



Identidades metamórficas: sobre vestidos simbióticos y bacterias costureras

Helena Fernández-Nóvoa¹

Recibido: 16 de mayo de 2018 / Aceptado: 26 de julio de 2018

Resumen. Este artículo pretende revisar los modos en los que el vestido ha funcionado, en las narrativas tradicionales, como elemento articulador de nuestra identidad como seres humanos en tanto especie. Repasando las concepciones alumbradas desde el contexto de la ciencia sistémica, trataremos de lanzar nuevas miradas a las interacciones convencionales entre cuerpo y vestido, a partir de tres proyectos que establecen un discurso en torno a esta temática desde el ámbito de lo artístico. Estas propuestas modulan nuevos acercamientos al concepto de cuerpo desde una perspectiva particular que hace confluír lo textil con lo bacteriológico. A partir de este marco interdisciplinar, intentaremos articular una reflexión en torno a lo identitario que desarticule miradas antropocéntricas, en esas confluencias entre lo sartorial y lo biológico.

Palabras clave: Textil; vestido; identidad; biológico; bacterias.

[en] Metamorphic Identities: about Symbiotic Dresses and Seamstress Bacteria

Abstract. The aim of this paper is to review how dress has been operating, through traditional narratives, as a coordinating element of our human being identity as a species. Going through some systemic science concepts, a new look over the conventional intersections between dress and body will be taken, based on the analysis of three artistic projects. These proposals modulate new approaches to the concept of the body from a particular point of view which links textile and bacteria. Embodying this identity and from this interdisciplinary framework, we will try to articulate some non anthropocentric deliberation between the sartorial and the biological fields.

Keywords: Textile; dress; identity; biological; bacteria.

Sumario: 1. Introducción. 2. Sobre Telares y Cuerpos. 2.1. Tramas identitarias. 2.2. Tejiendo nuestros mundos. 3. Taxonomías de lo Natural y lo Artificial. 3.1. Disfraz de humano. 3.2 Vestidos artificiales. 4. Metamorfosis. 4.1. De metamorfosis y bacterias. 4.2. Siluetas microbianas. 4.3. Bacterias costureras. 4.4. Vestidos simbióticos. 5. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Fernández-Nóvoa, H. (2019) Identidades metamórficas: sobre vestidos simbióticos y bacterias costureras. *Arte, Individuo y Sociedad* 31(2), 361-374.

¹ Universidad de Vigo (España)
E-mail: helena.fnovoaa@gmail.com

1. Introducción

Tras la experiencia de las dos Guerras Mundiales, las reflexiones en torno a la identidad abandonaron inevitablemente la concepción del cuerpo como un todo estático y unitario. Benjamin (1933) cuenta cómo los soldados volvieron de los campos de batalla de la 1ª Guerra Mundial no enriquecidos por la experiencia, sino mudos e incapaces de contar nada:

Una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado, y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano. (p.1)

El miedo de los combatientes no era tanto la muerte, sino la posibilidad de ser mutilados o triturados, de que su cuerpo fuese despedazado por los proyectiles, en un entorno en el que lo único reconocible era el cielo. Se estaba revelando una nueva concepción de un cuerpo fragmentado que determinaría los discursos de la modernidad. En la posmodernidad a esos fragmentos corpóreos se le unirán una multiplicidad de identidades, y en ese cielo aparecerán agujeros. Los cuerpos se transformarán en espacios fluidos e híbridos que podemos redefinir. Pero también habrá ozonos que remendar.

Claramente (2010) reflexiona en torno a la problemática de la desintegración de la experiencia proponiendo nuevos modos de reconstruir nuestros cuerpos desde el reconocimiento de nuestro ser fragmentado. Y sugiere volver a una cierta experiencia de la totalidad pero: “de una totalidad un tanto *frankensteini*ana que ya no dará por sentado ningún tipo de orden inmutable, una totalidad que sabrá de su provisionalidad y sobre todo de su carácter y potencia instituyente” (párr.9). En esta propuesta para la reconstrucción de nuestras identidades se intuye la presencia de unos puntos de sutura. La costura se presenta como una posibilidad para unir esos fragmentos en nuevas configuraciones, provisionales y mutantes, diseñadas por nosotras mismas. Parece que lo textil se desliza con facilidad como lenguaje para abordar la cuestión de la identidad.

2. Sobre Telares y Cuerpos

2.1. Tramas identitarias

Una de las definiciones de la palabra trama es la del conjunto de hilos que, cruzados con la urdimbre, forman una tela. Los hilos se convierten en tejido al ser entrelazados siguiendo una estructura. A partir de un mismo tipo de hilo se pueden configurar textiles con cualidades diferentes en función del patrón estructural que se establezca. Capra (2017) parte de esta acepción de trama para dar cuenta de una nueva perspectiva sobre la naturaleza de la vida desde el paradigma de la ciencia sistémica. La concepción mecanicista del mundo, que ponía énfasis en el análisis de las propiedades de sus partes ha dejado paso a una nueva mirada holística que prioriza el contexto y los principios esenciales de organización. Determina un modo de entender la realidad como un sistema que alberga otros múltiples, con diferentes niveles de complejidad. La concepción jerárquica del mundo ha dado paso a otra,

estructurada en forma de red. Esta nueva percepción “reconoce la interdependencia fundamental entre todos los fenómenos y el hecho de que, como individuos y como sociedades, estamos todos inmersos en los procesos cíclicos de la naturaleza” (p.28).

En el ámbito de la biología, este paradigma sistémico ha tomado forma en la noción de autopoiesis. Ésta es una teoría de la organización celular que trata de explicar lo constitutivo de lo vivo. Un ser vivo es una unidad organizativa autónoma que está continuamente produciéndose a sí misma. La autopoiesis es ese continuo producirse a sí mismo. Un sistema vivo está acotado, tiene una identidad, entendida ésta como un proceso de autogeneración constante, no como algo estático. Esta autopoiesis tiene lugar en un medio. Estos dos dominios se modulan mutuamente de una forma generativa, de modo que lo que pasa en uno cambia según lo que pasa en el otro (Maturana y Varela, 1994, p.32). La noción de autopoiesis nos interesa en la medida en que, en el ámbito de la ciencia cognitiva, ha definido una concepción de la identidad que pone énfasis en la capacidad interpretativa del ser vivo y define al ser humano “no como un agente que “descubre el mundo”, sino que lo constituye” (Maturana y Varela, 1994, p.34). De este modo, “la realidad y nuestra identidad transitoria son *partners* de una danza constructiva” (Maturana y Varela: 1994, p. 58).

2.2. Tejiendo nuestros mundos

Esta teoría de la cognición se denomina “Teoría de Santiago”. Según ella, la cognición, entendida como el propio proceso de la vida:

no es una representación de un mundo independiente y predeterminado, sino más bien el alumbramiento de un mundo. Lo que un organismo particular da a luz en el proceso de vida, no es *el* mundo sino *un* mundo determinado y siempre dependiente de la estructura del organismo. Puesto que los organismos individuales dentro de una misma especie tienen estructuras parecidas, alumbran mundos similares. Nosotros, los humanos, compartimos además un mundo abstracto de lenguaje y pensamiento a través del cual creamos nuestro propio mundo. (Capra, 2017, p.280)

Nuestra identidad se define como algo que nosotros mismos construimos en modulación con el entorno. Y, como humanos, damos a luz a nuestro mundo mediante el lenguaje. “El mundo que todos vemos no es el mundo, sino un mundo alumbrado por todos nosotros” (Maturana y Varela, 1990, p.244). El vestido articula también ese mundo compartido. Barthes (2003) entiende el vestido como un sistema de comunicación no lingüístico (pp.363-373). Como el lenguaje, el vestido confecciona nuestros cuerpos al tiempo que los hila con la realidad que compartimos.

3. Taxonomías de lo Natural y lo Artificial

Rodeado de gruesa carisea doble, semienterrado en chales y sombreros de ala ancha, y sobretodos, y botas de agua, con los dedos enfundados en mitones y gamuzas, te has subido “al caballo que monto” y, aunque estuviésemos en pleno invierno, te has precipitado a recorrer el mundo regocijándote en él como si fueses su dueño... La Naturaleza es buena, pero no es perfecta: ahí radica la verdadera victoria del Arte sobre la Naturaleza. (Carlyle, 1834, citado por Flügel, 2015, p.57)

Las taxonomías son clasificaciones, modos de ordenar el mundo. Nuestra intención en este apartado es llevar a cabo un recorrido por los modos en los que el vestido articula y define ciertas taxonomías que determinan maneras de dar cuenta de la realidad que construimos (no perseguimos un análisis profundo de la multiplicidad de conceptos y acepciones que cada una de ellas encierra).

Alba Rico (2017) señala que nuestra identidad como seres humanos y la diferencia que establecemos con respecto a los animales reside en nuestras clasificaciones. A nivel genético no nos diferenciamos tanto de eso que denominamos “naturaleza”: nuestro genoma coincide en un 99 % con el del chimpancé, un 92 % con el del perro incluso en un 20% con el arroz. La diferencia con el medio la establecemos al ponerle a estos seres “nombres” y establecer con estos “nombres” clasificaciones. Nuestra identidad depende de estas taxonomías. Nuestro cuerpo comparece cuando estas se despliegan. Las taxonomías convierten nuestra carne en cuerpo (pp.49-50).

3.1. Disfraz de humano

El vestido ha tenido un gran quehacer en esa articulación de “nuestros cuerpos humanos”. Alba Rico (2017) señala cómo “Cuando nace un niño lo primero que se hace es vestirlo porque- al contrario del gato o el oso- está desnudo. Vestirlo significa (im)ponerle dos cosas: ponerle ropa y ponerle un nombre” (p.18). El vestido aparece, en muchas narrativas, como elemento definitorio de lo humano en oposición a lo animal.

Platón cuenta, en el diálogo de Protágoras (Azcárate, 1871, párr.320a - 322a), cómo los dioses modelaron las especies mortales, pidiéndoles a Prometeo y Epitimeo que las “revistiesen de facultades distribuyéndolas convenientemente entre ellas” (párr.320a). Epitimeo pide encargarse de esta tarea y, “tomando precaución de que ninguna especie fuese aniquilada” idea “defensas contra el rigor de las estaciones enviadas por Zeus: las cubrió con pelo espeso y piel gruesa, aptos para protegerse del frío invernal y del calor ardiente, y, además, para que cuando fueran a acostarse, les sirvieran de abrigo natural y adecuado a cada cual” (párr.321a). Pero, sin darse cuenta, gasta todas las facultades en los animales, dejando la especie humana sin equipar. Cuando llega Prometeo a supervisar la distribución, “Ve a todos los animales armoniosamente equipados y al hombre, en cambio, desnudo, sin calzado, sin abrigo e inerme” (párr.321a). Prometeo, para encontrar un medio de salvación para el hombre, roba la sabiduría de las artes y el fuego. El ser humano ha de servirse de las artes para confeccionar vestidos y suplir esa desnudez.

Alba Rico (2017) señala a este respecto que “a falta de una identidad o caparazón, los seres humanos hablan y fabrican herramientas. Sin estas dos cosas seguirían siendo “carne”. Un hombre es más “individuo” vestido que desnudo...” (p.32). En una línea de pensamiento similar Entwistle (2007) sostiene que “Las convenciones del vestido tratan de transformar la carne en algo reconocible y significativo para una cultura” (p.275). El vestido comparece así como un elemento que suple una carencia humana con respecto a los animales: la de los atributos “naturales” que los dotan de una identidad.

El vestido se articula, de esta manera, como un elemento que separa lo “humano” de lo “animal”. Soper (2001) sostiene que “se ha empleado ampliamente la indumentaria para señalar el status cultural del ser humano, para establecer la frontera entre humanos y animales, para rechazar o cubrir nuestra animalidad y de

este modo preservar una aparente distancia con la bestia” (p.17). De esta suerte, el vestido ha sido un elemento fundamental en la configuración de nuestra posición de dominio frente al resto de los animales. Flügel (2015) relaciona el origen de algunos de los rasgos decorativos de nuestra vestimenta con los trofeos de caza: las pieles de los animales funcionan al mismo tiempo como un elemento que suple una carencia con respecto a los animales (nos protege del frío en nuestra desnudez) y como un elemento que simboliza el éxito del cazador (como un recuerdo de su proeza y como símbolo del dominio de nuestra especie sobre el resto) (p.19).

Así, en estas narrativas, el vestido articula de un modo un tanto paradójico las taxonomías de lo “humano” y lo “animal”. Por una parte, la necesidad del vestido surge de una posición de inferioridad con respecto al resto de los animales. A este respecto Alba Rico (2017) comenta “Si en términos darwinianos la individualidad se define por la estabilidad y el envoltorio, el ser humano es mucho menos “individuo” que un cordero o una rata; y se parece más a una espora o un alga que a un elefante” (p.32). Pero, de otra parte, es esta carencia que representa la desnudez lo que impulsa al ser humano a confeccionar vestidos que lo doten de una identidad. Y este quehacer lo sitúa en una posición de “superioridad” frente al resto de especies.

3.2. Vestidos artificiales

Como veíamos en el diálogo de Protágoras, Prometeo roba a los dioses la sabiduría de las artes para solventar la condición de inferioridad de la desnudez humana. Una de las definiciones de “artificial” es “hecho por mano o arte del hombre” (Real Academia Española, 2017). El vestido se muestra en muchas narrativas como elemento que articula las taxonomías de lo “natural” y lo “artificial”.

Flügel (2015) introduce la modulación entre lo natural y lo artificial en sus reflexiones en torno a los aspectos formales del adorno. Desde una perspectiva cultural evolucionista se atreve a vaticinar, en 1930, una futura tendencia de éste a imitar lo “natural”:

Esta creciente satisfacción por las formas más naturales de adorno y el correspondiente rechazo a lo burdamente artificial parece implicar que los seres humanos, a medida que avanzan culturalmente, son más aptos, en general, para aceptar el cuerpo tal como es, están más inclinados a encontrar belleza en su forma natural y menos predispuestos a encontrar agradables sus distorsiones o modificaciones violentas. (pp.35-36)

El vestido comparece, desde la mirada de Flügel, como un medio “artificial” que debería acercarnos a lo “natural”. El adorno, para Flügel, es una herramienta que nos ayuda a “aceptar el cuerpo tal cual es”. Este autor opina que el “artificio” debería modular nuestro cuerpo para acercarlo a lo “natural”, alineándose con las corrientes de pensamiento estético que definen la belleza en términos miméticos.

Soper (2001) revisa de otro modo la articulación de estas dos taxonomías. De una parte reflexiona sobre la “necesidad” humana del vestido a partir del discurso del discurso del Rey Lear: en tanto que el vestido es un elemento que nos protege del entorno, es una necesidad “natural”; en tanto que se relaciona con nuestra voluntad de sentirnos bellos, no es una necesidad “natural”, sino “artificial”. Soper apunta al respecto que esa necesidad de sentirnos bellos tal vez sea también “natural”, estableciendo una analogía entre el vestido y las plumas de los pájaros. Relaciona

las plumas con una necesidad “natural” de mostrarse, de desplegar su identidad (p.17). De otra parte, describe el vestido como “testigo melancólico de nuestra mortalidad”(p.22). Nuestra ropa nos sobrevivirá muchos años, si tenemos en cuenta la rápida descomposición de los cuerpos tras la muerte. Convierte nuestra carne en cuerpo, pero, simultáneamente la revela. Soper sostiene que:

Nos vemos afectados por la anomalía de nuestra condición como criaturas biológicas que viven sus vidas “adornadas” de manera poco natural. Pero si ésta es la extraña cualidad artificial del vestido y el adorno que póstumamente se revela a sí mismo y causa un sentimiento de angustia, no es más que la antítesis que imaginaríamos desde la intimidad de la conexión en vida entre el cuerpo humano y su traje. De hecho, esta intimidad es tan estrecha que es necesario que nos cuestionemos donde dibujar la frontera que separa naturaleza de artefacto.... ¿qué es lo que cuenta como ropa exactamente- dónde termina el cuerpo y empiezan los accesorios y el ornamento?. (p.24)

En esa línea de pensamiento, Bell (1976) (citado por Entwistle, 2007, p.275) sostiene que: “nuestras ropas forman parte de nosotros hasta tal punto que son totalmente indiferentes a nuestra condición: es como si la tela fuese una extensión natural del cuerpo, o incluso del alma” (p.274).

En muchas de estas narrativas observamos perspectivas antropocéntricas y la indumentaria comparece como una forma de dominio del sujeto sobre el entorno: el vestido, como sostiene Caryle (1834), nos ha permitido recorrer el mundo como si fuésemos sus dueños, estableciendo la superioridad del “arte” (de lo “artificial”) frente a la “naturaleza”. Sin embargo, otras desarticulan esas reflexiones: las miradas de Soper (2001) y Bell (1976) cuestionan las narrativas que vinculan el vestido a lo artificial, entendiendo la indumentaria y el ornamento como una segunda piel, como una extensión de nuestros cuerpos. Esta pluralidad de articulaciones entre “vestido/humanidad/animalidad” y “vestido/artificialidad/naturalidad”, dan cuenta de la amplitud y fluidez de estas categorías y de cómo se van configurando y mutando a través de diferentes discursos. El vestido comparece como una membrana permeable que desdibuja los límites entre “lo humano y lo animal”, entre “lo natural y lo artificial”; dando cuenta de la multiplicidad de conceptos que estas taxonomías encierran y de que, tal vez, no sean tan opuestas como a simple vista asemejan.

4. Metamorfosis

Las criaturas como los piojos, las garrapatas, las pulgas y los gusanos son nuestros miserables huéspedes y vecinos, pero nacen de nuestras entrañas y excrementos. Porque si colocamos ropa interior llena de sudor con trigo en un recipiente de boca ancha, al cabo de veintiún días el olor cambia, y el fermento, surgiendo de la ropa interior y penetrando a través de las cáscaras de trigo, cambia el trigo en ratones. (Van Helmont, 1667, citado por Freire, 2018, p.3)

Las taxonomías nos han permitido dominar “la naturaleza” pero también nos han separado de ella. Alba Rico (2017) sostiene que este quehacer clasificatorio es una forma de huir de nuestra “animalidad”, de la “naturaleza” en definitiva. Y señala

el género mitológico griego de la “metamorfosis” como una rebelión contra las taxonomías, definiéndolo como:

una rebelión contra los principios clasificatorios de Linneo: no deja quietos a los seres humanos ni en su especie ni en su familia ni en su género ni en su filo. Desbarata todas las tentativas de introducir orden y fronteras en la naturaleza. E incluso crea nuevas taxonomías intermedias e híbridas, como las quimeras griegas. (p.18)

El vestido ha sido uno de esos vehículos que nos han ayudado a huir de la animalidad, a erigirnos como “seres humanos”. Como hemos visto, se ha conformado como un elemento articulador de una serie de taxonomías que configuran nuestra identidad a partir de una mirada fragmentada y jerarquizada del mundo. Las narrativas metamórficas dan cuenta de “la volatilidad del cuerpo como depósito firme de identidad” (Alba Rico, 2017, p.95) al tiempo que explicitan la plasticidad de la “naturaleza”. El vestido, en ese sentido, comparece como una “tentativa de clavar el cuerpo, de atornillararlo al suelo, de detener la ebullición de sus permanentes metamorfosis” (Alba Rico, 2017, p.99).

4.1. De metamorfosis y bacterias

Esas taxonomías híbridas, de sirenas y centauros, de las que dan cuenta las metamorfosis están presentes, desde la antigüedad, en los mitos culturales de la humanidad (como en las esfinges o los leones alados). La simbiogénesis es una hipótesis científica que explica la creación de nuevas formas de vida a partir de la combinación de distintas especies entre las que se establecen relaciones simbióticas. Capra (2017) comenta al respecto que “De algún modo la consciencia colectiva humana parece haber conocido desde antiguo que las simbiosis de larga duración son profundamente beneficiosas para la vida” (p.255).

Esta nueva forma de explicar el proceso evolutivo reconoce la importancia de la cooperación en detrimento de la competencia. En este nuevo relato simbiótico, Margulis y Sagan (1995) proponen a unos nuevos protagonistas: los microorganismos. Durante las diferentes etapas de la evolución “los microorganismos constituyeron alianzas y coevolucionaron con plantas y animales” (Capra, 2017, p.250). Da la impresión de que ya no es tan sencillo articular nuestra identidad alrededor de aquéllas taxonomías. Alba Rico (2017) comenta respecto al proceso evolutivo cómo:

No hay ningún progreso ni perfeccionamiento en este recorrido; como recuerda el brillantísimo paleontólogo Stephen Jay Gould, la tierra sigue dominada por procariotas y la evolución, captada desde fuera y desde arriba, es en realidad un denso arbusto bacteriano, uno de cuyos extremos, débil aislado e irrepetible, es el ser humano. (p.61)

Desde estas nuevas perspectivas, parece que podemos imaginar la evolución como un relato metamórfico tramado por bacterias tejedoras que desbaratan las narrativas antropocéntricas de dominio. Tal vez estos microorganismos puedan ayudarnos a tejer nuevas tramas desde las que mirar nuestros cuerpos.

4.2. Siluetas microbianas



Figura 1. Bäümel, S (2011), *The textured self* (2011) [escultura]. Fuente: Web oficial de Bäümel, S. Recuperado de <http://www.sonjabaeumel.at/work/bacteria/textured-self> [2018, 9 de mayo].

The Textured Self (Fig.1) es un proyecto que surge de la cooperación entre la artista austríaca Sonja Bäümel y el bacteriógrafo Erich Schopf. Schopf documentó la capa de bacterias que cubría el cuerpo de Bäümel un día específico. Estos datos fueron nuevamente interpretados por la artista y dieron forma a una silueta de su cuerpo tejida a mano con la técnica del ganchillo. Este proyecto se desarrolla en un proceso simbiótico: el de la colaboración entre una artista y un bacteriógrafo.

The Textured self (Fig.1) se articula a modo de un autorretrato microscópico. Bäümel representa su cuerpo, pero con una mirada otra: la de su identidad como un ecosistema. Su cuerpo comparece como un híbrido, un superorganismo, que sólo es capaz de sobrevivir si las diferentes formas de vida que alberga cooperan. Su individualidad es una multiplicidad de individualidades microscópicas, que se modulan plásticamente, en una continua metamorfosis con el medio. A este respecto Varela y Countinho (1991) sostienen que “La danza mutua entre el sistema inmunológico y el cuerpo... le permite a éste tener una identidad cambiante y plástica a través de su vida y sus múltiples encuentros” (Citados por Capra, 2017, p.289). *The Textured self* (Fig.1) da cuenta de esa identidad fluida y plástica. Bäümel se analiza a sí misma desde una mirada microscópica, activando cuestionamientos en torno a su individualidad, en tanto que “Bajo nuestras diferencias superficiales, somos todos comunidades andantes de bacterias” (Margulis y Sagan, 1995, p.214).

La representación de esa identidad toma forma a través de la técnica manual del croché. El autorretrato de la artista ha sido materializado a partir de un hilo que, con sucesivos nudos, ha conformado un tejido. El nudo, sostiene Alba Rico (2017), “concentra todas las cualidades de esa “inteligencia manual”: atención, paciencia, meticulosidad, refinamiento. El nudo anuda, digamos, las manos al mundo, los ojos a la tierra, el cuerpo a los otros cuerpos” (p.161). Bäümel ata así su identidad a lo físico, en tanto que conforma su cuerpo con sus propias manos con una técnica que tiene mucho de ritual, que deviene en proceso meditativo que la conecta con el aquí

y el ahora, dando cuenta de que la identidad no es sólo una representación mental. Al mismo tiempo, su corporalidad se va configurando en un tejido de microorganismos interconectados. El cuerpo toma forma a través de uniones y sobrevive a través de alianzas de colaboración. El resultado es una membrana que, como la que rodea la célula, delimita la individualidad al tiempo que la dota de permeabilidad, en una continua modulación con el entorno.

4.3. Bacterias costureras



Figura 2. Schachtschneider, A. (2015) *Wetgarment: a ritual*(2015) . [Video/Performance]
Fuente: web oficial de Schachtschneider, A. Recuperado de <http://www.alischachtschneider.com/vivorium.html> [2017-1 de Octubre].

Wetgarment: a ritual (Fig.2) es una acción de la artista americana Ali Schachtschneider. Forma parte del proyecto *Vivorium* (2015), en el que la artista lleva a cabo una revisión de las divisiones categoriales convencionales al tiempo que introduce un cuestionamiento acerca de la posición habitual de superioridad del sujeto frente al medio, para, como ella misma señala, “crear una alternativa, en la que nos situemos en una relación más recíproca con nuestros objetos y materiales” (Schachtschneider, 2015a).

Wetgarment: a ritual (Fig.2) es una performance que se documenta a través de imágenes y de un video (Schachtschneider, 2015b). Schachtschneider “confecciona” una prenda con un tejido de celulosa generado por bacterias en un proceso de fermentación y secado que tiene lugar en el propio cuerpo de la artista durante un periodo de siete días. Se conforma así como una segunda piel de origen biológico que se genera en simbiosis con el cuerpo. *Wetgarment* funde piel e indumentaria en

un proceso de construcción de nuestra identidad, en un vestido mutante e híbrido que crece en un constante camuflaje con el cuerpo.

Schachtschneider describe esta acción como un “ritual” que se desarrolla durante siete días. Con ello se establecen vínculos con la religión y con el relato del génesis. Pero aquí no hay lugar para un dios creador. Son las bacterias las que, durante siete días, dan forma a una prenda. Este planteamiento nos lleva a establecer lazos conceptuales con la *Hipótesis de la Simbiogénesis* a la que aludimos en el subapartado 4.1. El vestido se “crea”, de un modo literal, a partir de alianzas de cooperación con el cuerpo.

Esta pieza cuestiona, al mismo tiempo, la idea de vestido como capa protectora. En las narrativas tradicionales, la protección se articula como uno de los elementos definitorios del vestido (Flügel, 2015, p.57-61). En lo que respecta al plano de lo físico, este autor subraya que:

De entre los enemigos animales contra los que el hombre ha tratado de protegerse mediante la ropa, probablemente los insectos sean los más importantes. De hecho, algunos autores (por ejemplo Knight Dunlap) consideran que el uso de vestimentas para protegerse de los insectos ha desempeñado una parte importante en el desarrollo del vestido humano (p.60).

Schachtschneider propone un vestido otro, que no resguarda al cuerpo frente a otros organismos, si no que se genera en colaboración con ellos en el espacio de su propia piel.

Flügel (2015) distingue también esa función protectora del vestido en otro plano: el psicológico: “Si estamos en un entorno hostil, sea humano o natural, tendemos, por decirlo de alguna manera, a abotonarnos la ropa, a envolvernos estrechamente en ella” (p.65-66). *Wetgarment* desarticula asimismo estas lecturas simbólicas acerca de la indumentaria como refugio en el plano de lo psíquico. En nuestro imaginario, las bacterias comparecen como agentes amenazadores. Capra (2017) sostiene que “Tendemos a asociar las bacterias con la enfermedad, pero son también vitales para la supervivencia de animales y plantas” (p.250). *Wetgarment* se erige en contra de esa paranoia bacteriana, invitando a estos organismos a habitar el territorio de la piel para desarrollar un proyecto colaborativo.

Esta pieza propone nuevas modulaciones que conectan vestido, cuerpo y entorno; desarticulando las narrativas tradicionales que definen la indumentaria como una armadura “artificial” que nos protege de lo “natural”. Desbarata la posición de dominio del sujeto frente al “mundo”, para resituarlo en otra más humilde, de reciprocidad, en la que la “naturaleza” no comparece como una amenaza, sino como un mundo compartido que se conforma y nos conforma en una interconexión continua de alianzas simbióticas.

4.4. Vestidos simbióticos



Figura 3. Maison Martin Margiela (1999), 9/4/1615 (1999) [Exposición], Fotografía de P. Scallon. Fuente: Blog *Maggie on the Rocks*. Recuperado de <http://maggieontherocks.com/post/5068363191/cotonblanc-martin-margiela-941615-first>. [2018- 19 de Junio].

9/4/1615 (Fig.3) da título a una exposición que tuvo lugar en el *Museum Boijmans Van Beuningen* (Rotterdam) y en la que se exhibieron los resultados del proyecto de colaboración entre la Maison Martin Margiela y el microbiólogo Dr. A.W.S.M van Egeraat (Lee, 2005, p.77). Para este proyecto se seleccionaron dieciocho estilismos de entre las colecciones de 1989 y 1997. Cada estilismo fue tratado con una cepa diferente de bacterias, levaduras y mohos, aislado del aire y cultivado para obtener diferentes colores y texturas. Durante los primeros cinco días de la exposición estos organismos se desarrollaron en las prendas. Una vez completada su gestación, los colores y las texturas cambiaron. Este proceso tuvo lugar en unas estructuras ortogonales de madera cubiertas por plásticos. Estos dispositivos se conformaban al mismo tiempo como invernaderos en los que los “cultivos” crecían y como “vitriñas” en las que se exhibían los resultados.

En nuestras sociedades occidentales actuales, las bacterias, los mohos, las levaduras... son elementos que se perciben como agentes intimidadores, como amenazas al orden que hemos establecido, como organismos que hemos de dominar y controlar. Y el vestido, como capa que nos protege, no es el lugar en el que, por lo regular, deseamos que se asienten. En este proyecto se les invita a habitar los vestidos. El tejido de las prendas se convierte en un lienzo y, en una especie de “residencia artística”, las bacterias, las levaduras y los mohos “intervienen” estos espacios, dibujando en ellos estampados y texturas.

Este proyecto parte también de miradas simbióticas. En él se plantean estrategias de colaboración en dos direcciones: entre dos ámbitos del conocimiento que se desarrollan normalmente por separado: la moda y la biología; y entre dos categorías muy apartadas: el vestido y lo microbiano.

Las taxonomías de lo “natural” y lo “artificial”, de lo “vivo” y lo “no vivo”, se desdibujan y se mezclan en los discursos de *9/4/1615* (Fig.3). Estas articulaciones enlazan con la *Hipótesis Gaia* que, en el contexto de la ciencia sistémica, modula una nueva mirada de la Tierra como un todo, como un sistema vivo autopoiético. Capra (2017) comenta al respecto que:

Una característica de Gaia es el complejo entrecruzado de sistemas vivos y no vivos en una misma red. Ello origina bucles de retroalimentación de escalas ampliamente distintas. Los ciclos de las rocas, por ejemplo, se extienden a lo largo de cientos de millones de años, mientras que los organismos asociados tienen vidas muy cortas (p.226).

9/4/1615 (Fig.3) da cuenta de ese “complejo sistema de entrecruzamiento”. En las narrativas tradicionales el vestido funciona como elemento definitorio de lo “artificial”, de lo “no vivo” y como dispositivo que sirve para congelar el movimiento del fluir constante de la “naturaleza”. En este proyecto el vestido se inserta dentro de ese continuo fluir, convirtiéndose en un territorio en el que diferentes organismos pueden desarrollarse, transformándose en un elemento más de un particular ecosistema. Los microorganismos son los elementos que mejor simbolizan ese entrecruzamiento en tanto que “hoy en día nuestro entorno está tan entrelazado a las bacterias, que resulta imposible decir dónde acaba el mundo inanimado y empieza la vida” (Capra, 2017, p.250). A modo de un relato metamórfico, *9/4/1615* (Fig.3) desbarata taxonomías y elabora nuevas narrativas por medio de unos vestidos híbridos que dan cuenta de las continuas interconexiones entre lo “vivo” y lo “no vivo” en la deriva natural.

5. Conclusiones

Como por la acción de una pequeña cantidad de levadura, con apariencia de generación espontánea, había jóvenes que iban todo el día tocadas con altos turbantes cilíndricos... por civismo y llevaban túnicas egipcias rectas, oscuras, muy de “guerra” sobre faldas muy cortas y calzaban sandalias de tiras que recordaban los coturnos, según Talma, o altas polainas que recordaban a las de nuestros queridos combatientes... (Proust, 2009, pp.33-34).

De este fragmento de *El tiempo recobrado* se desprende una visión de la indumentaria como algo que se genera como un proceso biológico y que se estructura, como un camuflaje, por medio de mutaciones con el entorno. El vestido funciona, en el texto de Proust, como una interfaz que interconecta sujeto y contexto en el plano de lo colectivo, desbaratando la ilusión contemporánea de un sujeto autodefinido, que se proporciona sus propios contenidos y que no se ve afectado por ninguna fuerza social.

El discurso que hemos estructurado en este artículo se acerca a una lectura más literal de esa analogía entre moda y levadura que propone Proust. Desde el análisis, en un primer lugar, de las relaciones entre la indumentaria y lo biológico

y, posteriormente, de tres proyectos artísticos que vinculan el vestido con lo microbiano; hemos tratado, también, de desarticular esa ilusión contemporánea de un sujeto autodefinido, pero esta vez de uno que no se deja afectar por ninguna fuerza biológica; sugiriendo una suerte de identidades metamórficas, hiladas con lo físico, y unos cuerpos que se conforman en una danza continua con el entorno.

En este recorrido, el vestido ha comparecido como un medio con enorme potencialidad para entablar discursos en torno a la temática del cuerpo. Y, en esas miradas transversales que lo mezclan con el ámbito de lo biológico, se ha ido mostrando como un hábitat que se acopla adecuadamente para dar cuenta de las nuevas concepciones identitarias alumbradas desde el ámbito del pensamiento sistémico. El vestido se revela así como un agente sugerente desde el que incorporar los planteamientos del discurso científico a las prácticas artísticas. Esa perspectiva interdisciplinar permite introducir las narrativas de la ciencia desde un punto de vista otro: el de lo estético. Esta mirada posibilita abordar esas temáticas desde una óptica no utilitarista, imaginando otros futuros posibles y desplazando la creencia de la imposibilidad de acceso al ámbito de lo científico por la complicación de los tecnicismos de esta área especializada.

Por otra parte, parece que es posible mirar el vestido desde un punto de vista no antropocéntrico. El vestido comparece como un dispositivo susceptible de cuestionar posiciones de dominio del sujeto frente al medio, de proponer posturas más humildes y de discutir jerarquías, al formular estrategias colaboradoras con el contexto y resituarnos en una posición de igual a igual respecto al medio.

También hemos observado que el vestido puede funcionar como resorte que abra debates en torno a los dualismos “humano/animal” y “artificial/natural”. Los límites de estas taxonomías se desdibujan, y la indumentaria se revela como un elemento más del complejo sistema de interdependencia entre lo vivo y lo no vivo que conforma la Tierra como un todo autopoiético. Cuestiona la aparente oposición en la que se articulan esos términos y resalta la necesidad de revisar las interconexiones entre ellos.

Tal vez todas esas reflexiones desde el ámbito de lo estético puedan echarnos una mano en esa tarea de reconstruir nuestras identidades fragmentadas y múltiples; con la ayuda de unas bacterias costureras que confeccionen nuevos cuerpos fluidos e híbridos, hilados con el entorno por medio de tramas simbióticas.

Referencias

- Alba Rico, S. (2017). *Ser o no ser cuerpo*. Barcelona: Seix Barral.
- Azcárate (Ed.) (1871). *Obras Completas de Platón*, (Tomos I y II). Madrid: Medina y Navarro.
- Barthes, R. (2003). Lenguaje y vestido. En Barthes, R., *El sistema de la moda y otros escritos* (pp.363-373) (Trad. C. Roche). Barcelona: Paidós (Original en francés, 1959).
- Bäumel, S. (2011). *The Textured Self*. Sonja Bäumel. Recuperado de <http://www.sonjabaeumel.at/work/bacteria/textured-self> [2018, 9 de mayo].
- Benjamin, W. (1933). *Experiencia y pobreza*. Semiótica en lamla. Recuperado de <https://semioticaenlamla.files.wordpress.com/2011/09/experienciabenj.pdf>. [2018, 8 de mayo].
- Capra, F. (2017). *La trama de la vida* (5ª ed.). (Trad. D. Sempau) Barcelona: Anagrama (Original en alemán 1996).

- Claramonte, J. (2011). *La monstruosidad experiencial*. Estética Modal. Recuperado de <https://esteticamodal.hypotheses.org/74>. [2018, 8 de mayo].
- Entwistle, J. (2007). Addressing the body. En Barnard, M., *Fashion Theory. A reader* (pp.273-291), Oxon: Routledge.
- Flügel, J.C. (2015). *Psicología del vestido*. (Trad. C.G. Marqués). Santa Cruz de Tenerife: Melusina. (Original en inglés 1930).
- Freire, J. A. (2014). *Notas sobre el aspecto biológico aristotélico parte I: Sobre la teoría de la generación espontánea*. Departamento de Filosofía, Facultad de Humanidades, Usac. Recuperado de https://www.academia.edu/7316797/Notas_sobre_el_aspecto_biológico_en_Aristóteles_El_tratado_de_la_Generación_de_los_Animales_y_la_teor%C3%ADa_de_la_Generación_Espontanea_parte_I [2018, 8 de mayo].
- Gutiérrez, P. (2016). *Cotonblanc: Martin Margiela (9/4/1615)* Maggie on the rocks. Recuperado de <http://maggieontherocks.com/post/5068363191/cotonblanc-martin-margiela-941615-first>. [2018- 19 de Junio].
- Lee, S. (2005). *Fashioning the Future. Tomorrow's Wardrobe*. Londres: Thames & Hudson.
- Margulis, L. y Sagan, D. (1995). *Microcosmos. Cuatro mil millones de evolución desde nuestros ancestros microbianos*. (Trad. M. Piqueras). Barcelona: Tusquets. (Original en inglés de 1986).
- Maturana, H. y Varela, F. (1994). *De máquinas y seres vivos*. Buenos Aires: Lumen.
- Proust, M. (2009). *En busca del tiempo perdido. El tiempo recobrado*. (Trad. C. Manzano). Barcelona: Círculo de Lectores (Original en francés 1927).
- Schachtschneider, A. (2015a). *Vivorium*. Ali Schachtschneider. Recuperado de <http://www.alischachtschneider.com/vivorium.html> [2017-1 de Octubre].
- Schachtschneider, A. (2015b). *Vivorium: Wetgarment* [Archivo de vídeo] Recuperado de <https://vimeo.com/124725413> [2018- 19 de Junio].
- Real Academia Española (2017) Artificial. En *Diccionario de la Lengua Española* (Edición del Tricentenario). Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=3rM0tTc> [2018- 19 de Junio].
- Soper, K. (2001). Dress Needs: Reflections on the Clothed Body, Selfhood and Consumption. En Entwistle J. y Wilson, E. (Ed.), *Body Dressing* (pp.13-33). Oxford: Berg.