

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL ECUADOR

CARRERA DE ARTES VISUALES

CONSTRUYENDO PERSONAJES
CREACIÓN DE VESTUARIOS ESCÉNICOS

Ma. José Medrano

Directora: Lic. Jenny Jaramillo

Quito, 9 de Diciembre del 2011

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a la Directora de esta tesis, Lic. Jenny Jaramillo por su colaboración, paciencia y apoyo desinteresado, así como el material suministrado que fue de gran utilidad para la elaboración de esta disertación. También deseo destacar el aliento y respaldo recibido de mis padres, muy especialmente el de mi padre que me orientó en todo momento. Además agradezco a los amigos que me animaron y aconsejaron continuamente. Sin la ayuda de estas personas no hubiera podido lograrlo.

Gracias.

INDICE

INTRODUCCION.....	4
CAPITULO I LENGUAJE Y VESTUARIO	
1.1 El vestuario como lenguaje y expresión visual.....	7
1.2 Relación vestuario – actor.....	12
CAPITULO II RELACIÓN VESTUARIO EN LAS ARTES VISUALES	
2.1 Antecedentes y vanguardias históricas.....	22
2.2 Puesta en escena en la producción artística contemporánea.....	31
CAPITULO III DESARROLLO DE LA PROPUESTA PERSONAL	
3.1 Proyecto para el vestuario de <i>El Coro del Silencio</i>	41
3.2 Propuesta de vestuario escénico.....	43
3.3 Organización para la ejecución de la propuesta.....	51
CONSIDERACIONES FINALES.....	56
BIBLIOGRAFÍA.....	59
ANEXOS.....	62

INTRODUCCION

El propósito de la realización de este trabajo implicó la necesidad de encontrar ciertas respuestas a interrogantes surgidas a partir del interés por el mensaje visual en general. Especialmente el transmitido por el vestido, mismo que se deriva de mi actividad como vestuarista; permitiendo comprender que habitualmente no es valorado en su verdadera dimensión. Por lo tanto, carece de la relevancia que ostentan los significados visuales que emergen de las cualidades del vestuario escénico.

El desarrollo de este documento se concibe como resultado del bagaje de conocimientos recibidos a lo largo de la Carrera de Artes Visuales y de la germinación que se ha orientado en curiosidad e interés permanente en el área del Diseño de Vestuario y sus diferentes espacios de expresión como: teatro, danza, cine, televisión, etc.

El presente trabajo de disertación pretende constituirse como un aporte para la comprensión del valor y el significado que posee el vestuario como complemento de los diversos personajes. Para de este modo contribuir dentro del campo de las Artes Visuales, en las que actualmente van surgiendo inquietudes sobre las prácticas interdisciplinarias.

En concordancia con lo formulado se referirá al vestuario como lenguaje y expresión visual, catalogado como expresión simbólica, de distinción y jerarquía social, identificación y función comunicativa, que otorga significado y sentido a lo representado, caracterizando el medio social, la época, reproduciendo la vida, sus virtudes y defectos. Consecutivamente se abordará la relación vestuario-actor, definiendo al vestuario como componente esencial de la apariencia externa del actor; así como también la pluralidad de roles que con éste desempeña, cualificando la caracterización escénica que está a cargo del actor. Al respecto de lo enunciado, Nicola Squicciarino expresa en su texto *El Vestido Habla*:

“Partiendo de la acción del Actor, el autor sostiene que para el hombre existir solo es posible en la personificación de un papel, asumiendo la propia corporalidad a través de la imagen histórica y culturalmente condicionada que de esta nos ofrece el vestido”.¹

Seguidamente, se realizará un breve recorrido por las vanguardias artísticas más destacadas y que han colaborado en el campo de las artes escénicas, señalando además el trabajo de varios artistas contemporáneos que han participado en proyectos interdisciplinarios, en los que se han destacado por el uso de vestuarios escénicos para la puesta en escena.

Finalmente, como desarrollo de la propuesta personal, se trazarán los conceptos con los cuales se ejecutará el diseño de vestuarios para la puesta en escena del

¹ Squicciarino Nicola, *El Vestido Habla: Consideraciones Psico-Sociológicas sobre la Indumentaria*. Editorial Cátedra, 1998.

“Coro del Silencio”, que es un proyecto en el que participan jóvenes con problemas de sordera, bajo el recurso del lenguaje de señas.

CAPITULO I

LENGUAJE Y VESTUARIO

1.1 El vestuario como lenguaje y expresión visual

“El atavío es el más elocuente de todos los estilos (...) forma parte del propio hombre, es el texto de su existencia, su clave jeroglífica”

Honoré Balzac

Sabemos que la ornamentación en la indumentaria del hombre primitivo formó parte de un complejo sistema simbólico. Sus características y cualidades, estuvieron articuladas a formas de distinción y jerarquía social al interior de dichos grupos humanos. Los pueblos guerreros, por ejemplo, poseían dicha distinción a partir del ornamento que enfatizaba en el empleo de elementos y materiales provenientes de trofeos de caza y de guerra, los cuales constituyen un importante repertorio material y simbólico del adorno corporal y del vestido.

Al responder a la necesidad de afirmar la pertenencia a un grupo social, la ornamentación o indumentaria pasan a constituirse en principios de identificación y comunicación. Expresó, no únicamente las condiciones naturales del entorno, los materiales, pigmentos, o formas utilizadas, sino las distintas posiciones sociales que ocupaban los individuos, a saber: determinaciones por la edad, sexo y

capacidades diversas. La creciente complejidad y diversificación de roles, actividades y creencias, que definió el desarrollo histórico en las sociedades occidentales, ha venido acompañado de un proceso secularizador, que ha desvirtuado el valor simbólico del ornamento indumentario.

En las sociedades modernas y contemporáneas, se presenta una recuperación del valor simbólico del ornamento indumentario en el espacio de las artes y la cultura. El acercamiento previo en los ámbitos del cine, del video, de la publicidad y del teatro, en los cuales, mediante la oportunidad de prácticas realizadas en calidad de encargada del diseño del vestuario, he conseguido, modestia aparte, construir lógicas más sensibles y de mayor comprensión a la función comunicativa que ostenta el vestido y la moda en las sociedades actuales.

En ese sentido, el pensador francés, Roland Barthes, señaló:

“El hombre se ha vestido para ejercer su actividad significante. Llevar un traje es fundamentalmente un acto de significación, más allá de los motivos de pudor, adorno y protección. Es un acto de significación y, en consecuencia, un acto profundamente social instalado en pleno corazón de la dialéctica de las sociedades.”²

Los significados transmitidos por el vestido dan lugar a una lectura expresada mediante una economía simbólica, la cual nos permite desarrollar hábitos interpretativos inconscientes en el espacio social, compenetrados por el sistema

² Barthes, Roland. *El sistema de la moda y otros escritos*, pág.419, editorial Paidós, Barcelona, 2003.

de consumo. El valor significativo del vestido en términos de distinción social, es subrayado cuando Barthes afirmó que:

“De hecho, el vestido no es más que el significante formal, de un único significado principal, que es el modo o grado de participación del portador (grupo o individuo). Ni que decir tiene, que este significado general se traduce en determinado número de conceptos o significados secundarios, que varían según los grupos más o menos amplios, más o menos formalizados que los emplean para señalarse, de tal forma que, una determinada indumentaria puede notificar conceptos de apariencia psicológica o sociológica: respetabilidad, jovialidad, intelectualidad, duelo, etc.”³

De allí puede considerarse que en términos del arte, es lo que ha permitido desarrollar una conciencia sobre la función simbólica que ha tenido el vestido en sus diferentes y diversas manifestaciones ornamentales, a través de la historia humana. Y particularizando en el arte teatral, este enfatizó las cualidades expresivas del vestuario, permitiendo descubrir posibilidades de significación alternativas las cuales interpelan nuestros hábitos interpretativos⁴.

En esa misma línea, para Ángela Carrasquero en su libro *Semiótica del Espectáculo*:

³ Barthes, Roland. *El sistema de la moda y otros escritos*, pág. 360, editorial Paidós, Barcelona, 2003.

⁴ Lo expresado anteriormente, fundamenta el trabajo de diseño del vestuario y la construcción del personaje que norma el texto que se ha venido desarrollando.

“El vestuario en una interpretación escénica, constituye mucho más que la ropa sobrepuesta en el cuerpo del Actor. Se trata de un sistema de signos que determinan con precisión las diferentes características que actúan en la creación y significación de un personaje.”⁵

Es evidente que en la representación de la obra el componente: actor- vestuario, otorga vida al mensaje visual cifrado en el lenguaje de gestos y movimiento ejercidos por el actor, en una práctica de apropiación e interpretación de las ideas del autor, este último creador de una obra.

La calidad interpretativa del actor exigió, entonces, del vestuario las mayores condiciones de uso, acorde con la variedad de movimientos ejercidos en la representación. Factores relativos a comodidad, resistencia y funcionalidad demandan de las características apropiadas de los materiales usados, no se diga con más razón el mensaje visual contenido en ellos, erigiendo de por sí una semántica formal que con su propia expresión complementa el mensaje interpretativo del actor. Vestuario y actor: complemento interpretativo que otorga vida a la escena. En ese horizonte:

[...] Al ser el componente más externo y visual de la representación, el vestuario no únicamente otorga al cuerpo del intérprete atributos que le permiten convertirse en el personaje representado, sino que también el vestuario debe guardar las características de funcionalidad, comodidad y resistencia con el fin de que el Actor en su plenitud de comodidad

⁵ Carrasquero, Ángela et al. «Semiótica del espectáculo: una clasificación de los elementos no lingüísticos del teatro». Revista de Artes y Humanidades UNICA Año 8, No. 18: 281-309. Enero - Abril 2007

cumpla una optima ejecución con la precisión y destreza que el personaje exige.”⁶

Para caracterizar lo enunciado más arriba podemos poner como ejemplo:

“La obra de Dominique Lemieux, diseñadora y vestuarista del internacional y vanguardista Cirque du Soleil, es la mejor muestra de ello. Sus diseños, capaces de combinar los elementos narrativos, visuales y estéticos de los espectáculos conceptuales del Cirque du Soleil con la funcionalidad requerida para la actividad física de alto riesgo de los artistas.”⁷



Quidam, 1996 El objetivo

⁶ Carrasquero, Ángela et al. «Semiótica del espectáculo: una clasificación de los elementos no lingüísticos del teatro». Revista de Artes y Humanidades UNICA Año 8, No. 18: 281-309. Enero - Abril 2007

⁷ http://www.marco.org.mx/servicios_educativos/pdf/pdf_Dominique_Lemieux.pdf

El vestuario escénico es preponderantemente significativo, dado que se trata de un elemento puramente material que otorga significado, por lo tanto, ejerce un sentido a lo representado. Asimismo, es capaz de caracterizar el medio social y a la época. Igualmente permite recrear la continuación mediante la escena, reproduce la vida, sus virtudes y defectos, hace historia. Incluso cuando el vestuario de la obra no es fundamental, su tratamiento resulta imprescindible para su desarrollo, ya que éste permite focalizar la atención hacia aquellos elementos de la representación que interesa resaltar.

De tal manera, lo que interesa destacar es que el vestuario se traduce en un conjunto de valores, los cuales al igual que en las sociedades primitivas escapan a una funcionalidad puramente de consumo.

1.2 Relación vestuario-actor

La humanidad a través del tiempo y el espacio ha encontrado y hecho suyas las condiciones y características del medio natural en los cuales se ha desarrollado. En ellas ha creado formas de identificación y cohesión mediante acontecimientos que en su momento fueron considerados superlativos y que al ser reconocidos como únicos y diferentes, no sólo que han memorizado su historia, sino que por su significado han marcado hitos por el valor e importancia obtenidos, sus contenidos han sido reeditados.

De esta manera es plausible comprender el devenir de la noción del mito, del cual todas las sociedades se han valido para encaminar, ejemplificar, recrear, escribir su propia historia mediante la representación de esos hechos que marcaron su vida.

Precisamente para estas representaciones, suministradas por sus cualidades de interrelación, se puede considerar necesario el apareamiento de aquella persona que, encarnándose en el valor de los hechos, reedite aquella historia que los ha identificado.

Por lo que para reforzar lo dicho anteriormente, podemos consignar que:

“De tal manera que atendiendo a ésta definición, el vestuario escénico es el componente más importante de la apariencia externa del Actor, domina sobre las demás formas expresivas por su mayor connotación visual y su trascendencia histórica y filosófica, pilares donde precisamente se apoya el contenido que tiene como propósito enseñar, comunicar, divulgar, con cuanta más razón que el primer objetivo de la representación de una obra se halla en la caracterización del vestuario. Sistemas que por su mayor dimensión, le permite una mayor percepción. La primera visualización en un acto escénico, el papel del Actor es identificado gracias a la calidad y a la relación tiempo espacio por las cualidades del vestuario.”⁸

⁸ <http://arteescenicas.wordpress.com/2010/06/06/la-apariencia-externa-del-actor-el-vestuario/>



Cindy Sherman Serie "History Portraits"

Así que:

“Vestuario y personaje o inversamente considerados, se encuentran en íntima relación en función del significado histórico social del traje. Las funciones del vestuario escénico son correspondientes a las que cumplió en un momento histórico determinado, y por tanto lo son con el momento social al que están dando vida, al que lo representan y significan en el escenario.

Según James Laver, “en su origen todas las ropas son teatrales”. De hecho, el “traje de ocasiones especiales” (luto, trabajo, ocio, fiesta, etc.) es en realidad vestuario para papeles sociales diferentes. De tal manera que el Vestuario y el papel del Actor forman, en su representación también una unidad social.”⁹

⁹ <http://arteescenicas.wordpress.com/2010/06/06/la-apariencia-externa-del-actor-el-vestuario/>

El trabajo de Cindy Sherman¹⁰ fue una clara muestra en el que su propio cuerpo fue asumido como un vehículo para introducir diferentes personajes, inventar roles e interpretarlos. “Irónica casi siempre y grotesca en muchas ocasiones, Sherman manejó con destreza, iconos y códigos visuales aprendidos de la publicidad, del cine, de la historia del arte y sobre todo, del papel cliché de la mujer de hoy en día, con cuya piel se ha vestido en tantas ocasiones.”¹¹

La identidad social comúnmente representada se prestó para una pluralidad de roles que contó con la aceptación de la sociedad, aunque con ciertos visos de extrañeza. Pero no así la de un personaje escénico, que como se manifestó precedentemente, debe guardar relación con la época y el medio social que va ser representado.

En otras palabras, el actor puede mostrar su versatilidad actoral cumpliendo diferentes roles, pero no cuando esté en representación del personaje con el uso de un vestuario único. Es pertinente, entonces, para el actor la aceptación de una pluralidad de roles, pero no en el caso de un personaje escénico, con un vestuario único. De esta manera se puede entender que:

“Sirvan de ejemplo los personajes de la Comedia de’Il Arte (siglo XVI), período en el cual predominaba el estilo clásico, estilizado, frío y riguroso.

¹⁰ *Cindy Sherman* (1954 New Jersey) Fotógrafa y directora de cine. A través de una serie de diferentes obras, Sherman ha cuestionado sobre el papel y la representación de la mujer en la sociedad, los medios de comunicación y la naturaleza de la creación del arte.

¹¹ <http://www.masdearte.com>

Es por esto que, tal vez como reacción, se encuentra en ella lo opuesto: llamativas y coloridas representaciones que florecieron en toda Italia y las Reglas del Teatro quedaron suplantadas, especialmente en lo que se refiere a las vestimentas llegando de modo inequívoco a la identidad de los personajes.”¹²



La Comedia de Il Arte

Sin embargo, es preciso tomar en cuenta los cambios que la naturaleza de las propias circunstancias del convivir social, las nuevas percepciones del mundo, el factor económico, el poder, la propia comprensión del medio, ha determinado cambios en la forma de pensar, sentir y expresarse de las sociedades. Constituyéndose en factores determinantes en la representación visual de la vida social, que han sido manifiestos y cualificados por las propias sociedades en

¹² <http://arteescenicas.wordpress.com/2010/06/06/la-apariencia-externa-del-actor-el-vestuario/>

medida de la escala del poder obtenido, tanto en lo personal como en lo social. Es decir, socialmente expresadas mediante el uso del vestido o traje. Valdría mencionar la necesidad de conocer a quienes tuvieron las cualidades suficientes para dejarnos un legado de la historia vista a través del vestido, dando ocasión de contar con obras que involucran, prácticamente a toda la humanidad. Y:

“De allí que esta posibilidad visual, de mostrar la historia de la vida social y sus cambios por las razones antes indicadas, nos da la posibilidad de entender las características, las diversas alternativas de representación del vestuario y precisamente, mediante estos recursos se recrea en una obra, Actor y Vestuario, representan un jirón de la identidad de los pueblos en su cotidianidad, sus costumbres, intereses, formas de vida, estados de ánimo, su filosofía de vida, la relación tiempo espacio, etc.; por poner un ejemplo, sobre la obra El Rey Lear, escrito por William Shakespeare, el Personaje Todopoderoso de Monarca pasa a Mendigo, condiciones opuestas que tienen y deben ser demostradas en su aspecto externo en la Obra Teatral.”¹³

Como se habrá notado el tema actor se ha enfocado como asunto particularmente fundamental en cuanto a la calidad y cualidad escénica intrínseca de éste, apoyado por la caracterización del vestuario que guarda una relación directa e importante respecto del personaje, al que se suma la participación cualificada del maquillaje y el peinado.

¹³ <http://arteescenicas.wordpress.com/2010/06/06/la-apariencia-externa-del-actor-el-vestuario/>

El vestuario y el maquillaje contribuyen a crear el estilo y el ambiente de la escenificación. Cada uno de estos elementos aporta a establecer el carácter del personaje representado por el actor. Se trataría entonces de la primera impresión visual relevante que el público capta, recibe y valora.

Este primer impacto, producto de los elementos citados más arriba, más la calidad de caracterización del actor, el uso del color, el estilo y el corte del traje, las calidades de la tela, son elementos que ayudan a la exitosa consecución de los efectos escenográficos.

Así, no puede olvidarse la importancia de la apariencia del personaje sujeta a las características particulares de la edad, nacionalidad, medio social, modo de vida y condición social. De allí que el traje propiamente dicho con las exigencias del personaje y la ubicación de éste en el contexto histórico, la ambientación y el entorno escénico, contribuyen a lograr los efectos y el éxito de la presentación:

“Para poner un ejemplo, en la escena, el recurso del uso de las patillas, bigote y barba, de moda nuevamente a partir de 1848 en el contexto de identidad, reveló las ideas revolucionarias del medio y por lo tanto del personaje.

A principios del siglo XIX pasó a representar las características del burgués respetable, para el año 55 del siglo XX, cumplieron con las ideas existencialistas; para 1966 nuevamente se identificaron con ideas políticas extremas o de una actitud reivindicadora de la sociedad, como por ejemplo, el pelo largo impuesto por los Beatles, tan largo como en el siglo XVII. De tal manera que todo esto guarda un significado de cambio,

de cuestionamiento a un orden establecido, cuya lectura va mas allá que una moda, proyecta otro significado, equivale a una manera distinta, si cabe el termino, rebelde de valorar la vida.”¹⁴

El actor decodifica al personaje y no únicamente lo construye, sino también lo materializa, lo representa, lo da vida en el escenario; expresa, cuestiona, critica, enseña, ejemplifica y canaliza respuestas del público. Por lo que su actuación es el corolario de una compenetración sustancial y total con el papel que representa. Constituye el resultado de realizar muchas y variadas acciones, producir gestos, provocar, responder, ocupar y crear un espacio, usar objetos, imaginar, sentir, recordar; pero sobre todo vivir el mundo representado dentro de los límites aparentes que se encuentran circunscritos al espacio escénico, donde todo, al igual que en la propia vida, se le presenta con el orden de significaciones. De modo que el espectador, que en primera y en última instancia es a quien va dirigido la obra, está siendo participe de una experiencia que se le presenta, también, en ese mismo orden de significaciones.

Escénicamente el traje pasa a constituir la prolongación del cuerpo del actor, lo viste y dignifica. Verbigracia de esto podemos distinguir el uso de coturnos por parte de los protagonistas de la tragedia griega o para ridiculizarlo como los enormes falos de la comedia ática. Entonces:

“Tal como sucede en las funciones de teatro callejero, el empleo de ropas determinadas y de ciertos accesorios como los zancos, que agigantan la

¹⁴ Wagner en su obra Teoría y técnica teatral (p.196).

figura humana, contribuyen a rediseñar un espacio no específicamente teatral alterando su cotidianidad y otorgándole un estatuto de ficción”.¹⁵



Coturnos utilizados en el teatro griego

No es posible separar el cuerpo del actor y vestuario porque uno y otro, integran esa unidad significativa que es el personaje. El vestuario se convierte en parte fundamental dentro de la construcción del personaje, se constituye como intermediario del cuerpo del actor y transita a ser el ícono del personaje. “Pero este cuerpo no es simplemente el cuerpo anatómico y pasivo, sino un cuerpo histórico y psíquicamente construido: el punto de partida como forma de comunicación no verbal”¹⁶. Por lo que junto con el vestuario se transfigura en un

¹⁵ Trastoy Beatriz, Lenguajes escénicos, pág. 86

¹⁶ http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=120&id_articulo=494

todo orgánico, que es accionado dialécticamente con otros signos escénicos para crear la representación.

CAPITULO II

RELACIÓN VESTUARIO Y LAS ARTES VISUALES

2.1 Antecedentes y vanguardias históricas

Dentro del panorama de la expresión visual surgen las vanguardias como rechazo a los modelos existentes en el ámbito de evaluación negativa del pasado. Las vanguardias significaron una protesta y búsqueda de nuevas realidades dentro del contexto social del momento en general, los significados de la Primera Guerra Mundial y sus consecuencias, implicaron dentro del espacio cultural, una serie de cambios revolucionarios como resultado del derrumbe de una gran cantidad de creencias e ilusiones tradicionalmente aceptadas.

Al respecto considero importante aludir el razonamiento de Octavio Paz quien en el texto Rupturas y Restauraciones al referirse al tema de la Vanguardias de principios del siglo XX, parte enunciando que para el arte nuevo corresponde un tiempo nuevo, a diferencia de lo expresado por Charles Baudelaire que prefiere llamarlo Arte Moderno, consciente de la propia mortalidad, aunque a su vez esta misma característica lo define como *vivo y latente*. De allí que:

“El arte moderno es el arte más vivo de la historia; es una forma del movimiento o, mejor dicho, es la forma del movimiento. Por esto es cambio continuo”¹⁷.

Dicho de otro modo, la modernidad en el arte constituyó y constituye fundamentalmente cambio, el encuentro de nuevas formas de expresión del arte en todas sus manifestaciones. Bajo este razonamiento Octavio Paz retomó las ideas del poeta francés y explicó la diferencia entre vanguardia y modernidad, comentando que:

“La vanguardia es un aspecto de la modernidad, esta última comprende no solo rupturas sino regresos y restauraciones”¹⁸.

De esta manera, las vanguardias frente al razonamiento englobador y contundente se redefinen y fusionan con aquello considerado opuesto, de esta manera la modernidad no es más que un recomienzo continuo de las expresiones visuales en general, con más razón de las artísticas, constituyen el principio y el fin, no alude repetición ni la vuelta al pasado, significa la dialéctica de la vida, la historia enriquecida y decantada, expresa la tradición como fundamento de los pueblos.

Lo dicho, en el contexto del tema vestuario es preciso añadir que el proceso estuvo signado como un juego en el tiempo como consecuencia de los cambios

¹⁷ Paz, Octavio. *Rupturas y Restauraciones: 100 años de Vanguardias Históricas*. Revista el Paseante N° 23-25 pág.17-27

¹⁸ Paz, Octavio. *Rupturas y Restauraciones: 100 años de Vanguardias Históricas*. Revista el Paseante N° 23-25 pág.17-27

políticos sufridos en Europa en los primeros años del siglo XX, sobre todo con los importantísimos aportes vanguardistas de la nueva Escuela de Diseño, Arte y Arquitectura BAUHAUS,¹⁹ con los programas pedagógicos que fueron implementados, estableciendo diversos talleres de trabajo que incluían desde la artesanía hasta la arquitectura, el diseño en general en todas sus expresiones, como también la pintura, escultura y el taller de teatro.

Las ideas innovadoras de Walter Gropius, fundador de la Bauhaus, consistían en un intento de volver a la artesanía para que humanizara la nueva era técnica. Mediante una pretendida síntesis de todas las artes plásticas, aunó como a una familia a pintores, escultores y arquitectos, lo más representativo del momento. Manifestó que: “las palabras y particularmente las teorías no puestas a prueba por la experiencia pueden ser mucho más perjudiciales que los hechos”²⁰

Integró a aquellos pintores destacados en Europa que dejaron de lado la tradición de la Academia en función de la nueva conceptualización de los elementos simples de la forma, el punto, la línea, el plano generadores del volumen y el espacio lo que dio lugar a una nueva manera de concebir la Arquitectura, el Arte y el Diseño Industrial.

¹⁹ *La Staatliche Bauhaus*, (Casa de la Construcción Estatal) fue la escuela de diseño, arte y arquitectura fundada en 1919 por Walter Gropius en Weimar (Alemania) y cerrada por las autoridades prusianas (en manos del partido nazi) en el año 1933.

²⁰ Gropius Walter, *Alcances de la Arquitectura Integral*, pág.20

Oskar Schlemmer (1888 - 1943) fue el encargado del que se denominó, *Taller de Teatro*, logrando:

“Poner en escena nuevos conceptos y reflexiones sobre la relación del hombre con el espacio a partir de un análisis geométrico de las formas corporales y de los movimientos de éste en escena. La utilización de nuevos materiales de construcción, las formas y el lenguaje altamente geométricos, las nuevas ideas sobre diseño y color se establecieron como una apertura hacia nuevas propuestas en la creación de espacios, donde el arte aparece expresado de manera libre, con actuales y revolucionarias propuestas, como una forma directa de influir en la vida, en el cotidiano y en las estructuras sociales imperantes”.²¹

Entre sus obras más destacadas está el *Ballet triádico* (1921), una obra de varias horas con 18 cambios de vestuarios e iluminación, compuesta por 12 obras de pequeño formato.



“Ballet triádico” 1924.

²¹ <http://www.escaner.cl/escaner87/digital.html>

Debemos explicar que:

“El diseño de los vestuarios es uno de los campos formales donde se puede ver más claramente las ideas y análisis desarrollados por Oskar Schlemmer, el uso e implementación de nuevas tecnologías en los materiales que se utilizaban para el diseño de estos vestuarios son de gran relevancia. El recurso de nuevos materiales utilizados como: vidrio, metal, madera, etc., son los que concretamente van a permitir la confección de estos diseños”²².

Así como también las nuevas propuestas realizadas a nivel de espacio escénico sumado a los conceptos de punto, línea y plano, como base de la composición volumétrica espacial. Schlemmer asignó el uso:

“del color simple, rojo, azul, amarillo, negro y pártase del espacio de su ley y secreto y téngase reverencia y respeto ante cada acción del cuerpo humano, y sobre todo, en la escena, ese mundo peculiar de la vida, de la apariencia, esa segunda realidad en la que todo se halla envuelto en el esplendor de lo mágico”. Diario de Oskar Shlemmer, mayo 1929.²³

Lo expuesto permite resaltar el pensamiento diferente y la novedosa manera de abordar el diseño, partiendo siempre de lo más elemental. La simplicidad como patente de solución de diseño en la composición en el plano, el volumen y el espacio, en el uso del color, la superficie y de la diversidad de materiales, resaltando y aprovechando el trabajo interdisciplinario, que en el caso concreto del

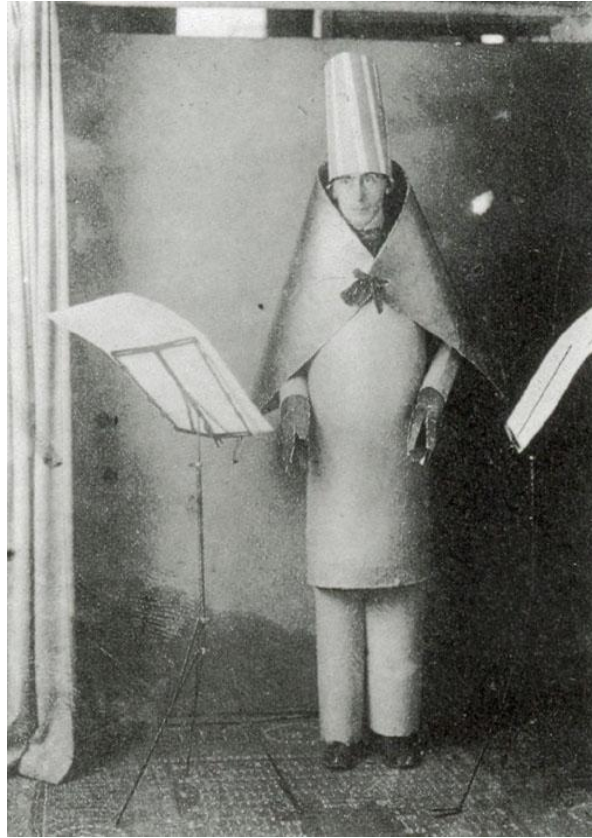
²² <http://www.escaner.cl/escaner87/digital.html>

²³ Kennedy Andrew, *Bauhaus*, pág. 89

teatro da lugar a una mejor expresión del arte escénico que hasta hoy en día sigue llevándose a la práctica en las distintas producciones contemporáneas.

Otro de los movimientos artísticos que trabajaron en torno a la literatura, poesía, teatro y la puesta en escena, fue el Dadaísmo. Este movimiento artístico surgió en Zurich, con el propósito de manifestarse contra los valores sociales y estéticos establecidos. Los dadaístas permanentemente utilizaron prácticas artísticas y literarias incoherentes, absurdas e irracionales. Sus representaciones teatrales y sus manifiestos buscaban impactar o dejar perplejo al público. Dadá surge como la intención de “dinamitar el arte” por ser éste parte de la monstruosa sociedad que ha provocado el estallido de la Primera Guerra Mundial. “Se celebraron provocativas veladas, inconformistas recitales, declamaciones cacofónicas e indescifrables, y los primeros *happenings* de la historia basados en la inspiración casual, el absurdo, y el antirracionalismo”²⁴.

²⁴ <http://recursos.educarex.es/escuela2.0/Humanidades/.../la...dada-3.htm>

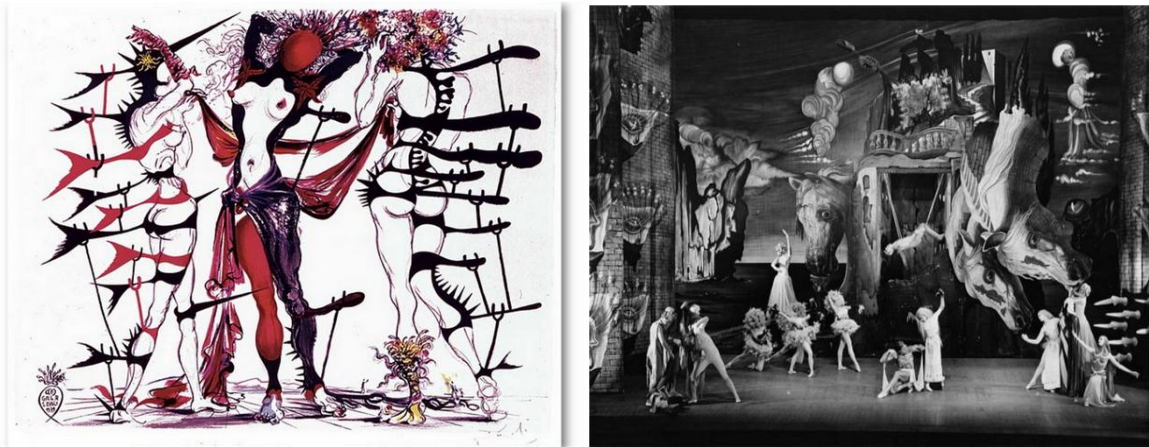


Hugo Ball en el Cabaret Voltaire en un Acto Escénico 1916

Uno de los gestores del movimiento, Hugo Ball, escritor, músico y actor teatral alemán, puso en escena la presentación de su poema fonético “Karawane”, que consistía en articulaciones de fonemas e interjecciones carentes de significación. Un espectáculo dadaísta, que buscaba cuestionar con el vestuario todos los valores estéticos constituidos mediante el empleo de materiales inusuales como la chatarra.

Ese deseo de ir en contra de todo lo establecido llevó a los dadaístas, para ser coherentes con su filosofía, a rechazarse a sí mismos y su propia desintegración.

Poco después, surgió el Surrealismo en París (1924) de la mano de André Bretón, autor del Primer Manifiesto Surrealista, quien afirmó la importancia de liberar las fuerzas del inconsciente o de lo fortuito, frente a las leyes impuestas por la lógica. Otro destacado del movimiento fue Salvador Dalí quien se situó a la cabeza del Surrealismo, no sólo en el campo de la pintura, pues también en la literatura y en el cine donde se registraron aportes suyos. Su pintura reflejó una técnica minuciosa, muy detallista y coordinada, en la que prevaleció el dibujo y los efectos de perspectivas desoladas e ilusorias. Se trató de un excéntrico de nacimiento que todo su carácter lo plasmó en sus trabajos como un sello personal. Su polifacético talento lo llevó hasta la ilustración de libros, la publicidad, también se ocupó de diseñar joyas y decorados, destacándose en sus muestras escenográficas y vestuarios teatrales.



Dibujo para vestuarios y escenografía para "Tristan Fou", Salvador Dalí 1939

“En la primera mitad del siglo XX la presencia de elementos de origen cinematográfico en las artes plásticas era abundante, a pesar de que el

cine era todavía un medio muy reciente, sin embargo ofrecía posibilidades de nuevas formas de expresión, alternativas de la pintura tradicional”.²⁵



"Un Perro andaluz" 1929

Es de mucha significación el aporte de Salvador Dalí dentro de esta corriente de expresión en el ámbito de las interacciones entre el arte y cine contemporáneos, en los que, además de incluir en sus pinturas elementos derivados del cine, colaboró con el cineasta Luís Buñuel, en el guión del film más representativo del surrealismo *Un Perro Andaluz* (1929), una película que no se realizó para ser comprendida sino para exaltar sensaciones y provocar reacciones en el espectador. En 1945, diseñó la secuencia onírica para *Recuerda* (Spellbound) del productor Alfred Hitchcock, una historia que pone énfasis e interés en el psicoanálisis.

²⁵ <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/20/3varia/19.pdf>

2.2 Puesta en escena en la producción artística contemporánea

En este punto hay que señalar que cuando se habla del arte contemporáneo, según Octavio Paz en 1967 citándose así mismo manifestó que, de las obras realizadas después de los años 60's, los resultados obtenidos respecto de la modernidad, constituyen *imitaciones y reinenciones de lo mismo* y como consecuencia una reiterada negación de sí misma.

De la misma manera, la filosofía en que asentaba la vanguardia respecto de los movimientos modernos exaltados por André Bretón perdió fuerza. Las mismas corrientes de vanguardia contenían el germen de la negación del culto al arte, simplemente se había encontrado otras formas de expresión, desmitificando el concepto de obra de arte y de museo, y por lo tanto de la temporalidad de las obras, sino más bien como producto de las continuas rupturas y reencuentros dialécticamente considerados, encuadrándose, por lo tanto en la modernidad.

Como paradoja el nuevo producto terminó dentro de los museos.

Reflexionando sobre el trabajo de Marcel Duchamp, ubicado dentro de la eclosión cuestionadora de los modos de expresión citados, con la pretensión de desmitificar el arte o mejor dicho el mensaje visual, es dable afirmar que:

“Cuando Duchamp puso bigotes a la Gioconda, el arte pop se hallaba en estado de gestación avanzada. En efecto, aun cuando el arte pop deba su fuerza a la situación existente a principios de los años sesenta, es

indudable que Duchamp contribuyó en gran medida a crear un ambiente de opinión que permitiría el posterior desarrollo del pop”.²⁶

Por lo tanto, de acuerdo con lo expresado:

“Los *ready-made* de Duchamp en poco se diferenciarían de las denominadas más tarde pinturas pop o de los objetos de arte pop. En la pretendida ingenuidad “dadaísta”, en su limpia mirada infantil hacia el mundo, irónica también por cierto, hay mucho de la finalidad del arte pop empeñado en desmitificar el concepto tradicional de obra de arte para, mirando a su alrededor con atención convertir en algo artístico todo aquello que, por habitual en la vida cotidiana, había parecido como indigno hasta ese entonces.”²⁷

Hacia 1955 bajo la influencia del propio Duchamp, se empieza a sentir en los Estados Unidos de Norteamérica las primeras voces de quienes no estuvieron de acuerdo con el expresionismo. Expresionismo entendido a través del uso de los elementos formales tomados de la abstracción pos cubista y del surrealismo. Este movimiento se asienta en los Estados Unidos dadas las características sociales del momento, el crack de 1929, la gran depresión económica consecuencia de lo anterior y luego la Segunda Guerra Mundial que afectó a Europa.

La distancia tomada con el subjetivismo expresionista europeo, así como el descubrimiento de un nuevo universo cotidiano, el grado de aceptación obtenido en el medio artístico como en el público en general, abrieron una nueva vía

²⁶ <http://ppdroppo.blogspot.es/general.phtml?tille=pop>

²⁷ <http://ppdroppo.blogspot.es/general.phtml?tille=pop>

artística denominada New-Dadá que más tarde desembocaría en el pop-art en los Estados Unidos.

El pop no pretendía, como el dadaísmo, negar al arte, sino afirmar la calidad artística de temas y técnicas basados en la cultura popular de producción masiva como: publicidad, moda, comics, ilustraciones, revistas, artículos de consumo, etc.

La producción artística masiva en esta línea de expresión y el consumismo triunfante, proporcionaron los iconos que se verán multiplicados hasta la saciedad en la obra de los llamados “artistas pop”. Las experiencias cotidianas trazaron las normas de un estilo desnudo y mecanizado, de series fácilmente entendibles por el espectador contemporáneo. Fue un arte sin ningún compromiso social y de gran carga visual, enlazado claramente con el mundo de la publicidad.

Andy Warhol²⁸, considerado la figura más relevante del llamado Pop Art, tras un notable trabajo como ilustrador profesional, comenzó a ser reconocido en el mundo por su expresión pictórica, por sus apuestas fílmicas y literarias de vanguardia. Así, modelos, bohemios, músicos y pintorescos personajes urbanos de su época impusieron “estilos” que regirían en el resto del mundo a través del vestuario, la música, el arte, el diseño; además del propio estilo de vida respaldado por una hábil relación con los medios de comunicación y por el nexo conseguido con artistas e intelectuales, aristócratas, homosexuales, etc.

²⁸ *Andrew Warhola, Jr.* (Pittsburg, 6 de agosto de 1928 - Nueva York, 22 de febrero de 1987), más comúnmente conocido como Andy Warhol, fue un artista plástico y cineasta estadounidense que desempeñó un papel crucial en el nacimiento y desarrollo del pop art.



"Marilyn Monroe en Oro" 1962

Durante la década de los años 60, Warhol realizó más de 500 películas underground. Buscó traspasar los límites convencionales de lo artístico en lo que la música también entra como el nuevo objetivo. Organizó *happenings* expresadas mediante una mezcla de actuaciones en general, improvisaciones de conjunto, películas, baile y música.



Warhol junto a Nico y The Velvet Underground.

Este artista exploró el ámbito del diseño de vestuario en los años 1966 – 67, diseña los llamados “vestido plátano” y “vestido frágil”, realizados en éste último año durante el lanzamiento del disco “The Velvet Underground & Nico” donde participó como productor del grupo.



Andy Warhol, Gran show pop-plástico

Es necesario particularizar que la influencia del cine en las artes plásticas se incrementó en la segunda mitad del siglo XX, ya que el cinematógrafo se convirtió en uno de los principales medios de masas y constituyó una parte fundamental de la experiencia de vida de los artistas. La presencia de elementos cinematográficos en el arte contemporáneo se pudo manifestar de varias maneras como son los motivos iconográficos, la influencia del lenguaje fílmico en la estructura de la imagen y como modelo formal para los nuevos medios audiovisuales.

“El Pop art fue un referente estético para los musicales psicodélicos de Ken Russell(*Tommy*), o las películas protagonizadas por *The Beatles*

(*A hard day's night* de Richard Lester). *La Naranja mecánica*, de Stanley Kubrick fue, quizás, el ejemplo más radical de la influencia de la estética del pop-art en el cine. La escenografía, el vestuario, los cuadros y esculturas que decoran la casa de la «mujer de los gatos» o la habitación de Alex de Large (protagonista principal del filme), recuerdan las obras de Tom Wesselmann y John Rosenquist. El interior del Korova Milk Bar está inspirado en las esculturas del artista británico, Allen Jones, que representaban mujeres con atuendos y poses con claras connotaciones sadomasoquistas, convertidas en partes de mobiliario de la escena”.²⁹



La naranja mecánica, Stanley Kubrick

“Otro ejemplo relevante fue la serie de fotografías de Cindy Sherman en los años 70, que lleva por rúbrica *Film stills*, la que contiene elementos de narración fílmica, imitando la naturaleza del fotograma cinematográfico, el espacio temporal de una secuencia narrativa, su composición y elementos de maquillaje, pelucas y vestuario denotan que se trata de un disfraz artificial a propósito, para transformar su identidad y como reflejo de la época. Su método de auto escenificación se basa siempre en la representación de clichés de roles sociales, como el placer reprimido, el temor o la violencia”.

²⁹ <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/20/3varia/19.pdf>



"Film stills", Cindy Sherman.

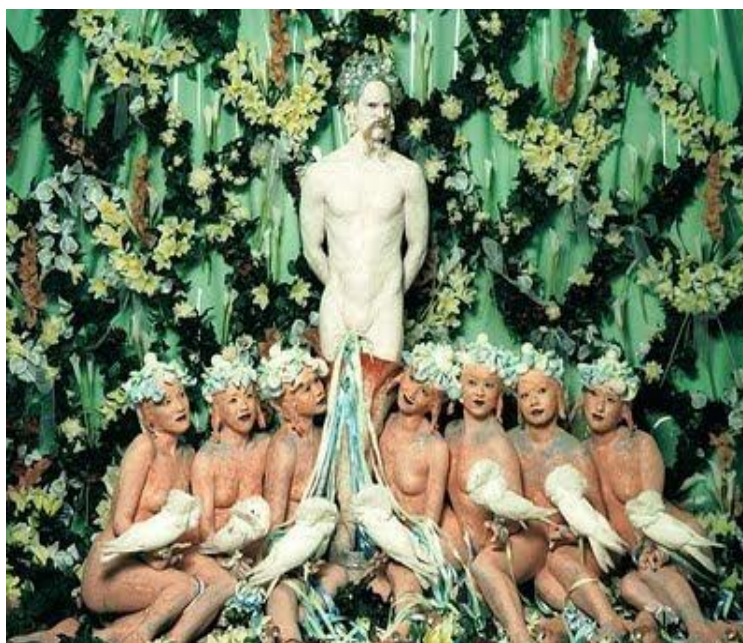
Por otro lado, observamos el trabajo de Matthew Barney³⁰ (1967), con:

“sus exploraciones surrealistas de la identidad masculina que superan los límites convencionales. Barney pasó rápidamente de los vídeos de sí mismo desnudo escalando las paredes de su estudio (Vestido de campo, 1989), inspirados por Nauman y Acconci³¹ (Body Art 1960), a los espléndidos escenarios llenos de color de sus vídeos e instalaciones “Cremaster”, que comenzó en 1994, en los cuales hadas, sátiros y otras criaturas variadas con un elaborado vestuario, interpretan guiones privados que surgen de la preocupación de Barney por las partes del cuerpo y los fluidos físicos, las relaciones hétero y homosexuales, los

³⁰ *Matthew Barney* (1967, San Francisco, California) es un artista multimedia que no cree en la diferenciación entre disciplinas y busca siempre combinar en sus obras todo tipo de técnicas y expresiones artísticas: instalaciones audiovisuales, esculturas, dibujos, fotografías, etc.

³¹ *Bruce Nauman, Vito Acconci*, trabajaron el Body Art, estilo enmarcado en el arte conceptual, de gran relevancia en los años 60's en Europa y, en especial, en Estados Unidos. Se trabaja con el cuerpo como material plástico, se pinta, se calca, se ensucia, se cubre, se retuerce... el cuerpo es el lienzo o el molde del trabajo artístico. Suele realizarse a modo de acción o performance, con una documentación fotográfica o videográfica posterior.

deportes y la alquimia. La palabra “cremaster” (el diminuto músculo que sostiene los testículos) invita a las asociaciones con un mundo cerrado que está preparado para la actividad sexual, alimentado por la fantasía y el deseo. Con Barney, la exploración del cuerpo en el arte de finales del siglo XX alcanza proporciones barrocas en el valor de producción del vestuario, el maquillaje, los artilugios protésicos, increíbles imágenes de cámara y rarezas escultóricas que sugieren una búsqueda desenfadada de la identidad y el placer bajo el ojo constante de la muerte que todo lo invade. Especialmente *Cremaster 5* (1997), con su elaborado vestuario negro y música oscura, da la sensación de un prolongado funeral, a pesar de las imágenes submarinas de ninfas juguetonas.³²



Mathew Barney "Cremaster 5" 1997

Las pautas de reflexión temática antes afrontadas se articulan a los referentes citados. Estos se constituyen en seres propiciatorios del devenir artístico por las

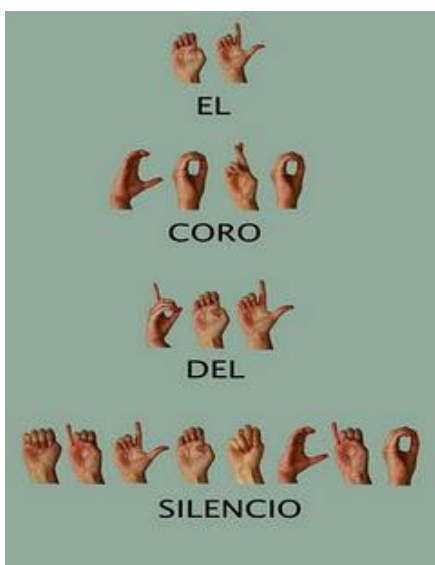
³²http://www.festivaldesevilla.com/2004/esp/actividad_cremaster.php?Apartado_principal_activo=5&Apartado_secundario_activo=5

características diferentes y novedosas que contribuyen a un momento histórico, dentro de las diversas vías de expresión visual, como consecuencia de la manera de comprender su entorno desde su propio contexto social.

El tema interdisciplinario, como eje común en los trabajos de los artistas consignados más arriba, sobreviene de la reflexión sobre la capacidad de los lenguajes, los medios y la técnica, que empujando los límites impuestos, busca en otras áreas puntos comunes que proporcionen respuesta a la necesidad de ejecutar un nuevo producto artístico. En este caso una nueva o diferente forma de percibir el entorno vivencial, expresado mediante la palabra hablada, el lenguaje de gestos, o la palabra y los gestos exaltados con el lenguaje visual del vestuario y la técnica apropiada, esto con la intención de complementar una mirada de los procesos creativos actuales y de generar diálogos, más que diferenciaciones, entre los denominados procesos y resultados creativos.

CAPITULO III

DESARROLLO DE LA PROPUESTA PERSONAL *EL CORO DEL SILENCIO*



3.1 Justificación de la propuesta

En este punto se hace necesario manifestar que en el caso de la realizadora³³ de esta tesis, existió una inclinación permanente y casi inconsciente por el -luego conocí su nominación- el lenguaje de las formas. Quizás esto se deba al medio familiar donde crecí. Mi interés estuvo marcado en el reconocimiento de las características formales de

lo circundante: la casa y sus espacios, la ciudad, las calles, viviendas y parques, los museos y las exposiciones de arte, las representaciones artísticas y luego el cine, el teatro, etc., tomando como elemento de gran impacto los vestidos de los actores.

Con el paso del tiempo y de una manera simple y espontánea fui comprendiendo mi especial admiración por el traje escénico. Esta inclinación me ha llevado a estar cerca de estas manifestaciones artísticas como la danza, el cine, el teatro, el video y la publicidad. La propia Carrera de Artes Visuales me ha otorgado la oportunidad

³³ En este punto la voz narrativa de este documento pasa ineludiblemente a la primera persona.

de centrar mis intereses en este ámbito y he tenido la oportunidad de realizar mis primeros atisbos de diseño de vestuario para obras de menor alcance. De allí que por lo expuesto, este trabajo no hace otra cosa que acercarme a lo que considero es el campo donde, con las oportunidades debidas, desarrollo mi creatividad artística.

Esta experiencia práctica se fundamenta en el conocimiento conseguido en los mencionados trabajos realizados, que a su vez tienen su asiento en el uso de los elementos de lenguaje visual y los principios de composición. El reconocimiento de las categorías formales; la textura, el movimiento, el ritmo, la dirección, la simetría, el equilibrio, como también los aspectos relacionados al tiempo.

Aquí nació mi interés de trabajar este tema, que a su vez me facultó responder a mis inquietudes e interrogantes surgidas en mi actividad como vestuarista, y que me ha permitido constatar que, generalmente, no se repara en la importancia que tienen los significados visuales que contiene el vestuario como complemento del personaje.

En ese marco, este documento intenta aportar en la discusión para otorgar el valor y el significado que tiene el vestuario dentro del campo de las artes visuales, en las que actualmente surgen expectativas sobre las prácticas interdisciplinarias.

3.2 Descripción de la propuesta

El proyecto *El Coro del Silencio* es principalmente de carácter incluyente y multicultural, pues trabaja con y para una comunidad marginada en nuestra sociedad como es la comunidad de sordos. Comunidad que ha sido incomprendida y cuyas capacidades han sido subvaloradas negándoles sistemáticamente la producción y consumo de productos culturales en su propia lengua, la lengua de señas. Igualmente se ha desconocido la capacidad gestu-visual de las personas sordas, cuyo potencial creativo ha sido probado. Esta marginación se debe principalmente al desconocimiento de su recurso de comunicación: el lenguaje de señas.

Este proyecto busca difundir y valorar este lenguaje con el fin de crear puentes de comunicación entre oyentes y no oyentes. Igualmente contribuye a fortalecer una plataforma creativa dentro esta comunidad, cuyo objetivo es producir bienes culturales que respondan a las necesidades de esta población, un bien cultural en su propia lengua respetando y fortaleciendo así su identidad y cultura.

El Coro del Silencio es un espectáculo escénico–coral en lenguaje de señas, realizado por un grupo de 11 jóvenes disminuidos auditivamente. Es una exhibición multidisciplinar que conjuga palabra signada, música, teatro, danza, percusión corporal, videos y texto escrito.



Este plan surge de la necesidad de brindar un espacio de producción y difusión artística a los sordos en su propio idioma: la lengua de señas. De ese modo, las canciones a interpretarse son compuestas por el mismo grupo, y comunican las distintas problemáticas, luchas y logros de las personas sordas en nuestra sociedad³⁴.

Como punto de partida en la propuesta de vestuario de la obra, trato de acercarme en lo posible al título de ella, *El Coro del Silencio*. Considero importante, sugestivo, honesto y sincero tratar de comprender la filosofía que el trabajo encierra, tanto de parte de los actores como de quienes mentalizan crean y recrean la obra, logrando incorporar en la escena sin palabras, con el recurso de sonidos y gestos, producido por personajes sordos.

Los bocetos del vestuario de los personajes nacieron de la ubicación histórica de la obra. Por lo que implica un conocimiento del entorno en que se produce, se

³⁴ El espectáculo está pensado tanto para público sordo como para público oyente. *El Coro del Silencio* además de posibilitar la creación de un producto cultural de la comunidad sorda, establece, a través de la difusión del espectáculo, vínculos de comunicación entre sordos y oyentes.

ubica y se desenvuelve. Sirve principalmente de referencia del carácter que se le quiere otorgar a cada actor, constituyéndose en referente para los directores, actores y para los trabajadores del taller de costura, en su confección.

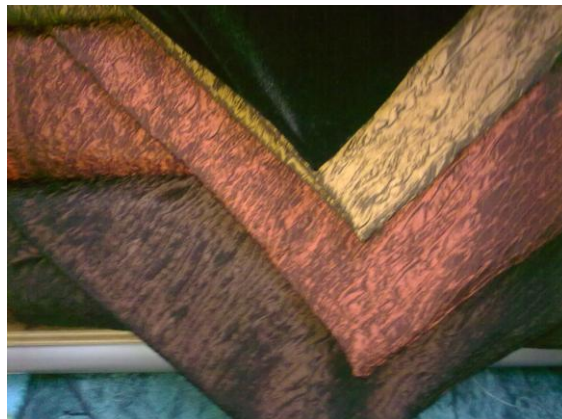
De esa manera:

“Los personajes adquieren los primeros indicios de definición en el encuentro del artista con el papel, campo de pruebas para el uso de la línea, valores tonales, masas, textura, formas y color, que pueden ser traducidos a otros medios y posteriormente a la versión material del traje diseñado.”³⁵

Cada personaje creado mediante el dibujo será distinto de acuerdo al tipo y al tema del espectáculo del cual formará parte, y para desarrollarlo siempre es necesario conocer los factores simbólicos más importantes que complementen la personalidad visual que se desea proyectar.

En la obra *El Coro del Silencio* el vestuario de los personajes fueron concebidos a partir del uso de telas en diferentes gamas de colores oscuros degradados, con el fin de destacar las manos, ya que estas son parte esencial para producir el diálogo en cada una de las escenas y con el público.

³⁵ Saloma Ramírez, Margarita. *Técnicas de bocetaje*. Universidad de Londres.



La selección de las telas para los vestuarios que se usaran en la representación, constituye la fase de definiciones en el proceso creativo de diseño, dado que son los momentos de confrontar las ideas con el mercado y su selección entre una vasta muestra o ninguna con lo pensado y programado. Hay que tomar en cuenta la calidad, la textura, colores, calidades, tonos, gamas, costos y lo más importante e inicialmente pensado que es la realidad de las existencias, además obviamente el presupuesto destinado.

El diseño del vestuario se diferenciará en cada escena mediante la adición de complementos y accesorios que sirven para la categorización y relación de unos con otros en cada acto. Los elementos complementarios tienen como fin ayudar a definir y caracterizar cada personaje. Por ejemplo, en la escena de *Hip-hop*,³⁶ para la propuesta de vestuario toma su raíz conceptual de la cultura callejera y referencias populares de las grandes ciudades. En la obra, la agrupación *Mugre Sur*, compuesta por músicos y compositores hiphoperos, compartirán el escenario con el grupo de 11 jóvenes de *El Coro del Silencio*, los que contarán con su traje base, agregándoles para ésta escena algunos accesorios, tales como sombreros, collares, etc., en el objetivo de una mejor compenetración de los actores con el personaje que representan, así como una mayor comprensión por parte de los espectadores.



³⁶ El *Hip Hop* es un estilo musical que surge en los barrios negros e hispanos neoyorquinos. El Hip Hop es una expresión cultural negra, principalmente de las voces marginadas de los Estados Unidos. Hip Hop es una especie de "cuento de historias" rimadas, acompañada rítmicamente y que comenzó en los 70's en el sur del Bronx.

La forma, el color y la textura de los vestuarios deben definirse en concordancia con los elementos de la escenografía con el fin de crear integralmente la expresión artística de la escena.

En cuanto al calzado, será teñido, recortado, y alterado según las necesidades especiales del vestuario, tomando la forma concreta en el cuerpo del intérprete, quien convierte a las piezas creadas en un medio de expresión.



El vestuario como tal no estará terminado hasta que el actor que va usarlo se lo pruebe. Surgiendo la compenetración actor-vestuario, esa unidad dependiente, que se adapta a la obra, contando con las aptitudes del actor y el mensaje que emite el traje, es entonces cuando mana la expresión artística y las particularidades expresivas del actor y del vestuario.

En el caso concreto de la representación de *El Coro del Silencio*, al tratarse de una obra en la cual todos los actores son sordos, la expresión corporal, el movimiento y el lenguaje de señas y gestos, como recurso expresivo, cobran total importancia para la caracterización de los personajes que van a ser representados.

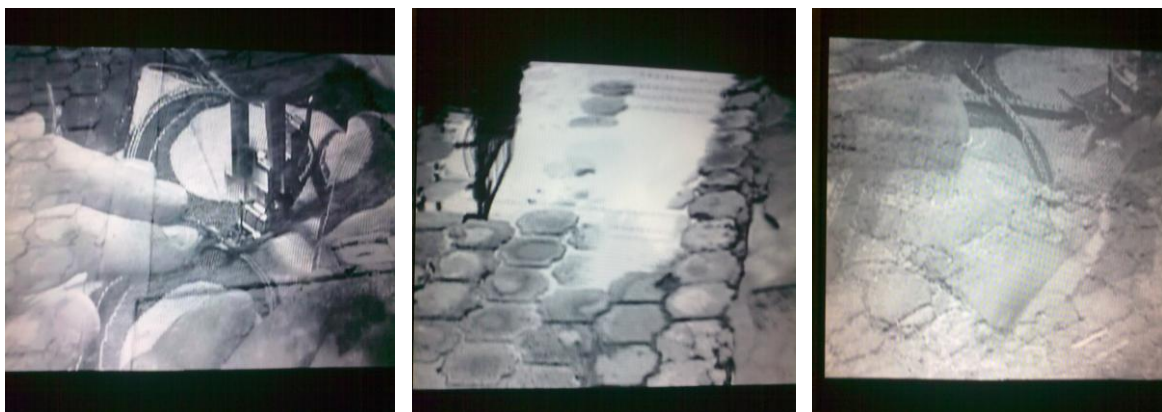
Por lo expuesto, considero que el diseño de vestuario debe ajustarse a los requerimientos de la obra y fundamentalmente tendrá como objetivo final, destacar el movimiento de las manos de los actores, ya que éstas servirán como instrumento de diálogo y comunicación entre ellos y el público.

Al respecto reconozco que es importante e ilustrador hacer mención a algunos trabajos que han sido realizados con anterioridad y que guardan relación con el tema que se está tratando.

Entre las varias propuestas realizadas me permito mencionar el video realizado en 7mo nivel de la Carrera de Artes Visuales de la PUCE, en el que un caminante consciente o inconscientemente va registrando caminos, los mismos que llaman la atención de él. Es decir, se apropian de la mirada directa del caminante, quien hace un recorrido visual de él y su entorno tomando contacto con lo que va percibiendo a su paso en una sucesión infinita de conexiones y cambios de dirección. Como complemento aparecen también imágenes de una máquina de

coser que se halla en constante movimiento, detalles que se van repitiendo alternativamente a medida que se va recorriendo el trayecto.

En ésta propuesta se deja de lado la confección de los vestuarios y expongo la acción de caminar como metáfora de la construcción, confección y creación. Propuestas metafóricas como la que ha sido descrita, fueron efectuadas de manera continua en el tiempo aunque de manera dispersa.



Parte de mi quehacer en el mundo de la expresión lo he mantenido también en el área de la danza, colaborando con el diseño del Vestuario en obras presentadas por el Frente de Danza Independiente dirigidas por Wilson Pico, así como también con productoras de televisión he realizado varios trabajos como vestuarista y directora de arte en comerciales para las empresas Diners, Banco Pichincha, Fybeca y otros.

3.3 Organización para la ejecución de la propuesta

Para la organización de la propuesta de vestuario se tomaron en cuenta los siguientes puntos:

1. Varias reuniones de trabajo con la Directora General del Proyecto Máster Paulina León y la Directora de la obra *El Coro del Silencio*, Dolores Ortiz, con el propósito de topar los aspectos formales de la obra, sus contenidos y requerimientos para al diseño de vestuario escénico.
2. Al respecto se establecieron cronogramas de trabajo que facilitaron la organización y la ejecución del proyecto de acuerdo con los tiempos fijados. A su vez se puso en consideración una primera propuesta de los vestuarios escénicos, mismo que se evaluaron y se hicieron observaciones acerca de los diseños, la posible calidad de la tela, colores y texturas que se requieren, concluyendo que estas estarán de acuerdo con el propósito de la presentación, como también a la necesidad de representación de cada uno de los personajes.



3. Para la presentación de la segunda propuesta, con ideas más concretas y delimitadas, se expusieron los bocetos para cada uno de sus personajes con sus respectivos cambios, accesorios, colores, y posibles telas a utilizarse. En ésta oportunidad se aprobaron las características del vestuario escénico propuesto, lo cual permitió dar el siguiente paso que consistía en la toma de medidas corporales de los intérpretes.



4. Seguidamente se realizó la compra de las telas luego de una búsqueda exhaustiva en el limitado mercado local, lo que ha significado el empleo de varias semanas para conseguir el material que mejor encaje con el tema propuesto. Paralelamente al proceso de adquisición se ha entregado los materiales al taller de costura con el fin de ganar tiempo en la elaboración de los vestuarios.
5. Después de dos semanas aproximadamente se programó una prueba de los vestuarios, con el fin de realizar si las hubiere los arreglos y rectificaciones necesarias, a fin de los trajes se hallen en las condiciones óptimas previstas.

Durante éste lapso de tiempo se ha realizado un registro de las pruebas de vestuario, repasos de presentación y tomas varias, que tienen como fin obtener un registro visual del proceso para la muestra de exposición final.





Esta muestra que es el documento del proceso realizado con *El Coro del Silencio* será presentada en el Auditorio Menor del Centro Cultural de la PUCE, para el 25 de noviembre del 2011.

Las ideas para la representación se centran en los siguientes conceptos:

.- El silencio, considerado como la abstención del habla, en la instalación guarda una primacía fundamental.

.- El lenguaje expresivo con el que hablará la instalación estará basado en el movimiento corporal y gestos de los intérpretes.

La Instalación Audiovisual se dará a conocer mediante el recurso de video que documenta el proceso de montaje de la obra, igual que con el apoyo de bocetos

que hacen referencia al proceso de diseño, a la forma en que se fueron concibiendo las diferentes características formales de los vestuarios.

CONSIDERACIONES FINALES

Abordar cualquier tema de trabajo exige, dependiendo del interés que se tenga en él, de una investigación previa que esté a la altura del alcance que se pretenda instaurar. De allí que la investigación afronta el tema en concreto fundamentándose en el campo de la expresión visual, propuesta por varios autores destacados a lo largo del registro histórico.

Este trabajo de investigación realizado ha proporcionado la satisfacción de ampliar el conocimiento sobre el tema del vestuario y del mensaje que emana, los cambios sufridos, el medio geográfico como determinante del diseño y como elemento catalizador de la conducta social de los individuos, sus diversos significados y las consignas que se le han otorgado a lo largo de su devenir expresivo formal.

Resulta importante haber ampliado el conocimiento del tema, pues permitió aclarar varias incógnitas que otorgaban valor a los significados contenidos en el vestuario, referidos al color, símbolos, cábalas, etc. Que a la vez permiten conceder valor a estos significados que emergen del vestuario, permitiéndole el carácter de símbolo, no solo en las representaciones artísticas sino también en la cotidianidad, ya sea en una puesta en escena (teatro, cine, tv, etc.), o en el papel de actores que diariamente cumplimos cada uno de nosotros, convirtiéndose en el primer elemento de emisión de un mensaje visual de profunda significación.

Lo expuesto ha permitido cualificar la relación del vestuario con las artes visuales, que se refuerza en la consideración de que todos somos actores y nuestro escenario es la calle, la oficina, la universidad, donde lucimos los trajes. Es importante poner al traje en el nivel que le corresponde actualmente y que siempre debe haberle concernido como elemento único de representación visual, dentro de su relación directa con las otras corrientes de expresión sensorial, en las que está representado el vestuario escénico, y como éstas por sus propias cualidades de presentación han jugado un papel transgresor en su manera de ver el entorno social a lo largo de la Historia del Arte. No se puede desvincular al arte del arte, pues es parte concomitante de los recursos expresivos, del lenguaje de masas, formal e informal pero que tiene la virtud de generar emociones en los contextos sociales, constituyéndose en un referente de la expresión artística actual.

Concretamente en referencia al diseño de vestuario escénico es justo reconocer los niveles de importancia alcanzados, aunque no precisamente en nuestro medio. Pero no por esto se desconoce el alto nivel alcanzado en otros países, especialmente en Europa, donde por las exigencias propias del medio se recurre a una alta exigencia de la calidad visual del vestuario escénico y el uso de este, juega un papel tan significativo en la obra como el actor con su dicción y movimiento en un escenario magníficamente montado.

Dentro de las artes visuales contemporáneas constatamos que han surgido nuevas inquietudes por las llamadas prácticas interdisciplinarias, que en la

búsqueda de realizar nuevas propuestas artísticas, se hallan en la necesidad de recurrir a otras disciplinas, resultando de ésta manera novedosas y diferentes producciones escénicas.

En el caso específico de éste trabajo, la definición del estudio y la investigación realizada ha dado ocasión de implementar en la práctica con la ejecución de trabajos concretos que han servido de fundamento para una mejor concepción de los diseños del vestuario. Evidentemente se debe tomar en cuenta las características físicas de los actores, el rol que cada uno cumple en la obra, sus movimientos corporales, gestos, poses y el carácter asumido, elementos que priman en la caracterización del personaje y el conocimiento de la obra a representarse.

Bibliografía

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

Barthes Roland. *La semiología*. Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.

Bassols Mireia. *Los lenguajes: metodología y estrategias de intervención. Comunicación no verbal en la práctica educativa*, Editorial Octaedro, España, 2003.

Bettetini Gianfranco, *La conversación Audiovisual*, editorial Cátedra, España, 1996.

Carrasquero, Ángela et al. «*Semiótica del espectáculo: una clasificación de los elementos no lingüísticos del teatro*». Revista de Artes y Humanidades UNICA Año 8, No. 18: 281-309. Enero - Abril 2007

Ellis, Richard McClintock, Ann, *Teoría y práctica de la comunicación humana*, editorial Paidós, Barcelona, 1996.

Enwintle Joanne, *El cuerpo y la moda, una visión sociológica*. Editorial Paidós, Barcelona, 2002.

García del Castillo, Julián. *La imagen es el mensaje*, editorial Dominicos de Venezuela, Caracas, 1988.

Gropius, Walter. *Alcances de la Arquitectura Integral* 5ta edición Buenos Aires, 1963.

<http://www.unizar.es/artigrama/pdf/20/3varia/19.pdf>

<http://www.escaner.cl/escaner87/digital.html>

<http://arteescenicas.wordpress.com/2010/06/06/la-apariencia-externa-del-actor-el-vestuario/>

http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=120&id_articulo=494

<http://ppdroppo.blogspot.es/general.phtml?tille=pop>

<http://recursos.educarex.es/escuela2.0/Humanidades/.../la...dada-3.htm>

http://www.festivaldesevilla.com/2004/esp/actividad_cremaster.php?Apartado_principal_activo=5&Apartado_secundario_activo=5

http://www.marco.org.mx/servicios_educativos/pdf/pdf_Dominique_Lemieux.pdf

<http://www.masdearte.com>

Kennedy Andrew, *Bauhaus* Editorial Edimat libros, 2009.

Knapp, Mark L. *Comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. Editorial Paidós, Barcelona, 1980.

Lurie, Alison. *El lenguaje de la moda: una interpretación de las formas de vestir*, editorial Paidós Ibérica, Bcelona, 1994.

Morris, Charles. *La significación y lo significativo*. Editorial

Ontanaya, Miguel Ángel. *Taller de equipo técnico teatral*. Editorial CCS, 2006.

Pavis, Patrice. *Análisis de los espectáculos teatro, mimo, danza, cine*. Editorial Paidós, Barcelona, 2000.

Paz, Octavio. *Rupturas y Restauraciones: 100 años de Vanguardias Históricas*. Revista el Paseante N° 23-25 pág.17-27

Saloma Ramírez, Margarita. *Técnicas de bocetaje*. Universidad de Londres.

Salvat editores, *Los movimientos pop*. N°41, España, 1974.

Squicciarino Nicola, *El vestido habla: Consideraciones Psico-Sociológicas sobre la Indumentaria*. Editorial Cátedra, 1998.

Trastoy Beatriz, *Lenguajes escénicos*. Editorial Prometeo, Buenos Aires, 2006.

Vallejo Aristizábal Patricio, *Teatro y vida cotidiana*, Editorial Abya-Yala, Quito, 2003.

Vilches Lorenzo. *La lectura de la imagen: prensa, cine, televisión*. Editorial Paidós, Barcelona, 1984.

Wagner Fernando, *Teoría y técnica teatral*. Editores Mexicanos Unidos, México, 1992.

ANEXOS



