

**TRAVISTIENDO LOS GÉNEROS: CONSTRUCCIÓN ARTÍSTICA Y VISUAL DEL
GÉNERO INDIVIDUAL**

JHONNY ARLEY TEJADA CARDONA

Monografía de grado para optar al título de Maestro en Artes Visuales

Asesor

JULIÁN ZAPATA RINCÓN

Maestro en Artes Plásticas

INSTITUTO TECNOLÓGICO METROPOLITANO

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

MEDELLÍN

2020

**TRAVISTIENDO LOS GÉNEROS: CONSTRUCCIÓN ARTÍSTICA Y VISUAL DEL
GÉNERO INDIVIDUAL**

JHONNY ARLEY TEJADA CARDONA

Monografía de grado para optar al título de Maestro en Artes Visuales

INSTITUTO TECNOLÓGICO METROPOLITANO

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

MEDELLÍN

2020

A Florencio

AGRADECIMIENTOS

A mi madre, Diva Cardona y mis hermanas Olga y Milena Tejada, mis maestras costureras. A mi asesora Julián Zapata por su acompañamiento y por no dejarme perder la fe en mí mismo. A mis profesores Fernando Rojo, Jorge Cuellar y Juan David Henao por sus enseñanzas que me ayudaron a construir conocimiento y enriquecer el proyecto. A Manuela Vélez por estar siempre a mi lado y ser mi polo a tierra. A Manuela Gutiérrez, Ana Prada, Juan Camilo Alzate por aportar constantemente al trabajo desde sus inicios.

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN	6
INTRODUCCIÓN	7
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	9
DECLARACIÓN DE ARTISTA.....	11
JUSTIFICACIÓN.....	12
OBJETIVOS.....	13
Objetivo general	13
Objetivos específicos.....	13
1. ESTADO DEL ARTE	14
2. METODOLOGÍA.....	25
3. SOBRE LA BIFURCACIÓN HISTÓRICA DE LA MODA.....	28
4. CONSTRUCCIÓN GENÉRICA	39
4.1 Procesos previos	39
4.1.1 <i>Masculinidad travestida 1</i> (2018)	39
4.1.2 <i>Masculinidad travestida 2. Escultura travesti</i> (2019)	41
4.2 Procesos para el travestismo del género	43
4.2.1 <i>Sin título</i> (2020).....	43
4.2.2 <i>Florencio</i> (2020).....	44
4.2.3 <i>Armar-se</i> (2020) / <i>armario</i> (2020)	47
4.2.4 <i>Florencio 2</i> (2020)	49
4.3 Resultados	51
5. CONCLUSIONES	54
BIBLIOGRAFÍA	57
ANEXOS	61

RESUMEN

El presente trabajo busca analizar a partir de procesos de creación artística la relación entre el género y el vestuario, teniendo en cuenta el carácter construido de estas dos figuras; para este fin se realiza un análisis del concepto de género y el debate alrededor de este, para después revisar en la historia cómo el vestuario ha funcionado como transmisor del mensaje del género y la aparición de este fenómeno en las artes, para finalmente a través de la producción plástica abordar la forma en que el vestuario funciona como herramienta constructora del género individual.

Palabras clave: género, vestuario, binarismo de género, androginia, intersexualidad, performance, fotografía, escultura.

INTRODUCCIÓN

Alrededor del concepto de género han surgido numerosos debates frente a lo qué es y cómo se construye, además de que rige todo el tiempo la experiencia humana, gracias a esa necesidad de estar siempre categorizando los objetos que se estudian para entenderlos de una mejor manera. En este sentido el presente proyecto aborda desde las artes visuales la relación que tiene el género con las formas visuales de la indumentaria, y la división que se genera entre los modos de vestir masculinos y femeninos.

Se analiza entonces lo que significa el concepto del género, entendido como una característica que no está necesariamente ligada a distintas formas anatómicas y biológicas que son las que buscan definir el sexo. Haciendo esta diferenciación se abordan ambos conceptos, sexo y género, como espectros en los que masculinidad y feminidad resultan siendo extremos y no las únicas dos posibilidades. También desde el análisis y la interpretación de distintas piezas de arte y audiovisuales se comienza a tratar la relación entre el género que refleja un personaje y su forma de apropiarse de la indumentaria con el fin de modificarlo a su antojo.

Así, el objetivo del proyecto es establecer por medio de la práctica creativa cómo el vestuario incide en la construcción y deconstrucción del género en el individuo a través de la generación de piezas artísticas. Lo que pretende lograrse a través de dos objetivos específicos que apuntan a responder esa inquietud principal: primero se busca analizar el papel del vestuario en la construcción de imaginarios individuales que retan las categorías de género normativas y cómo se evidencia este proceso desde las artes visuales, y como segundo se plantea elaborar un proyecto de creación artística fundamentado en la idea del vestuario como herramienta en la construcción del género individual.

Entonces bien, luego de realizar el estudio sobre lo que es el género, se abordan diversas piezas que van desde la fotografía, la pintura, la performance y el cine, con el fin de analizar la relación que en ellas puede verse entre el género y la utilización del vestuario. En los diferentes casos estudiados puede verse cómo se utiliza el vestuario para la construcción de una ruptura en las normas y las formas del género hegemónico.

En la parte final se emprende una revisión de trabajos previos, en paralelo con ejercicios del actual proyecto, con la finalidad de entender la continuidad de los procesos y cómo han evolucionado. Luego se estudian los resultados obtenidos con los procesos de creación para la materialización de la propuesta artística a la que apunta la monografía.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Existe una variedad de formas visuales de masculinidad y feminidad que son adoptadas por los individuos dependiendo de sus características físicas y su papel dentro del grupo social al que están afiliados (familia, empresa, comunidad educativa, etc.), y a las condiciones que dicho grupo pone sobre ellos para su aceptación y permanencia dentro del mismo, y la conservación de un equilibrio y armonía en las relaciones que se establecen con los otros individuos.

Cuando un sujeto decide negarse o rechaza estas condiciones, hablamos de una transgresión a la normatividad y al orden social establecido por el grupo, que puede llevar al rechazo o la expulsión. Estas formas de rechazo de la norma son en la mayoría de los casos penalizadas con la estigmatización y la burla, rebajando al sujeto a una categoría inferior debido a su comportamiento fuera de los fundamentos en los que está construida esa sociedad.

Existen con cada grupo social también algunas construcciones que ayudan a que sus actividades cotidianas se desempeñen de manera fluida, manteniendo el orden y las barreras entre lo masculino y lo femenino. A través de las significaciones que los grupos hacen de las prendas de vestir, se puede comenzar a asumir el género de una persona. Así, por ejemplo, se asocia a un cuerpo que usa unos tacones con feminidad, y en consecuencia este individuo será una mujer; mientras que al ver una corbata se relaciona a valores masculinos, resultando en la percepción de este individuo como un hombre.

Sin embargo, estos valores ligados a la indumentaria no son estáticos, por esto, partiendo de la premisa de que el género es una construcción (Butler, 1990) al igual que el vestuario, se plantea la posibilidad de revisar desde la creación artística cómo funcionan esos patrones, y cómo

los individuos pueden utilizar el vestuario para comunicar su identidad. Al reproducir o contradecir los modelos de masculinidad y feminidad a través de la práctica creativa, se hace una crítica a las restricciones que se imponen sobre las formas de vestir, poniendo en duda los valores del género y las cargas simbólicas que se hacen sobre las telas que nos cubren.

DECLARACIÓN DE ARTISTA

A partir de una mirada sobre el género y las implicaciones sociales que este tiene en la sociedad contemporánea, como diversas formas comportamentales y visuales que se atribuyen y esperan de los cuerpos masculinos y femeninos, y cómo los cuerpos pueden estar inconformes con estas categorías normativas y buscan desafiarlas y contradecirlas, los procesos de creación buscan subvertir estas categorías.

En este sentido se toma el color y el vestuario como herramientas con las que se puede jugar a romper las reglas del género hegemónico, desdibujando los límites entre las formas visuales de esos extremos opuestos que son lo masculino y lo femenino.

Cabe también añadir que esta producción visual se ve constantemente permeada por la propia experiencia como cuerpo disidente que no se conforma con la normatividad del género heteronormativo, por lo que muchas veces puede leerse este trabajo de forma autorreferencial y autobiográfica.

Así, valiéndose de su propia experiencia en la sociedad, constantemente se hace la pregunta sobre la necesidad y validez de encasillarse en una etiqueta, querer encajar solo en un grupo, vivir bajo un solo conjunto de aspectos que definan quién o cómo se debe ser, por lo que es altamente enriquecedor para la producción estar abierto a la posibilidad de hibridación con nuevas formas e ideas del mundo.

JUSTIFICACIÓN

El proyecto procura una aproximación a la significación del vestuario y el género por medio de la producción artística, tomando referentes visuales y de la cultura popular como Troye Sivan que a partir de sus propuestas audiovisuales deconstruye la masculinidad, David Bowie que crea imaginarios fuera del género o Mari Luz Gil quien desde las prácticas artísticas, performance e instalación pone en discusión los valores de la feminidad, generando un acercamiento y polemizando a los valores asociados a la indumentaria. Existe en estos cuestionamientos una búsqueda por la singularidad, o una identidad propia del género, que puede buscarse en la exageración, como en el Camp (Sontag, 1964), o en la negación de los modelos visuales de masculinidad y feminidad.

Al entender el género como un conjunto de construcciones arbitrarias, y que estas se traducen en el control de la vestimenta, se propone transformar el vestuario en sí mismo para así romper los valores que se ligan a ella y cuestionar la construcción de significados ligados a las categorías de feminidad y masculinidad.

Finalmente, el trabajo aboga por la idea de que el género es susceptible de transformarse por medio de las cargas o valores que sean aplicados en la indumentaria, buscando entonces experimentar con las posibilidades que permite la creación de prendas y cómo visualmente estas pueden transformar el mensaje que un cuerpo transmite.

OBJETIVOS

Objetivo general

- Establecer por medio de la práctica creativa cómo el vestuario incide en la construcción y deconstrucción del género en el individuo a través de la generación de piezas artísticas.

Objetivos específicos

1. Analizar el papel del vestuario en la construcción de imaginarios individuales que retan las categorías de género normativas y cómo se evidencia este proceso desde las artes visuales.
2. Elaborar un proyecto de creación artística fundamentado en la idea del vestuario como herramienta en la construcción del género individual

1. ESTADO DEL ARTE

Existe alrededor del concepto de *género* un gran debate respecto a su definición y validez, algunas teorías y estudios permiten distintas aproximaciones al término y a su aplicación, dando luz sobre esta noción y buscando definirlo. De acuerdo con la experiencia de Butler (1990), el género era algo que se daba por sentado y que al mismo tiempo se vigilaba terminantemente. Se presuponía que era una expresión natural del sexo o una constante cultural que ninguna acción humana era capaz de modificar” (p. 23). En este sentido el sexo es tomado como una característica biológica del cuerpo, existiendo como posibilidades para el sujeto estar dentro de las categorías de hombre o mujer. Esta asociación es un acercamiento meramente biológico/anatómico a una primera diferenciación de los cuerpos por particularidades físicas detectadas en el momento del nacimiento.

Así pues, es importante revisar desde una postura biológica la forma como se define el sexo de los seres humanos, entonces desde los planteamientos del vídeo *There are more than two human sexes* de SciShow (2019), la presencia de un pene o una vagina en un cuerpo está dictada por el código genético del individuo, específicamente en el par 23 de los cromosomas, teniendo que con dos cromosomas X el sexo es femenino y con un cromosoma X y uno Y el resultado es masculino. Pero hay más posibilidades en el desarrollo del sexo de un ser humano debido a que los procesos de formación de las células reproductivas pueden llevar a múltiples resultados diferentes. Así, algunas veces los cromosomas X y Y no están distribuidos de la forma esperada para obtener XX o XY, los genotipos correspondientes a mujer u hombre respectivamente, existen otras combinaciones cromosómicas que pueden dar lugar a distintos resultados, como X, XXX, XXY, XYY y diversas otras formas.

Entonces, la genitalidad del sujeto tendrá como consecuencia directa la asignación de su sexo, emparejando con el sexo masculino al cuerpo que nace con pene, y con el sexo femenino al cuerpo que nace con vagina. Pero a veces algunos cuerpos no poseen estas características morfológicas al momento de nacer, pues de acuerdo con la definición dada por la Real Academia Española (RAE), la intersexualidad es la “cualidad por la que el individuo muestra, en grados variables, caracteres sexuales de ambos sexos.” (RAE, s.f., definición 1). Se conoce como intersexual a una persona que posee estas características genéticas, pero las diferencias no están solo a nivel celular, a veces también el fenotipo de estos cuerpos es distinto, así se tiene que hay personas que pueden tener un fenotipo aparentemente femenino, mientras que sus órganos sexuales o sus sistemas hormonales son masculinos o viceversa.

De acuerdo con Wikipedia, existen distintas formas de intersexualidad como el Síndrome de insensibilidad a los andrógenos —SIA—, Seudohermafroditismo femenino masculinizante, Hermafroditismo verdadero (Intersexualidad, s. f.), entre otros, que son resultado de diferentes procesos genéticos y hormonales, y pueden verse reflejados en el código genético del sujeto al igual que en su apariencia física pudiendo incluso ocasionar cambios durante la pubertad cuando las hormonas comienzan a alterar las formas y procesos del cuerpo.

Existen diferentes tratamientos para las personas que nacen con alguna de estas afecciones genéticas, como el tratamiento con hormonas y algunas cirugías necesarias para evitar complicaciones futuras como la aparición de algún cáncer. Sin embargo, algunas veces se modifican los cuerpos para hacer que encajen en las categorías binarias de hombre o mujer sin ser completamente necesario, y sin el consentimiento del individuo ya que se realiza cirugía en el momento del nacimiento. En el documental *Orchids: My intersex adventure* (Hart, 2010), se narran las historias de algunas personas que viven con diferentes tipos de intersexualidad, y se habla de

los motivos y las consecuencias de la realización de estas cirugías en menores. Algunas veces el individuo no se identifica con el sexo que le fue asignado artificialmente en la intervención, generando así problemas de identidad al haber sido forzado en un molde con el que no se siente conforme.

Al explorar las posibilidades de lo que Judith Butler presenta en su libro *Deshacer el género* (2004) como la viabilidad de la existencia de un cuerpo y una vida, se reduce la validez de un sujeto a las formas en que habita diferentes categorías como la raza, el sexo, la morfología y la etnicidad (p. 14). Debido a que el sujeto intersexual no habita el sexo desde los límites permitidos se le considera inviable, y por su imposibilidad de existir desde la norma es sometido a numerosos y a veces innecesarios procedimientos para hacerle encajar en la categoría de humano viable que se ajusta a la normativa social.

Sin embargo, Butler (2004) también habla de la posibilidad de la vida intersexual sin la necesidad de ajustar esta corporalidad a un estándar binario de hombre y mujer, y se presenta la idea de que “los niños de condición intersexual son parte del continuo de la morfología humana y que deben ser tratados desde el supuesto de que sus vidas son y serán no sólo viables, sino también ocasiones para su florecimiento como personas” (p. 18). Proponiendo así la posibilidad de habitar el sexo fuera de la norma, y de entender esto como una virtud y no un defecto que reduzca la validez del sujeto.

Al entender el sexo como una categoría que existe en la forma de un espectro, es factible recuperar la idea de Butler (1990) que:

Si se refuta el carácter invariable del sexo, quizás esta construcción denominada «sexo» este tan culturalmente construida como el género; de hecho, quizá siempre fue género, con el resultado de que la distinción entre sexo y género no existe como tal. (p. 55)

Se abre entonces la posibilidad de existir en el medio de los dos sexos, ahora entendidos como extremos de un espectro, y análogos también a los extremos del espectro del género. La figura del andrógino se encuentra en esta especie de limbo, y ha sido referenciada desde el arte y la literatura numerosas veces. Así lo estudió Loreana Canillas (2008) en su tesis *Señales de la androginia en la cultura y el arte*, en la que hace un análisis desde Platón, el mito de Hermafrodito, esculturas griegas y romanas, hasta películas y series animadas, dándonos un tour histórico en la aparición de este concepto en el arte, y extrayendo de este análisis los recursos para su creación plástica.

Al referirse al género, Canillas (2008) se cuestiona sobre la forma en que el individuo puede reconocer en sí mismo la calidad de hombre o mujer:

Mujer y varón se vuelven clasificaciones cargadas de subjetividad, que creen saber lo que es ser mujer o varón, pero ¿lo sabemos realmente? Cuando queremos contestar la pregunta, generalmente nos viene a la mente adjetivos, actitudes, formas de ser, maneras de vestir, sentimientos, pero ¿eso es ser mujer o ser varón? ¿Es posible ser definido? Tal vez es algo que se siente, pero ¿qué es sentirse mujer o varón? (p. 54).

En su trabajo la artista aborda las posibilidades de trascender las categorías de género en el que “Los seres humanos podrían estarse dirigiendo hacia un estado asexuado “originario” de la vida” (Canillas, 2008, p. 4). Resulta entonces interesante revisar el tratamiento que la artista hace del vestuario en la producción de su obra *Ambiguus*, un trabajo que se despliega en distintos

lenguajes artísticos, desde el net-art, la performance y la fotografía como registro de la misma, hasta el video de registro convertido en una pieza independiente que logra transmitir el mensaje del proyecto desde otro punto de vista. Sin embargo, la atención está sobre la performance, donde el cuerpo juega un papel principal, y el vestuario es una herramienta que sirve para materializar un juego alrededor de las significaciones que se hacen respecto al género. En la performance se puede ver:

Un cuerpo masculino suavizado bajo la constricción de un corset femenino [sic.], cuya tela, a su vez, refiere a telas para sastrería masculina –gabardina y cashmere–. Pero lo que podría concluir en un casi travestismo, se pone en jaque por la acentuación de los genitales masculinos. Su compañera también participa en esta lúdica paradoja. Su prenda esta vez, es masculina, un calzoncillo o boxer (ropa interior), cuyo corte tiende a rectificar las suaves curvas femeninas y acentuar atributos masculinos ausentes, sin embargo, haciendo presente lo femenino a partir de un rígido corpiño que realza el busto. (Canillas, 2008, p. 68)

La acción consiste en los dos personajes anteriormente mencionados, encerrados en un espacio delimitado por un telón negro con dos agujeros por los que se invita al espectador a observar a los sujetos que están detrás iluminándose uno al otro con linternas. La artista hace uso de recursos como la oscuridad y la visión reducida del público para lograr acercarse más a la ambigüedad que busca el proyecto:

El que observa no sabe la identidad de los performers, duda de su sexualidad, le complica encasillar dentro de su bagaje cultural a que estereotipos refieren. Las ropas no asocian a un género específico, en sí mismas son ambiguas. Y ellas sólo visten cuerpos, o mejor dicho los velan, los metamorfosean en otra cosa (Canillas, 2008, p. 69).

De este modo, la artista logra una descontextualización respecto al género, tanto de los cuerpos vestidos, como de los ropajes mismos que los cubren y esconden su anatomía. Al resaltar y ocultar diferentes atributos de cada performer, se genera una mezcla de significantes que resulta confusa, puesto que a los ojos de la sociedad es inconcebible que un cuerpo contenga características o actitudes que representan al género opuesto, y debido a que las categorías de masculino y femenino son entendidas como opuestos, resulta intolerable la idea de que estén contenidas en un solo cuerpo al mismo tiempo pues representan una contradicción a la norma.

Así, el andrógino es la personificación de la ruptura de las normas del género. Se presenta como un ser dual, que habita a la vez ambas caras de la moneda, pues posee características masculinas y femeninas que lo convierten en una figura ambigua. Los personajes de David Bowie son un claro ejemplo de este fenómeno, pues el cantante se dedicaba a jugar y cuestionar la feminidad y la masculinidad por medio de sus atuendos y la imagen pública que creó alrededor de sí mismo.

Bowie aporta en gran medida a la premisa de que es posible construir el género, adoptando características o comportamientos asociados a la masculinidad y la feminidad. En *El gran teatro del género* (Berger, 2014) se explora a profundidad esta idea, haciendo referencia al género como un asunto actuado, en el que un individuo se asemeja a un actor. Así, se entiende el accionar del sujeto como el seguimiento de un guion.

En este punto se presta atención a los movimientos *Drag*, que consisten en actuar una suerte de caricatura exagerada del género, a veces el opuesto y a veces el propio. Así, al establecer el género como una performance o actuación, se aborda cómo una mujer, lesbiana, *butch*, puede jugar el rol de una *drag queen*. La lesbianidad *butch*, implica en principio el jugar un papel masculino desde un cuerpo femenino disidente, que al subirse al escenario se transforma y juega ahora un rol

femenino desde un cuerpo femenino, adoptando y exagerando características de la figura femenina que encaja dentro de la norma para ser desplegados en el show, adoptando ese carácter teatral asociado con la feminidad que se supone debería actuar naturalmente de acuerdo a su corporalidad (Berger, 2014, p. 57-58).

En este ejemplo, vemos como un cuerpo puede abandonar y recuperar a voluntad componentes asociados a uno u otro género dependiendo de las necesidades y posibilidades comportamentales que el entorno favorezca, soportando a su vez la noción de un género artificial, construido y actuado; un conjunto de piezas aportadas por la cultura y la sociedad que pretenden dictar el comportamiento. Así, siguiendo uno de los planteamientos de Butler (2004) sobre la construcción del campo social y la norma que lo rige, se tiene que

La cuestión de qué significa estar fuera de la norma plantea una paradoja al pensamiento, porque si la norma convierte el campo social en inteligible y normaliza este campo, entonces estar fuera de la norma es, en cierto sentido, estar definido todavía en relación con ella. No ser lo bastante masculino o lo bastante femenino es todavía ser entendido exclusivamente en términos de la relación de uno mismo con lo «bastante masculino» o lo «bastante femenino» (p. 69).

Se tiene entonces que el género es un conjunto de representaciones en un sentido teatral, que cada sujeto decide adoptar según esté o no conforme con la norma que le es impuesta, y así elige aceptar o contradecir ese papel de masculino o femenino. Si se decide contradecir el guion de su actuación de género, se crea una ruptura en toda la obra. Al ir en contra de la norma el sujeto de género está construyendo su propio papel, con trazas de lo que quiere transmitir por medio de su actuación.

Ahora, tomando el caso del *Drag Queen*, en primera instancia puede verse que este acto conlleva una ruptura desde que el actor detrás de la máscara es un hombre, quien al transformarse en mujer contradice su papel social masculino. Sin embargo, “la norma sólo persiste como norma en la medida en que se representa en la práctica social y se reidealiza y reinstituye en y a través de los rituales sociales diarios de la vida corporal” (Butler, 2004, p. 78), entonces, lo que posibilita el juego con los atributos y representaciones del género en la performance de una *drag* es el espacio en el que desarrolla sus acciones cotidianas. Al convivir en un ambiente en el que es común desobedecer a la norma, el sujeto puede permitirse ir en contra de ella al igual que su círculo más cercano.

En *The Rocky Horror Picture Show* (Sharman, 1975) se puede ver cómo el contexto social permite una mayor libertad a la hora de *performar* un género. Aquí, Brad y Janet llegan al castillo donde tiene lugar *La Convención Anual Transilvana*, una tradición del planeta Transexual en la galaxia Transylvania. A lo largo de la película el Dr. Frank-N-Furter (Figura 1) está travestido y maquillado; su atuendo habla del tratamiento que se da al género en su planeta de origen, y la naturalidad con la que se comportan los demás personajes frente a este hecho deja entender que en su contexto el género es entendido de una forma muy distinta a como se entiende en la tierra.



Figura 1. Frank-N-Furter en la película. [Fotograma de video. Segundo 26:20]

Así, Brad y Janet representan el seguimiento de la norma de género, y sus reacciones de horror e incredulidad ante los personajes y el evento que están presenciando dan cuenta de lo arraigada que está la norma del género en el contexto del que provienen como habitantes del planeta tierra. Lo interesante entonces es entender cómo en el planeta Transexual, la norma es el travestirse y la performatividad del género es totalmente diferente a la del planeta tierra, pero este hecho no hace que los extraterrestres se aterroricen al entrar en contacto con este par de humanos de género binario marcado, por el contrario, parece no importarles mucho.

Es prudente entonces detenerse a estudiar un poco más la figura del Dr. Frank-N-Furter y su relación con el género y el vestuario durante la película:

Cuando se habla del científico (Frank-N-Furter), confirmamos la importancia del vestuario en el argumento. Todo lo que ese personaje en cuestión transmite en relación al género femenino está en su ropa, los complementos y en el maquillaje. Él mantiene la voz y su personalidad vinculado a patrones de comportamiento que se entiende como del género masculino (Macaulay, 2019, párr.14).

El personaje de Frank-N-Furter al ser un extraterrestre travesti, está todo el tiempo jugando con los modos de vestir, mediante el uso de tacones, mallas, corsés, el doctor se cubre de un aura femenina que es aumentada por su maquillaje. Sin embargo, el hecho de llevar ropas femeninas no condiciona sus acciones a ser delicadas y controladas como se esperaría de una mujer.

En este punto se comienza a recopilar información valiosa sobre cómo el género es una categoría principalmente visual para los humanos, teniendo especial énfasis en las prendas que se llevan y el modo en que cada persona las utiliza. Así, es interesante volver sobre el trabajo de Loreana Canillas donde se puede notar que, a través de la construcción de prendas ambiguas, logra

hacer borrosas las evidencias visuales que nos permiten reconocer a simple vista el género de un sujeto vestido.

Por su parte Frank-N-Furter no desdibuja los límites del género, sino que los reconcilia en una sola figura, siendo capaz de actuar un papel aparentemente masculino en un cuerpo ataviado de artificios femeninos. Justamente, lo contrario de lo que sucede en la actuación de género de un show *drag*. En el *drag*, el propósito es mostrar y exagerar los rasgos de un mismo género acompañados de actitudes y comportamientos típicos de la norma, usando el vestuario como un medio para sustentar el artificio y la máscara.

Se puede advertir nuevamente que a través de la imagen que se proyecta con el vestuario y la utilización de diferentes prendas, un sujeto puede construir su propia manera de representar un género, teniendo la posibilidad de adherirse a la norma visual o no dependiendo de sus intenciones performativas. En este sentido es de resaltar el trabajo del cantante Troye Sivan, quien en su producción audiovisual se apoya en el artificio del género para crear alrededor de su personaje una hibridación de masculino y femenino, un andrógino que rompe con la norma del vestido haciendo posible habitar el centro del espectro de género. Mediante vestidos y maquillajes, Sivan juega a travestirse de personajes intermedios entre hombre y mujer, mientras explora las posibilidades que el vestuario puede brindarle a nivel creativo para reafirmar el mensaje de su música, que aboga por la normalización y la libertad de la experiencia sexual.

Del mismo modo puede también rescatarse el tratamiento de la imagen que hacen Pierre et Gilles (Figura 2) en sus montajes fotográficos, donde se reproduce una masculinidad idealizada y canónica, haciendo uso de cuerpos masculinos interpretando roles masculinos, como el típico personaje del marinero, que representa entonces la hombría y el valor que debe tener un varón. Sin embargo, gracias a la producción, maquillaje y retoques de las imágenes, esta masculinidad se

hace frágil, y comienzan a vislumbrarse ciertos matices que no encajan con la normatividad de esta figura; los ojos delineados de los modelos, los labios brillantes, las escenas adornadas con flores, y la carga erótica de los personajes hacen que el aura de masculinidad sea distorsionada y aunque parezca exaltar la norma al mismo tiempo logre contradecirla haciendo uso de las formas visuales anteriormente mencionadas.

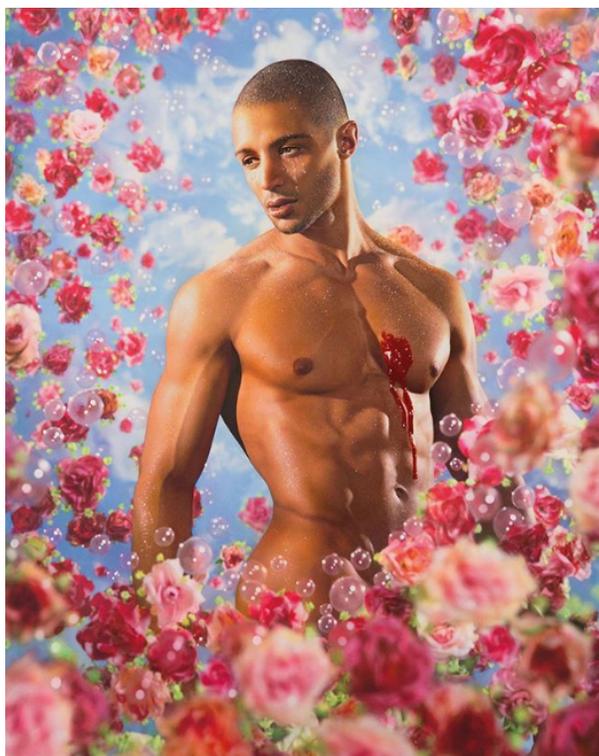


Figura 2. Le printemps Arabe, de Pierre et Gilles, (2020). Fuente Instagram (<https://www.instagram.com/p/CDYXwF6HF6G/>)

2. METODOLOGÍA

Para el desarrollo de este proceso investigativo-creativo se plantean dos líneas de acción, la primera desde la documentación y revisión de material teórico, y la segunda desde la práctica y creación artística. Así, en un primer momento se establece un panorama conceptual en el que se abordan diferentes consideraciones alrededor de la noción de género y cómo desde diferentes representaciones desde las artes visuales y el vestuario, ha servido a través de la historia como indicador de este, buscando entender la forma en que se da la construcción social del género a partir de esas formas, para en la segunda parte del proyecto, aplicar estos análisis al proceso de creación plástica que permitirá reconocer visualmente la construcción del género a partir del vestuario.

Entonces, en una primera etapa del proyecto la herramienta principal utilizada para la construcción conceptual de las ideas planteadas, es una investigación documentada desde las artes visuales y el vestuario, que permitirá reconocer diferentes concepciones alrededor del concepto de género y cómo este funciona en la vida social. De este modo teniendo en cuenta una de las premisas del interaccionismo simbólico, donde “el significado de todas y cada una de las cosas ha de formarse, aprenderse y transmitirse a través de un proceso de indicación que constituye, necesariamente, un proceso social” (Blumer, 1992, p. 8), se apoya la teoría de que el género surge a partir de construcciones e interacciones entre sujetos sociales, que aceptan o rechazan las formas aceptadas de comunicar el género según su grado de conformidad y capacidad de acción frente a esta. Así, el género como construcción se asocia a la idea principal del proceso creativo, que es la construcción de piezas de indumentaria.

También desde una perspectiva histórica, se pueden reconstruir momentos fundamentales para la comprensión del binarismo de género en el vestuario, analizando las razones por las que se ha distinguido la indumentaria permitida a hombres y mujeres a través del tiempo, y los procesos evolutivos de estos condicionamientos; a su vez se posibilita el acercamiento a entender las formas de la vestimenta actuales de occidente y cómo fue que llegaron a instaurarse como norma en nuestra cultura.

En esta segunda etapa del proceso, se toma la indumentaria como una herramienta constructora del género individual. Tomando como referencia algunos artistas visuales, estrellas de la música y referentes de la cultura popular que abordan el género desde las disidencias, se entra en una fase de exploración, en la que la materialidad de la tela juega un papel principal en este proceso de creación artística, adquiriendo la función de comunicar aspectos sobre el género del portador.

Aquí, desde la experiencia personal, se aborda el textil como un material de construcción que permite infinitos resultados posibles al momento de fabricar una prenda con un mensaje sobre el género, dependiendo de las formas de intervención y las cualidades mismas de cada tipo de tela. Así pues, entendiendo género y materia textil como construcciones se estudia la posibilidad de seleccionar, cortar, pegar, superponer, excluir y modificar distintas porciones y proporciones, tanto de tela como de significaciones del género, para así llegar a una identidad individual.

De esta manera, se estudia también la posibilidad de trabajar desde la multiplicidad o la nulidad del género de un sujeto, y la forma en que este decide adoptar o no en esta categoría en su cotidianidad o en momentos específicos de su discurrir social. Desde figuras como la hibridación, los matices de un espectro, la mutación, mutilación y transformación de las formas indumentarias

se comienza a plantear la creación y representación visual de una inconformidad con la norma del género, planteando la posibilidad de habitar el género desde fuera.

Finalmente, el proceso concluye con la ejecución de un proyecto plástico que busca desde las diferentes posibilidades de formalización plástica que puede incluir desde la escultura hasta la fotografía pasando por la instalación o la performance, las probabilidades de la fluidez y transformación del género a través de la apropiación del vestido, jugando con formas, colores, patrones, estampados, cortes, combinaciones y estilos con referentes que van desde las artes visuales y el mundo de la moda y la alta costura, dando así luz sobre un mundo visual conformado por géneros travestidos de otros o de sí mismos, rozando con la caricatura y llegando a límites abstractos donde las representaciones sociales y culturales del género se desdibujan.

3. SOBRE LA BIFURCACIÓN HISTÓRICA DE LA MODA

Es sabido que las culturas más antiguas, como la egipcia, la romana y la griega, ya utilizaban telas y tejidos para cubrir sus cuerpos de distintas maneras. Sin embargo, los primeros usos de ropajes en civilizaciones prehistóricas data de hace más de 34000 años, cuando los primeros humanos ya recolectaban fibras de lino, no cultivaban todavía, y pudieron ser usadas para coser pieles en la fabricación de ropa y zapatos para sobrevivir a las condiciones del clima frío (Harvard University, 2009, párrs 1-3). Gracias a diversos hallazgos, se tiene registro de una serie de glaciaciones en gran parte de Europa, en las que “lo que resultaba obvio es que el motivo principal para cubrirse era preservarse del frío” (Laver, 1988 p 12). Sin embargo,

La representación del rango y los valores religiosos o mágicos atribuidos a ciertas prendas o utensilios proporcionan datos acerca de las formas de organización, de los modos de vida, de las corrientes mentales de los pobladores en este periodo histórico, incluso del factor climático (de Sousa Congosto, 2007, p. 17).

Así, el acto de vestirse va más allá de prevenir el frío y sus consecuencias, es un acto de significación, ya que a través de cada prenda puede transmitirse un mensaje. Esta función comunicativa del vestido se ha mantenido a lo largo de la historia, “y desde un plano de orden simbólico, puede ser interpretada como la expresión de valores y marcas culturales de tipo religioso, político, jerárquicos y distintivos” (Zambrini, 2010, p. 133). Así diferentes prendas dan cuenta de aspectos identitarios de cada individuo y su papel dentro del grupo social al que pertenece. Es el caso de algunas prendas que indican la afiliación de un sujeto a una creencia religiosa particular, o su posición dentro de la jerarquía de esta, por ejemplo, el atuendo que usa un sacerdote católico al momento de officiar una eucaristía, o el hiyab usado por las mujeres

musulmanas. Ya sea mediante el uso de un atuendo elaborado o una prenda singular y representativa añadida pero obligatoria, los mensajes llegan al grupo social y cumplen su función de comunicar y facilitar la catalogación de los individuos bajo distintas etiquetas que determinan su rango dentro de la sociedad, llegando incluso a estar reglamentado y legislado el permiso de usar ciertas prendas:

A grandes rasgos, podemos afirmar que, en las etapas anteriores a la moda burguesa, predominaban en Europa las elites aristocráticas que controlaban formalmente el privilegio del vestir. Mediante el dictado de las Leyes Suntuarias se prohibía el uso de determinadas ropas, telas y/o colores a todos aquellos que no pertenecieran a las cortes, a la nobleza y/o al clero, por ejemplo (Zambrini, 2010, p. 134).

Se puede ver entonces el nivel que puede alcanzar el vestuario con su carácter comunicativo, siendo no solamente mensaje, sino también restricción, señal de poder, estatus, capacidad adquisitiva. Por otro lado, la pintura permite un acercamiento a entender los modos de vestir del pasado. Se puede tomar como referente al rey Luis XIV de Francia, quien aparece constantemente usando zapatos de tacón y luciendo sus largas piernas solamente cubiertas con calcetines, como es el caso de su retrato pintado por Hyacinthe Rigaud (1701). En la obra (Figura 3) el rey posa con aire de elegancia y demostrando poder y confianza. En la actualidad los zapatos de tacón son un símbolo de feminidad y confianza femenina, al igual que fetiche masculino, sin embargo, el origen de esta prenda respondía a necesidades muy diferentes. Como asegura Elizabeth Semmeljhack del Museo Bata Sho en Toronto, Canadá, en el artículo de la British Broadcasting Corporation (BBC) *Por qué los hombres dejaron de usar tacones altos* (2013) “Los zapatos de tacón fueron usados por siglos en el Medio Oriente como el calzado para los jinetes”

(párr. 6). Esto convierte a los tacones en una prenda principalmente masculina, ya que principalmente son los hombres los que montan a caballo y van a la guerra.



Figura 3. Retrato de Luis XIV, de Hyacinthe Rigaud, (1701). Fuente Wikipedia (https://es.wikipedia.org/wiki/Retrato_de_Luis_XIV) Obra de Dominio Público.

El carácter masculino de esta prenda hizo que se popularizara entre la clase alta europea, como señala también el artículo de la BBC (2013) “Los zapatos al estilo persa fueron adoptados con mucho entusiasmo por aristócratas que buscaron tener una apariencia viril, una masculinidad que de repente sólo podía alcanzarse calzando zapatos de tacón” (párr. 11). Es posible ver entonces cómo la construcción de significado alrededor de las prendas de vestir se da de manera gradual y arbitraria en las diferentes civilizaciones siendo flexibles a través del tiempo, lo que permite que estas significaciones muten. En principio, “a Luis XIV le gustaban los zapatos de tacón rojo porque eran llamativos y denotaban estatus social” (Ad Absurdum, 2019, párr. 10) lo que impulsó la acogida de esta connotación sobre el calzado fue la influencia del rey. No obstante, “Los hombres

dejarían atrás el tacón con la Ilustración y, sobre todo, tras la Revolución francesa, cuyo pensamiento burgués los convertiría en pieza femenina por considerarlos extravagantes y poco prácticos” (Ad Absurdum, 2019, párr. 10).

En las sociedades actuales pueden encontrarse numerosas etiquetas y categorías con las que encasillar a los individuos, y el vestuario ha ayudado a perpetuarlas. También puede atribuirse a la vestimenta la forma en que percibimos lo masculino y lo femenino, viéndose “a partir de la mitad del siglo XIX que la vestimenta incrementó la división entre los mundos e imaginarios femeninos y masculinos” (Zambrini, 2010, p. 139). El vestido femenino se hizo más llamativo y el masculino buscaba elegancia y sobriedad. El género dicta ahora lo que se permite usar a un hombre y a una mujer y lo que no les está permitido portar ante la sociedad.

Así, por ejemplo, los tacones abandonaron el armario masculino y se abrieron paso al femenino, convirtiéndose en un símbolo de feminidad y empoderamiento, como se aborda en el documental *High on heels* (Gasana, 2020). Allí se muestra la visión de diferentes mujeres sobre los tacones altos, unas los ven como sinónimo de poder y confianza, mientras que otras los perciben como un objeto de dominación y fetichización de la figura femenina por parte de los hombres. Se tiene entonces que una misma prenda puede contener diversidad de significaciones tanto a nivel colectivo como para individuos específicos, y una vez más se ve la separación entre lo masculino y lo femenino desde el vestuario, ya que al pasar los tacones a ser una prenda que usan las mujeres, su uso en los hombres desapareció; al menos en lo que concierne a la norma.

Aunque para el sistema de géneros binarios los tacones sean actualmente una prenda de uso exclusivo femenino, hay muchos hombres que los utilizan para ir en contra de esta corriente. Por ejemplo, la banda *Kazaky*, quienes en sus videos musicales usan tacones acompañados de elaboradas coreografías que chocan con lo normativo. Del mismo modo, en el documental *Men in*

heels (Urbsaitis, 2016), se muestra cómo cinco hombres hacen uso de esta prenda para transformarse en *drag queens* y actuar en sus shows.

Para los sujetos retratados en *Men in heels*, la ropa es un accesorio fundamental junto con el maquillaje para poder devenir ese nuevo actor que recreará la performance de *drag*. Por medio de la indumentaria y la imagen corporal del actor, el artificio del nuevo género se empieza a poner en marcha; las medias, los vestidos, las uñas pintadas, los tacones, el lápiz labial, la máscara de pestañas, rellenos de espumas en las caderas y pecho, y demás accesorios que se usan para materializar la máscara del género. Así, la feminidad florece cuando se dan los toques finales del personaje, como afirma Michael Barret Jones sobre su alter ego Wittl Repartee en *Men in heels* (2016):

Cada *reina* tiene un momento en el que de repente está hecho. Para algunas es la base, para algunas es la peluca, para algunas son los zapatos. Para mí son las pestañas. Cuando las pestañas están puestas y el pegamento está seco, ella está aquí.¹

Entonces se afirma la característica construida del género como acción performada, como una categoría artificial impuesta sobre el cuerpo del actor, aunque a veces sea impuesta a voluntad como en el caso del *drag*. También es posible evidenciar esta forma voluntaria en la que sucede el género de un individuo en las pinturas de Julio Galán. En *I'm gonna wash you with soap* (1995) (Figura 4) y *Lissi is back* (2001) (Figura 5), Galán hace uso de la falda como indicativo de feminidad contenida en un cuerpo masculino; y la falda siendo símbolo de feminidad existe también a manera de comentario sobre la sexualidad del personaje retratado. Al tratarse de un

¹ Every queen has a moment when all of a sudden it's done. For some it's the base, for some is the wig, for some is the shoes. For me it's the lashes. When the lashes are one and the glue is set, she's here. Traducción del autor.

hombre homosexual, se le asocia con un valor inferior; un subordinado. Como explica Connell (1997):

La opresión ubica las masculinidades homosexuales en la parte más baja de una jerarquía de género entre los hombres. La homosexualidad, en la ideología patriarcal, es la bodega de todo lo que es simbólicamente expelido de la masculinidad hegemónica, con asuntos que oscilan desde un gusto fastidioso por la decoración hasta el placer receptivo anal. Por lo tanto, desde el punto de vista de la masculinidad hegemónica, la homosexualidad se asimila fácilmente a la femineidad (p. 40-41).

En consecuencia, todo lo que sea rechazado por el modelo de masculinidad será inmediatamente ligado a lo femenino, reforzando la idea de que son pares opuestos.



Figura 4. I'm gonna wash you with soap, de Julio Galán, (1995). Fuente Homosensual (<https://www.homosensual.com/cultura/arte/julio-galan-precursor-del-arte-gay-en-mexico/>)

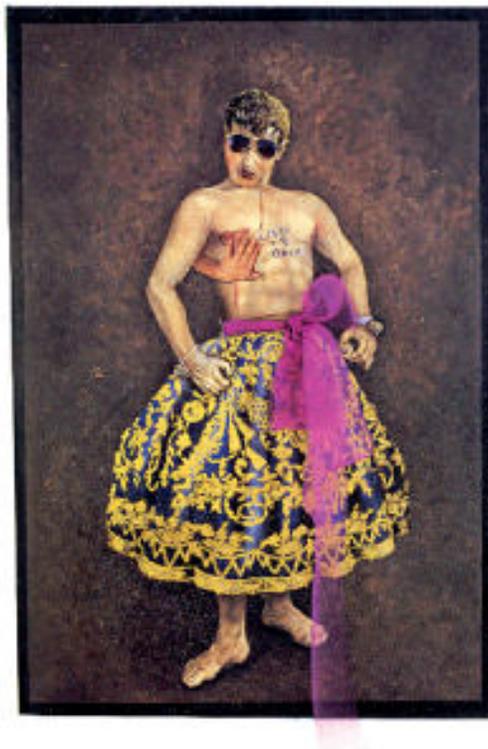


Figura 5. Lissi is back, de Julio Galán, (2001). Fuente Ciclo Literario y de Diseño (<http://www.cicloliterario.com/ciclo65octubre2007/julio.html>)

Así, al vestir un cuerpo con ropas del género opuesto este se verá alterado y sus valores respecto al género propio cambiarán, y al tratarse de la feminización del cuerpo masculino, se entiende que su carácter de dureza y virilidad disminuirán, por lo que comienza a descender en la cadena de valores de la masculinidad hegemónica. En los ejemplos de Galán esta especie de degradación ocurre de manera voluntaria en una suerte de protesta contra la normalidad visual de un cuerpo masculino, motivada a su vez por la carga social que tiene el hecho de ser homosexual y en consecuencia tener una masculinidad débil e incompleta.

Además del vestuario, en las pinturas de Galán se puede observar el movimiento de los cuerpos, los ademanes delicados y sensuales que hacen los personajes son otro indicio de que la masculinidad que llevan inscrita no es la que sigue la norma al pie de la letra, son cuerpos que

adoptan rasgos del actuar de la feminidad y los acompañan del vestuario para acentuar esa contradicción que se genera visualmente con sus características anatómicas. Un hombre afeminado que viste ropas femeninas es un ejemplo de ese carácter armable del género, ya que hace uso de diferentes piezas tomadas de ambos extremos del espectro para construir esa individualidad que va a ser mostrada al público y por la que será reconocido.

Se puede entonces entrar a analizar el proceso que permitió dar una significación femenina a la indumentaria y hace que se pueda lograr este comentario de protesta cuando un cuerpo masculino está decorado con una falda. En civilizaciones antiguas como la griega o la egipcia es posible ver que tanto hombres como mujeres han utilizado prendas que se asemejan a lo que se conoce en la actualidad como una falda, pues esta prenda no representaba una división entre los géneros. Y a lo largo de la historia se puede ver también que hombres y mujeres vestían de forma similar, incluso ambos haciendo uso de decoraciones y adornos hasta que, como indica Zambrini (2010), a mediados del siglo XIX:

Los trajes femeninos se tornaron más complejos en cuanto a sus confecciones, las telas y los bordados utilizados. En cambio, los trajes masculinos sufrieron el proceso inverso debido a la simplificación de los modelos que los despojó de casi todo elemento decorativo (p. 139).

Así, gracias a lo que se denomina la “Gran Renuncia del siglo XIX”, “El vestuario de los hombres perdió su función ornamental, y privilegió la uniformidad como atributo de decoro y buen vestir, pero especialmente como atributo de masculinidad” (Zambrini, 2010, p. 140). Entonces se entienden los motivos por los que el armario masculino parece tan reducido de posibilidades, y por los que contradecir esta normatividad produce tanta conmoción. Se ve así, como el carácter decorativo de ciertos tipos de tela o algunos estampados con muchos detalles quedan relegados al

vestuario femenino, igual que los accesorios muy llamativos, otorgando un carácter masculino a la ropa de colores planos y neutros.

Puede pensarse entonces que los modos de vestir son un conjunto de acuerdos colectivos en los que el individuo debe seguir todos los pasos al pie de la letra para poder encajar. Sin embargo, en la actualidad comienza a surgir un gusto por romper los esquemas del género apoyados por las normas de la vestimenta, lo que se puede evidenciar en diferentes tendencias, desde mujeres que usan pantalón hasta hombres que usan collares de perlas.

Ahora es prudente repasar algunos ejemplos contemporáneos desde las artes visuales y la música que retan las categorías binarias del género por medio de la indumentaria, construyendo una imagen propia en la exploración de su género individual. Siguiendo el artículo *Los hombres más hombres se visten como señoras* (Baciero, 2020), es posible darse cuenta de lo aparentemente común de un hombre usando accesorios, pues el artículo muestra a diferentes personalidades que llevan muy normalizado el acompañar sus atuendos con alfileres o collares. Algunos de ellos adornan sus trajes con broches incrustados de pedrería, otros deciden poner collares de perlas en sus cuellos, pañuelos en la cabeza para cubrir el cabello, y bolsos de mano. Estos adornos, considerados femeninos, son trasladados hacia el vestuario masculino en un intento sutil de contradecir la normatividad.

Pueden revisarse también otras aproximaciones, como las propuestas audiovisuales del músico Troye Sivan, quien en sus videos hace uso de diferentes prendas para jugar con la masculinidad y la feminidad de su figura. En el video de su canción *Bloom*, se le puede ver usando un gran tocado de plumas azules mientras lleva los labios pintados de un rojo intenso que hace juego con el fondo de la escena (Figura 6). En el mismo video Sivan también aparece usando un conjunto negro con estampados florales, y la falda llega hasta el suelo. Estos elementos visuales

van construyendo la identidad que quiere reflejar el cantante con su trabajo, y juega sin temor a mezclar prendas masculinas y femeninas dentro de su producción.



Figura 6. Bloom. de Troye Sivan, (2018) [Fotograma de video. Segundo 0:54]

También es importante revisar a David Bowie, un andrógino legendario que creó varios personajes a lo largo de su carrera como *Major Tom* y *Ziggy Stardust*. Bowie es un referente fundamental a la hora de hablar de deconstrucción de las normativas del género en el vestuario. Un ejemplo de esta tendencia a jugar con las formas visuales de su cuerpo está en el video de su canción *Life on Mars* (Figura 7), donde aparece usando un traje azul claro y con sus ojos maquillados también de azul.



Figura 7. Life on Mars? de David Bowie, (2015) [Fotograma de video. Segundo 0:30]

En este sentido es posible notar cómo una persona puede manipular diferentes atributos del vestuario para reflejar a su antojo la identidad de género que más se ajuste a su individualidad, siendo esta identidad algo completamente indiferente de la genética y la genitalidad que buscan definir el sexo y tratar al género cómo su consecuencia directa.

4. CONSTRUCCIÓN GENÉRICA

Los seres humanos no son los únicos animales que vienen al mundo con su piel descubierta y desprotegida, pero a diferencia de la piel de otros, la suya no puede producir espesas capas de pelo o cubiertas de plumas para resguardarse. Por este motivo las poblaciones primigenias de humanos comenzaron a cubrirse con pieles de otros animales y fibras vegetales, así combatían los efectos del clima. Sin embargo, como se ha visto anteriormente también estas cubiertas artificiales cumplen más funciones que solo aislar el frío y mantener el calor corporal. Las telas fabricadas con pieles de animales y partes de plantas se fueron convirtiendo en un campo complejo de significación y comunicación.

Esta característica comunicativa del vestuario sirve para dar a entender diferentes aspectos de la vida cotidiana de una persona, como su clase social, su pertenencia a una religión, o a una organización (como en el caso de los uniformes), su posición en la jerarquía de dicha organización, su afiliación a una cultura específica o su género. Este proyecto pretende el estudio y acercamiento a esta última categoría, el género, y cómo haciendo uso de la indumentaria un sujeto puede comenzar a jugar con el que está representando.

4.1 Procesos previos

4.1.1 *Masculinidad travestida 1 (2018)*

Así, el primer acercamiento a este proceso de resignificación de la vestimenta comprende un ejercicio de confección de prendas en paralelo con una serie fotográfica (Figuras 8 y 9). Este consistió en un proceso de disfraz; como indica el título con el trabajo se pretende poner una máscara femenina sobre un cuerpo masculino.

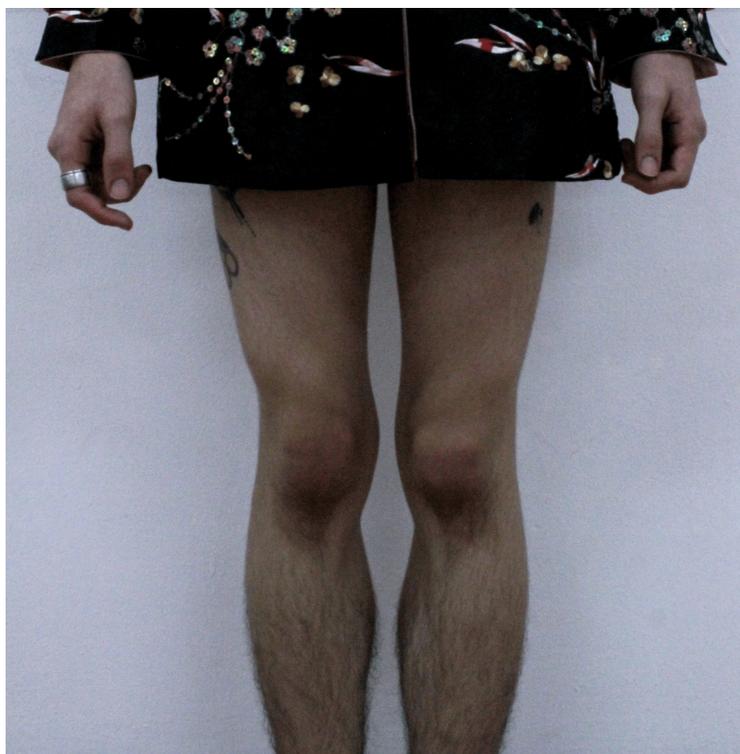


Figura 8. Masculinidad travestida 1 (2018), detalle, fotografía, Jhonny Tejada

El proyecto consiste entonces en la realización de una toma fotográfica inspirada en las fotografías que aparecen en revistas de moda y publicidad. En este caso el modelo es masculino, lo que se puede deducir por las formas que vemos en su cuerpo, y su tamaño pequeño y delgado contrasta enormemente con los caracteres de la masculinidad normativa, ya que en este cuerpo no puede leerse fuerza y dominación. Puede decirse desde un principio que la morfología del cuerpo del modelo lo posiciona directamente en un tipo de masculinidad subordinada, esto debido a que se trata de un cuerpo que puede ser leído como frágil y de esta forma podría confundirse con el de un niño, o con el de una mujer, según muchos estereotipos. Sin embargo, es todavía posible identificar algunas características masculinas en este modelo, pues sus piernas no están depiladas y su pecho plano y descubierto en algunas imágenes permiten profundizar en el proceso de identificación del género.



Figura 9. Masculinidad travestida 1 (2018), detalle, fotografía, Jhonny Tejada

4.1.2 Masculinidad travestida 2. Escultura travesti (2019)

Después del resultado fotográfico obtenido en el ejercicio anterior, se mantuvo el tema del proyecto y se aplicó ahora al medio escultórico (Figura 10), lo que llevó a la elaboración de muñecos de tela azul que representan la masculinidad, y a vestirlos con prendas que no son vistas como masculinas; así, faldas, blusas y capas cubrían estos pequeños cuerpos dispuestos en círculo que representan un desapego total de los estereotipos del vestuario masculino.

En la actualidad es sabido que se asocia el color azul con lo masculino y en contraposición se asocia el rosado con aspectos femeninos, sin embargo, hubo un tiempo en el que esto no fue así, y como rescata el artículo *No siempre el color rosa fue de chicas y el color azul de chicos* (Girela, 2020) de la revista *Earnshaw's Infants' Department*:

La regla generalmente aceptada es rosa para los chicos y azul para las chicas. La razón es que el rosa es un color más decidido y fuerte, más adecuado para los niños, mientras el azul, que es más delicado y refinado, es mejor para las niñas (párr. 4).

Después estas concepciones cambiaron y “cada gran almacén decidía por sí mismo qué color asignar a cada sexo” (Girela, 2020, párr 4). Así, por último:

La concepción final que tenemos hoy en día respecto a estos dos tonos, llegó hacia 1940, cuando después de la II Guerra Mundial se decidieron cambiar las tornas básicamente porque sí y porque, por moda, los retailers decidieron establecerlo de este modo. Y nosotros, lo aceptamos (Girela, 2020, párr. 5).

El ejercicio de elaborar los muñecos con el mismo material con el que están vestidos lleva también a pensar la piel como una tela propia; esta idea será retomada en ejercicios posteriores.



Figura 10. Masculinidad travestida 2. Elaboración del autor (2019)

4.2 Procesos para el travestismo del género

4.2.1 *Sin título* (2020)

Si bien en *Masculinidad travestida* se buscaba una deconstrucción de los estereotipos y formas visuales de la masculinidad hegemónica, ahora *Sin título* (Figura 11) busca una mirada más amplia sobre la construcción del género individual, retomando así ideas del trabajo anterior pero sin verse limitado por tener en cuenta solo uno de los extremos del espectro del género, abriendo camino a nuevas posibilidades de interpretación del proceso del vestuario en un sujeto.



Figura 11. Sin título. Elaboración del autor (2020)

Aquí ya no se utiliza solamente tela azul, sino que los personajes están hechos con telas de diversos colores, haciendo alusión al habitar ese espectro del género del que se habló antes en el texto. Cada uno de los pequeños muñecos tiene una tela diferente, cada uno tiene su propio color, algunos se parecen, pero ninguno es igual aunque estén hechos con moldes y sean sometidos a los mismos procesos (trazado del molde, costura, corte de cada pieza, relleno) y con los mismos materiales y herramientas (telas, marcador, tijeras, hilo, máquina de coser, aguja). Todos son

diferentes porque cada proceso es único a la hora de construirse, aunque entiendan el género de maneras similares siguen teniendo experiencias individuales que dan matices a estas ideas. Incluso aunque algunos de ellos han salido de los mismos retazos de tela. Todos de una u otra forma salen del molde porque el proceso de fabricación no puede ser sometido a la sistematización, cada uno requiere de tiempo y esfuerzo para ser construido de manera individual.

Así, después de construir una multiplicidad de cuerpos se busca vestirlos con prendas que jueguen a retar el género y a dejarlo en ese campo borroso que no es ni masculino ni femenino, pero que puede contener partes de ambos al mismo tiempo.

4.2.2 *Florencio* (2020)

Buscando una aproximación al medio performático o la toma del espacio público, surge el proyecto *Florencio* (Figura 12), con el fin de llevar a la ciudad los procesos que se vienen desarrollando dentro del presente trabajo. Sin embargo, debido a las restricciones de movilidad y el período de aislamiento obligatorio causados por la pandemia de Covid-19 en el año en curso, el proyecto se ha ido transformando para buscar que sea posible llevarlo a cabo de una forma apropiada según las condiciones actuales.



Figura 12. Florencio 2. (Detalle) A la izquierda está Florencio como parte del proceso de Florencio 2. Elaboración del autor (2020)

Florencio nace con la intención de ser un reemplazo del cuerpo actuante, es decir, del cuerpo del artista que debe enfrentarse al ojo del público y a las condiciones de la ciudad en la que va a actuar. Es una forma de proteger el cuerpo que puede ser juzgado y herido por sus acciones, es una armadura inerte que protege desde la distancia a ese cuerpo vulnerable de sufrir ataques por transgredir la normatividad del género masculino que la anatomía sugiere.

El estampado en *Florencio* también es importante ya que contiene ciertas claves de significación que no encajan con lo normativo. El fondo blanco, neutro de su piel, es el primer indicio de ambigüedad en su cuerpo. No tiene voz por lo que no puede tampoco comunicar verbalmente nada sobre su género. Sin embargo, al estudiar las formas de su piel, podemos notar dos aspectos fundamentales.

Primero, lo más evidente, es que toda su piel está dibujada de muchas flores por cada rincón. Las flores son un motivo natural que se utiliza para representar la feminidad, la delicadeza, la fragilidad, la vida y la muerte, y la fertilidad puesto que las plantas las usan para reproducirse; son un motivo altamente feminizante. La segunda cosa para resaltar sobre *Florencio* es el color de sus dibujos: son azules, un color asociado a la masculinidad desde los uniformes azules de la marina (Figura 13).



Figura 13. *Florencio 2*. (Detalle) Estampado floral de *Florencio* y *Florencio 2*. Elaboración del autor (2020)

Así, *Florencio* todo el tiempo está mostrando ambivalencia solamente desde su propia piel, sin necesidad de vestiduras añadidas sobre su cuerpo. Evidentemente, al usar una prenda que pueda interpretarse como femenina su cuerpo absorberá esos valores y podrá ser leído de otro modo. Si *Florencio* usa saco y corbata será leído como un hombre, que usa un traje formal para una ocasión especial o para el trabajo; mientras que si usa un vestido corto y ajustado será leída como una mujer sensual y seductora.

Del mismo modo la ambigüedad de *Florencio* sigue más allá de su piel, pues no tiene una genitalidad definida ni un rostro que nos deje ver feminidad o masculinidad en sus rasgos. *Florencio* es un sujeto des-generado que no puede encasillarse como hombre o mujer ya que trasciende esos límites y solo cabe en la categoría de ‘cuerpo’.

4.2.3 *Armar-se* (2020) / *armario* (2020)

Armar-se (Figura 14), es una acción en la que se encuentra el cuerpo protagonista cubierto con ropas confeccionadas a partir de diferentes piezas recuperadas de otras prendas descartadas. Al lado hay dispuestas tijeras, aguja, hilo, diferentes pedazos de tela, y un muñeco simulando un cuerpo humano a pequeña escala. El protagonista empieza de manera deliberada a colocar las telas sobre el muñeco y a cortarlas a la medida para posteriormente coserlas directamente sobre éste a manera de prendas adheridas al cuerpo, cuando se cree suficientemente cubierto y customizado se da fin a la acción. Se busca representar el momento en el que el sujeto está construyendo sus propias prendas y consecuentemente construyendo su género, el que va a ser presentado ante la sociedad y por el que será reconocido.



Figura 14. *Armar-se*. Elaboración del autor (2020)

Por su parte, *armario* (Figura 15) está fundamentado en la idea de *El cajón, los cofres y los armarios*, el tercer capítulo de *La poética del espacio* (1957), en donde Gaston Bachelard nos introduce con la idea de que los armarios, cofres y objetos similares son contenedores, así, lo que

interesa al proyecto es expandir esta idea hacia un entendimiento de estos no solamente como contenedores de material físico, sino también de material intelectual y emocional. De este modo refiriéndose a que estos contenedores pueden guardar parte o la totalidad de la identidad de un individuo, dependiendo de la relación de este con el objeto contenedor, o de la intencionalidad del sujeto de guardar, esconder o proteger ciertos aspectos de su historia.



Figura 15. Armario. Elaboración del autor (2020)

Como referencia para *armario* y *Armar-se* está también la artista Yayoi Kusama. La utilización de los patrones en la obra de la artista son una forma de construcción de su personalidad y su identidad individual. Hacen parte de la estructura compositiva de su obra desde muy temprano en su carrera. Los diferentes diseños de sus ambientes y pinturas extraídos directamente desde sus alucinaciones, como afirma en el video *Yayoi Kusama - Obsessed with Polka Dots | Tate* (Tate, 2012, 02:54) son parte esencial de su obra; viniendo desde un lugar tan íntimo como su mente incontrolada, estos diseños muestran una parte oculta de su personalidad que ella misma ha decidido mostrar y revelar al exterior.

La tela blanca estampada es en estos dos trabajos la representación de la identidad oculta que es revelada a voluntad por el sujeto. Así, en *Armar-se*, el lugar con fondo estampado en que sucede la acción es la representación del espacio interior del sujeto, donde puede consolidar las ideas respecto a su género construirse a sí mismo como quiere ser. Esto para después en *armario*, desbordarse por los cajones y las puertas del armario y dejar ver todo eso que ha construido al estudiarse a profundidad.

Estos dos proyectos pueden ser entendidos también como una precuela, o la historia de origen de *Florencio*, aunque hayan surgido después de este. De este modo, *Florencio* sería la materialización de esa construcción individual que sucede dentro del espacio mental del sujeto. Por eso al vestir a *Florencio* se está vistiendo el ser interior del artista.

4.2.4 *Florencio 2 (2020)*

Continuando con la idea de que vestir a *Florencio* es vestir el ser interior del artista, el proyecto ha planteado la posibilidad de recrearlo en una especie de *segundo Florencio* (Figura 16). Esta idea consiste en pintar sobre la piel del artista los diseños que tiene estampados *Florencio* por todo su cuerpo, logrando la adopción de esa figura materializada del ser interior, y a su vez representa el final de un ciclo de construcciones internas que están sucediendo todo el tiempo en la mente del sujeto; que pueden cambiar en cualquier momento de manera gradual o de una forma más repentina en algunos casos, según la experiencia del artista.



Figura 16. *Florencio 2*. (Detalle) Elaboración del autor (2020)

El proceso de este ciclo de construcciones del género comenzaría en ese espacio representado en *armar-se*, que es el espacio mental del individuo en el que puede pensarse a sí mismo de muchas formas y experimentar de forma ilimitada con todos sus recursos mentales, aplicando ideas y referentes a su imagen, rescatando lo que quiere conservar y desechando lo que no es útil para la imagen final que está buscando y con la que va a transmitir un mensaje sobre su género propio. De esta forma el sujeto puede exteriorizar gradualmente esas construcciones mentales sobre su individualidad, como sucede en *armario*, hasta finalmente devenir ese sujeto idealizado que se produjo en el espacio mental interior.

Al convertirse en *Florencio 2* el artista está dejando de lado los prejuicios y adoptando de manera performativa el papel de la armadura que *Florencio* inicialmente debería cumplir.

4.3 Resultados

Para el desarrollo de *Florencio* y *Florencio 2* se realizó una serie fotográfica en el centro de la ciudad de Medellín en la que aparecen ambos proyectos. Terminado el proceso de pintura corporal con los diseños de la tela de *Florencio*, se emprende un viaje hacia el centro de la ciudad, que se entiende en el marco del proyecto como un espacio en el que se habita el género desde la normatividad y el seguimiento de la norma, pretendiendo generar un choque o una ruptura en las formas visuales comunes para las personas que transitan y residen en el lugar.

En este sentido se recorrieron diferentes sectores del centro de Medellín, como los alrededores de la Catedral Basílica Metropolitana, el Parque Bolívar, el paseo Junín, el Parque del Periodista y finalmente el Parque Bicentenario. El recorrido no fue definido previamente, sin embargo, se tuvo en cuenta la necesidad de desarrollar el trabajo en zonas concurridas, donde se pudiera captar la atención del público y estudiar las reacciones que provocaba la acción a medida que sucedía.

El propósito del trabajo, como se ha dicho anteriormente es generar una ruptura en las formas que se tienen de entender el género y cómo se lee esto normalmente desde la imagen y la indumentaria del sujeto mirado. Así, a través primero de la adopción del estampado de *Florencio* en la piel del artista, y luego con el uso de prendas de vestir que no hacen alusión a la masculinidad hegemónica, se genera una especie de ruido que persigue todo el tiempo la acción, hay multiplicidad de miradas del público curioso, que en ocasiones juzga o se sorprende con la escena que contempla mientras el equipo realiza la captura de las fotografías.

Los recorridos para cambiar de lugar fueron posiblemente los espacios en los que se llamaba la atención de un mayor número de personas, ya que al pasar por zonas muy transitadas

la acción se cruzaba en el camino de muchas personas, que tenían reacciones variadas, algunas más esperadas que otras.

Debido a que el artista no estaba cubriendo la parte superior del cuerpo en algunas partes del viaje, las miradas se hacían presentes tal vez debido al impacto visual de una persona pintada de azul caminando sin camisa por la calle; aunque hubo otros factores que podían llamar la atención, como el hecho de cargar una bolsa grande en la que se transportaba a *Florencio*, o llevarlo cargado a un costado como si fuera caminando a su lado (Anexo A).

Por otro lado, el proceso de cambiar las prendas a medida que se avanzaba en el recorrido puede entenderse como el proceso de materialización de esa figura que se construye en el espacio mental del sujeto, y que puede mutar constantemente buscando reflejar fielmente lo que lleva dentro de sí (Anexo B).

En el camino se encontraron distintos personajes que interactuaron con el proceso: un señor se quedó parado detrás del equipo por unos minutos mientras se realizaban algunas fotos frente al edificio Coltejer (Anexo C), una señora se acercó a preguntar qué estaban haciendo, una mujer más joven se refirió de forma positiva al “estilo” del artista, el fotógrafo escuchó a algún muchacho decir despectivamente “gay” al cruzarse con el artista, un hombre sugirió que los diseños se tatuaran de forma permanente sobre la piel, unas chicas se preguntaban para qué servía *Florencio*, y en general muchas personas denotaban diferentes expresiones al ver la pasarela del par de *Florencios* por las calles de la ciudad.

Entonces bien, puede decirse que el proyecto arrojó unos resultados positivos en esta versión, ya que pudo llevarse a cabo el proceso de transgresión de las categorías normativas del género a través de la indumentaria, lo que pudo evidenciarse en las reacciones de las personas que

se cruzaban con la acción, y la forma en que percibían ese cuerpo que habitaba a la vez la masculinidad y la feminidad sin dejarse ir a uno de los dos extremos y rechazar el otro. Así, al introducir en la ciudad un cuerpo que vive en el medio del espectro del género, puede romperse con la percepción que se tiene acerca de la indumentaria en relación al género y tomarla como una herramienta de construcción de una representación del género que sea singular a cada individuo.

5. CONCLUSIONES

El presente trabajo de investigación-creación abordó la idea de que el género es una característica construida socialmente, y por medio de la producción artística se estableció una analogía con el carácter también construido del vestuario. En este sentido el proyecto propuso entender ambos conceptos como un conjunto de fragmentos unidos arbitrariamente y legitimados por una estructura social que los propaga y avala como verdades y como normas que no deben contradecirse.

Así, se obtiene una revisión de diferentes teorías sobre el concepto de género, en la que se encuentra que no debe ser confundido con el sexo o la sexualidad; y se establece también que estos términos no están divididos en solo dos extremos oponibles que se relacionan a términos como masculino y femenino, sino que pueden entenderse como espectros que dejan abiertas las posibilidades de identificación individual del sujeto en relación a estas categorías, permitiendo ser habitados desde el centro y existiendo también formas híbridas entre femenino y masculino.

Por medio del análisis de referentes artísticos y de la cultura popular se vio entonces la manera en que se reproducen estas formas visuales, y así se extienden a las poblaciones que entran en contacto con ellas y el ciclo comienza nuevamente, perpetuando las formas normativas en las que se representan los géneros binarios.

Así, se encontró en este estudio que desde diferentes puntos se han cuestionado también estas categorías, viendo que, desde la pintura, el cine, la fotografía o la performance, diferentes artistas han aportado su punto de vista sobre el abordaje del género y su relación con las formas de la vestimenta que se utiliza con una intención comunicativa. Se rescata entonces la figura del andrógino como un primer acercamiento a esa posibilidad de habitar el centro del espectro del género, y se comienzan a cuestionar los cimientos de este concepto.

Se obtuvo también una revisión de las funciones del vestuario en la historia, encontrando que su propósito primario había sido el de proteger del clima a los primeros humanos, pero que ahora cumple una función primordialmente comunicativa de diferentes aspectos del individuo vestido. De este modo, el vestuario puede llegar a decir mucho de una persona solamente al ver y estudiar su atuendo.

Se entiende entonces que el vestuario puede servir como un material discursivo y que con él se puede construir todo un entramado de mensajes que van a hablar de diversas cualidades del sujeto, entre ellas de su género. Así, se encontró también que la significación de género de una prenda puede cambiar y ser adoptada de una forma distinta a lo largo de la historia, como en el caso analizado de los tacones que actualmente tienen una connotación femenina, pero al momento de su invención para montar a caballo se veían como algo más funcional que comunicativo. Entendiendo pues que el género puede construirse a través de las formas visuales que se expresan por medio de los adornos y aditamentos que componen la forma de vestir de un individuo.

Al obtener estos análisis sobre la funcionalidad del vestuario y su carácter comunicativo implícito, el artista hizo una revisión de procesos creativos propios que sucedieron de manera previa al trabajo investigativo, con el fin de relacionar esas aproximaciones anteriores y continuar su desarrollo en el proyecto actual. Se vio entonces que desde diferentes medios como la fotografía y la escultura se puede tener acercamientos a la interpretación y manipulación de los mensajes que va a transmitir el vestido dependiendo de la forma en que se utilice en la producción de imágenes.

Desde jugar con el color y la textura de la tela hasta reproducir el diseño de una tela sobre la piel el proyecto buscó distintas posibilidades de alterar y construir distintas significaciones sobre el vestuario y la forma en que este puede ser utilizado para confirmar o contradecir diferentes fragmentos del género que el individuo expresa con la imagen que proyecta hacia la sociedad. Se

entiende entonces que es un proceso de armar el género, a través de tomar o descartar ciertas características que se tienen como representativas de uno u otro género, y que en última instancia van a permitir un resultado individual en el que el sujeto pueda ver reflejadas sus construcciones mentales en su cuerpo físico.

Finalmente, en el último proceso plástico se materializa la ruptura de los cánones normativos y las construcciones sociales imperantes, al llevar a la ciudad un cuerpo que vive su experiencia del género desde el centro del espectro, y tiene una relación fluida con el vestuario y su manera de presentarse que no permite una definición o afiliación clara con ninguno de los extremos masculino o femenino.

BIBLIOGRAFÍA

Ad Absurdum (3 de noviembre de 2019). *¿Inventaron los tacones para Luis XIV?*

<https://adadabsurdum.blogspot.com/2019/11/tacones.html>

Bachelard, G. (1957). *La poética del espacio*. Buenos Aires, Argentina. FONDO DE CULTURA ECONÓMICA.

Berger, A. (2014). *El gran teatro del género: identidades, sexualidades y feminismos*. Buenos Aires, Argentina. Mardulce.

Baciero, C. (4 de marzo de 2020) *Los hombres más hombres se visten como señoras: los collares de perlas, los pañuelos de seda, los bolsos y los broches de brillantes que visten los tipos más influyentes en la moda ahora mismo*. GQ España.

<https://www.revistagq.com/moda/articulo/collar-perlas-panuelo-seda-broches-joyas-hombre-harry-styles-rami-malek-timothee-chalamet>

Blumer, H. (1992). La posición metodológica del interaccionismo simbólico. En Blumer, H. y Mugny, G.(Eds.): *Psicología social. Modelos de interacción*. (pp.1 14). CEAL. Buenos Aires, Argentina. Tomado de:

<https://campus.fundec.org.ar/admin/archivos/BLUMER%20++%20INTERACCIONISMO.pdf>

British Broadcasting Corporation. (25 de enero de 2013). *Por qué los hombres dejaron de usar tacones altos*.

https://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/01/130125_cultura_tacones_altos_historia_ao

- Butler, J. (1990). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, España. Paidós.
- Butler, J. (2004). *Deshacer el género*. Barcelona, España. Paidós.
- Canillas, L. (2008). *Señales de la androginia en la cultura y el arte* (Tesis de pregrado). Instituto Universitario Nacional del Arte. Buenos Aires, Argentina.
- Connell, R. (1997). La organización social de la masculinidad. En: Valdés T, Olavarría J. (Eds). *MASCULINIDAD/ES. Poder y crisis* (p. 31-48). Isis Internacional.
- de Sousa Congosto, F. (2007). *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid: Istmo.
- Gasana, A. (Director). (2020). *High on heels* [Alto en tacones] [Documental]. Lola Kay Productions.
- Girela, F. J. (18 de octubre de 2019). *No siempre el color rosa fue de chicas y el color azul de chicos*. GQ España. <https://www.revistagq.com/moda/articulos/azul-para-chico-rosa-para-chica-bebe-historia/22417>
- Hart, P. (Directora). (2010). *Orchids, My Intersex Adventure* [Orquídeas: Mi aventura intersexual] [Documental]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=HYfOafbtXKM>
- Harvard University. (11 de Septiembre de 2009). *Archaeologists Discover Oldest-known Fiber Materials Used By Early Humans*. Recuperado el 25 de Marzo de 2019, de ScienceDaily: <https://www.sciencedaily.com/releases/2009/09/090910142352.htm>

Intersexualidad. (Sin fecha). En Wikipedia. Recuperado el 7 de octubre de 2020 de https://es.wikipedia.org/wiki/Intersexualidad#Clasificaci%C3%B3n_de_estados_intersexuales

Laver, J. (1988). *Breve historia del traje y la moda* (Décima ed.). (E. Albizua Huarte, Trad.) España: Cátedra.

Lipovetsky, G. (1987). *El imperio de lo efímero* (Quinta ed.). (F. Hernández, & C. López, Trads.) Barcelona, España: ANAGRAMA, S.A.

Macaulay, K. (15 de diciembre de 2019) *La representación del género y de la sexualidad en "The Rocky Horror Picture Show"*. Medium. <https://medium.com/kaiqui/la-representaci%C3%B3n-del-g%C3%A9nero-y-de-la-sexualidad-en-the-rocky-horror-picture-show-7d329f3f0e7e>

Real Academia Española. (s.f.). Intersexualidad. En Diccionario de la lengua española. Recuperado en 20 de octubre de 2020, de <https://dle.rae.es/intersexualidad>

SciShow. (13 de noviembre de 2019). *There Are More Than Two Human Sexes* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=kT0HJkr1jj4&t=627s>

Sharman, J. (Director). (1975). *The Rocky Horror Picture Show* [El show de terror de Rocky] [Película]. Michael White Productions.

Sontag, S. (1964). Notes on "Camp".

Tate. (6 de febrero de 2012). *Yayoi Kusama - Obsessed with Polka Dots | Tate* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=rRZR3nsiIeA&t=174s&ab_channel=Tate

Urbsaitis, B. (Director y Productor). (2016). *Men in heels* [Hombres en tacones] [Documental].

Zambrini. (2010). *Modos de vestir e identidades de género: reflexiones sobre las marcas culturales en el cuerpo*. *Nomadías* (11), 130-149.

ANEXOS

ANEXO A. Aspectos que pudieron llamar la atención de las personas en la calle, tales como: no llevar camisa, cargar una bolsa muy grande y/o caminar con *Florencio* al lado.



Figura 17. Florencio 2. (Detalle) Elaboración del autor (2020)



Figura 18. Florencio 2. (Detalle) Elaboración del autor (2020)



Figura 19. Florencio 2. (Detalle) Elaboración del autor (2020) En la imagen se ve la bolsa donde viajaba Florencio durante el recorrido por el centro de la ciudad.

ANEXO B. En las siguientes imágenes aparecen los distintos cambios de vestuario de *Florencio*

2.

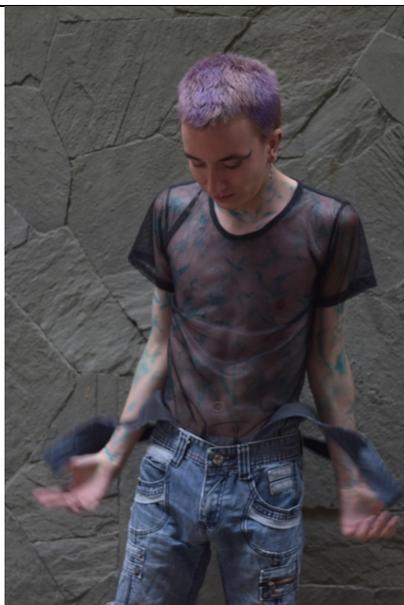


Figura 20. Florencio 2. (Detalle) Elaboración del autor
(2020)



Figura 21. Florencio 2. (Detalle) Elaboración del autor
(2020)



Figura 22. Florencio 2. (Detalle) Elaboración del autor
(2020)



Figura 23. Florencio 2. (Detalle) Elaboración del autor
(2020)



Figura 24. Florencio 2. (Detalle) Elaboración del autor
(2020)



Figura 25. Florencio 2. (Detalle) Elaboración del autor
(2020)

ANEXO C. Interacción del espectador con el proyecto en el espacio público.



Figura 26. Florencio 2. (Detalle) Elaboración del autor (2020)