas operativas sino como representaciones sensibles de la evolución del sujeto. Así, se estableció una secuencia progresiva al diseñar las piezas; teniendo en

cuenta que, al tratarse de un reflejo del proceso de transformación del individuo, en términos de forma, textura y color se evidenciara un desarrollo gradual.

El público objetivo de este proyecto incluye a jóvenes adultos de entre 18 y 30 años que residen en Lima, Perú. Caracterizados por su autonomía e independencia, son personas observadoras y críticas de su entorno ciudadano, donde están expuestas a una variedad de estímulos y experiencias. Por ello, este estudio busca resonar especialmente con aquellos que están en contacto constante con la vida cultural y social de la ciudad, y que buscan entender y cuestionar las influencias que modelan su identidad y su relación con el cuerpo en un entorno industrializado.



Marco Teórico

La dualidad del cuerpo: corporalidad y corporeidad

En la sociedad contemporánea, el cuerpo humano ha adquirido una relevancia notablemente amplia, pasando a ser un “objeto de estudio” desde diversas perspectivas, no solo como una materia biológica sino como un símbolo visual donde recaen e influyen normas, valores y expectativas tanto sociales como culturales. Bajo este contexto, abordaremos en primer lugar la noción de cuerpo según David Le Breton. Uno de los ejes centrales del discurso de Le Breton es acerca de la influencia que tienen los factores socio culturales de cada sociedad sobre su perspectiva del cuerpo. De acuerdo a esto, entendemos que nuestra visión del cuerpo no es algo que se dé por naturaleza, más bien se trata de una construcción desarrollada por el sistema en el que coexistimos. Por ello, se comienzan a generar diversas expectativas de cómo se espera que este cuerpo se vea y comporte. Los roles de género, por ejemplo, dictan que únicamente hay un cuerpo femenino y uno masculino, cada uno con características específicas que deben seguirse o de lo contrario estarían transgrediendo el orden establecido. (Le Breton, 2002)

Dicho esto, Le Breton introduce la metáfora del cuerpo como un proyecto, desde un enfoque mecanicista, donde este es visto como una serie de partes individuales que deben ser gestionadas, modificadas y perfeccionadas de acuerdo a las expectativas que demanda la sociedad sobre el, convirtiéndolo en un objeto de constante transformación que siente la responsabilidad de adecuarse al ideal. Esto implicaría que el cuerpo se encuentre fragmentado (Le Breton, 2002) lo cual sería imposible ya que desafiaría la naturaleza del mismo. Conforme a esta perspectiva, podemos introducir el

concepto de corporalidad según Lancheros, como aquellas disposiciones encarnadas, esquemas, formas de conocimiento y competencias adquiridas en los contextos sociales, que incorporan estructuras y prácticas sociales en los cuerpos. Dicho esto, tendría como consecuencia el condicionamiento de la construcción corporal ya que intervienen tanto en la identidad individual como colectiva para configurar simbolismos sociales que representan la existencia del cuerpo. (2019, p. 14)

En la sociedad contemporánea, el cuerpo se asocia al poseer y no al ser (Le Breton, 2002, p. 47), lo que conlleva que en lugar de considerarlo como parte fundamental de la identidad personal, se ve como un objeto controlado y gestionado. De esta forma, lo reduce a ser un organismo propenso a modificaciones y “mejoras” en lugar de reconocerlo como un reflejo del ser. Esta visión se conecta directamente con el bio-poder de Michel Foucault (1997), el cual se basa en la forma en que el poder ejerce sobre los cuerpos y las poblaciones mediante mecanismos de regulación y normalización. De esta forma el cuerpo no solo se convierte en un objeto gestionado por las expectativas y exigencias socio-culturales, sino también por las necesidades que tiene el sistema económico. Según Foucault, el bio-poder fue un elemento indispensable en el desarrollo del capitalismo; este no pudo afirmarse sino al precio de la inserción controlada de los cuerpos en el aparato de producción y mediante un ajuste de los fenómenos de población a los procesos económicos. (1997, p. 84) Con esto quiere decir que el capitalismo necesitaba imponer un sistema disciplinario a los individuos para convertirlos en “trabajadores eficientes”, él habla acerca de como la sociedad era regulada a través de una serie de normas respecto a su conducta, salud,

educación y la manera en la que producían en el día a día, teniendo como fin convertirlos en “cuerpos útiles” dentro del régimen económico.

Bajo este contexto, Paul. B Preciado nos dice que la mutación del capitalismo que vamos a presenciar se caracterizará no solo por la transformación del sexo en objeto de gestión política de la vida (como ya había intuido Foucault en su descripción «biopolítica» de los nuevos sistemas de control social), sino porque esta gestión se llevará a cabo a través de las nuevas dinámicas del tecnocapitalismo avanzado. (2008, p. 27) De esta forma, indica que el capitalismo farmacopornográfico es: “donde se inaugura una nueva era en la que el mejor negocio es la producción de la especie misma, de su alma y de su cuerpo, de sus deseos y afectos.” (Preciado, 2008, p. 43) Esto sugiere que el capitalismo no busca producir únicamente bienes tangibles de manera tradicional, sino que su verdadera “producción” está dirigida a la propia especie humana y todo lo que viene con ella, como su identidad, cuerpo y deseos. De esta manera, la sexualidad del cuerpo se encuentra controlada bajo la búsqueda del placer masculino y la regulación de la sexualidad femenina. En este contexto, el “poder y saber” que menciona Foucault (1997) se organizan en un “espacio de juego” donde el poder no solo mantiene el control existente, sino que lo amplía y perfecciona constantemente. Así, el cuerpo no solo es un objeto de gestión sino también se encuentra condicionado a un control socio político que busca regularlo y a su vez normar su existencia a través de procedimientos que actúan sobre su vida cotidiana, garantizando que se configure acorde a los objetivos económicos y políticos del sistema.

Como ejemplo podemos tomar el acercamiento de Le Breton (2002) a la medicalización del cuerpo, lo cual supone un paso en el cual aspectos de la vida corporal que anteriormente eran considerados naturales y ahora son caso de intervención médica y tecnológica. En relación a lo mencionado anteriormente, se entiende que dicha intervención formaría parte de la normalización del cuerpo, donde aquellas “imperfecciones” son sometidas a una serie de procesos para corregirlas, con el fin de transformarlo a una visión lo más próxima al ideal. De acuerdo a ello, Preciado nos ofrece una nueva perspectiva entorno al biocapitalismo farmacopornográfico, sosteniendo que:

“El biocapitalismo farmacopornográfico no produce cosas. Produce ideas móviles, órganos vivos, símbolos, deseos, reacciones químicas y estados del alma. En biotecnología y en pornocomunicación no hay objeto que producir, se trata de inventar un sujeto y producirlo a escala global.” (Preciado, 2008, p. 45)

Como señala Preciado, nos encontramos envueltos en una visión que tiene la necesidad de generar y ajustar nuestras aspiraciones y necesidades acorde a lo que busca el mercado. A través de esta manipulación se quiere producir sujetos a escala global, o sea, crear identidades y comportamientos que se alineen al sistema y a su vez que homogenicen al individuo. Según esta estructura, podríamos estar acercándonos a lo que sería una deshumanización del cuerpo (Le Breton 2002), convirtiéndolo netamente en un objeto a reformar de manera manual, ignorando por completo su dimensión subjetiva y simbólica.

No obstante, “el cuerpo es un tema que se presta especialmente para el análisis antropológico ya que pertenece a la cepa de identidad del hombre.” (Le Breton, 2002, p. 7) De acuerdo a esta idea, Le Breton nos dice que la existencia del hombre es corporal (Le Breton, 2002, p. 7), o sea que el cuerpo vendría a ser la frontera entre el individuo y la sociedad, medio por el cual nos desenvolvemos y relacionamos con el entorno, donde lo interno y lo externo se encuentran, por lo tanto un espacio autónomo pero también un campo de control social. Frente a esto, estaríamos enfrentándonos a una realidad corporal dual, donde por un lado el cuerpo es objeto de control y por otro un espacio de resistencia, un campo de tensión entre la norma y la disrupción.

Bajo esta misma línea, el autor sostiene que el cuerpo funciona como un límite que demarca fronteras entre un humano y otro, donde se instaura la presencia del sujeto con el fin de proclamarse como un ente individual antes que comunal. Menciona por ejemplo, la singularidad que trae el rostro, donde este vendría a ser la primera frontera que se establece para diferenciarnos unos de otros y la autonomía de cada persona comienza a afirmarse cada vez más. “En nuestras sociedades occidentales, entonces, el cuerpo es el signo del individuo, el lugar de diferencia, de su distinción” (Le Breton, 2002, p. 9), donde cada autor “construye” la representación que a él se le hace del cuerpo, individualmente, de manera autónoma.

Desde una perspectiva subjetiva, la percepción que un individuo tiene de su propio cuerpo se ve afectada por una mezcla de sensaciones físicas y emocionales. Aquí podemos empezar a hablar de la corporeidad, lo cual “implicaría la necesidad de reconocer el propio cuerpo, el apropiarse de una imagen corporal, un modo de enunciar

que el cuerpo está en el mundo (...)” (Lancheros, 2019, p. 16), donde este inicia su camino a experimentar todo tipo de vivencias que afectan la percepción que tiene de sí mismo, y por ende contribuirán a la construcción de su identidad, que no siempre estará alineada a los ideales de la sociedad. A medida que el individuo emprende esta travesía, estas experiencias moldean y redefinen continuamente su visión e identidad, la subjetividad en este contexto es un proceso dinámico y continuo, que se construye y deconstruye de manera permanente a través de la interacción social. Esto quiere decir que la identidad corporal se desarrolla de manera ininterrumpida, o sea que esta evolución se basa en la pluralidad de las vivencias y la flexibilidad y adaptabilidad del individuo reconstruirse a sí mismo.

Este enfoque sugiere que la identidad no es fija, sino que está en constante cambio de acuerdo a la relación que mantiene el individuo con su cuerpo y por consiguiente el cuerpo con el entorno. De esta manera, el cuerpo no actúa solo como exteriorización del ser sino también como parte participe de su formación y transformación. (Lancheros, 2019)

La era de la prótesis: la dildotectónica de Preciado y el cyborg de Haraway

Dejando de lado la visión de Le Breton, ahondaremos en Donna Haraway, que nos propone una perspectiva un tanto radical en su “Manifiesto Cyborg” donde desafía los tradicionalismos de la biología, la tecnología y la identidad. Bajo este escenario, Haraway introduce la idea del “cyborg” como un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción. (1985, p. 6)

“Los cyborgs son entes híbridos posteriores a la segunda guerra mundial compuestos, en primer término, de humano o de otras criaturas orgánicas tras el disfraz -no escogido- de la «alta tecnología», en tanto que sistemas de información controlados ergonómicamente y capaces de trabajar, desear y reproducirse. El segundo ingrediente esencial en los cyborgs son las máquinas, asimismo aparatos diseñados ergonómicamente como textos y como sistemas autónomos de comunicación.” (Haraway, 1991, p. 62)

Básicamente, el cyborg es una figura que elimina cualquier frontera entre lo humano, lo animal y la máquina. Su discurso se enfoca en que el cuerpo no funciona únicamente como un ente biológico, sino como una construcción híbrida donde se interconecta lo orgánico y la tecnología, lo natural con lo artificial, situado en el lado de la parcialidad, la ironía y la perversidad como un opositor utópico a la tradición. Como señala Haraway:

“las máquinas de este fin de siglo han convertido en algo ambiguo la diferencia entre lo natural y lo artificial, entre el cuerpo y la mente, entre el desarrollo personal y el planeado desde el exterior y otras muchas distinciones que solían aplicarse a los organismos y a las máquinas” (Haraway, 1985, p. 12)

El cyborg, entonces, es una especie de yo personal, post-moderno y colectivo, desmontado y vuelto a montar (Haraway, 1985, p. 33), que desafía los límites, integra y explora, un yo que no puede ser dominado y es autónomo, ajeno a la norma. Al no estar condicionado ni desarrollado dentro del ámbito público o privado, define una “polis” tecnológica que se basa en la revolución de relaciones sociales en el ecosistema social, donde la naturaleza y la cultura son reformadas y la primera ya no puede ser apropiada por la segunda. Por lo mismo, “el cyborg no sueña con una comunidad que siga el modelo de familia orgánica aunque sin proyecto edípico” (Haraway, 1985, p. 10), es decir que rechaza las estructuras y normas tradicionales en torno a la familia y las relaciones de poder por lo que, en lugar de apegarse a ellas, representa un futuro donde la identidad no está dictada por la tradición biológica sino que son múltiples y de alguna forma, liberadoras.

Bajo este mismo escenario, podemos tomar la dildotectónica de Paul B. Preciado, como la contra-ciencia que estudia la aparición, formación y uso del dildo. (2002, p. 41) En primer lugar, para entender mejor debemos hablar sobre la contra-sexualidad, concepto que aborda en “Manifiesto Contrasexual”, donde afirma que en principio esta no es la creación de una nueva naturaleza, sino el fin de la naturaleza como orden que legitima la sujeción de cuerpos a otros. (Preciado, 2002, p. 18) “Me reconozco y reconozco a los otros como cuerpos parlantes y acepto, de pleno consentimiento, no mantener relaciones sexuales naturalizantes, ni establecer relaciones sexuales fuera de contratos contra-sexuales temporales y consensuados.” (Preciado, 2002, p. 37) Preciado aborda esta idea en el contrato contra-sexual donde los cuerpos no se reconocen como “hombres” o “mujeres”, “masculino” o “femenino”, ni

como entes biológicos solamente, sino como cuerpos parlantes, o sea como cuerpos que tienen la capacidad de comunicarse, expresarse y ser reconocidos por lo que son, sin ningún tipo de influencia o efecto de las etiquetas de género tradicionales.

Al decir que “la contra-sexualidad afirma que en el principio era el dildo. El dildo antecede al pene. Es el origen del pene.” (Preciado, 2002, p. 20), Preciado se refiere al dildo como un objeto simbólico y físico que representa la sexualidad no normativa, se entiende que al decir que el dildo viene antes que el pene, se desafía la idea de que la sexualidad y el placer están relacionados a la biología masculina. Bajo esta idea podríamos decir que así como el dildo antecede al pene, la prótesis antecede el cuerpo, basándonos en deconstruir las jerarquías tradicionales en torno a lo natural y artificial, por lo que en este caso la prótesis no vendría ser simplemente una adición al cuerpo “natural” sino que forman una parte fundamental de lo que llamamos cuerpo. “Me reconozco como un productor de dildos y como transmisor y difusor de dildos sobre mi propio cuerpo y sobre cualquier otro cuerpo que firme este contrato.” (Preciado, 2002, p. 37) Este pensamiento no solo desafía que el cuerpo es algo dado y completo, también sugiere que el cuerpo ha estado en un proceso de construcción a través de la prótesis. Refleja la idea de que nosotros como individuos no solo usamos o nos relacionamos con estos objetos, sino que interceptan en como estas se integran y afectan el cuerpo, donde este se convierte en un espacio interactivo y evolutivo integrando la prótesis y por consecuencia generando un impacto y efecto en su identidad. (Preciado, 2002)

Paul B. Preciado en su exploración de la testosterona redefine la idea de la prótesis como algo que va mas allá de lo físico entendiendo esta hormona como una

tecnología que interviene tanto el cuerpo como las normas de género. En “Testo Yonqui”, narra su experiencia con el “TESTOGEL 50 gmg” el cual es:

“... un gel transparente o ligeramente opalescente e incoloro que se presenta en sobres de 5 g. Contiene testosterona, una hormona masculina que se produce de forma natural en el organismo. Este medicamento es un tratamiento hormonal. Está indicado en los trastornos relacionados con un déficit de testosterona.”

(Preciado, 2008, p. 49)

Para Preciado esta hormona se trata de un “biocódigo libre y abierto” cuyo uso no debe ser regulado por el Estado o las compañías farmacéuticas que lo producen, por lo tanto, el uso que le dio fue sin ningún tipo de receta médica. En este sentido, el testo gel se convierte en un tipo de prótesis “molecular”, ya que vendría a ser un medio por el cual el cuerpo se reconfigura sin someterse a intervenciones quirúrgicas, más bien por la ingesta de una sustancia que cambia el balance hormonal y por consiguiente, la identidad de género. De acuerdo a esto, entramos a decir que “la masculinidad y la feminidad son como la depresión o la esquizofrenia, ficciones médicas definidas únicamente de forma retroactiva con respecto a la molécula con al que se tratan.” (Preciado, 2008, p. 51) Esto quiere decir que han sido construidas y desarrolladas bajo perspectivas médicas que las categorizan en base a las moléculas asociadas con su tratamiento o regulación. Por ejemplo, “la categoría de la depresión no existe sin la molécula sintética de serotonina, del mismo modo, la masculinidad clínica no existe sin la testosterona sintética.” (Preciado, 2008, p. 51) Esto sugiere que

en realidad los argumentos que sustentan estas definiciones no son dadas de forma natural, por el contrario han sido creadas y manipuladas por la ciencia de la medicina y todo lo que esta conlleva. Preciado dice:

“Algunos toman hormonas siguiendo un protocolo de cambio de sexo, otros trafican y se administran hormonas sin esperar un cambio de sexo legal y sin pasar por un protocolo psiquiátrico, sin identificarse como «disfóricos de género». Estos últimos se llaman a sí mismos «piratas del género», gender hackers. Yo pertenezco a este grupo de usuarios de la testosterona. Somos usuarios copyleft: es decir, consideramos las hormonas sexuales como biocódigos libres y abiertos cuyo uso no debe estar regulado ni por el Estado ni confiscado por las compañías farmacéuticas.” (Preciado, 2008, p. 47)

Esto enfatiza que a través de la administración de sustancias reguladas por el sistema medicinal es que las categorías de género se inscriben en el cuerpo, pero por otro lado, hay quienes rechazan esta norma y utilizan estas moléculas fuera del poder farmacológico para llegar a una autonomía corporal subjetiva, por lo que son llamados “gender hackers”. El autor narra como el uso de esta sustancia, invisible, inodora y sin sabor tiene un impacto profundo en el cuerpo, transformándolo desde adentro y generando cambios físicos y sensoriales notables, lo que señala una fusión entre lo químico y lo biológico que sugiere que este tipo de intervenciones tienen grandes efectos en la identidad corporal del sujeto, y además evidencian que el cuerpo puede ser un espacio de transformación sin necesidad de dejar huellas visibles. De esta

forma, el testo gel se convierte en una prótesis contemporánea de carácter político convirtiéndose en un símbolo de resistencia frente al poder farmacológico, afirmando que el cuerpo se convierte en un campo fértil abierto a posibilidades que no solo lo modifican físicamente sino que también reconfigura su identidad, buscando escapar del binarismo de género y a su vez desestabilizar las estructuras tradicionales sobre el cuerpo. (Preciado, 2008)

La ambigüedad del cuerpo abyecto

Abyecto. Es algo rechazado de lo que no se parte, de lo que no se protege como de un objeto. (Kristeva, 1982, p. 4)¹ Julia Kristeva nos aproxima en el concepto de lo abyecto en su libro “Powers of Horror: An Essay of Abjection” (1982), donde describe este “como un objeto caído, que es radicalmente excluido (...)”² (1982, p. 4), “un algo que no reconozco como cosa”³ (1982, p. 2), es decir que no puede ser categorizado o identificado de manera clara como un objeto o “cosa” reconocible dentro de lo que podríamos llamar “normal”. Lo abyecto no se limita a lo sucio o enfermo, sino que conlleva una perturbación mucho más profunda del sistema que estructura a la sociedad y a la identidad de cada persona. Kristeva menciona que “no es la falta de limpieza o de salud lo que causa la abyección, sino lo que perturba la identidad, el sistema, el orden. Lo que no respeta fronteras, posiciones, reglas. Lo intermedio, lo

¹ Kristeva, J. (1982). “*Powers of horror: an essay on abjection*”. Columbia University Press. La cita original en inglés es: “Abject. It is something rejected from which one does not part, from which one does not protect oneself as from an object.”

² Kristeva, J. (1982). “*Powers of horror: an essay on abjection*”. Columbia University Press. La cita original en inglés es: “...the jettisoned object, is radically excluded...”

³ Kristeva, J. (1982). “*Powers of horror: an essay on abjection*”. Columbia University Press. La cita original en inglés es: “A “something” that I do not recognize as a thing.”

ambiguo, lo compuesto.”⁴ (1982, p. 4), es decir que este va mas allá de lo físico ya que también se ve involucrado lo social y lo moral, manifestándose en personajes como “el criminal con buena conciencia” por ejemplo cuyo crimen cometido expone la fragilidad de las leyes, por lo tanto se estaría sugiriendo que las estructuras y sistemas que rigen nuestra conducta, que establecen lo correcto e incorrecto, lo puro o lo impuro, son débiles y pueden ser restauradas fácilmente. (Kristeva, 1982)

“La abyección, en cambio, es inmoral, siniestra, intrigante y turbia: un terror que disimula, un odio que sonríe, una pasión que usa el cuerpo para el trueque en lugar de inflamarlo, un deudor que te vende, un amigo que te apuñala...” (Kristeva, 1982, p. 4-5)⁵

En este caso se sustenta que la abyección, “inmoral y siniestra”, está profundamente vinculada a lo inquietante y lo perturbador, algo que es verdaderamente difícil de definir o identificar por lo que podría causar cierto malestar y repulsión justamente por la incertidumbre que la caracteriza. La abyección es ante todo ambigüedad entonces, una mezcla entre juicio y emoción, donde lo familiar se transforma en algo perturbador y desagradable. Kristeva relaciona lo abyecto con la perversión, ya que no solo ignora la norma sino que la desafía y la corrompe, desviándola de su propósito original que vendría a ser el regular e imponer una idea

⁴ Kristeva, J. (1982). *“Powers of horror: an essay on abjection”*. Columbia University Press. La cita original en inglés es: “It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order.”

⁵ Kristeva, J. (1982). *“Powers of horror: an essay on abjection”*. Columbia University Press. La cita original en inglés es: “Abjection, on the other hand, is immoral, sinister, scheming, and shady: a terror that disassembles, a hatred that smiles, a passion that uses the body for barter instead of inflaming it, a debtor who sells you up, a friend who stabs you. . .”

sobre el individuo. Bajo este contexto podemos hablar del miedo, el cual se da cuando se amenaza el equilibrio biológico y simbólico del individuo, con lo cual se desafía el concepto de "normalidad" en el cual se ve sometido por la sociedad. Para analizar el concepto de normal podemos referirnos a lo descrito por Andrea Torrano en su ensayo "Canhuilhem y Foucault: De la norma biológica a la norma política", donde "normal (...)" es conforme a la regla (...)" (2013, p. 125), o de acuerdo a la cita que menciona de Canguilhem, "(...) aquello que es tal como debe ser, el promedio o patrón de un carácter mensurable." (Citado en Torrano, 2013, p. 127) En este caso, Canguilhem menciona que "el ser enfermo pierde su capacidad normativa", es decir que la transforma en algo que no se alinea con las condiciones actuales de su existencia, con lo cual el individuo sigue funcionando dentro de un sistema de normas, pero ya no son adecuadas para su entorno. Como resultado, el "promedio" se distorsiona, por lo que el cuerpo o mente del individuo no responden coherentemente con las expectativas sociales o biológicas, desafiando las nociones de normalidad en la sociedad generando que este proceso se vuelva algo repulsivo y ansioso debido al cambio brusco entre lo estable y predecible a algo que no se controla ni anticipa. (Torrano, 2013)

"La abyección ocupa entonces el lugar del otro, hasta el punto de proporcionarle un goce, a menudo para el único paciente límite que, por eso, transforma lo abyecto en el lugar del Otro." (Kristeva, 1982, p. 54)⁶

⁶ Kristeva, J. (1982). *"Powers of horror: an essay on abjection"*. Columbia University Press. La cita original en inglés es: "Abjection then takes the place of the other, to the extent of affording him jouissance, often the only one for the borderline patient who, on that account, transforms the abject into the site of the Other."

Al igual que lo abyecto, el miedo produce una sensación de repulsión o rechazo similar, ya que de cierta forma se esta forzando a confrontar aquello indefinido y que por tanto, es incapaz de controlar. En este escenario, la abyección entonces no es solo algo rechazado sino se convierte en una manifestación del “otro”, es decir aquello que está fuera del sujeto. Al decir que proporciona goce, quiere decir que es posible encontrar placer en la satisfacción de ir mas allá de los límites y por ende enfrentarse a lo prohibido. Kristeva habla sobre como algunas sociedades primitivas ejercían ritos religiosos con el objetivo de purificar a tal o cual grupo social, a través de la prohibición de elementos considerados sucios o contaminantes. Estos rituales pretenden proteger al individuo de la disolución total de su identidad, alejando a este del “peligro” de lo abyecto.

“Los excrementos y sus equivalentes (descomposición, infección, enfermedad, cadáver, etc.) representan el peligro para la identidad que proviene del exterior: el yo amenazado por el no-yo, la sociedad amenazada por su exterior, la vida por la muerte. La sangre menstrual, por el contrario, representa el peligro que emana del interior de la identidad (social o sexual); amenaza la relación entre los sexos dentro de un agregado social y, a través de la internalización, la identidad de cada sexo frente a la diferencia sexual.” (Kristeva, 1982, p. 71)⁷

⁷ Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: an essay on abjection*. Columbia University Press. La cita original en ingles es: “Excrement and its equivalent (decay, infection, disease, corpse, etc.) stand for the danger to identity that comes from without: the ego threatened by the non-ego, society threatened by its outside, life by death. Menstrual blood, on the contrary, stands for the danger issuing from within the identity (social or sexual); it threatens the relationship between the sexes within a social aggregate and, through internalization, the identity of each sex in the face of sexual difference.”

De este modo, podemos establecer una analogía bajo el ejemplo de Kristeva sobre los excrementos y sus equivalentes, en este caso los fluidos corporales se comportan como materiales que atraviesan la frontera del cuerpo y la sociedad, y por tanto atentan contra su bienestar. Por ejemplo, las lágrimas que a pesar de que provengan del interior del cuerpo no llevan ningún factor contaminante, mientras que los excrementos están asociados con la descomposición y la eliminación, por lo que también representan el peligro que viene del exterior del cuerpo. Así, entendemos que los excrementos representan el factor “sucio” o “impuro” que buscan exterminar los rituales religiosos, que a su vez funcionan como mecanismos de defensa que apuntan a proteger la pureza que sostiene el orden social, distanciando al sujeto del caos asociado con lo abyecto.

En el mismo marco, continuamos con Preciado, el cual describe su cuerpo y su identidad como un desafío a las normativas de género y las fronteras que lo tachan de anormal.

“Yo soy el monstruo que os habla. El monstruo que vosotros mismos habéis construido con vuestro discurso y vuestras prácticas clínicas. Yo soy el monstruo que se levanta del diván y toma la palabra, no como paciente, sino como ciudadano y como vuestro semejante monstruoso.” (Preciado, 2020, p. 19)

Esta categoría de “monstruo” tiene que ver con el concepto que plantea Kristeva sobre lo abyecto, ya que es aquello que tiene que ser excluido para que el sistema no sufra alteraciones y se mantenga intacto. Según Preciado, el cuerpo trans es abyecto

ya que se niega a ser encerrado y clasificado en una categoría binaria y por tanto desafía la noción convencional del cuerpo “normal”. De este modo, afirma que en primer lugar; “el cuerpo trans sabe mas” (Preciado, 2020, p. 47), debido a que tiene una comprensión mayor y un conocimiento más profundo respecto a la identidad y la corporeidad ya que va mas allá de las expectativas y las normas sociales, en segundo lugar; “resiste”, porque se niega a verse dentro de las normativas binarias y patriarcales y por tanto es una forma de afirmar su identidad personal frente a la opresión en la que vive, y por último; “que es una potencia de vida”, ya que al encontrarse fuera del sistema representa una nueva forma de vitalidad, la cual contribuye a una diversidad más rica en experiencias humanas. Al decir, “la somateca está mutando. El monstruo es aquel que vive en transición. Aquel cuyo rostro, cuyo cuerpo, cuyas prácticas y lenguajes no pueden todavía ser considerados como verdaderos en un régimen de saber y poder determinado.” (Preciado, 2020, p. 45), Preciado se refiere que la noción e imagen que conocemos del cuerpo, en términos de estudio y representación, está cambiando; con lo cual, se estarían comenzando a incluir nuevas formas corporales. Asimismo, el hecho de que el monstruo viva en fase de transición, afirma lo mencionado por Kristeva acerca de que el cuerpo abyecto no entra bajo una categoría identificable y que se pueda definir. Por ende, podría ser una forma de manifestar la inestabilidad del orden y representar como el cuerpo es capaz de desafiar la tradición, mientras se revela que la ambigüedad es un concepto propio de la identidad y la corporeidad.

Por otro lado, Preciado dice que muchos de aquellos que se negaban a vivir conforme a la norma fueron perseguidos por el sistema jurídico por un potencial

“crimen”, siendo encerrados en centros psiquiátricos donde eran sometidos a tratamientos de lobotomía, terapia hormonal o electroshock con el objetivo de prohibirles explorar su verdadera “feminidad” o “masculinidad”. Él sostiene que “con respecto a nosotros, los monstruos de la modernidad patriarca-colonial, la cura a través de la palabra y las terapias conductistas o farmacológicas no se oponen, sino que trabajan de manera complementaria como dispositivos de control.”, o sea que los “tratamientos” o “curas” a través de palabras y terapias de conducta no eran opuestos a las intervenciones médicas, por el contrario ambas prácticas iban de la mano y se integraban entre sí para lograr un sistema de control más amplio, asegurando que todos se adecuen, y conformen, a las normas establecidas, en lugar de valorar y aceptar la diversidad corporal e identitaria.

“Yo, como cuerpo trans, como cuerpo de género no-binario, al que ni la medicina, ni la ley, ni el psicoanálisis reconocen el derecho a la palabra, ni la posibilidad de producir discurso o una forma de conocimiento sobre sí mismo, he aprendido, como el simio Pedro el Rojo, el lenguaje del patriarcado colonial, he aprendido a hablar su lenguaje, el lenguaje de Freud y de Lacan, y estoy aquí para dirigirme a ustedes.” (Preciado, 2020, p. 19)

Preciado sostiene que, como cuerpo trans y no binario, está en una posición en la cual el sistema tradicional le niega el derecho a la palabra y la posibilidad de generar un conocimiento verdadero sobre él mismo. Bajo el contexto de las prácticas médicas y psicoanalíticas, se refleja como en lugar de ofrecer una comprensión auténtica generan

mecanismos de control que regulan los cuerpos no conformes, limitando la capacidad del individuo para redefinir su propia identidad dentro un contexto que constantemente lo aísla y rechaza. De esta manera, Kristeva y Preciado nos ofrecen un enfoque con una comprensión más profunda sobre como los sistemas buscan excluir y regular lo que amenaza a destruir su orden, ya sea por la medicalización del cuerpo o la represión de su identidad.



Diseño Metodológico

Problema de investigación

Este proyecto surge de un interés personal por entender como las tecnologías modernas y los sistemas sociales influyen en la percepción del cuerpo en un mundo que pretende controlarlo cada vez más. De este modo, la problemática central se origina en la forma en la que el individuo, sumergido en este entorno normativo, enfrenta la disyuntiva entre adaptarse al estándar o desvincularse de este y reconstruir su propia identidad corporal a través de la incorporación de una prótesis vestible. Así, ¿de qué manera la indumentaria funciona como medio para redefinir el cuerpo y expandir sus capacidades sensoriales? Por lo tanto, se busca explorar como la indumentaria puede contribuir a una nueva representación del cuerpo, incorporando la prótesis como una herramienta vestible que refleje la transformación y redefinición de los límites corporales. En este contexto, la prótesis no es solo un objeto funcional adherido al cuerpo, sino una representación tangible y con gran carga simbólica de la evolución del sujeto. Además, se convierte en un dispositivo que complementa el cuerpo de manera voluntaria, y promueve la capacidad de tomar decisión sobre el mismo. En consecuencia, esto permitirá ampliar nuestra comprensión de la relación entre las ideologías y la corporeidad, por lo que esta investigación propone un diálogo entre la indumentaria y el cuerpo, profundizando en perspectivas de diseño emergentes que expresen este nuevo habitar.

Hipótesis

Se plantea la creación de una colección de indumentaria atemporal contextualizada en un entorno industrializado, donde se cuestiona la separación entre

cuerpo y sujeto. El cuerpo, a pesar de ser masa, es un medio de expresión influenciado por el contexto socio-cultural. Esta influencia crea una contradicción donde el cuerpo, al ser moldeado por la norma, se convierte en un objeto producido. En este contexto, la hipótesis de este proyecto se centra en como la prótesis se integra no únicamente como un objeto funcional sino como una representación sensible y vestible de la evolución corporal, capaz de desafiar las normas sociales y reconstruir una nueva visión personal.

Objetivo General

El objetivo general de este proyecto de investigación es la creación de una colección de indumentaria que reinterprete la visión contemporánea del cuerpo, desafiando la norma y dejándola de lado. A través del diseño, se busca explorar una estética “anormal” para construir una narrativa visual que refleje la capacidad mutable del cuerpo y el nuevo habitar de lo abyecto, incorporando y reestructurando rasgos que permitan explorar una nueva dimensión corporal.

Objetivos Específicos

Este proyecto tiene como meta principal la exploración y desafío de los límites del cuerpo, por lo cual el primer objetivo consiste en analizar de manera profunda los conceptos modernos y contemporáneos del cuerpo, comprendiendo el contexto en el que fueron construidos para posteriormente estudiar el impacto que han tenido y posiblemente siguen teniendo actualmente.

El segundo objetivo se enfoca en el planteamiento de un concepto que no solo reconstruya los discursos del pasado, sino que a la par explore nuevas narrativas disruptivas que desafíen las perspectivas tradicionales. Esta propuesta invita a

cuestionar y reflexionar de manera profunda sobre los efectos que esta visión ha tenido en la sociedad contemporánea. Al hacerlo, se busca integrar elementos de carácter abyecto que perturben y deconstruyan las normativas decretadas. De esta forma se crea un espacio para el pensamiento crítico y la reforma de las realidades sociales en la actualidad.

Por último, el tercer objetivo se basa en la exploración de morfología, técnicas y manipulaciones textiles que aporten a la reinterpretación de la visión contemporánea del cuerpo, desafiando y trascendiendo de las normas establecidas. Para ello, se propone explorar una nueva estética bajo un enfoque abyecto, construyendo una narrativa visual capaz de reflejar la naturaleza mutable del cuerpo y su nuevo habitar, por lo que para ello se incorporaran y reestructuraran elementos que permitan convivir en esta dimensión corporal desconocida.

Dicho esto, esta investigación busca abrir un espacio para el diálogo social y cultural sobre el cuerpo contemporáneo, invitando a cuestionar la tradición y darle entrada a una perspectiva más explorativa del manifiesto corporal de cada persona.

Metodología de investigación

Para este proyecto se ha utilizado la metodología de la investigación - creación que se centra principalmente en responder a una problemática a través de una manifestación creativa, abriendo la posibilidad de generar nuevas obras o productos con valor artístico y de naturaleza efímera, temporal o definitiva. Según Sandra Daza en su "Investigación - creación. Acercamiento a la investigación en las artes", este es un método que tiene como objetivo posicionar al arte en el mismo nivel que otras disciplinas académicas frente al debate sobre la producción de conocimiento, para así

poder generar una comunidad académico-artística estable. La autora también discute sobre la importancia de la “tríada” en el arte: el artista, la obra de arte y el espectador, siendo elementos fundamentales para que el arte exista y además apuntan a que el creador, y por consiguiente investigador, desarrolle nuevas formas de conocimiento en su proceso creativo. Es decir que esta metodología de investigación permite que el arte no solo se perciba como un producto final, sino como un proceso que genera conocimiento tanto para el creador como para la comunidad. (Daza Cuartas, 2009)

Como apoyo se utilizó el doble-diamante, creado en 2004 por el British Design Council, una institución sin fines de lucro del Reino Unido. Ellos utilizan este proceso como una de sus metodologías principales, permitiéndoles ampliar su enfoque para generar ideas o conceptos de investigación y reducir su enfoque para determinar los problemas y soluciones subyacentes. (MJV Innovation, 2022) Este método destacado en el campo del diseño, es representado gráficamente con dos diamantes unidos que reflejan las dos fases principales del proceso, en primer lugar se encuentran el descubrimiento y la definición y en segundo lugar el desarrollo y la entrega.

Durante la primera fase, descubrir, se llevó a cabo una investigación profunda para poder definir la noción moderna y contemporánea del cuerpo y comprender acerca del contexto en el cual fueron desarrollados estos conceptos, para después analizar el impacto que han tenido y siguen teniendo en la sociedad de hoy en día. Para ello, se revisaron diferentes fuentes académicas y literarias para recolectar datos adecuados y que aportaran al discurso por construir.

La fase de definir se basó en sintetizar y enfocar la información que se había recolectado anteriormente, para poder plantear la pregunta o problemática a trabajar.

En esta fase se utilizaron diversos medios de visualización de conceptos como los mapas, que facilitaron y agilizaron el proceso de decisión sobre las constantes que surgían en el proceso. Aquí se pudo llegar a una conclusión sobre la influencia socio-cultural que tiene la sociedad en el cuerpo y como este se comporta dentro de su entorno y con aquellos que habitan en él.

En el proceso de la fase de desarrollo, se buscó principalmente experimentar por un lado de manera visual a través de la elaboración de una bitácora física, donde se realizó una selección de imágenes que fueron compuestas en moodboards y collages con el fin de tratar de representar las nuevas ideas y conceptos que iban naciendo en la investigación. Por otro lado, experimentar en cuanto a formas en un “cuerpo” teniendo en cuenta de qué manera se puede integrar su fisiología habitual con la idea de las prótesis vestibles.

Finalmente la fase de entregar se centró en trabajar a fondo la creación de la colección final, tomando en cuenta lo realizado anteriormente y teniendo una visión más clara de la forma en la que quería representar mi discurso. Esta colección no es solo un producto terminado y resultante de la investigación, sino también una forma de reinterpretar la noción contemporánea en torno al cuerpo y materializar la reconstrucción de un nuevo lenguaje corporal.

A lo largo de este proyecto, la metodología de investigación - creación ha permitido abordar de manera integral la problemática planteada en un inicio, fusionando la investigación con la creatividad artística. Al usar el método del doble diamante, se pudo estructurar un proceso que aporó a comprender la noción moderna de cuerpo y posteriormente analizar el impacto que sigue teniendo en nuestra sociedad hoy en día,

a su vez permitió el desarrollo de una colección de indumentaria que desafíe la norma y represente un nuevo concepto de cuerpo. La colección final fue el resultado de un proceso arduo de investigación, análisis, experimentación y creación, que además propone una reinterpretación del cuerpo en el contexto actual invitando a cuestionar la forma en la que este se reconstruye y redefine en un entorno donde influenciado fuertemente por la cultura contemporánea.

Técnicas de recolección y análisis de datos

En esta investigación, se emplearon diversas técnicas de recolección de datos, centradas principalmente en la exploración conceptual, morfología y textil de manera visual, por lo que las herramientas fundamentales fueron el mapeo y la elaboración de una bitácora física. Se utilizó el mapeo para identificar los autores adecuados para estructurar el marco teórico y a su vez construir el concepto. En primer lugar, se empleó el uso de lluvias de ideas, que sirvieron para explorar todas las perspectivas que brindaban los textos y así poder tener una comprensión más amplia y profunda del panorama. En segundo lugar, los mapas conceptuales, que permitieron visualizar de manera clara las conexiones entre diversos conceptos. Por último, los moodboards, que ayudaron a sintetizar y representar visualmente las ideas planteadas anteriormente.

En la bitácora se realizó una selección y organización de imágenes a través de moodboards y collages que permitieron capturar y representar las ideas conceptuales que iban surgiendo a lo largo de la investigación. La bitácora, en este caso, estuvo compuesta de imágenes de referencia, ilustraciones, fotografías del proceso de prototipado, correcciones sobre el proceso de diseño, muestras textiles y

manipulaciones matéricas, lo que facilitó estructurar el análisis conceptual de las imágenes y a la vez reflexionar de manera creativa sobre la relación generada entre el concepto y los recursos que se iban a utilizar posteriormente en la etapa de diseño.



Cuerpos Reconstruidos: Una moda que Reconfigura

La reconstrucción visual del lenguaje corporal es un tema que ha sido trabajado y elaborado por diversos artistas visuales y plásticos alrededor del mundo, logrando plasmar nuevas representaciones que rompen y sobrepasan las normas sociales que giran en torno al cuerpo humano.

Daisy Collingridge: “Squishies”

Dentro del campo artístico tenemos como primer referente a la diseñadora británica Daisy Collingridge, que presenta su propuesta “Squishies”, una familia de personajes llamados Dave, Clive, Hillary y Burt. Estas forman parte de un conjunto de piezas vestibles hechos con “bodysuits” o “monos” y trabajados con quilting, como una forma de celebración a la carne, la forma y el material que desafía los límites de la forma humana con elementos de fantasía.

Figura 1. Daisy Collingridge “Squishies”



Nota. Adaptada de *Work*, por Daisy Collingridge, (s.f.) Recuperado de: <https://www.daisycollingridge.com/WORK>

Según Collingridge, no promueve ningún tipo ideal de cuerpo, por el contrario lo encuentra ridículo ya que todos somos bastante diferentes por lo que su trabajo engloba la idea de una forma nueva de habitar un cuerpo alejándose de lo “normativo”. (s.f)

Bart Hess y Lucy McRae

Por otro lado, Bart Hess es un diseñador holandés que explora distintos campos de una manera surrealista a través de la exploración y estudio de materiales en relación al cuerpo humano. Para Hess, nuestro cuerpo se esta convirtiendo en una plataforma para implementar la tecnología de los textiles inteligentes y combinar un material foráneo contra la piel, entendiendo que este no es propio del cuerpo pero logrando crear una tensión entre ambos y haciendo que parezca que sí forma parte de el. Su estética parte de encontrar un equilibrio entre la belleza y el disgusto, con toques grotescos y macabros ya que para el hay una parte por explorar dentro de la oscuridad de la belleza que suena mucho mas interesante exponer. (2013)

Figura 2. Bart Hess “Liquified”



Nota. Adaptada de *Liquified*, por Bart Hess, 2013. Recuperado de: <https://www.barthess.com/liquified>

Paralelamente, Lucy McRae es una artista australiana que explora la relación entre el cuerpo y las zonas grises de materiales sintéticos y orgánicos, siendo pionera en el impacto que tienen las tecnologías en la evolución humana. McRae ha desarrollado una estética lejana a los arquetipos en relación al cuerpo, a través del diseño de realidades alternativas que dan pie a una provocación y exploración de ideologías y éticas sobre qué somos, quiénes somos y hacia dónde vamos. Junto con Bart Hess crearon “*Lucyandbart*”, una colaboración fotográfica que integra la moda, arquitectura, el performance y el cuerpo, donde generaron imágenes que buscaban explorar de qué manera se puede manipular y transformar la silueta humana a través de prótesis con tecnologías alternativas para el “mejoramiento humano”. (2008)

Figura 3. “*LucyAndBart*”



Nota. Adaptada de *LucyandBart*, por Bart Hess, 2008. Recuperado de: <https://www.barthess.com/lucyandbart>

Comme des Garçons - Spring Summer 1997 & Fall 2014

La manipulación morfológica corporal a través de la indumentaria es un discurso que diversos diseñadores alrededor del mundo han trabajado a lo largo de los años, desarrollando nuevas representaciones de lo que conocemos como cuerpo a través de distintos lenguajes de diseño como estructuras, acolchados, texturas, etc. Como primer referente podemos tomar la colección “*Body meets Dress - Dress meets Body*” Primavera/Verano 1997 de Rei Kawakubo para Comme des Garçons.

Figura 4. *Lumps and Bumps at Comme des Garçons S/S97*



Nota. Tomado de *Lumps and bumps at Comme des Garçons S/S97*, por Another Magazine, 2 de noviembre de 2016. Recuperado de <https://www.anothermag.com/fashion-beauty/8174/lumps-and-bumps-at-comme-des-garcons-s-s97>

En esta colección enviaron a las modelos con almohadillas en el abdomen, caderas, espaldas y hombros, haciendo referencia al cuerpo fuera de los límites mientras desafía la forma en la que se construye la silueta de este, generando un espacio controversial para los ideales de belleza de la época. Asimismo, su colección ready-to-wear de Otoño 2014, tiene como tema principal lo monstruoso, el miedo que podemos sentir a lo desconocido, a la sensación de ir más allá del sentido común y a la ausencia de la normalidad, jugando con siluetas exageradamente voluminosas, llenas de capas y protuberancias que distorsionaban la forma del cuerpo humano. (Another Magazine, 2016)

Figura 5. Comme des Garçons Fall 2014 Ready-to-wear Collection



Nota. Tomado de *Looking Back in Time: Comme des Garçons Fall 2014 Ready-to-Wear*, por The Avenue Magazine, 2019. Recuperado de <https://www.theavenuemag.com/fashion-blog/2019/11/23/looking-back-in-time-comme-des-garcons-fall-2014-ready-to-wear>

Maison Margiela Spring Summer 2024

Como segundo referente podemos tomar la colección Primavera Verano Artisanal 2024 de Maison Margiela, la cual representa la manera en la que el vestir puede reflejar una composición del “yo”. Con esto se refiere a que el cuerpo entra a tallar como un canvas en blanco, en el cual se construye un exterior que refleja nuestro interior, como una forma de encarnar una o más emociones. Esta colección ilustra las prácticas y experiencias que forman a la imagen que proyectamos con la ropa. (Martinez, 2024) En cuanto a morfología, podemos decir que es evidente el trabajo de deformación del cuerpo, producto de la manipulación tipológica y sensorial de las prendas. Galliano ha dado forma a una colección que termina de esculpir el cuerpo. Como podemos observar en las Figuras 6 y 7, se reinterpreta la silueta de reloj de arena, exagerándola mediante cortes y líneas que transforman las tipologías básicas de la sastrería con el respaldo de armazones que magnifican los hombros y las caderas. Además, se complementa este recurso con una sobrexposición de texturas y volúmenes de mangas y caderas creados mediante estructuras internas y acolchados como podemos ver en la Figura 8. A su vez, en la Figura 9 se acentúa la cintura con corsés que evidencian la nueva figura del cuerpo a través de transparencias, degradados de color y texturas innovadoras que reflejaban la nostalgia de una noche parisina bajo el Puente de Alejandro III.

Figura 6. Maison Margiela Spring Summer 2024 Artisanal Collection



Nota. Tomada de Artisanal 2024 Collection, por Maison Margiela 2024. Recuperado de <https://www.maisonmargiela.com/es-es/mm-artisanal-spring-summer-2024.html>

Figura 7. Maison Margiela Spring Summer 2024 Artisanal Collection



Nota. Tomada de Artisanal 2024 Collection, por Maison Margiela 2024. Recuperado de <https://www.maisonmargiela.com/es-es/mm-artisanal-spring-summer-2024.html>

Figura 8. Maison Margiela Spring Summer 2024 Artisanal Collection



Nota. Tomada de Artisanal 2024 Collection, por Maison Margiela 2024. Recuperado de <https://www.maisonmargiela.com/es-es/mm-artisanal-spring-summer-2024.html>

Figura 9. Maison Margiela Spring Summer 2024 Artisanal Collection



Nota. Tomada de Artisanal 2024 Collection, por Maison Margiela 2024. Recuperado de <https://www.maisonmargiela.com/es-es/mm-artisanal-spring-summer-2024.html>

De esta manera, en esta colección de Margiela, Galliano convierte el cuerpo en un lienzo que se transforma de forma continua con la compañía de la indumentaria, donde las formas, volúmenes, colores y texturas funcionan como una extensión del interior de cada individuo. En este caso, la indumentaria no actúa como una simple prenda para cubrir el cuerpo, por el contrario lo complementa con el fin de revelar y redefinir la identidad del mismo, dando la oportunidad de habitar múltiples dimensiones de uno mismo donde lo corpóreo interactúa con lo emocional. (Martinez, 2024)

Schiaparelli Haute Couture 2025

Bajo la misma línea del discurso casi escultórico de Galliano, podemos tomar a Daniel Roseberry para Schiaparelli 2025. Esta última colección de alta costura toma como inspiración el mito del Ícaro, donde se plantea una metáfora sobre la búsqueda inalcanzable de la perfección en la moda, explorando el acto del “volar más alto y de alcanzar lo imposible” a través de un discurso ambicioso de poder alcanzar la grandeza creativa, integrando lo histórico con lo contemporáneo. (Sales, 2025) Roseberry quiso rendir homenaje a grandes de la alta costura como Madame Grès, Paul Poiret y Azzedine Alaïa, por lo que fue más allá de simplemente explorar los archivos de la casa Schiaparelli, busco aprender de ellos y reinterpretar su legado en una nueva visión única que reúne cualidades y siluetas de diferentes épocas variando desde los años 20 hasta los 90. (Planas, 2025)

Figura 10. Schiaparelli Haute Couture 2025.



Nota. Tomada de Schiaparelli Haute Couture Primavera-Verano 2025: el arte de volar mas alto y desafiar los límites de la perfección, por Alex Sales, 2025. Recuperado de <https://www.glamour.mx/articulos/schiaparelli-haute-couture-primavera-verano-2025-en-paris-fashion-week>

Figura 11. Schiaparelli Haute Couture 2025



Nota. Tomada de Schiaparelli Haute Couture Primavera-Verano 2025: el arte de volar mas alto y desafiar los límites de la perfección, por Alex Sales, 2025. Recuperado de <https://www.glamour.mx/articulos/schiaparelli-haute-couture-primavera-verano-2025-en-paris-fashion-week>

Figura 12. Schiaparelli Haute Couture 2025



Nota. Tomada de Schiaparelli Haute Couture Primavera-Verano 2025: el arte de volar mas alto y desafiar los límites de la perfección, por Alex Sales, 2025. Recuperado de <https://www.glamour.mx/articulos/schiaparelli-haute-couture-primavera-verano-2025-en-paris-fashion-week>

Como se puede observar en la Figura 10 y la Figura 11, predominan los vestidos estructurados con un lenguaje escultórico y artístico, que al igual que las piezas de Galliano se caracterizan por reinterpretar la silueta del cuerpo femenino, engrandeciendo ciertas partes del cuerpo como las caderas, en este caso, que dan la ilusión de una cintura más angosta. Por otro lado, en la Figura 12 podemos ver que también hay tipologías como chaquetas bascas de grandes proporciones exageradas pero con gran atención al detalle en cuanto a texturas y valores agregados, como volúmenes drapeados. En conjunto, las formas orgánicas que marcan la indumentaria dan un sentido de continuidad y fluidez que sustentan la idea de un cuerpo no rígido, sino dinámico y abierto a oportunidad de transformación.

Daniel Roseberry usó textiles estructurados y cortes casi arquitectónicos con el objetivo de desafiar como percibimos el cuerpo. Aquí, la indumentaria interviene como un segundo cuerpo que reconfigura la identidad de la persona que la viste, brindándole una imagen sofisticada y fuerte, mientras que revela al cuerpo como una obra de arte viva y mutante.

Maison Alaïa Fall Winter 2025

Por su parte, Pieter Mulier presento su nueva colección Otoño Invierno 2025 para Maison Alaïa en el Paris Fashion Week. Esta colección enfatizaba la idea de una metamorfosis escultórica, que se ve reflejado en indumentos geométricos que daban alusión a capullos similares a las crisálidas, reinterpretando la silueta del cuerpo en relación a la prenda con estructuras envolventes y en movimiento. (Hypebeast, 2025)

Figura 13. Alaïa Fall Winter 2025



Nota. Tomada de *Alaïa Commits to Curves for Fall 2025*, por Kristen Bateman, 2025. Recuperado de: <https://www.wmagazine.com/fashion/alaia-fall-2025-collection-runway-photos-paris-fashion-week>

Figura 14. Alaïa Fall Winter 2025



Nota. Tomada de *Alaïa Commits to Curves for Fall 2025*, por Kristen Bateman, 2025. Recuperado de: <https://www.wmagazine.com/fashion/alaia-fall-2025-collection-runway-photos-paris-fashion-week>

Figura 15. Alaïa Fall Winter 2025



Nota. Tomada de *Alaïa Commits to Curves for Fall 2025*, por Kristen Bateman, 2025. Recuperado de: <https://www.wmagazine.com/fashion/alaia-fall-2025-collection-runway-photos-paris-fashion-week>

Un recurso destacable, como podemos observar en las Figuras 13 y 14, son los tocados de tubos de tela que rodeaban la cabeza de las modelos, delimitando una marco que convertía sus rostros en una especie de retrato clásico. (A.M. Kenyi, 2025) Asimismo, esta estructura tiene otras variables que se repiten rodeando las caderas de las modelos como se ve en las Figuras 13, 14 y 15. Este recurso genera la ilusión de una cadera mas geométrica y dinámica por su carácter orgánico, lo que refuerza el concepto de que cada pieza funciona como una escultura en constante transformación y redefine la silueta del cuerpo sin limitarla. En la Figura 13 además, vemos que la parte superior del indumento da continuación al tocado de la cabeza y baja envolviendo los brazos y todo el torso, lo que provoca una sensación de tránsito y fluidez ya que lo vemos todo como un conjunto. (Bateman, K, 2025)

Victoria Beckham Spring Ready-to-War 2025

Por otro lado, Victoria Beckham entra con una propuesta de colección que se centra en explorar el vestuario observando la relación física entre el cuerpo y la prenda, enfatizando en lo íntimo del vestir y desvestir. Esta visión se manifestó a través de experimentaciones textiles que celebran el desnudo y moldean el cuerpo, en ilusiones realistas del acto de desnudarse. (Victoria Beckham, 2025)

Un recurso innovador y destacable fue el uso de telas bañadas en resina, que fueron drapeadas directamente en el cuerpo, dando alusión a un textil mojado o casi una segunda dermis de acuerdo a los colores empleados. Por ejemplo en la Figura 16, el paño que lleva puesto la modelo es de un tono muy similar a su color de piel, que además solo se encuentra manipulado en la parte superior, mientras que en la inferior cae de forma asimétrica dándole un aire etéreo a la tenida.

Figura 16. Victoria Beckham Spring Ready-to-Wear 2025



Nota. Tomada de *Spring Summer 2025*, por Victoria Beckham, (s.f). Recuperado de: <https://www.victoriabeckham.com/pages/spring-summer-2025-discover-the-collection>

Figura 17. Victoria Beckham Spring Ready-to-Wear 2025



Nota. Tomada de *Spring Summer 2025*, por Victoria Beckham, (s.f). Recuperado de: <https://www.victoriabeckham.com/pages/spring-summer-2025-discover-the-collection>

Figura 18. Victoria Beckham Spring Ready-to-Wear 2025



Nota. Tomada de *Spring Summer 2025*, por Victoria Beckham, (s.f). Recuperado de: <https://www.victoriabeckham.com/pages/spring-summer-2025-discover-the-collection>

Esta textura no solo enfatiza el cuerpo femenino, sino que juega con como percibimos el cubrir y desnudar, convirtiendo a la indumentaria en una extensión de la piel que reconfigura la interacción entre la silueta, la indumentaria y el cuerpo. Asimismo, en las Figuras 17 y 18 podemos ver como se incorporan elementos traslúcidos y cortes clave que generan ligeras aberturas en las piernas de los pantalones, y revelan parte de la desnudez de la misma. Esto crea un juego interesante que cuestiona las fronteras de la formalidad y la desnudez, a través de nuevas formas de interpretar y definir los códigos de vestimenta. (Vogue, 2024)

Duran Lantink Fall Ready-to-Wear 2025

Como último referente podemos ver a Duran Lantink, que para este Fashion Week rompió con las etiquetas del buen o mal gusto, para jugar con la forma de la indumentaria y el cuerpo humano. Una de las técnicas utilizadas fue el tejido de punto, que fue construido de tal manera que por un lado se ceñía al cuerpo casi de manera perfecta, acentuando el mismo y a la vez creando estructuras volumétricas y desproporcionadas que exageraban ampliamente ciertas partes de la fisionomía de las modelos, otorgándole un carácter dramático en comparación a las composiciones escultóricas pero más tenues que propone Alaïa. (A.M. Kenya, 2025)

Por ejemplo, en la Figura 19 podemos observar que la silueta de la indumentaria tiene volumen en la parte superior e inferior, marcando la cintura y amplificando el volumen de la unión de los hombros con el cuello, casi desapareciendo este límite, y la dimensión de las caderas, formando un contorno más esculpido. Por otro lado, en las Figuras 20 y 21, se ve una intervención de mayor magnitud ya que la forma se magnifica y agranda la anatomía del cuerpo de manera más escultórica y monumental.

Figura 19. Duran Lantink Fall Ready-to-Wear 2025



Nota. Tomada de *Duran Lantink Fall 2025 Ready-to-wear Collection*, por WWD, (s.f) Recuperado de: <https://wwd.com/fashion-news/shows-reviews/gallery/duran-lantink-fall-2025-ready-to-wear-collection-1237036294/>

Figura 20. Duran Lantink Fall Ready-to-Wear 2025



Nota. Tomada de *Duran Lantink Fall 2025 Ready-to-wear Collection*, por WWD, (s.f) Recuperado de: <https://wwd.com/fashion-news/shows-reviews/gallery/duran-lantink-fall-2025-ready-to-wear-collection-1237036294/>

Figura 21. Duran Lantink Fall Ready-to-Wear 2025



Nota. Tomada de *Duran Lantink Fall 2025 Ready-to-wear Collection*, por WWD, (s.f) Recuperado de: <https://wwd.com/fashion-news/shows-reviews/gallery/duran-lantink-fall-2025-ready-to-wear-collection-1237036294/>

INC. ORPORAR: Proyecto de Colección

El individuo que transita: Un Cuerpo por Nacer

El público objetivo de esta investigación está compuesto por jóvenes adultos entre 18 y 30 años que residen en Lima, Perú. Se caracterizan por ser personas autónomas e independientes, que suelen desenvolverse solas pero igualmente gustan de compañía de vez en cuando. Observadores y receptivos, constantemente analizan y cuestionan lo que ocurre a su alrededor por lo que la manera en la que se mueven en su vida social y emocional va de la mano con su percepción de la sociedad y su juicio personal. Consideran que su evolución y desarrollo personal se benefician a través de la experimentación, creación y lo nuevo. Por lo mismo, presentan un constante interés por experiencias sensibles, que estimulen sus sentidos y que influyan en su estilo de vida. Mantienen un estilo de vida activo, cuidan sus momentos de ocio y disfrute personal por lo que sus amistades son parte esencial en su vida. No obstante, encuentra comodidad en sus momentos de soledad ya que toman de inspiración las sensaciones que los rodean para aplicarlas en sus proyectos personales.

Debido a su entorno citadino, se encuentran en constante contacto con estímulos visuales, sonoros, culturales y sociales que producen un gran interés en ella y que conlleva a que analicen con más detenimiento lo que ocurre a su alrededor, con el fin de construir y adaptar su visión del mundo. En el ensayo "Corporalidad y Corporeidad: resignificación desde la experiencia de personas con diversidad funcional, en el campo de la rehabilitación.", Lancheros cita a Crossley y Bourdieu, hablando acerca del capital cultural, donde establece que este plantea un beneficio o riqueza de manera simbólica dentro de nuestro entorno. Esto quiere decir que las vivencias que

tengamos día a día, nos brindan conocimiento y además ayudan a que desarrollemos ciertas habilidades y competencias que nos serán útiles a futuro. Así, entendemos que este capital no se basa en la estabilidad ya que la rutina puede cambiar, por lo que la forma en la que percibimos el mundo puede transformarse y reconstruirse en base a múltiples factores socioculturales con los que interactuamos a diario, y que posiblemente con el paso del tiempo tengan la facultad de evolucionar. (Crossley, 2001, citado en Lancheros, 2019, p. 15)

De este modo, este perfil cuenta con un profundo interés por el campo de las ciencias sociales y el arte, ya que le permiten explorar y estudiar la filosofía del ser humano de manera amplia y desde distintos puntos de vista. Así, esta persona podría desenvolverse en carreras como filosofía, antropología, las audiovisuales, fotografía, artes plásticas o el diseño. Además, estas son disciplinas que le dan la posibilidad de comprender su entorno con un enfoque más profundo, a través de herramientas y recursos diversos que le ayudan a conceptualizar nuevas narrativas visuales que construyen y a la vez cuestionan su estructura social. Bajo la misma línea, podemos hablar del capital social que describe Lancheros como aquello que: “representa las conexiones, redes y vínculos emocionales, afectivos, sociales con los que cuenta una persona y de los cuales puede recibir apoyo durante los diferentes ciclos de la vida” (Crossley, 2001; Bourdieu, 1977, citado en Lancheros, 2019, p. 15), es decir, las relaciones o vínculos que nosotros como personas establecemos a lo largo de nuestra vida. Esto aporta también al crecimiento de cada individuo como cuerpo y como ser, por lo que debido a esta constante curiosidad por experiencias nuevas que potencien su conocimiento cultural, este público disfruta de actividades de interacción social en

relación al ámbito artístico como visitas a museos, exposiciones en galerías de arte, conciertos, muestras de danza, musicales, obras de teatro, performances, entre otras. Hablando de su gusto por la moda, podríamos describir este como peculiar ya que suelen buscar prendas únicas e inusuales, pero de alta calidad. Disfruta conociendo la historia de la indumentaria, conociendo a su creador para entender el concepto de su propuesta y además pensando en ella como una pieza que funciona como algo que va más allá de simplemente cubrirnos, sino más bien como una forma de expresión vestible que comunica un mensaje detrás. Su estética podría describirse como sensorial, debido a que le gusta integrar y mezclar colores, texturas y formas, siempre buscando probar cosas nuevas para que su estilo evolucione.

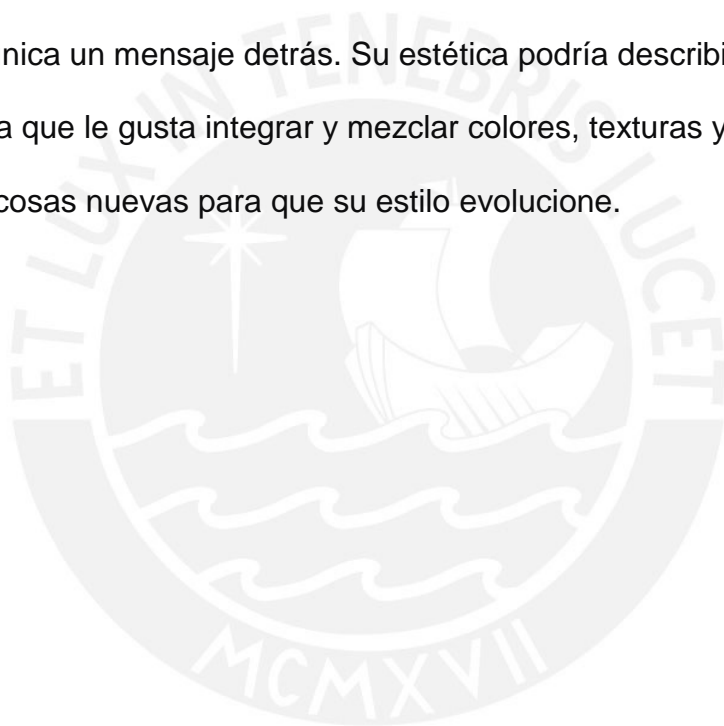


Figura 22. Moodboard Publico Objetivo



Nota. Esta imagen es de autoría propia.

El ser Mutante: Cuerpos Metamórficos

El partido conceptual de esta investigación nace de un cuestionamiento propio sobre la separación entre cuerpo y sujeto, consecuencia de un entorno dictado por la industria y la objetividad. Bajo esta línea podemos tomar a Foucault, el cual dice que: “El Biopoder es un elemento indispensable en el desarrollo del capitalismo; este no puede afirmarse sino al precio de la inserción controlada de los cuerpos en el aparato de producción y mediante un ajuste de los fenómenos de población a los procesos económicos” (1997, p. 84), con esto se refiere a que el capitalismo va a prosperar siempre y cuando se sometan los cuerpos a un régimen de control y disciplina, que consista en regular su comportamiento para que puedan integrarse correctamente al sistema de producción. Entendemos, entonces, que el cuerpo a pesar de masa es nuestro medio de relación con el mundo, por lo que la manera en la que este se comporta se ve influenciada por la sociedad y cultura en la que se encuentra. Ciertamente, se genera una contradicción en torno a lo que llamamos cuerpo donde por un lado este se ve controlado y sometido en una visión que pretende adoctrinarlo y transformarlo en base a características que encajen dentro de lo socialmente aceptado y por ende convirtiéndolo en un objeto en beneficio del sistema, y por otro, el sujeto entiende que este es su medio de expresión y comunicación con el entorno, de modo que buscará desligarse del último con el fin de explorar su propia corporeidad. Como menciona Le Breton: “El cuerpo no es aislable del hombre o del mundo: es el hombre, a su escala, es el cosmos.” (2002, p. 46) Esto sustenta la idea de un cuerpo conectado e influenciado por su entorno, por lo que no se trata únicamente de un objeto biológico sino de una entidad que nos define como seres humanos. Al decir “a su escala, es el

cosmos” hace referencia a que el cuerpo no es definido de manera permanente sino que al estar en constante relación con experiencias, se redefine y muta desafiando los límites físicos que son impuestos sobre el. Por lo tanto, el cuerpo no se distingue de la persona, ya que es aquello que compone al hombre, y por ende le da sentido y peso a la naturaleza (Le Breton, 2002).

En su constante relación con el mundo, el sujeto buscará liberarse de las normas que recaen sobre los cuerpos, normalizando y normatizándolos, adoptando un carácter protésico. Al decir “carácter protésico”, entendemos que este funcionará como un medio para que el individuo pueda desarrollar su corporeidad fuera de los límites socio-culturales. “La ‘**corporeidad**’ entonces, implica la necesidad de reconocer el propio cuerpo, apropiarse de una *imagen corporal*, un modo de enunciar que el cuerpo está en el mundo a través de la experiencia que provee sensaciones impactantes como un relato material de los ámbitos sensoriales, sensitivos y sensibles.” (Pedraza, 2004, citado en Lancheros, 2019, p. 16) Esto propone que la corporeidad no solo es la mera existencia material del cuerpo, por el contrario es la forma en la que reconocemos su representación corporal y simbólica, y por ende la manera en la que lo manifestamos hacia el mundo. Además, esto refuerza la idea de que el cuerpo no es un objeto estático, sino mutable, que explora e interactúa con su alrededor para nutrirse de experiencias que puedan hacer que su evolución prospere, en este caso con la incorporación de una prótesis que funcione como una extensión del mismo, que lo transforma y reconstruye a través de su contacto con la sociedad.

De acuerdo a lo mencionado, el “carácter protésico” se materializa mediante una prótesis vestible que se integrará de manera sensible, incorporando huellas y

experiencias con la ayuda de la memoria del cuerpo, y a su vez será capaz de mutar buscando habitar sus rasgos abyectos como medio de evolución, declarando su autonomía y reconstruyendo su individualidad. Como menciona Le Breton: “El cuerpo se convierte en la frontera precisa que marca la diferencia entre un hombre y otro. “Factor de Individuación”, se vuelve un blanco de intervención específica: el más sobresaliente es el de la investigación anatómica a través del diseccionado del cuerpo humano.” (2002, p. 25) Al decir “factor de individuación”, Le Breton se refiere a que el cuerpo se convierte en un ente fundamental que marca la diferencia entre cada individuo, pasando a ser un espacio de intervención.

De este modo, la prótesis establece que el cuerpo no es un organismo estático, sino una entidad mutable y en constante transformación e interacción con su entorno, convirtiéndolo en un espacio donde los límites corpóreos se desbordan, lo transgresor y lo propio se fusionan, y las fronteras entre un individuo y otro se entrelazan y marcan diferencias entre sí. En el texto “Yo soy el monstruo que os habla”, Paul B. Preciado expone que: “La vida es mutación y multiplicidad. Deben comprender que los monstruos futuros son también sus hijos y sus nietos.” (2020, p. 46) Esto sugiere que nos enfrentamos a la inevitabilidad del cambio y la transformación en todos los aspectos de nuestra vida, que en realidad no existe una única forma de ser. Como se menciona, el futuro también tiene relación con la actualidad, son la continuación de lo que somos hoy en día, por consiguiente lo que llamamos “extraño” o “monstruoso” podría verse como atractivo o normal más adelante, razón por la cual es necesario reconocer al cambio como parte esencial e irrefutable de nuestra evolución como seres humanos.

Figura 23. Moodboard Partido Conceptual



Nota. Esta imagen es de autoría propia.

El desborde del cuerpo: de lo rígido a lo fluido

¿Por qué nuestros cuerpos deberían terminarse en la piel o incluir como mucho otros seres encapsulados por ésta? (Haraway, 1985, p. 63) La morfología, en este caso, evoca los límites que desafía el cuerpo al pasar por este proceso de transformación. Retomando su concepto cyborg, Haraway sugiere la idea de un cuerpo que desborda, que es capaz de expandirse e ir más allá de la frontera biológica, con la incorporación de una prótesis como se plantea en este proyecto, que cuestione los límites tradicionales de la corporeidad. Esto argumenta la idea de que el cuerpo no es un organismo cerrado y fijo, sino que puede ser manipulado y modificado por nuevos elementos y sensorialidades, evidenciando una corporeidad híbrida y fluida que rompe con la disyuntiva entre lo natural y lo artificial. Bajo esta lógica, podemos tomar a Torrano (2013), quien toma la idea de Canguilhem acerca de la enfermedad. Según esto, se expone que la enfermedad no conlleva una ausencia absoluta de las normas biológicas, sino la pérdida de la capacidad para adaptarse a las mutaciones del entorno. Entonces, “el enfermo está enfermo porque solo puede admitir una norma, el enfermo no es anormal por ausencia de norma sino por incapacidad para ser normativo”. (Canguilhem, 1971, citado en Torrano, 2013, p. 127) Esto sugiere una “normalidad” subjetiva, por lo que el enfermo será aquel incapaz de adaptarse a los límites que le impone la norma de manera convencional, por el contrario busca nuevas formas “anormales” de encontrar un equilibrio propio. En ese sentido, la normalidad de Canguilhem no se trata de un concepto universal ni estable, sino de algo fluido y múltiple que varía de acuerdo al entorno de cada individuo, por lo que se verá afectada y dependerá de sus experiencias personales, entendiendo que lo que es normal para el

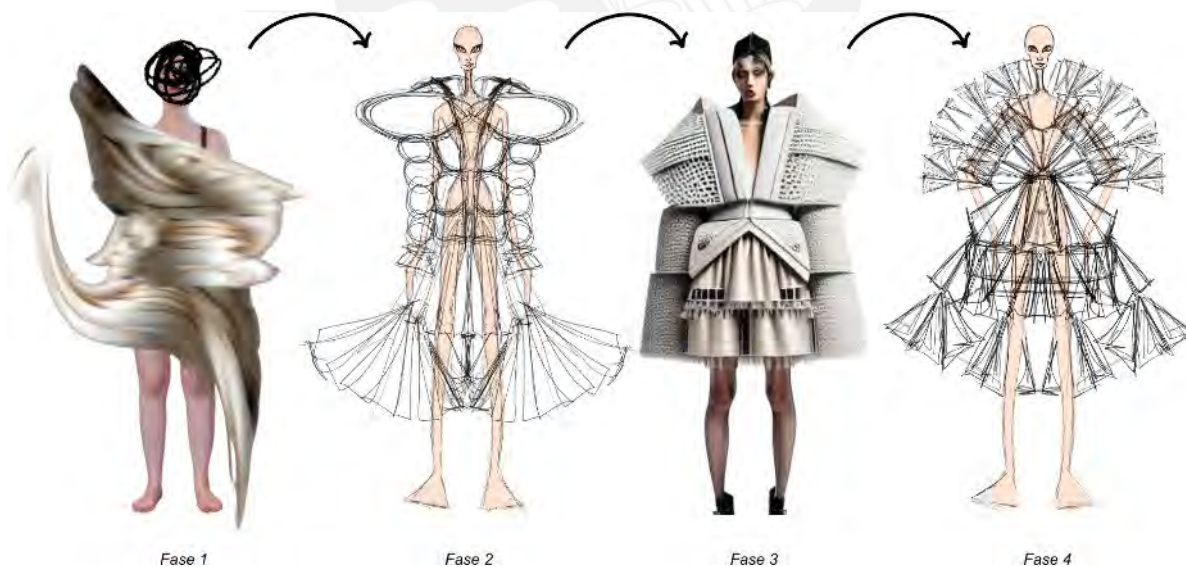
puede considerarse “anormal” o “extraño” visto desde otro punto de vista. En función de esta idea, las piezas funcionan como organismos que quiebran con esta búsqueda de estabilidad normativa en torno al cuerpo, y a la vez plantean una corporeidad de siluetas y formas fluidas e híbridas, que mutan y se incorporan en sintonía con su ambiente.

El objetivo de esta investigación morfológica expone la necesidad por explorar y expandir el cuerpo más allá de los límites convencionales. Esto sucede a través de un proceso cíclico que atraviesa el sujeto, transitando por diversas alteraciones y cambios tanto corporales como de identidad. Encontramos que somos cyborgs, híbridos, mosaicos, quimeras. (Haraway, 1985, p. 62) Haraway desafía la idea de un humano puro y esencialista, planteando que la identidad no es estable ni natural, por lo contrario se nutre de experiencias socioculturales nuevas. Esto quiere decir que nosotros como cuerpos cyborgs, no somos absolutos ni universales, somos mapas de poder e identidad que atraviesan procesos y cambios continuos donde la tecnología, la biología y la historia convergen. En ese sentido, “lejos de señalar una separación de los seres vivos entre ellos, los cyborgs señalan apretados acoplamientos, inquietantes y placenteros” (Haraway, 1985, p. 11), por lo que la disrupción de corporalidades inteligibles va a ser un aspecto fundamental en la incorporación de la “prótesis” en el cuerpo, entendiendo a la prótesis como las prendas que viste el cuerpo en su capacidad de mutar y evolucionar hacia una corporeidad propia y singular. Por lo tanto, se busca construir otra idea de cuerpo, en base a exageraciones y volúmenes de carácter escultórico que deformen y propongan una nueva silueta corporal. Dicho esto, en esta colección encontramos hombros redondeados y esféricos, caderas

sobresalientes y geométricas, cinturas reducidas, brazos alargados e interminables, piernas abullonadas, cuellos elongados y extremidades que emergen de lugares equivocados que han sido materializados bajo recursos como recogidos, estructuras con barbas y varillas, tejidos tubulares, cortes que estilizan la figura, entre otros.

Como parte de la investigación y exploración de la morfología se realizaron dos procesos de experimentación de generación de imágenes y posteriormente de ilustración y bocetos. En la Figura 24, se puede ver que en la “Fase 1”, se desarrollaron collages libres con imágenes sueltas, en algunos casos intervenidas digitalmente, con el objetivo de descubrir e indagar formas nuevas e interesante.

Figura 24. Primer proceso de exploración morfológica.



Nota. Esta imagen es de autoría propia.

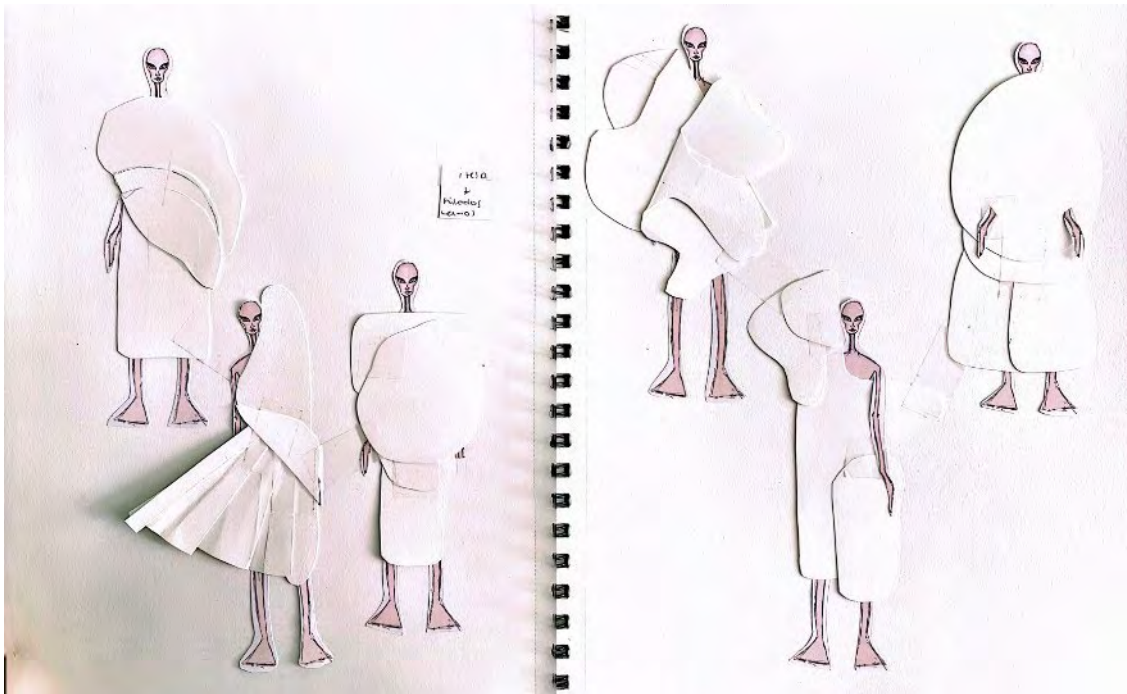
Figura 26. Primer proceso de exploración morfológica.



Nota. Esta imagen es de autoría propia.

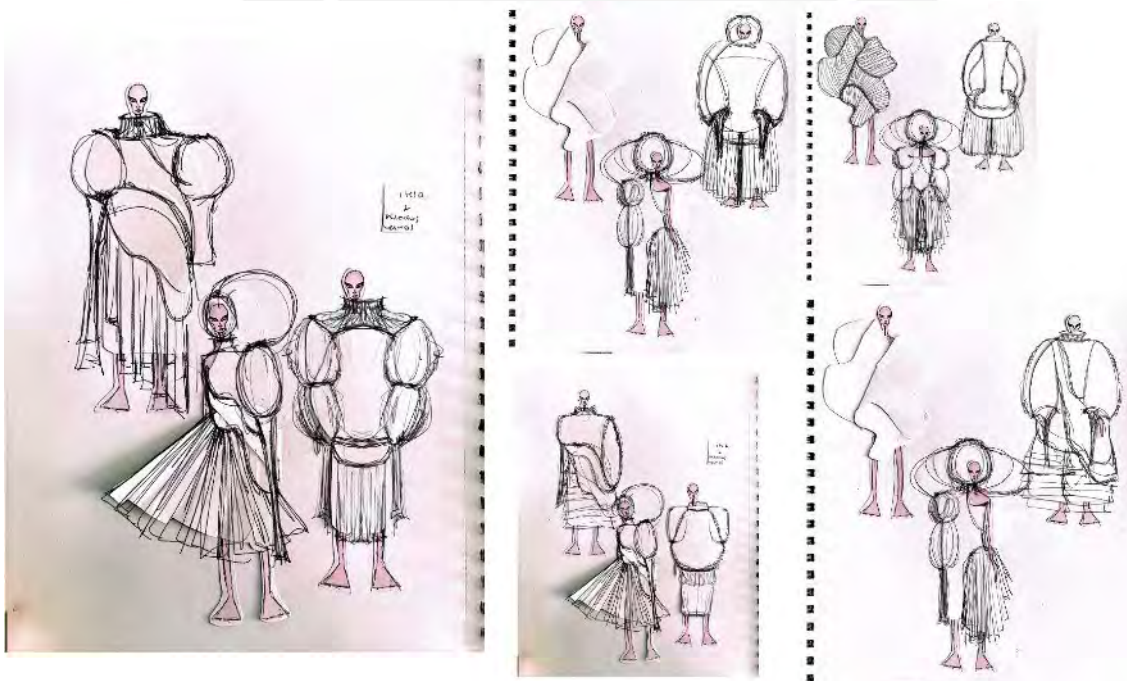
Posteriormente, en una etapa más avanzada de la investigación, se quiso buscar resultados más específicos respecto a formas y tipologías, por lo que se inició nuevamente con collage trabajado con recortes aleatorios en una base blanca para dejar de lado por el momento el color y la textura, teniendo un mayor enfoque en la silueta de la prenda. De la misma forma, en la Figura 27 se puede ver que se trabajó encima de un figurín intentando componer las piezas de tal forma que se pudieran entender largos modulares, puntos de tensión, pesos visuales y ejes direccionales, para llegar a una posible idea de prenda. Al igual que en el método anterior, se pasó a dibujar de la mano del collage como referencia base. Como se observa en la Figura 28, se utilizó papel mantequilla para agilizar este proceso y poder ilustrar de manera más cercana los volúmenes y cortes planteados.

Figura 27. Segundo proceso de exploración morfológica.



Nota. Esta imagen es de autoría propia.

Figura 28. Segundo proceso de exploración morfológica.



Nota. Esta imagen es de autoría propia.

Más adelante, de acuerdo a las ilustraciones planteadas en base al collage, se paso nuevamente a introducir estos looks dentro de la inteligencia artificial para ver nuevas alternativas que podrían funcionar como prenda y también como recurso de textura. En la Figura 29, podemos ver que se empezaron a sintetizar tipologías como chompas con mangas abullonadas y también mangas alargadas que extendían el

Figura 29. Segundo proceso de exploración morfológica.



Nota. Esta imagen es de autoría propia.

cuerpo, superposición de capas, cortes irregulares y asimétricos, entre otros.

A partir de esto, en la Figura 30 se puede ver como se empezó a jugar con combinaciones de color, como los rojos, rosados, pieles y naranjas, y posibles texturas o recursos que podrían funcionar, como plisados, acolchados, tejido de punto y telas que se asemejen a la piel.

Figura 30. Segundo proceso de exploración morfológica.



Nota. Esta imagen es de autoría propia.

INC.ORPORAR: Fragmentar, Mutar, Fusionar y Reconstruir

Este proyecto de colección pone en evidencia un análisis de la capacidad mutable del cuerpo humano, explorando la misma como parte de un progreso dinámico de transformación e intervención que se ve reflejado a través de la indumentaria. En el marco del concepto, se propuso la idea de un sujeto que muta incorporando una prótesis vestible, siendo esta materializada mediante una colección de indumentaria. Esto sugiere que cada diseño conforma y representa una fase dentro de este proceso, de modo que las prendas funcionan como piezas individuales o en conjunto, revelando el potencial del cuerpo para fragmentarse y reconfigurarse evolutivamente. De este modo, la colección no busca representar la idea de un producto terminado, más bien encarnar la narrativa de una metamorfosis continua, donde la indumentaria actúa como huella de un cuerpo en transición. Como plantea Le Breton, "cada autor "construye" la representación que él se hace del cuerpo, individualmente, de manera autónoma, aun cuando la busque en el aire de los tiempos, en el saber de divulgación de los medios masivos de comunicación, o en el azar de sus lecturas o encuentros personales." (2002, p. 14) El cuerpo, entonces, se convierte en un organismo híbrido muy similar a lo que exponen las obras surrealistas, donde los artistas formulan su propia interpretación del cuerpo, de acuerdo a las influencias de su entorno. Esto sustenta, que el cuerpo no es un ente estable sino que se transforma de acuerdo a la perspectiva de cada uno. (Le Breton, 2002)

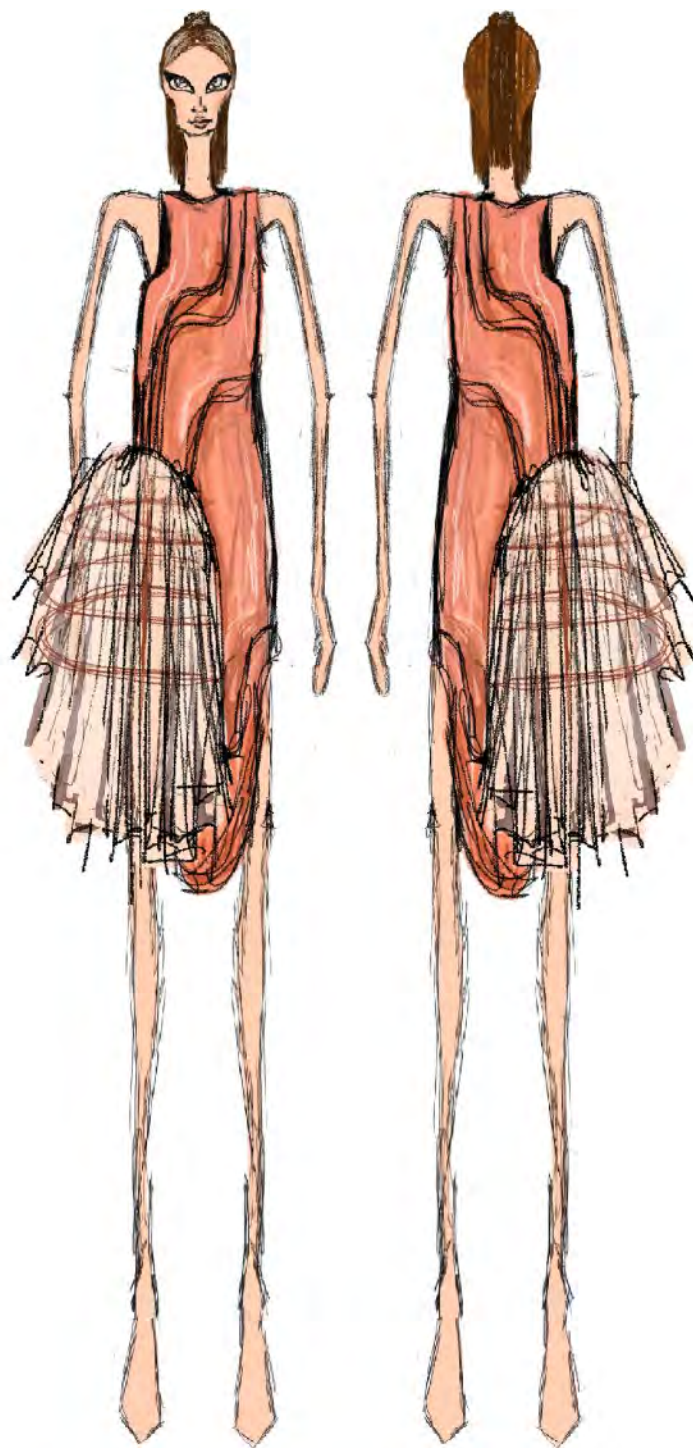
Según esto, entendemos que cada tenida representa una etapa específica dentro de este proceso, y por ende las alteraciones corporales no nacen de manera conjunta o abrupta, sino que se manifiestan en diferentes grados de mutación.

Por lo mismo, hay piezas que cargan con cambios más sutiles que otros. Como se puede ver en la Figura 31, esta tenida se trata de un vestido sin mangas asimétrico desarrollado con bordados a máquina en una base de tela satinada y un relleno de “guata”⁸, sumado a eso se integra una estructura en la cadera derecha elaborada con “barbas”⁹ y cubierta en 3 tiempos de tulle español recogidos, lo que sugiere que esta se sale del cuerpo, y por tanto evidencia una fase inicial dentro de este tránsito. Asimismo en la Figura 32, podemos ver otra tenida que cuenta con un grado de intervención ligeramente mayor al anterior. En este caso, la tenida se trata de un vestido largo y pegado; hecho en Stone látex, que es una tela similar a la cuerina y con un acabado que asemeja a una piel homogénea, tiene 2 cortes verticales en la mitad de los hombros que se prolongan hasta los pies del vestido, los cuales alargan la figura y le dan perpetuidad; con mangas abullonadas las cuales son sostenidas y formadas bajo una estructura interna de barbas introducidas en canales cosidos en la misma manga, concluyendo en un tejido tubular trabajado en lanas de alpaca, bucle y molhair que terminan de completar la elongación que se propone en el cuerpo de la pieza y además modifican el volumen de los hombros, creando una figura más maciza. Al igual que la Figura 31, se entiende que debido a la sutileza de las manipulaciones morfológicas esta tenida se encuentra en una fase temprana de mutación.

⁸ La guata es un material de poliéster utilizado para acolchados o rellenos.

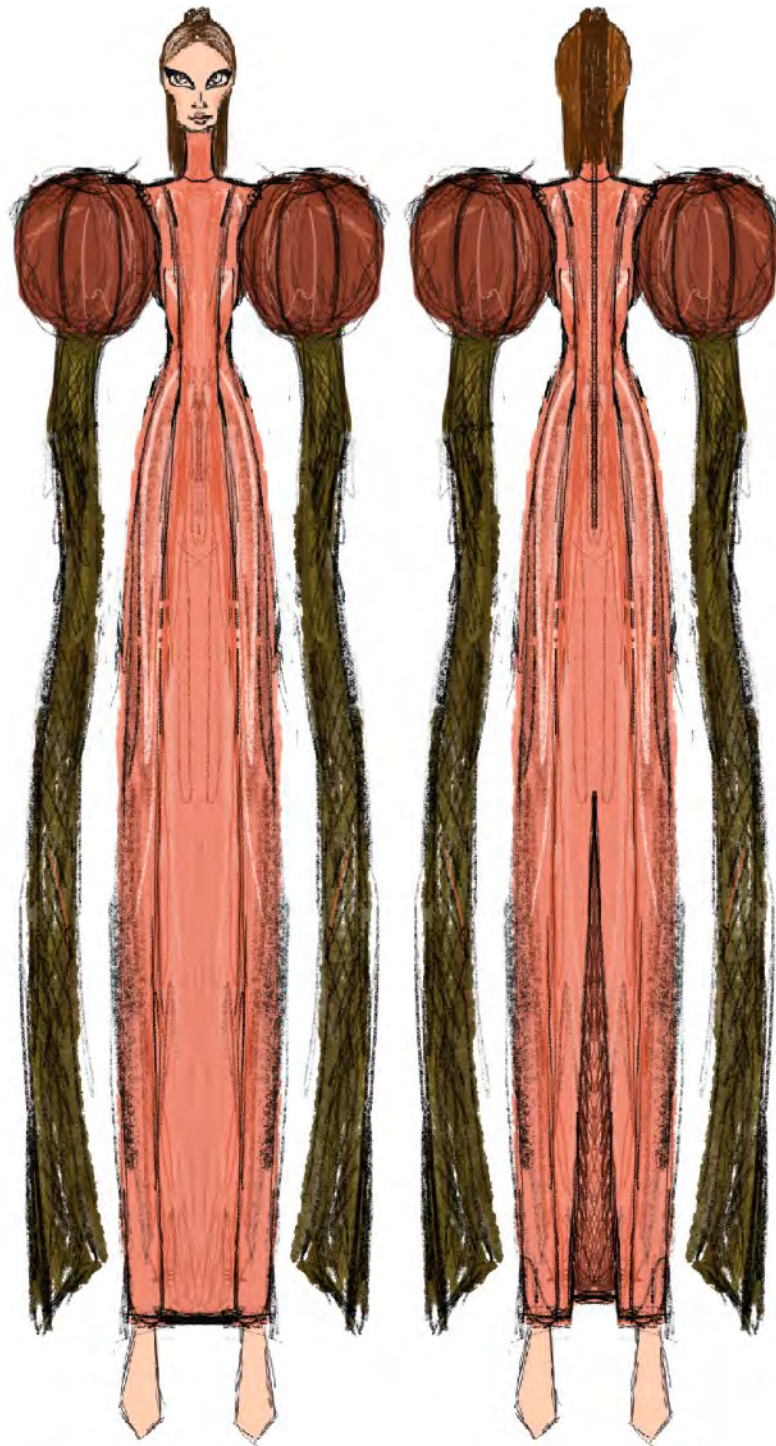
⁹ Las barbas son un material sintético utilizado para crear estructuras y darle firmeza a la pieza de indumentaria.

Figura 31. Look 6. INC. ORPORAR



Nota. Esta imagen es de autoría propia.

Figura 32. Look 10. INC.ORPORAR



Nota. Esta imagen es de autoría propia.

Por otro lado, hay prendas que se componen de otro tipo de superficies, como los textiles experimentales hechos de látex de moldeo, que remiten a un estado de mutación intermedio, donde la piel y la prótesis se fusionan y desafían los límites de lo biológico y lo artificial. Como menciona Haraway: “lejos de señalar una separación de los seres vivos entre ellos, los cyborgs señalan apretados acoplamientos inquietantes y placenteros.” (1985, p. 11) Esto quiere decir que el cyborg no promueve separaciones rígidas entre seres vivos, por el contrario incentivan a crear conexiones perturbadoras y ambiguas que desafían las fronteras entre el humano y la máquina.

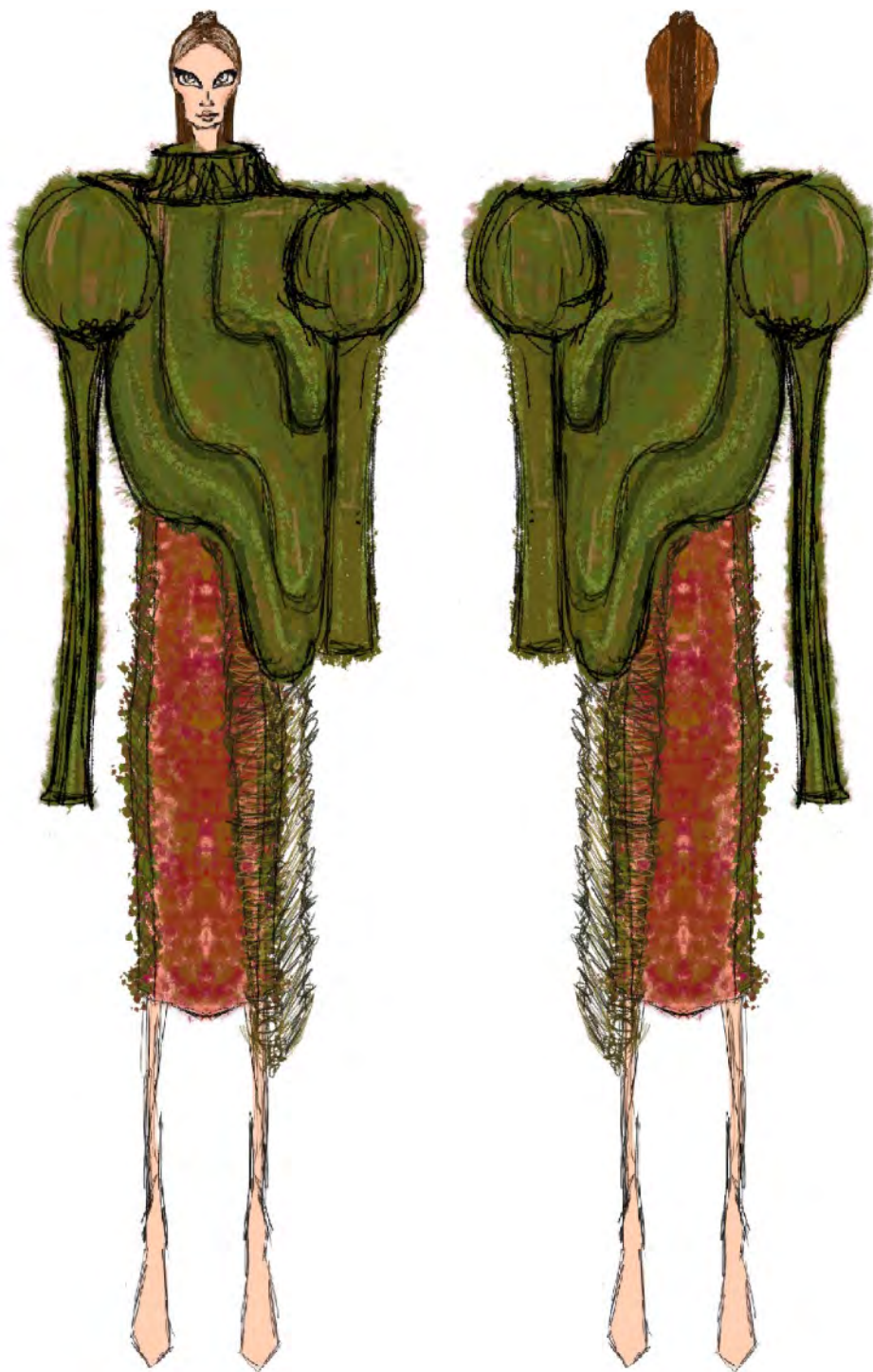
Como ejemplo tomemos las Figuras 33 y 34. La Figura 33 se trata de un vestido con cuello tortuga, corto y pegado pero con protuberancias exageradas en la sección de las caderas, además integra dos extremidades que sobresalen hacia adelante del cuerpo y caen desde el inicio de las piernas. Este vestido se trabajó en beneton y tiene dos cortes verticales que permiten el ensamble de las esferas laterales y los volúmenes geométricos, estos últimos integran dos mangas en tejido de punto tubular desarrollado con lana acrílica y molhair. La contraposición entre el ajuste de los cortes y los volúmenes generan la ilusión de una silueta que se desborda hacia abajo, creando una tensión entre la parte superior que es más ceñida y la parte inferior que lo exagera y deforma. Asimismo, la Figura 34 se compone de una chompa asimétrica confeccionada en un paño oveja bajo la misma técnica de bordado de la Figura 31, con mangas abullonadas terminadas con un tejido tubular en lanas sintéticas y afelpadas, y una falda tubo hecha con látex de moldeo para generar la textura de una piel quemada y granulada, esta tiene dos cortes en los laterales que son unidos por un panel tejido con hilos de tacto peludo conectados a través de cadenas tejidas en la misma materialidad.

Figura 33. Look 15. INC. ORPORAR



Nota. Esta imagen es de autoría propia.

Figura 34. Look 19. INC.ORPORAR



Nota. Esta imagen es de autoría propia.

Finalmente, encontramos ciertas tenidas reúnen irregularidades más drásticas, como volúmenes y protuberancias deformes, estructuras geométricas que sugieren un cuerpo anómalo, y texturas tejidas elaboradas a base de hilos de diversas sensorialidades, que encarnan un momento mucho más avanzado dentro de este periodo cíclico. Así, afirmamos que actualmente nos encontramos en una era donde todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo; en otras palabras, que somos cyborgs, es decir que las fronteras entre lo natural y lo artificial se han dispersado. (Haraway, 1985)

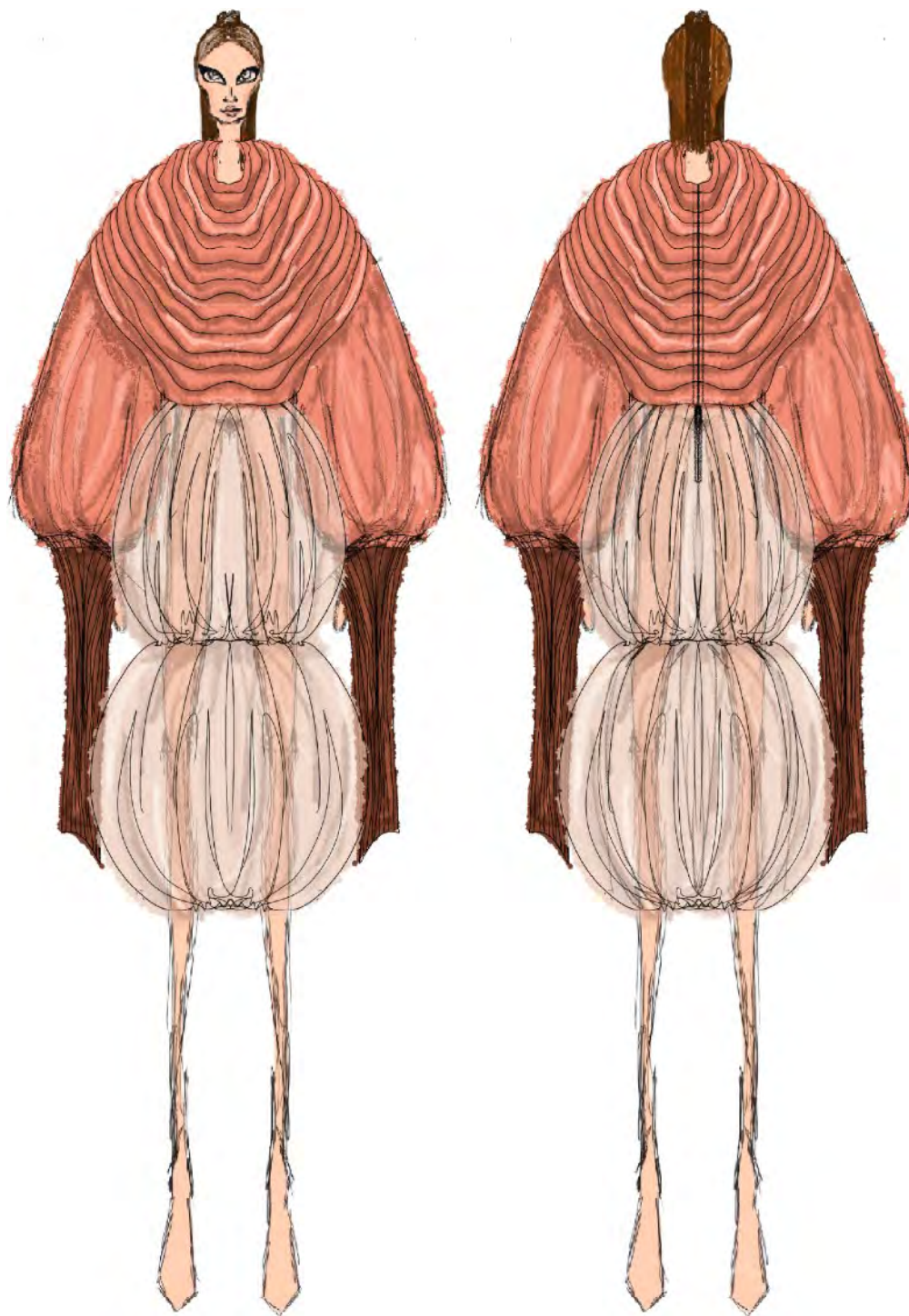
De este modo, las Figuras 35 y 36 son una representación más cercana a una etapa avanzada de este proceso debido a que cuentan con modificaciones y contraposiciones de materiales más notorias que en los looks anteriores. El look de la Figura 35 por ejemplo, se compone de una blusa de mangas abullonadas, las cuales terminan en una textura trabajada en tejido de punto con una mezcla de lanas acrílicas, bucle y mohair, que además exhibe un trabajo de superposición de piezas cortadas en cuero sintético con un acabado de piel agrietada y escamosa que además se integra en armonía con la tela base de las mangas. Para la parte inferior, se trabajó una falda transparente de dos tiempos armada en base a una estructura interna hecha con barbas forradas, que generan la ilusión de dos esferas que modifican la figura de las piernas. Esta tenida tiene una mezcla compleja de materialidades, pesos y siluetas que dan a entender que se encuentra en una fase mucho más profunda del proceso.

Por último, la tenida de la Figura 36 se compone de 3 prendas en total con una variedad mucho mayor de materiales y técnicas de manipulación morfológica y textil. La primera prenda de este look se trata de un corpiño sin mangas a la cadera con cuello

tortuga, hecho con un textil trabajado en base a látex de moldeado crudo, cuyo color natural resultó en un beige cálido e irregular debido a las diferentes densidades del material al momento de elaborar la plancha. La segunda prenda es un corsé en Stone látex que va puesto encima del corpiño con el fin de generar una superposición de materiales similares pero con distinta textura y tacto. La tercera prenda es un pantalón abullonado hecho con benetton fusionado con entretela afranelada, con un corte tipo bombacho que genera una elongación en el cuerpo y hace que las piernas se vean más exageradas, y una pretina de 4 cm. Además, las piernas cuentan con dos protuberancias hechas en base a estructuras internas que asemejan la forma de una manga, esta se trabajó con tul español para generar un contraste interesante entre la estructura, la tela base del pantalón y la terminación de los volúmenes con tejido de punto tubular en hilos peludos.

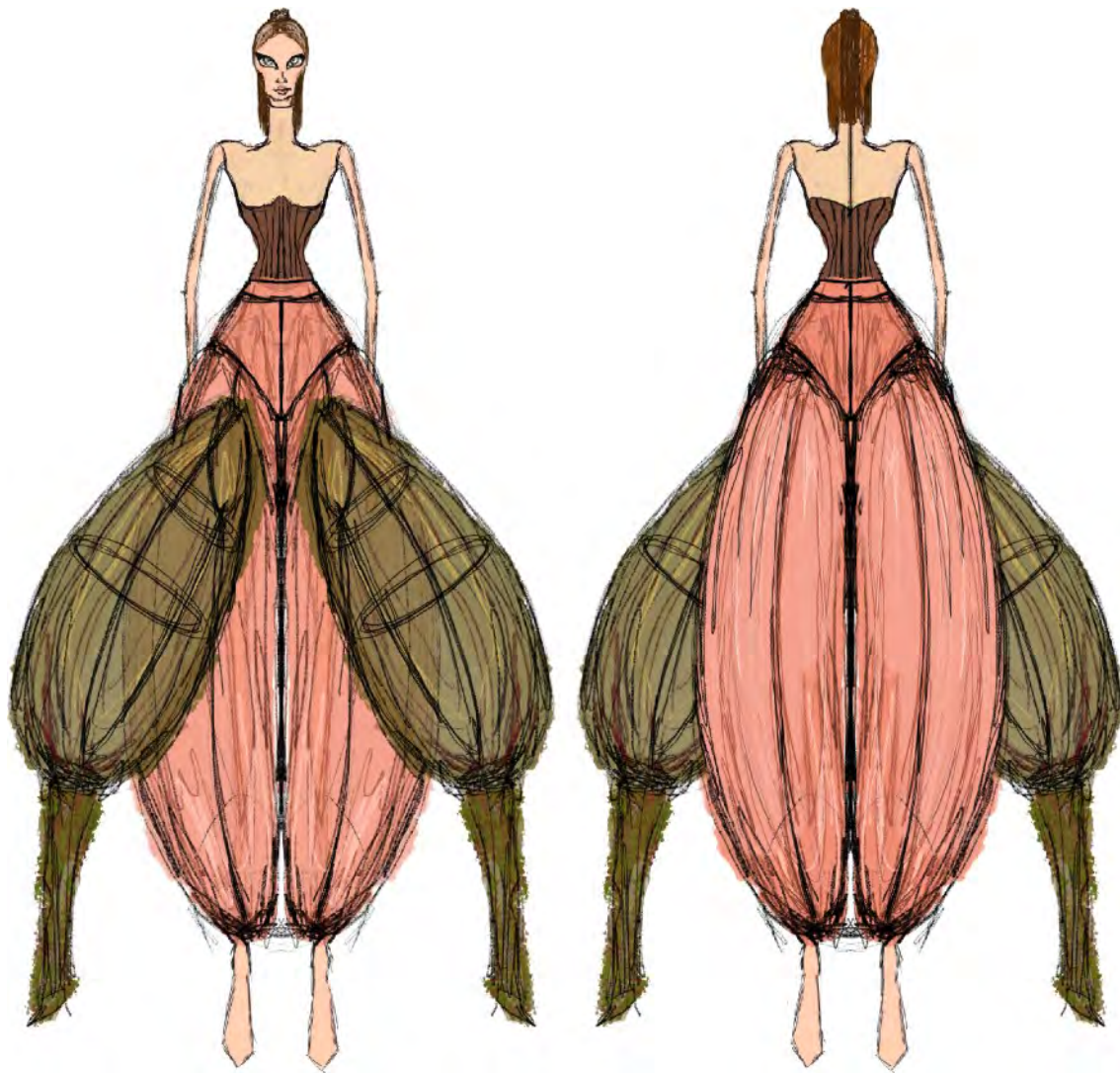
Este look representa un estado de transformación más avanzado en comparación a los primeros, aquí se combinan todas las etapas planteadas en la materialidad textil, yendo desde un primer contacto con la tela base del pantalón sin ningún tipo de intervención, siguiendo con el látex que generó una sensación irregular de manchas interesantes y que además contrasta con el textil del corsé. Luego una experiencia anómala con extremidades que sobresalen inusualmente de la parte inferior del cuerpo, generando profundidad entre la estructura y de donde brota, para terminar finalmente con un sentir veloso creado en base a lanas de tacto peludo.

Figura 35. Look 29. INC. ORPORAR



Nota. Esta imagen es de autoría propia.

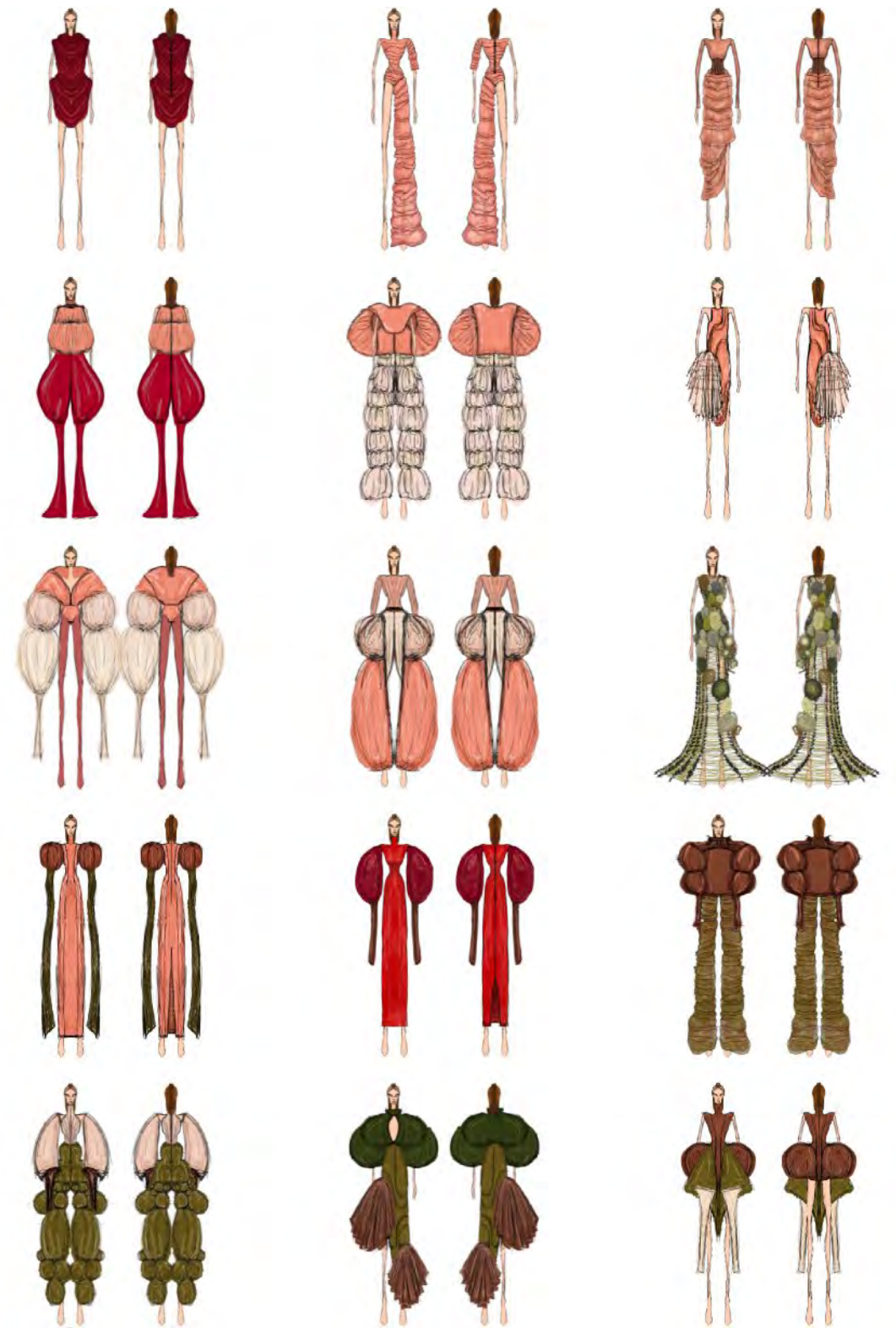
Figura 36. Look 30. INC. ORPORAR



Nota. Esta imagen es de autoría propia.

Esta colección refleja cómo el cuerpo explora las diferentes naturalezas y sus diversos impactos, que en un primer momento pueden verse como un cambio sencillo y sutil, con detalles no tan notorios en forma o textura a primera vista, pero que logran extenderse hasta integrar características puras y transgresoras, desdibujando los límites entre lo humano y lo abyecto. Esta idea responde a que el cuerpo no es un organismo estático, más bien mutable y en constante interacción con su entorno, lo que le permite nutrirse de experiencias ricas para su reconstrucción corporal e individual. Además, lo abyecto en esta colección no se integra a manera de “final” o “conclusión” del ciclo, sino como un camino, un estado transitable que puede habitarse y deshabitarse en numerosas posibilidades. Como cita Le Breton: “el cuerpo grotesco está formado por salientes, protuberancias, desborda de vitalidad, se entremezcla con la multitud, indiscernible, abierto, en contacto con el cosmos, insatisfecho con los límites que permanentemente transgrede” (2002, p. 31), lo que refuerza la idea de un cuerpo en un renacimiento permanente, en una transformación constante y que desborda sus propios límites corporales mientras que se sumerge y fusiona con otros cuerpos de su entorno, entremezclando lo propio y lo ajeno y proponiendo una identidad mutable y abierta a la eventualidad. Por lo mismo, no se busca definir una sola idea de lo abyecto, sino de abrir camino a múltiples posibilidades que coexisten y evolucionan de acuerdo al crecimiento de cada sujeto. De acuerdo a esto, las prendas no pretenden cubrir o decorar el cuerpo, sino complementarlo y acompañarlo en este tránsito, mientras expande su anatomía, enfrenta lo inexplorado y cuestiona la norma.

Figura 37. Colección INC.ORPORAR



Nota. Esta imagen es de autoría propia.

Figura 38. Colección INC.ORPORAR



Nota. Esta imagen es de autoría propia.

La Cromática Corpórea: Gamas de un Cuerpo en Transición

La paleta de color para este proyecto se trabajó de la mano con la narrativa que venimos mencionando acerca de un cuerpo dinámico, que se deconstruye y reconstruye a través de la prótesis. Como menciona Haraway (1985), las fronteras entre la mente y el cuerpo, lo animal y lo humano, el organismo y la máquina están siendo fuertemente cuestionadas actualmente, por lo que podemos decir que en beneficio de que este sujeto se transforme corporal e individualmente implicaría deshacer estas dicotomías y fusionarlas a manera de desafiar la rigidez que las rodea. “Significa al mismo tiempo construir y destruir máquinas, identidades, categorías, relaciones, historias del espacio. A pesar de que los dos bailan juntos el baile en espiral, prefiero ser un cyborg que una diosa.” (Haraway, 1985, p. 69) Esto sugiere que al “construir y destruir” estamos diciendo que las categorías mencionadas no son entidades fijas, por el contrario que se pueden reconfigurar y crear nuevas definiciones que promuevan una identidad híbrida que no se limita a los estándares tradicionales de la sociedad. De esta manera, se busca crear una dimensión donde la norma queda de lado y se resalta lo abyecto, a través de composiciones tonales cálidas que varían de saturación y temperatura entre el naranja y el rojo, y el verde y marrón.

El color, en este caso, no es estático puesto que se degrada y se descompone formando parte del proceso de transformación del cuerpo. Además, la fusión de colores complementarios generan un contraste que ayuda a despertar cierta tensión entre los límites establecidos sobre lo carnal y lo etéreo, lo natural y lo artificial, y el humano y la máquina proponiendo un escenario explorativo y continuo donde la materia cambia y deja de ser reconocible para pasar a ser un ente nuevo. Como señala Kristeva: “los

devotos de lo abyecto, tanto ella como él, no cesan de buscar, dentro de lo que fluye del “ser más íntimo” del otro, lo deseable y lo aterrador, lo alimenticio y lo asesino, lo fascinante y lo abyecto dentro del cuerpo materno.”¹⁰ (1982, p. 52) Esto sugiere un concepto de lo abyecto ambiguo, donde nos encontramos en una búsqueda incesable de aquella interrogante que nos causa lo que no conocemos, como en este caso lo es el interior del cuerpo, el cual entendemos como un espacio simbólico que refleja lo anterior al yo definido, y por tanto un plano donde los límites son disueltos. El color entonces, funciona como una extensión sensorial que acompaña al cuerpo que muta, afecta y altera la lectura de aquel que lo mire y vista la pieza, por lo que las tonalidades escogidas remiten a una materialidad viva, que es cercana a la piel y al cuerpo, que se expande y reconstruye mientras encarna sus transiciones y da lugar a nuevas maneras de habitarlo.

Figura 39. Paleta de color.



Nota. Esta imagen es de autoría propia.

¹⁰ Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: an essay on abjection*. Columbia University Press. La cita original en inglés es: “But devotees of the abject, she as well as he, do not cease looking, within what flows from the other’s “innermost being,” for the desirable and terrifying, nourishing and murderous, fascinating and abject inside of the maternal body.”

Materia Visceral: Superficies que respiran

En el presente proyecto, la manipulación del textil se trabaja como un medio que representa y alude al proceso de mutación del cuerpo en el cual se conoce y construye su condición abyecta. Al decir “El cadáver, visto sin Dios y fuera de la ciencia, es el colmo de la abyección”¹¹ (Kristeva, 1984, p. 3), Kristeva hace referencia al cuerpo sin vida y en proceso de descomposición, que pasa a ser objeto de estudio de la ciencia y por tanto evidencia el colapso de la identidad del mismo. Bajo esta misma línea, lo abyecto no solo representa el estado de mutable y descompuesto del cuerpo, sino también proyecta su capacidad de transgredir los límites entre lo vivo y lo muerto, disolviendo su propia identidad subjetiva y material para reconstruirse. Por lo tanto, a través de la intervención en el textil se busca explorar la sensorialidad desconocida del cuerpo, tomando como punto de partida una perspectiva que lo deconstruye y lo expone como materia vulnerable, entendiendo esta como aquella en su naturaleza pura y cruda, es decir abyecta, ya que no se ve sometida a ningún discurso que la defina, proteja o establezca como podrían ser la ciencia, la sociedad y la cultura. De acuerdo a lo mencionado, la materialidad utilizada ha sido seleccionada y curada bajo 4 categorías de representación visual.

En primer lugar, “La Primera Piel”, categoría que comprende a textiles planos que a primera vista se asemejan a la textura de la piel humana, sin haber pasado por ningún tipo de proceso de manipulación corporal. Esta materia alude a la idea de la piel en su estado más puro y neutro, funcionando como una primera base que sostendrá a las demás alteraciones. En segundo lugar, tenemos a “La nueva piel” donde

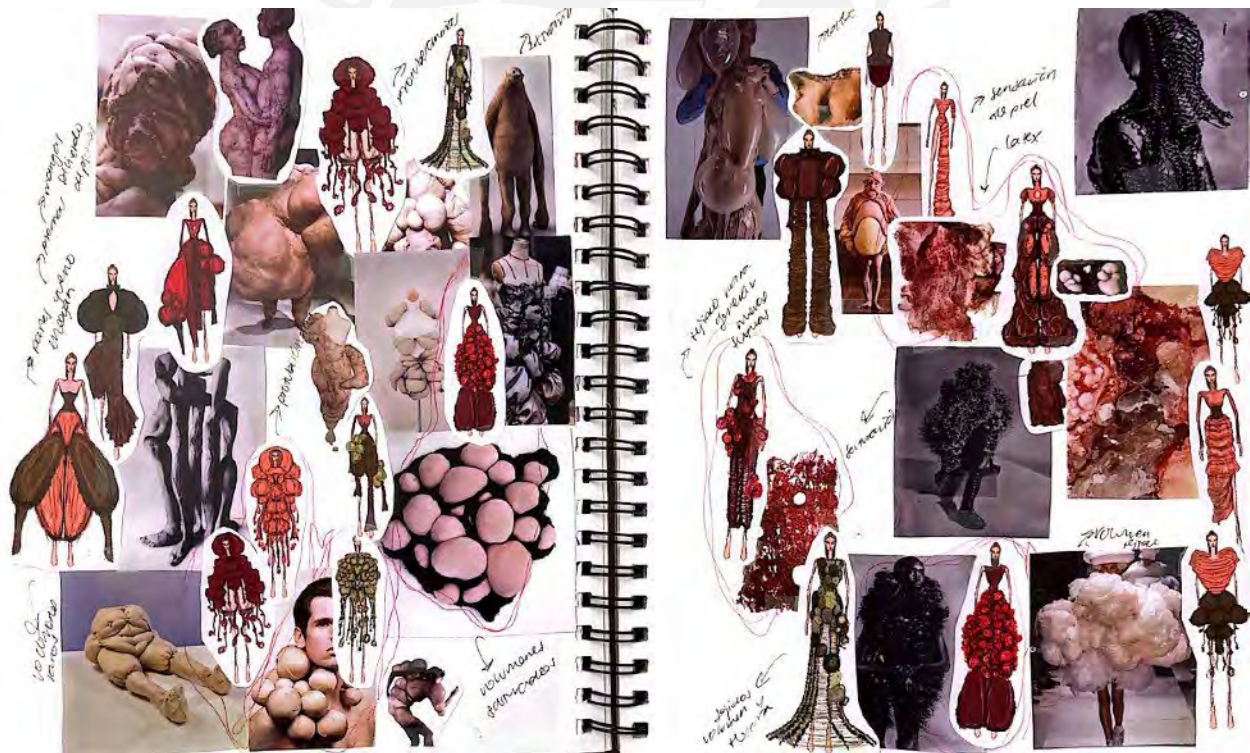
¹¹ Kristeva, J. (1982). “*Powers of horror: an essay on abjection*”. Columbia University Press. La cita original en inglés es: “The corpse, seen without God and outside of science, is the utmost of abjection.”

encontramos una selección de textiles experimentales creados desde cero a partir de látex de moldeo, bajo técnicas diversas que aportan a reinterpretar la piel como la conocemos actualmente. Esta categoría expone al textil que muta, evidenciando manchas, decoloraciones, protuberancias y granulaciones que proyectan la idea de una piel alterada que transgrede la normativa de una dermis perfecta y homogénea, y a su vez propone una corporeidad indefinida y mutable. En tercer lugar, las “Tramas vivas” hacen referencia a textiles trabajados mediante el tejido de punto y la combinación de diversos hilos con texturas irregulares y ambiguas, que ayudan a expandir y generar volúmenes en el cuerpo. En esta categoría, las texturas funcionan como una extensión sensorial que manipula los límites del cuerpo y lo dirige a explorar nuevas formas. Le Breton menciona: “El cuerpo grotesco - dice Bajtin - no tiene una demarcación respecto del mundo, no está encerrado, terminado, ni listo, sino que excede a sí mismo, atraviesa sus propios límites.” (2002, p. 31) Esto retoma la idea de Haraway de un cuerpo que va más allá de los límites corporales y una corporeidad que se desborda, expande y crece desafiando la norma. Como última categoría, “Extensiones corporales” se compone de estructuras geométricas creadas con barbas y refuerzos que alargan y deforman el cuerpo a través de exageraciones corporales, como caderas sobresalientes, brazos en las piernas y siluetas esféricas. Estas estructuras desdibujan los límites de la morfología natural del cuerpo, sin replicarla, sino expandiendo y reconfigurando la misma a través de prótesis textiles que sugieren una nueva fisiología.

Como expone Donna Haraway en su Manifiesto Cyborg: “Para nosotras, en la imaginación y en otras prácticas, las máquinas pueden ser artefactos protésicos, componentes íntimos, partes amigables de nosotras mismas.” (1985, p. 63) De acuerdo

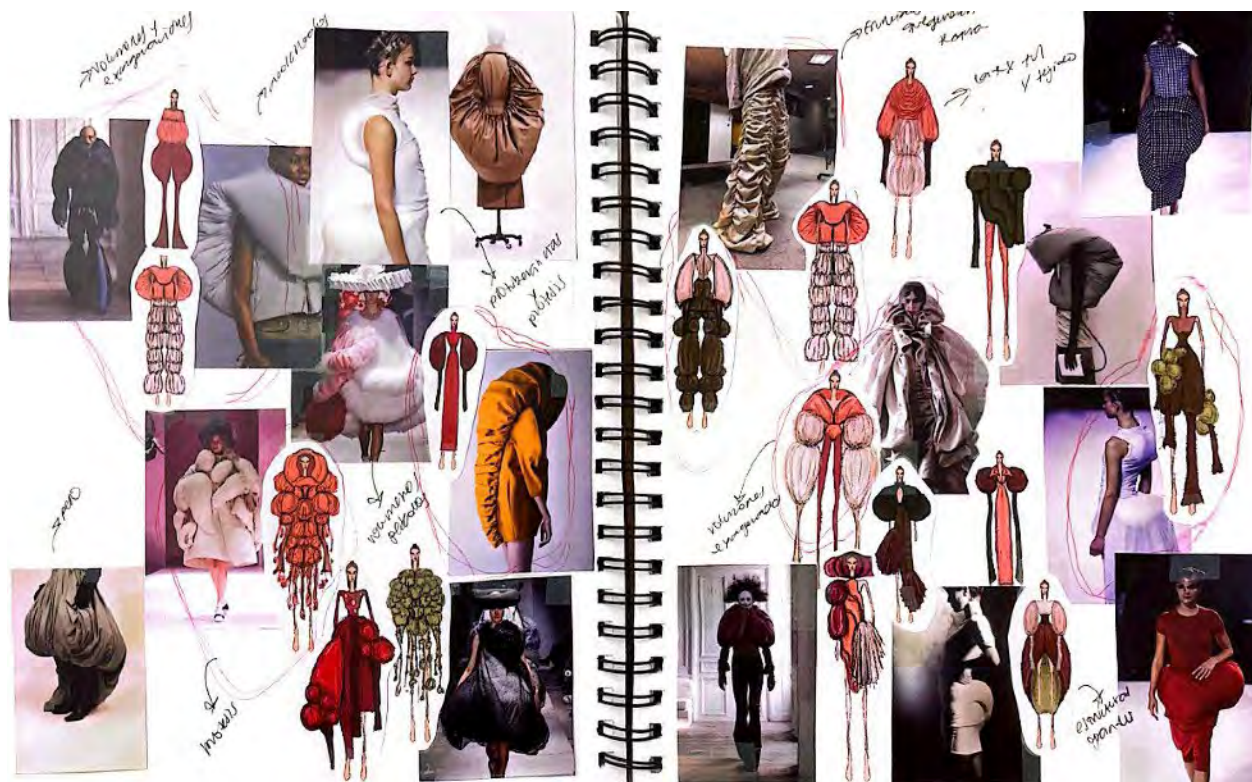
a esta lógica, podríamos entender que el textil en bruto, las texturas de piel hechas con látex, las piezas de tejido de punto y las estructuras corporales funcionan como extensiones del cuerpo que además de modificar su apariencia, intervienen en la transformación del “yo” de cada persona, es decir que actúan a manera de una prótesis simbólica y sensible que se deforma y cambia desafiando los límites del cuerpo. Por consiguiente, se sustenta la idea de un cuerpo dinámico que evidencia la búsqueda por una corporeidad híbrida y fluida que rompe con las dicotomías entre lo natural y lo artificial.

Figura 40. Proceso de investigación de recursos textiles.

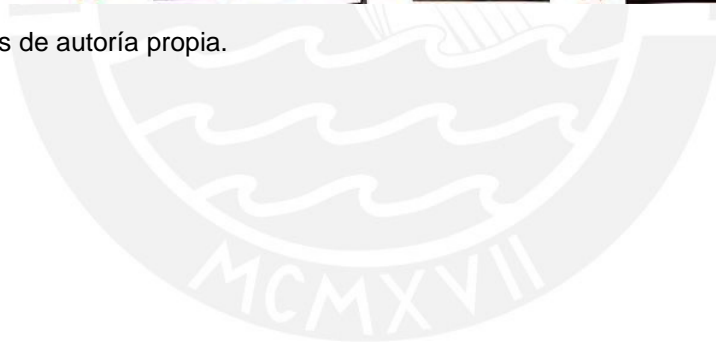


Nota. Esta imagen es de autoría propia.

Figura 41. Proceso de investigación de recursos textiles.



Nota. Esta imagen es de autoría propia.



Procesos que laten: La Prótesis que nace del Tacto

Para este proyecto se utilizaron diversas técnicas de recolección de datos relacionados por un lado a la investigación, y por otro a la prueba y error de materialidades, recursos, tipologías y texturas que se plantearon dentro del marco del concepto de colección. Por lo mismo, el proceso de desarrollo de cada pieza parte de un deseo personal profundo por materializar la idea de un cuerpo mutable y en constante transformación, que se desborda, expande y evoluciona mientras se descubre a sí mismo como ente. En este contexto, podemos incluir nuevamente a Preciado, el cual expone que: “La contrasexualidad no es la creación de una nueva naturaleza, sino más bien el fin de la Naturaleza como orden que legitima la sujeción de unos cuerpos a otros.” (2002, p. 18) Esto sugiere la idea de romper con el planteamiento de un sistema que rige nuestra existencia dentro de un marco de jerarquías corporales, para sustituirlo con una naturaleza que reconoce a los cuerpos como parlantes y fuera del ámbito binario, dando lugar a una nueva forma de habitar el cuerpo.

De acuerdo a esto, la selección de looks a confeccionar reflejan el proceso del cual venimos hablando, sobre un cuerpo que pasa por diferentes etapas con el objetivo de enriquecer su búsqueda por una nueva corporeidad híbrida y fluida, que no se defina en base a categorías biológicas o de género. Por ello, a continuación entenderemos como se trabajaron aquellas texturas, formas, estructuras, volúmenes y tejidos que dan vida a las prótesis vestibles que componen la colección.

El primer recurso a explicar son las estructura trabajadas para dar una silueta más esférica y voluminosa en ciertas partes de la prenda. El look 6, como ya hemos mencionado, se trata de un vestido asimétrico sin mangas con un acolchado hecho con bordado a máquina y una cadera postiza, trabajada en base a una estructura de barbas de corsé forradas en sesgo. Esta estructura se moldeó primeramente en el maniquí, sosteniendo las barbas de tal forma que formaran un volumen anormal que sobresalga mucho más de la cadera habitual. Posteriormente, se cortaron las barbas según los tamaños que funcionaban mejor para pasar a forrarlos con un sesgo del mismo tono del vestido. Al terminar este paso, se procedió a unir las piezas para armar el armazón para luego coserlo a mano al vestido para que estuviera fijo y se pueda transportar correctamente. (Ver Figura 42)

Figura 42. Proceso de confección Look 6.



Proceso de armado de vestido base acolchado.

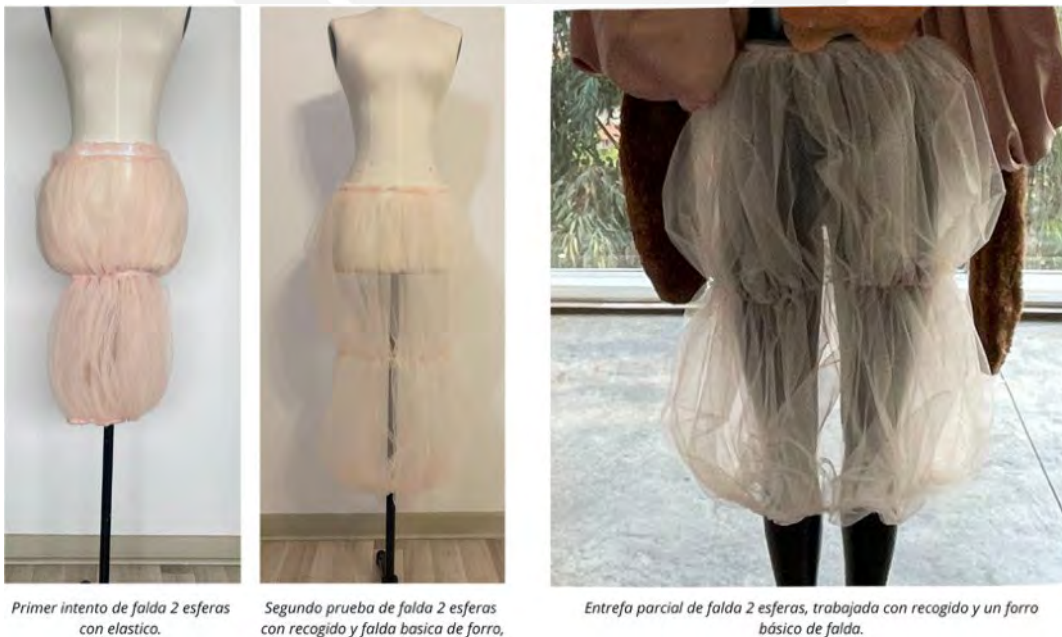


Prueba de estructura de cadera con recogido en tul.

Nota. Esta imagen es de autoría propia.

En este contexto, también podemos ver el proceso de confección de la falda de dos esferas del Look 28 (Ver Figura 43), donde se pasó por dos pruebas antes de llegar al resultado final. Como primer prototipo se confeccionó la falda a través de un recogido de seis metros de tulle fantasía con un elástico en tres tiempos, en la pretina de cintura, a la altura de la rodilla y finalmente a la mitad de la pantorrilla. Este intento no dio el resultado correcto ya que más que formar las esferas, el elástico hacía que la falda se ciñera al cuerpo y generaba una apariencia más cuadrada. Debido a esto y de acuerdo a los comentarios recibidos, se planteó que se trabajara la falda directamente en el maniquí, tomando como base un falda de forro recta con un corte en la espalda, para que encima de esta se empezaran a colocar los fruncidos de tul y evaluar cuanta cantidad de tela utilizar para dar la forma de esfera. Sin embargo, el resultado aún no quedó del todo correcto ya que la forma no llegaba a ser igual al diseño planteado.

Figura 43. Pruebas de confección de falda de dos esferas del Look 29.



Nota. Esta imagen es de autoría propia.

Por esto, se elaboró otra estructura de carácter geométrico y similar a las esferas de la ilustración. (Ver Figura 44) Esta estructura se trabajó igualmente con barbas de corsé forradas en sesgo de un color parecido al tulle. En este caso, se usó una tira de sesgo con la medida de la cintura para sostener las barbas y seguir con la forma de la misma. Para crear las esferas, se emplearon nueve piezas en el primer tiempo, de la cintura hasta las rodillas y ocho piezas para el segundo tiempo, de las rodillas hasta las pantorrillas, lo que permitió que se pudiera incluir un cierre de acceso en la espalda de la falda. Para sostener estas piezas, se cosieron dos tiras más para crear dos círculos, uno que sostenga las barbas en las rodillas y otro en las pantorrillas. Asimismo, se trabajó con un forro que bloqueaba la estructura del cuerpo y permitió que la falda se pueda poner fácilmente. Por último, encima del soporte se cosieron las piezas de tulle fruncido ya creando la forma final de la falda, la cual reflejo lo planteado en el diseño.

Figura 44. Proceso de confección final de falda de dos esferas.



Prueba de estructura interna con barbas forradas para falda 2 esferas.



Resultado final falda 2 esferas.

Nota. Esta imagen es de autoría propia.

Por otro lado, podemos comenzar a ver el proceso de tejido del Look 21 en la Figura 45. Este vestido se trabajó directamente en el maniquí bajo un proceso de moulage y ensamble en crochet de piezas tejidas en dos agujas. Para crear profundidad se soltaron puntos dentro de las piezas y dar un acabado lineal que daba la ilusión de parecer venas y arterias por el colorido de las lanas. En un primer inicio, se planteó que el vestido fuera corto pero luego de asesorías y comentarios se decidió alargarlo para dar longevidad a la figura y crear una silueta más interesante. Luego de tener el vestido base, se procedió a agregar flecos en el corte de la pierna del vestido, y volúmenes esféricos tejidos a crochet, con un relleno de “napa”¹² que les daba firmeza y la forma circular, en lugares estratégicos del indumento para construir pesos visuales y direcciones interesantes, que exageren ciertas partes de cuerpo.

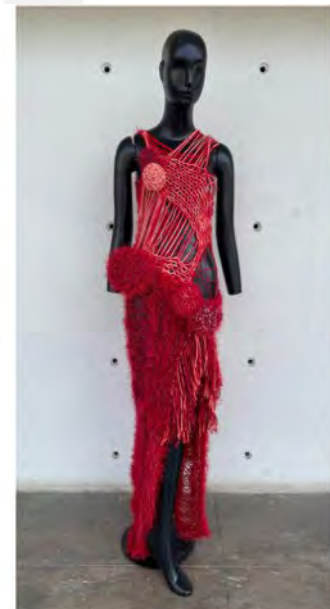
Figura 45. Proceso de tejido del Look 21.



Vestido tejido base para trabajar el Look 21.



Vestido con piezas agregadas para alargarlo.



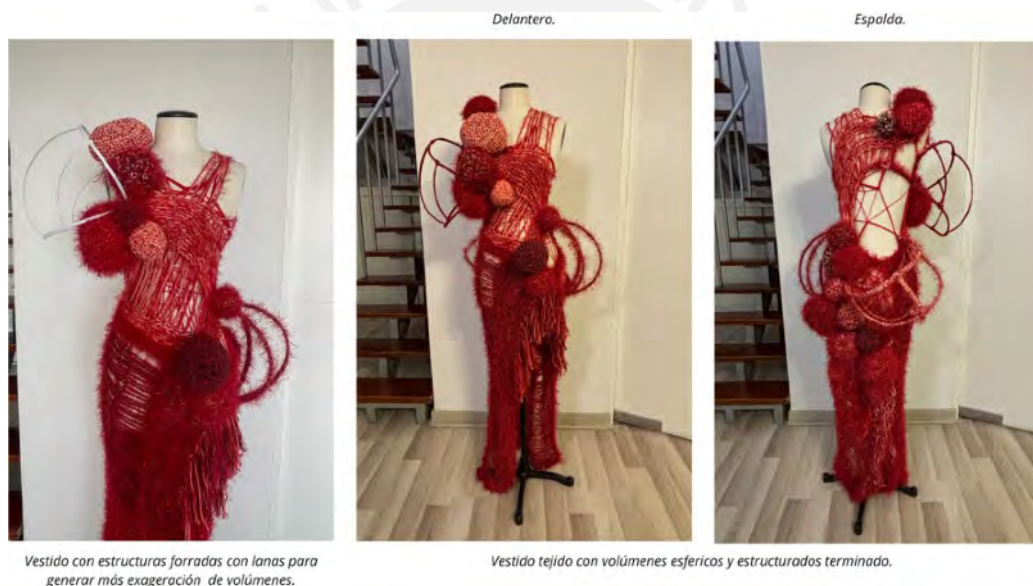
Vestido con volúmenes esféricos tejidos agregados.

Nota. Esta imagen es de autoría propia.

¹² La napa es un material de poliéster utilizado para rellenos.

Posteriormente, y de acuerdo a nuevas retroalimentaciones, se empezó a agregar más volúmenes esféricos y además se construyeron nuevas estructuras caladas que se forraron a mano con diferentes combinaciones de hilos empleados en todo el indumento. Esto, con el objetivo de exagerar de mayor manera las protuberancias del cuerpo e integrar de mejor forma todas las texturas del tejido y el color, lo que produjo un contraste interesante de vacíos y superposición de volúmenes calados y rellenos. (Ver Figura 46)

Figura 46. Proceso de tejido y agregado de volúmenes del Look 21.



Nota. Esta imagen es de autoría propia.

Asimismo, en diferentes looks se emplearon acabados en tejido de punto como terminaciones de mangas, piezas superpuestas en faldas y correas tejidas para unir una prenda. Como ejemplo podemos tomar el look 19, el cual cuenta con todos estos acabados que hemos mencionado anteriormente para terminar de complementar e integrar las texturas y el color de todo el look. (Ver Figura 47)

Figura 47. Texturas y acabados del Look 19.



Falda terminada atada con tiras tejidas.



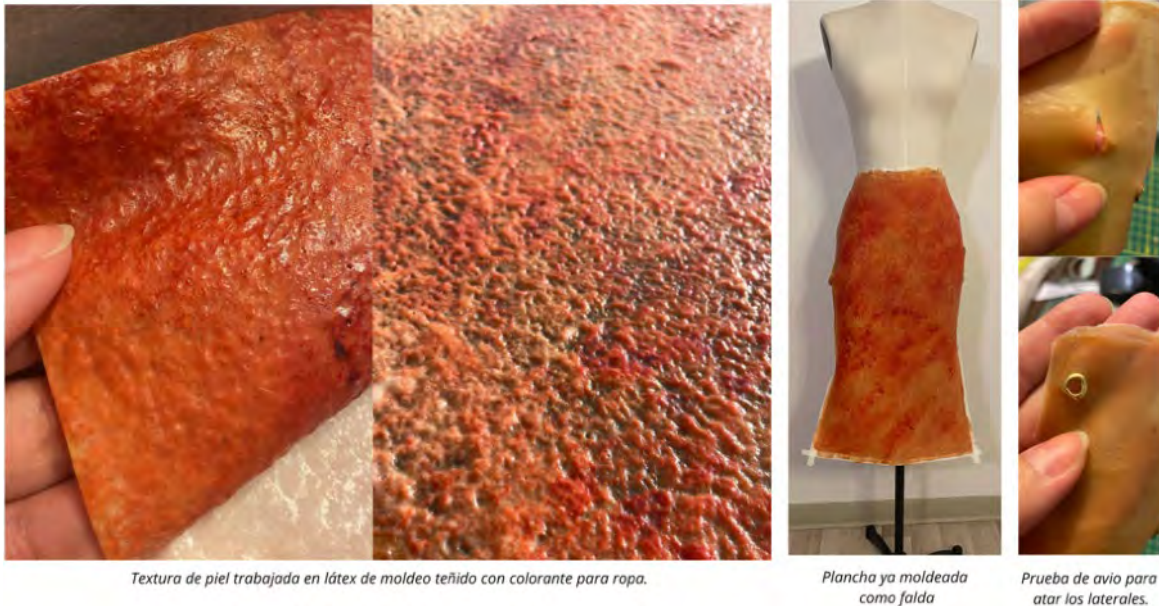
Falda terminada con cambio de tejido a color verde.
Prueba de lugar de pieza tejida.

Nota. Esta imagen es de autoría propia.

Dentro de este look se incluye la falda de látex de moldeo, la cual se trabajó en una superficie plana y dando ligeros toques con una esponja para crear una textura rugosa y granulada, que se asemeje a una piel quemada e irregular de la cual sobresalen ligeros relieves que reflejan un exterior heterogéneo. A su vez, se mezcló el látex con un tinte textil para dar un acabado de colores rojizos y naranjas al secar.

Cuando se obtuvo la textura deseada, se trazó el molde de la falda directamente en la plancha para luego cortarla y probarla en el maniquí como se puede observar en la Figura 48. Asimismo, se buscó una alternativa de avío ya que el diseño planteado tenía dos aberturas laterales que eran sujetadas mediante una correa de cadenas tejidas en crochet, por ello se probó hacer un ojal pero este no se adecuó bien al material y al discurso, en consecuencia se decidió hacer ligeros cortes verticales por donde pasarían las cadenas.

Figura 48. Proceso de elaboración de textil a base de látex.



Nota. Esta imagen es de autoría propia.

Del mismo modo, en un primer momento el look 29 contaba con una pechera adicional al corpiño que se propuso fuera encima del mismo y elaborada en látex a través de un montaje de capas orgánicas y de bordes irregulares. (Ver Figura 49) El material fue trabajado de la misma forma que el look 19, pero en este caso se utilizó la plancha para hacer un pieza delantero directamente en el maniquí. Luego de esto se cortaron las capas ondulantes y se fueron pegando encima de la base. No obstante, la blusa y la pechera no llegaron a conversar del todo bien puesto que no se integraban en términos de color, ya que el colorido del látex era más cálido y tirando hacia el naranja mientras que el corpiño era más cercano al rosado, y materialidad, debido a que la tela de la prenda base tenía un acabado sedoso y brillante, y el látex era mate, rugoso y de tacto casi pegajoso. Además, la manera en la que se trabajaron las capas no fue del todo acertada y no llegó a funcionar, por lo que se planteó otra forma encima del maniquí.

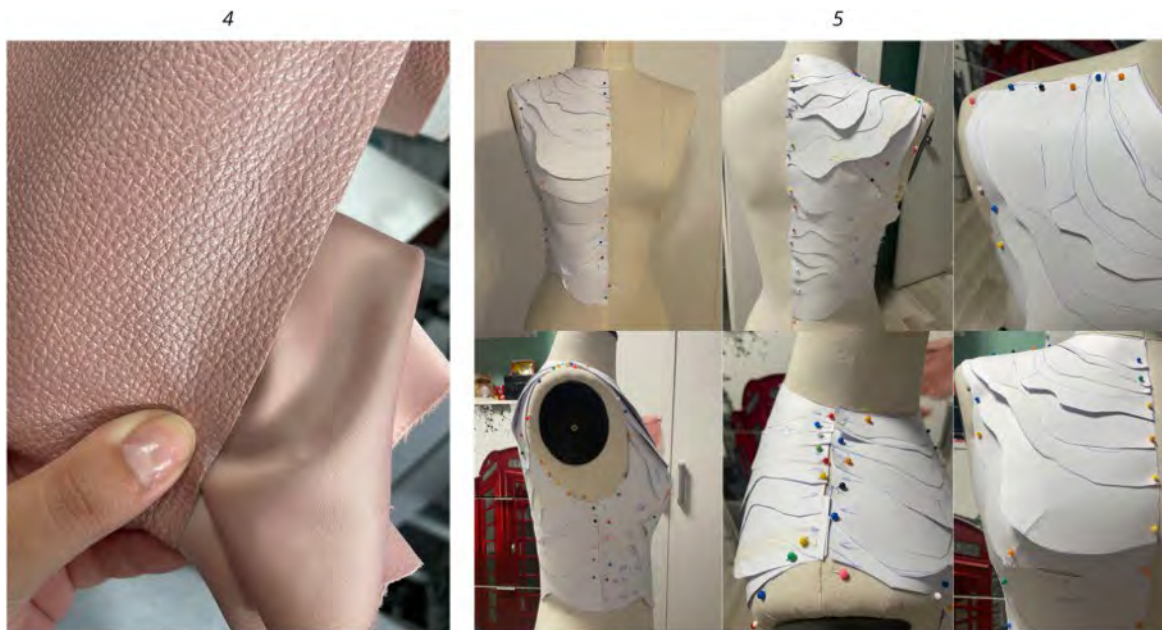
Figura 49. Proceso de desarrollo de pechera de látex.



Nota. Esta imagen es de autoría propia.

De acuerdo a lo mencionado, como se puede ver en la Figura 50 se buscó otro material que fuera más adecuado y que fuera acorde al color y la textura del beneton, también se dibujaron las piezas en una cartulina y encima del maniquí, para tener un mejor manejo de la forma del cuerpo y entender como funcionarían las capas. De esta forma, podría ver un acercamiento a como quedarían las piezas ya ensambladas en una base de corpiño. Así, habiendo terminado de cortar, se empezó a pegar pieza por pieza con un pegamento especial para cuero buscando sostenerlas y para luego poder coserlas al corpiño base que se realizó nuevamente con el objetivo de facilitar el ensamble de todo.

Figura 50. Proceso de reelección de material y moulage en maniquí.

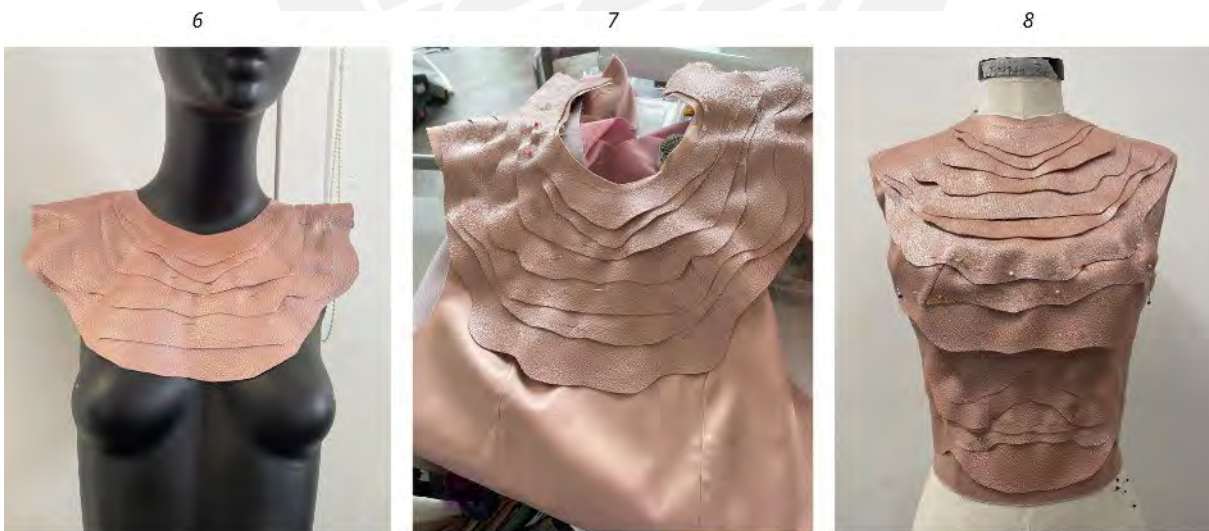


Cuero de tonalidad más cercana a la tela del corpiño base.

Proceso del trabajo de moulage de corpiño en capas con cartulina.

Nota. Esta imagen es de autoría propia.

Figura 51. Proceso de ensamblaje de corpiño de cuero.



Proceso de armado de corpiño en cuero.

Ensamble de corpiño base en beneton con piezas de cuero.

Corpiño de cuero ensamblado a corpiño base. Delantera.

Nota. Esta imagen es de autoría propia.

Como se puede ver en la Figura 51, las piezas se fueron cosiendo de apoco para poder asegurar que todo estuviera fijo y que no se deformara la prenda, por lo que una vez terminada la unión, se dieron dos costuras en la espalda que además permitieron pegar el cierre de acceso al indumento. Cuando todo esto se termino, se procedió a coser el forro y finalmente unir las mangas, que ya estaban terminadas anteriormente. Al finalizar la pieza, se logro una cohesión matérica y tonal mucho más sólida en comparación al primer intento como se evidencia en la Figura 52, donde se presentan dos imágenes del antes y el después.

Figura 52. Antes y después de la blusa del Look 29



Primer intento de corpiño del Look 29.



Resultado final del corpiño del Look 29.

Nota. Esta imagen es de autoría propia.

Conclusiones y hallazgos

A lo largo del desarrollo de este proyecto, se trabajó bajo un eje de tres objetivos específicos que permitieron desglosar y pensar de manera detallada cada aspecto conceptual, morfológico y textil del proyecto, por lo que su presencia resultó fundamental para la representación del discurso mencionado anteriormente. Así, como primera parte del proyecto fue importante recolectar una serie de textos académicos y teóricos en los cuales sea posible entender de que manera funciona el cuerpo dentro de una visión contemporánea y como la identidad del mismo ha sido construida y a la vez limitada por el sistema en el que se encuentre, por lo tanto el desarrollo de un marco teórico en base a los conceptos analizados fue fundamental para establecer un eje crítico y sólido desde el cual abordar el proyecto.

De esta forma, se introdujo autores como Le Breton (2002), que menciona la gran influencia que tienen los factores socio culturales de cada sociedad sobre el cuerpo. Con esto entendemos que esa visión no es más que una construcción dada, en base al orden en el que habitamos y por lo mismo, se generan ciertas conductas y reglas que se esperan que cumpla el sujeto. Como él dice, “el cuerpo se asocia al poseer y no al ser” (Le Breton, 2002, p. 47), lo que sugiere que este es visto como un objeto controlado y producido en beneficio del capitalismo. Asimismo, se tomó al “bio-poder” de Foucault (1997), como un sustento de la percepción de Le Breton, ya que este se definió como un elemento primordial para el desarrollo del régimen capital en el cual se insertaba a los individuos dentro de un modelo disciplinario que los convierta en “trabajadores eficientes”. Frente a ello, se planteó que la problemática origina en la forma en la que el sujeto se enfrenta con la disyuntiva de adaptarse o desligarse de la

normativa tradicional, con el objetivo de explorar y descubrir su propia identidad corporal mediante la incorporación de una prótesis vestible.

Dicho esto, se incluyó dentro de este análisis al cyborg de Donna Haraway (1985), que nos propone una perspectiva que desafía los tradicionalismos de la biología y la identidad. Entendemos “cyborg” como un organismo híbrido de máquina y humano, una especie de yo personal deconstruido y vuelto a ensamblar, que elimina cualquier frontera entre lo natural y lo artificial y desafía cualquier límite impuesto por la norma. Del mismo modo, se introdujo la visión de Paul B. Preciado (2002), el cual nos habla acerca de la dildotectónica como la contra ciencia que estudia la aparición, formación y uso del dildo. Aquí, fue necesario entender la contra-sexualidad como “el fin de la naturaleza como orden que legitima la sujeción de cuerpos a otros” (Preciado, 2002, p. 18), esto implica el reconocer no únicamente como un ente biológico sino como parlante, capaz de expresarse y comunicarse sin verse afectado por la influencia de las categorías binarias. En consecuencia, esto afirmó que el dildo antecede al pene y por ende la prótesis antecede al cuerpo, bajo la idea de deconstruir las jerarquías tradicionales en relación a lo biológico. Por ende, la prótesis no funciona como una simple adición al cuerpo “natural” sino que complementa y forma parte fundamental del mismo. Este pensamiento desafía la idea de que el cuerpo es algo dado y definitivo, afirmando que este se encuentra en un constante proceso de transformación y enriquecimiento personal, mediante un contacto continuo con experiencias y estímulos que forman su identidad y la manera en la que se expresa con el mundo. De acuerdo a esto, el segundo objetivo se orientó a la construcción de un partido conceptual que no solo reconstruya un discurso anterior, sino que reinterprete y proponga nuevas

narrativas visuales que quiebren con las fronteras entre lo normal y lo anómalo. En ese sentido, se tomo lo abyecto como una herramienta para perturbar la anatomía del cuerpo vista de manera tradicional, con el fin de crear un espacio de intercambio y dialogo crítico que reforme la realidad social actual.

Tomando en cuenta la teoría expuesta y la orientación del segundo objetivo, se planteó la creación de una colección de indumentaria atemporal y contextualizada dentro un entorno industrial, donde se cuestiona la separación entre cuerpo e individuo. Por lo tanto, la hipótesis de este proyecto se centró en como la prótesis se integra no únicamente como un objeto funcional sino como una representación vestible y sensible del proceso de evolución corporal del sujeto. En base a este criterio, podemos afirmar que la indumentaria que compone esta colección se integró al cuerpo de manera orgánica y complementaria, no bajo un enfoque funcional sino simbólico, estableciendo un vínculo que fusiona prótesis y cuerpo a través de lo sensorial, lo táctil, lo dinámico y lo expresivo. Esto permitió que se activen nuevas formas de percibir la anatomía corporal y por tanto, la forma en la que habitamos el cuerpo, desdibujando los limites entre lo propio y lo inexplorado, como sustenta Haraway sobre el organismo híbrido llamado cyborg, el cual acoge su parte prótesis como un elemento de su propia naturaleza, dando paso a una corporeidad híbrida, vibrante y en permanente diálogo con su entorno, que representa y materializa la capacidad mutable del cuerpo humano.

Bajo la misma lógica, la colección se enfocó en reinterpretar la visión contemporánea y tradicional del cuerpo, a través de una estética anómala para desafiar la norma y reflejar la mutabilidad del cuerpo humano. Por lo tanto, es posible evidenciar de manera positiva que la exploración morfológica de este proyecto, permitió

manifestar el carácter mutante del cuerpo, puesto que el enfoque principal fue exagerar y amplificar los volúmenes y extremidades del cuerpo, mediante protuberancias, estructuras y extensiones que ayudaron a representar una continuidad dentro del proceso de transformación por el que pasa el cuerpo al mutar. Desde esta perspectiva, entendemos que la forma no es un organismo cerrado y estático, por el contrario puede ser manipulada por nuevos elementos y siluetas que revelan un cuerpo híbrido y volátil, que rompe con las fronteras entre lo natural y lo artificial mientras quiebra con la constante búsqueda de la sociedad por alcanzar la estabilidad corporal.

Asimismo, la exploración matérica permitió lograr representar una corporeidad irregular y mutante, a través de textiles nuevos en base de látex que se asemejan a una dermis diferente y rugosa, ofreciendo una superficie viva y visceral que rompió con la comodidad visual y reflejó una estética fuera de la homogeneidad deseada del cuerpo tradicional. De igual forma, los textiles trabajados con tejido punto dieron paso a texturas maleables y envolventes, que se expanden y deforman sobre el mismo el cuerpo y además alteran la silueta del mismo. Esto generó y aportó positivamente a representar una corporeidad ambigua y que no responde al orden corporal, sino que se presenta como un cuerpo un permanente mutación. A su vez, la paleta de color reforzó la idea de un cuerpo mutante que se transforma y reconfigura continuamente, estas tonalidades permitieron llegar a una representación viva del lado carnal del cuerpo. En conjunto, ambos recursos posibilitaron materializar la idea de un organismo dinámico, que se desborda y reconstruye de manera fluida, con texturas porosas y húmedas que reflejan un cuerpo vivo, en tránsito y que se integra de tal forma, que la persona que porte la prenda sentirá que respira junto a ella, convirtiéndose en un todo.

Figura 53. Registro Fotográfico Look 6



Nota. Esta imagen es de autoría propia.

Figura 54. Registro Fotográfico Look 6



Nota. Esta imagen es de autoría propia.

Figura 55. Registro Fotográfico Look 19



Nota. Esta imagen es de autoría propia.

Figura 56. Registro Fotográfico Look 19



Nota. Esta imagen es de autoría propia.

Figura 57. Registro Fotográfico Look 21



Nota. Esta imagen es de autoría propia.

Figura 58. Registro Fotográfico Look 21



Nota. Esta imagen es de autoría propia.

Bibliografía

- Ahmed, O. (2016). *Lumps and bumps at Comme des Garçons S/S97*. Another Magazine. <https://www.anothermag.com/fashion-beauty/8174/lumps-and-bumps-at-comme-des-garcons-s-s97>
- Azar, T. (2019). *Looking Back In Time: Comme des Garçons Fall 2014 Ready-To-Wear*. The Avenue. Recuperado de: <https://www.theavenuemag.com/fashion-blog/2019/11/23/looking-back-in-time-comme-des-garcons-fall-2014-ready-to-wear> (consultado el 31 de marzo, 2025)
- Barthess. (s.f). *About*. Recuperado de <https://www.barthess.com/about> (consultado el 16 de agosto, 2024)
- Bateman, K. (2025). *Alaïa Commits to Curves for Fall 2025*. W Magazine. Recuperado de: <https://www.wmagazine.com/fashion/alaia-fall-2025-collection-runway-photos-paris-fashion-week> (consultado el 31 de marzo, 2025)
- Daza Cuartas, S. L. (2009). *Investigación - creación: Un acercamiento a la investigación de las artes*. Horizontes Pedagógicos, 11(1), 87-92.
- Foucault, M. (1997) *Historia de la Sexualidad. La Voluntad del Saber*. (1a ed.) Editorial Siglo XXI. Traducción de Ulises Guñazu.
- Furniss, J. (2014). *Comme des Garçons Fall 2014 ready-to-wear collection*. Vogue. Recuperado de: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2014-ready-to-wear/comme-des-garcons>
- Haraway, D. J. (1984). *Manifiesto Cyborg: Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX* (1a ed.). Editorial Titivillus.

Haraway, D. J. (1991). *Ciencia, cyborgs y naturaleza: La reinención de la naturaleza*.

Editorial Cátedra.

Hildreth, A. (2025). *Alaïa FW25 Was Totally Tubular*. Hypebeast. Recuperado de:

<https://hypebeast.com/2025/3/alaia-fall-winter-2025-runway-collection>

(consultado el 31 de marzo, 2025)

Kenyi, A.M. (2025). *Alaïa and Duran Lantink Fall 2025 Ready-To-Wear Bring Back Fun*

— *Finally!* Medium. Recuperado de: <https://kenyi-am.medium.com/alaïa-and-duran-lantink-fall-2025-ready-to-wear-bring-back-fun-finally-01101da478cd>

(consultado el 31 de marzo, 2025)

Kristeva, J. (1982). "Powers of horror: an essay on abjection". Columbia University

Press E-book. Traducción de Leon S. Roudiez. Kindle Edition.

Lancheros, K. N. (2019). *Corporalidad y Corporeidad: resignificación desde la*

experiencia de personas con diversidad funcional, en el campo de la

rehabilitación. (Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia)

<https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/77827>

Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. (1a ed., 1a reimp.).

Editorial Nueva Visión. Traducción de Paula Mahler.

Maison Margiela. (2024). *Artisanal Spring-Summer 2024*. <https://>

www.maisonmargiela.com/es-es/mm-artisanal-spring-summer-2024.html

Marain, A. (2024). *El desfile de Victoria Beckham dicta las tendencias de la próxima*

primavera-verano 2025. Vogue España. Recuperado de: [https://www.vogue.es/](https://www.vogue.es/articulos/victoria-beckham-desfile-primavera-verano-2025?utm_source)

[articulos/victoria-beckham-desfile-primavera-verano-2025?utm_source](https://www.vogue.es/articulos/victoria-beckham-desfile-primavera-verano-2025?utm_source)

(consultado el 31 de marzo, 2025)

- Martínez, J. (2024). *El renacer de Margiela. El retorno de Galliano*. Fashion United.
Recuperado de: <https://fashionunited.es/noticias/moda/el-renacer-de-margiela-el-retorno-de-galliano/2024013042471> (consultado el 30 de marzo, 2025)
- McRae, L., & Hess, B. (s.f). *Lucy and Bart*. Recuperado de <https://www.lucymcrae.net/lucyandbart> (consultado el 16 de agosto, 2024)
- Merrill, S. (2020). Daisy Collingridge: Art that's squishy. TextileArtist.org. Recuperado de <https://www.textileartist.org/daisy-collingridge-art-squishy/> (consultado el 16 de agosto, 2024)
- MJV Innovation. (2022). Doble diamante: Organice su proceso de innovación.
Recuperado de: <https://www.mjvinnovation.com/es/blog/doble-diamante-organice-su-proceso-de-innovacion/>
- Moore, B. (2025). *Freedom With Prosthetic Breasts Runway Closer for Fall 2025*.
WWD. Recuperado de: <https://wwd.com/runway/fall-2025/paris/duran-lantink-review/> (consultado el 1 de abril, 2025)
- Museum of Modern Art. (s.f.). [Audio playlist: "In the studio: The work of Olafur Eliasson"]. Museum of Modern Art. Recuperado de: <https://www.moma.org/audio/playlist/43/702>
- Planas, M. (2025). *Schiaparelli Alta Costura Primavera-Verano 2025. Ícaro, una oda al amor por la Alta Costura marcada por la búsqueda incansable de la perfección*.
Diario de Estilo. Recuperado de: <https://diariodeestilo.es/2025/01/30/schiaparelli-alta-costura-primavera-verano-2025-icaro-una-oda-al-amor-por-la-alta-costura-marcada-por-la-busqueda-incansable-de-la-perfeccion/> (consultado el 1 de abril, 2025)

Preciado, P. B. (2002). *Manifiesto contrasexual* (Primera Edición). Editorial Opera Prima.

Preciado, P. B. (2008). *Testo Yonqui*. Editorial Espasa Calpe, S. A.

Preciado, P. B. (2020). *Yo soy el monstruo que os habla*. Editorial Anagrama, S. A.

Saim, A. (2024). *Por qué el desfile de John Galliano para Maison Margiela Artisanal es tan importante*. Vogue México Y Latinoamérica. Recuperado de: <https://www.vogue.mx/articulo/desfile-maison-margiela-artisanal-primavera-verano-2024> (consultado el 30 de marzo, 2025)

Sales, A. (2025). *Schiaparelli Haute Couture Primavera-Verano 2025: el arte de volar más alto y desafiar los límites de la perfección*. Glamour. Recuperado de: <https://www.glamour.mx/articulos/schiaparelli-haute-couture-primavera-verano-2025-en-paris-fashion-week> (consultado el 1 de abril, 2025)

Torrano, A. (2013) *Canguilhem y Foucault: De la norma biológica a la norma política*.

Revista Estudios de Epistemología, 10, 122-144. <http://hdl.handle.net/11336/864>

Victoria Beckham. (2024). *Spring-Summer 2025: Discover the collection*. <https://www.victoriabeckham.com/pages/spring-summer-2025-discover-the-collection>