

Ilustración: María Camilia Pérez Giraldo



El vestido dentro del pensamiento del diseño ¿requiere un estudio diferenciado?

Clothing in design thinking: is a differential study required?

Artículo recibido 08/06/2015 aprobado 10/10/2015.

ICONOFACTO VOL. 11 N° 17 / PÁGINAS 82 - 98

DOI: <http://dx.doi.org/10.18566/iconofac.v11n17.a05>

Autor:

Claudia Fernández Silva. Diseñadora industrial de la Universidad Pontificia Bolivariana. Master of Arts in Design, Creative Academy, (Italia). Candidata a Doctora en Diseño y Creación por la Universidad de Caldas. Es docente investigadora y coordinadora del área de proyecto en la Facultad de Diseño de Vestuario en la Universidad Pontificia Bolivariana. E-mail: claudia.fernandez@upb.edu.co

82

Resumen El siguiente artículo reúne tanto las reflexiones sobre la experiencia académica vivida en la docencia, coordinación en investigación en la Facultad de Diseño de vestuario de la Universidad Pontificia Bolivariana, como los resultados parciales del trabajo de tesis doctoral *El vestido como artefacto del diseño: contribuciones a una teoría del diseño de vestuario*, y se inscribe en el tema enfoques epistemológicos e interdisciplinarios de la investigación en diseño propuesto por la revista.

El objetivo principal se centra en la revisión de los conceptos necesarios para abordar la construcción de una teoría del diseño de vestuario. La cual, proponemos, haya su fundamento en la pregunta por si el vestido como artefacto del diseño requiere de un estudio diferenciado dentro del campo disciplinar.

Para abordar esta pregunta desarrollaremos algunos de los principales argumentos por los que consideramos que esta consideración es válida y necesaria en el siguiente orden: 1) presentación de algunas de las dificultades que la reflexión sobre el vestido ha tenido que experimentar en los últimos catorce años (2001–2015); 2) posteriormente, abordaremos las condiciones que el diseño de vestuario como especialidad del diseño no debe olvidar; 3) pero también las premisas sobre las cuales funda las bases de su autonomía con respecto a las otras objetivaciones del mismo; 4) concluiremos con la propuesta de una reflexión sobre el vestido al interior del campo disciplinar del diseño, que contemple sus múltiples dimensiones como artefacto.

Palabras clave Diseño, vestido, proyecto, interfaz.

Abstract The following article brings together the author's reflections on his academic lived experience in teaching, research coordinating at the Faculty of Costume Design at Universidad Pontificia Bolivariana, and the partial results of his doctoral thesis entitled "Clothing as an artifact of design: contributions to a theory of costume design". It fits the theme of epistemological and interdisciplinary approaches to design research proposed by the journal.

The main focus is on reviewing the concepts needed to address the construction of a theory of costume design, which we propose finds its foundation in the question if clothing as an artifact of design requires a different study within the disciplinary field.

To address this question, we will develop some of the main arguments why we believe that this consideration is valid and necessary in the following order: 1) presentation of some of the difficulties that reflection on clothing had to experience in the past fourteen years (2001-2015); 2) later, we will address the conditions costume design as a specialty of design should not forget; 3) but also the premises on which founds the basis of its autonomy regarding the other objectification; 4) we conclude with the proposal of a reflection on clothing within the design discipline field, contemplating its many dimensions as an artifact.

Keywords Design, clothing, project interface.

Introducción

Hace catorce años nace el programa Diseño de Vestuario de la Universidad Pontificia Bolivariana, y con él, la pregunta por cómo entender al vestido y al vestir como artefacto y práctica al interior del diseño como área del conocimiento. Si bien se contaba con la experiencia previa de los diseños gráfico e industrial, para la naciente facultad definir su inclusión en el campo de conocimiento del diseño, al mismo tiempo que declarar su autonomía como especialidad del mismo, no ha sido una tarea fácil.

Al vestido, tanto fuera como dentro de la academia se le asocia con imaginarios ligados a la superficialidad y la banalidad. En consecuencia, debemos enfrentar como investigadores de este campo las miradas recelosas de algunos sectores académicos, que aún encuentran problemas para entender al vestido como un campo válido de estudio e investigación al interior de la disciplina.

Una inclusión decidida de la reflexión sobre este artefacto¹ en el pensamiento² del diseño implica que a las preguntas acerca de las maneras de enseñanza y los métodos de investigación, que han acompañado la breve historia del diseño, se les sumen aquellas sobre la identidad del vestido como artefacto y los aspectos que se han de tener en cuenta para su enseñanza.³

Para dar respuesta a estas últimas preguntas hemos de indagar, por un lado, en las raíces profundas de la relación presente entre el cuerpo y su artefacto más íntimo, y por otro, en la figura del proyecto de diseño como una figura anticipatoria que opera a través de la identificación de un futuro deseado y de los medios propios para lograrlo (Boutinet, 1990).

Es a partir de estas dos consideraciones, que planteamos como hipótesis que el estudio del vestido dentro del pensamiento del diseño requiere que se tengan en cuenta sus particularidades como artefacto, las cuales están dirigidas a entender el proyecto de diseño del vestido como un proyecto de diseño del cuerpo. Como objetivo principal, se proponen unos conceptos dirigidos a comprender al vestido al interior del campo de conocimiento del diseño, a partir de tres instancias: a) su particularidad como artefacto; b) la experiencia que esta ofrece en el uso, las cuales se traducen en la posibilidad que tiene este artefacto de recrear el cuerpo de su portador, y c) la consideración de que como consecuencia de las dos anteriores, todo acto de diseño del vestido ha de considerarse un acto de diseño del cuerpo.

Metodología

La reflexión académica se abordó desde el estudio de caso, como ya hemos enunciado, con la Facultad de Diseño de Vestuario de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín, Colombia. Para la investigación doctoral se recurrió al análisis de

1 La definición de artefacto con la que abordamos esta investigación, es aquella que lo entiende como «la cosa fabricada por medio de la tecnología humana» y de manera más específica en la definición que de él ofrece la cultura material como campo de conocimiento: un objeto «[...] que desafía la dualidad cartesiana naturaleza/cultura, forma/contenido, cosa física/idea que la engendró o los significados que acumula en su existencia» (Atfield, 2000, p.125). Esta visión promueve la unión y no la separación de la relación sujeto-objeto. Esta percepción resulta útil para esta investigación pues aboga por un sentido de integralidad entre ambos entes, que como proponemos, el vestido en su proximidad con el cuerpo exacerba.

2 Utilizamos la palabra pensamiento, para inscribir el análisis del vestido al campo teórico que fundamenta la disciplina. Consideración necesaria para no confundir la palabra diseño con sus diferentes acepciones: el artefacto resultante de un proyecto, la práctica del diseño, etc.

3 Estas preguntas fueron abordadas en una ponencia, denominada: *Reflexión sobre los procesos de enseñanza en diseño de vestuario como caso diferenciador frente a otros saberes* (2013), presentada en la VIII edición del *Congreso Internacional del Maestro investigador*.

texto. Se tomaron como fuentes autores que han analizado la relación cuerpo artefacto dentro del campo disciplinar del diseño y, adicionalmente, aquellos que desde las ciencias humanas: antropología, sociología, semiología y filosofía, han brindado claves para el estudio de la relación cuerpo vestido.

Las categorías y los aspectos abordados giran alrededor de: 1) la pregunta por ¿cómo se ha estudiado el vestido hasta el momento y por qué abordarlo desde el diseño? 2) qué implica la comprensión del vestido como un artefacto, al que le son propios un tipo de pensamiento y práctica diferenciada frente a las demás objetivaciones del diseño, y 3) el vestido entendido como interfaz y como proyecto del cuerpo.

Resultados y discusión

¿Cómo se ha estudiado el vestido hasta el momento y por qué abordarlo desde el diseño?

Como objeto cotidiano determinante en la definición misma de lo humano, el vestido ha sido estudiado por la antropología, la historia, la sociología, la filosofía, la semiología y el diseño de modas. Este último desde dos aspectos: la moda, como fenómeno de cambio regular y principio de creación, y la técnica como elemento formativo de los centros de enseñanza. De hecho, es desde los aspectos técnicos de su construcción, no de su reflexión (reflexión sobre la técnica) y desde todas las áreas mencionadas, donde se encuentra la mayor literatura alrededor de este objeto.

La literatura antropológica aborda una preocupación etnográfica referente a las prácticas que envuelven al vestido, la confección y la tela en las culturas no occidentales (Entwistle, 2002). La sociológica se ocupa del vestido en el sistema de la moda occidental, y la semiológica, lo compara con una estructura lingüística altamente comunicativa con amplios grados de significación.

En el sentido propuesto por la teoría semiológica, el vestido como objeto cotidiano es al mismo tiempo objeto y signo (Barthes, 1967 y Eco, 1968)⁴, y posee una función primaria y una función secundaria.⁵ La primaria es aquella para la cual fue creado, en el caso del vestido, para modificar y complementar al cuer-

4 Estos autores promueven la idea de que signos son todos hechos significativos de la sociedad humana. Ej.: la moda, las costumbres, los espectáculos, los ritos y ceremonias, y los objetos de uso cotidiano.

5 Roland Barthes (1978 [1967]), afirma a este respecto que no podemos oponer el vestido puramente funcional (un overol de trabajo) y un vestido puramente señalético (vestido de moda). Por funcional que sea, el vestido comporta un elemento señalético, en la medida en cualquier función es signo de sí mismo.

po⁶. La secundaria, sería aquella comunicativa y/o simbólica con la cual se puede designar pertenencia a un grupo o estatus dentro de una sociedad determinada. Al estudiar los orígenes del vestido suele deducirse que su función secundaria resulta imperativa, ya que contrario a las primeras teorías sobre la aparición del vestido, que lo sitúan como protección frente a la intemperie, las razones mágicas y simbólicas dominan la práctica vestimentaria de los primeros humanos.

En la contemporaneidad, el vestido frente a un fenómeno de cambio regular, como la moda, ha adquirido diversas funciones que se refieren principalmente a su valor de signo dentro de una cultura. Significar adhesión o rechazo a un sistema de valores o pertenencia a una institución, tiene como finalidad ubicarnos y ser ubicados como cuerpos dentro del escenario social.

Desde los denominados *estudios de diseño* existen tan solo referencias tangenciales, que cuando aparecen, lo sitúan como un objeto más dentro del amplio abanico de los objetos cotidianos. Surgen entonces preguntas por cómo ha de estudiarse el vestido desde el diseño en sus términos más fundamentales, qué implicaciones tendría su análisis, su reflexión y su creación, cuál sería la diferencia frente a otros artefactos y si es necesario o no que sea estudiado como una especialidad del diseño. Si bien algunas universidades, tanto dentro como fuera de Colombia, lo abordan como un objeto más al interior del diseño integral o del industrial, en otras, como es el caso de Diseño de Vestuario UPB, se llegó a la conclusión de que se requería de un programa académico diferenciado, con lo cual se afirma tácitamente, que este objeto no es como los otros y necesita un tratamiento particular.

Como evidencia Aurelio Horta en su texto *Trazos poéticos sobre la historia del diseño* (2012), el surgimiento de nuevos campos del diseño, como el interiorismo y la animación digital, podríamos añadir, el diseño de vestuario, herederos de los troncos capitales de la autonomía del diseño, como lo son la arquitectura, el diseño gráfico y el diseño industrial, han incursionado en la práctica social cuando aún es débil su conocimiento, en consecuencia, reclaman una ampliación del objeto de diseño, como resultado de la expansión de su episteme.

Como resultado, emerge la pregunta acerca de qué le falta al vestido para hacer parte activa en la construcción histórica, crítica y teórica del diseño. El diseño de vestuario hoy en día, se encuentra atravesando una circunstancia similar a la experimentada por la reflexión disciplinar del diseño cuando, en los años cincuenta,

6 Esta definición de vestido que tomamos para la investigación, está dada por la antropóloga Joanne B. Eicher en *Dress and gender: making and meaning in cultural context* (1992) y *The visible self* (2014). Este último, escrito en colaboración para la primera edición con Ruth Barnes y en la última con Sandra Lee Evenson. La propuesta que hacen alrededor de la definición del término vestido, no se limita a entenderlo como un artefacto que cubre al cuerpo, sino también al acto de vestir como un proceso que involucra tanto modificaciones del cuerpo como complementos añadidos para el mismo que incluyen más que ropa o accesorios

buscaba pasar del paradigma del arte al paradigma científico. Por ello, se interesó en alcanzar un enfoque sistemático para las metodologías de los procesos de diseño apoyadas en los principios de la matemática.

Del mismo modo, el diseño de vestuario ha buscado la legitimación de su estudio profesional frente a la industria y al sector empresarial, integrándose a un conocimiento más científico y menos relacionado con los imaginarios ligados a la moda. No obstante, esta dirección a veces llega a encuentros no muy afortunados, por el desconocimiento que impera dentro de la misma academia acerca de cómo entender al artefacto y su práctica, pues ya desde su interior existe una separación a partir de consideraciones artísticas y tecnológicas de los objetos de estudio:

We presently divide design in the narrowest sense into discrete forms of practice such as industrial design, graphic design, interior design, or fashion design. This tends to the most part to separate more artistically oriented ways of designing from those connected to engineering or computer science, which are technologically based. (Margolin, 1989, p. 4)⁷

Estas orientaciones dentro del diseño mismo, pueden haber contribuido tal vez a que el artefacto vestimentario sea comprendido como pura expresividad, estrechando así su campo de análisis y excluyendo otras dimensiones de la relación sujeto-objeto.

¿Qué implica estudiar al vestido como un artefacto del diseño?

El principal reto para la definición de una autonomía frente a las demás objetivaciones del diseño, se centró no tanto en la dimensión tecno-productiva, pues ha sido la de más tradición no solo en literatura sino en la práctica, desde la herencia de los oficios a la producción industrial; tampoco en la estético-comunicativa, pues se encuentra apoyada en terrenos bastante transitados, como son los de la reflexión semiológica, sociológica, antropológica y psicológica del vestido, sino en la funcional-operativa.⁸ Si bien en el campo textil, y en algunos casos específicos de la ropa

7 Actualmente dividimos al diseño en su sentido más estrecho, al interior de diferentes formas de práctica, como el diseño industrial, el diseño gráfico o el diseño de moda, lo cual tiende en gran medida a separar las formas del diseño más artísticamente orientadas, de aquellas orientadas con las ciencias de la ingeniería o la computación, las cuales se conectan en la tecnología (Traducción de la autora).

8 Las dimensiones estético-comunicativa, tecno-productiva y funcional-operativa fueron definidas por el arquitecto y docente de la facultad de diseño de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín, Luis Alfonso Ramírez, para el proyecto educativo del programa en 1998. Desde entonces, los tres programas de diseño: industrial, gráfico y vestuario, han acogido estas dimensiones como una manera de reflexionar y analizar el proyecto de diseño. Esta estructura triádica, antes que ser excluyente en sí misma, propende por una revisión de todos los elementos constitutivos del problema de diseño, los cuales se presentan de manera integrada, pero se dividen para dar respuestas desde diferentes frentes de solución.

deportiva, ha habido algunos acercamientos a problemáticas de la vestimenta que tocan de manera profunda esta dimensión, un estudio amplio de las implicaciones de la misma para este artefacto se encuentra todavía en construcción. Un reto que han asumido algunos docentes y estudiantes al interior del programa académico.

Pero por sobre todo, es el proyecto mismo el que reclama más atención con todo lo que este acarrea: la conceptualización, los procesos y los métodos de creación, la pregunta por las intencionalidades creadoras del vestido en lo social y cultural que traen implícito lo tecnológico y, en consecuencia, la posibilidad de construir y discutir una teoría alrededor del vestido y del vestir dentro del marco disciplinar del diseño.

Si bien el vestido es un objeto de los más cotidianos, y por su función dentro de la historia de la humanidad se le puede considerar de los más utilitarios, desde hace varios siglos ha sido emparentado con el fenómeno de cambio regular llamado moda. Pero la moda no es un fenómeno exclusivo del vestido, ni tampoco puede situarse su acción dentro de un objeto particular. Todos los objetos de diseño, al igual que las expresiones artísticas y los comportamientos, en últimas todas las dinámicas sociales, están permeados por ella, dado que su estrategia radica en crear un sistema de valores y distribuirlos a gran escala (Escudero, 2001).

Es precisamente por el deseo de abordar los interrogantes sobre el vestido como artefacto, y el vestir como práctica en un sentido amplio y no circunscrito exclusivamente a este fenómeno, que el programa de Diseño UPB opta por el nombre de Diseño de Vestuario y no, diseño de moda.⁹ Sin desconocer que en Occidente y cada vez más fuera de él, esta estructura la mayor parte de nuestra experiencia con los objetos, las personas y el mundo.

Cabe anotar en este punto, que si bien a nivel teórico existen discursos que reivindican a la moda como dinamizador de la vida social, aludiendo a su particular tendencia de volver lo sensible en significativa (Barthes, 1967), estos enunciados son más erudiciones de algunos autores que una verdadera percepción de las personas comunes, quienes la continúan relacionando con la banalidad, la femineidad y la superficialidad.¹⁰

9 Discusión abordada también en la Universidad de Buenos Aires UBA, en donde se toma la decisión de nombrar al programa Diseño de Indumentaria.

10 Esta «condena a la moda es por su futilidad; en nuestra cultura, encadenada al principio de utilidad, la futilidad representa la transgresión, la violencia, y la moda es condenada por ese poder que hay en ella de signo puro, que no significa nada» (Baudrillard, 1980, p. 107). En consecuencia, la moda no es útil en ese sentido ofrecido por el diseño, y el objeto que está tocado por ella, caerá en el «útil inútil» (Aicher, 1994), donde el beneficio de la notoriedad ha suplantado el beneficio del uso, del styling en lugar del diseño. Consideraciones que recaen sobre el vestido y reducen su campo de comprensión.

Pero más que un deseo de escapar a su cuestionada reputación dentro de algunos sectores académicos¹¹, hablar de diseño de moda implica hablar del vestido de moda, y este, aunque presente en las preocupaciones alrededor de las relaciones sujeto-objeto-contexto del diseño, no es la única. Es por esto que diseño de vestuario o diseño de indumentaria, como se ha acogido en otros lugares de Latinoamérica, resulta ser una denominación más consecuente. Por otro lado, dado que las denominaciones diseño de moda y diseño gráfico han sido indistintamente usadas en Colombia, para referirse tanto a programas técnicos y tecnológicos, como profesionales, la palabra vestuario (o indumentaria) resulta útil para referir un campo de saber ampliado que se involucra de manera activa en la creación y no solo en la producción.

Después de este contexto general acerca de la reflexión del vestido en el contexto académico, dirijámonos a revisar lo que hemos denominado como las implicaciones de la comprensión del vestido como un artefacto, al que le son propios un tipo de pensamiento y práctica diferenciada frente a las demás objetivaciones del diseño.

Un estudio del vestido desde el diseño ha de abordarse desde dos aspectos: desde la comprensión de su particularidad como objeto y desde la visión conciliadora del pensamiento de diseño. Esta particularidad la reconocemos desde el ámbito de posibilidad que el vestido ofrece al cuerpo de la persona: la transición de un estado biológico a uno cultural. Este proceso se da en la experiencia de uso, momento en el cual el sujeto asimila ese otro cuerpo (el vestido) como propio. En el acto del vestir, sujeto y objeto se vuelven uno desdibujando las fronteras entre cuerpo y artefacto.

Esta premisa, llevada como reflexión teórica de la práctica al diseño, supone, en consecuencia, que la creación del vestido ha de asumir al cuerpo humano (entendido como corporeidad) como objeto específico de elaboración proyectual, puesto que cualquier decisión sobre el vestir es una acción de diseño del cuerpo.

Por su parte, la visión conciliadora del diseño como puente entre las diferentes prácticas y saberes, se hace imprescindible para abordar las complejidades involucradas en su devenir como objeto. Si bien esta mirada integradora del diseño trasladada a la creación de vestidos es escasa en la literatura, como se expuso anteriormente, en el terreno de las academias, a nivel mundial y recientemente a nivel nacional, se ha venido llevando a cabo este abordaje ampliando así el campo de conocimiento de la disciplina, desde lo que implica pensar el vestido como producto de diseño.

11 Resulta contradictorio, que si bien la literatura socio humanista, especialmente la sociológica y semiológica, es tan rica en literatura referida a la reflexión sobre la moda y el vestir, a través de autores como Simmel, Barthes, Baudrillard, entre otros, al interior de las facultades de algunas importantes universidades de Colombia, los proyectos de investigación referidos a estos temas sean vistos con recelo, menospreciados. En ocasiones, algunos estudiantes son instados a abandonar estas preguntas para tomar otras consideradas 'más serias'.

De la mano con los interrogantes por su condición proximal al cuerpo humano y las condiciones propias del pensamiento de diseño, como ente integrador de saberes, se encuentra también la pregunta por sus métodos.¹² Debido a su juventud en el seno de la disciplina, los métodos proyectuales del vestido asisten tardíamente a un cuestionamiento científico de su abordaje.

Situación que se compara con aquella vivida por el diseño en los años sesenta, la década de la ciencia del diseño (Cross, 2000, p. 50), y posteriormente en los años ochenta y noventa, cuando la aparición de los periódicos de investigación, teoría y metodología del diseño trasladan la pregunta sobre la necesidad de un método científico para los procesos de diseño, hacia la urgencia de determinar un método propio para la disciplina.

Mientras la ciencia exige que los resultados sean repetibles, en el diseño se busca lo contrario. Es así como el deseo del diseño por cientificarse cedió el paso al deseo por autodeterminarse. Esto no significó más que estudiar al diseño en sus propios términos. Lo que condujo a que desde hace algunos años se introdujera el neologismo *designerly* para abordar el conocimiento y la práctica propios de la disciplina. Sirvió también para hablar de unas maneras *diseñísticas* de pensar y de investigar (Cross, 2000), y en el contexto que propone este artículo, lo que buscamos es una identidad diseñística del vestido como artefacto.

La creación del vestido requiere cada vez más de la participación de diversos saberes y de la aplicación de nuevos desarrollos materiales que han venido revolucionando la manera de concebir el cuerpo vestido. Esto conlleva a la necesidad de racionalizar sus procesos (procesos de creación), ya que en su concepción más técnica solo se recurría a la llamada inspiración o a la tendencia de moda. La cual no termina siendo más que un tratamiento estilístico de formas, colores y texturas que muchas veces pasa por alto los múltiples requerimientos del cuerpo humano.

Más allá de pretender que el diseño de vestuario tenga sus métodos exclusivos, ya que es ante todo un diseño, y desde allí le son propias unas maneras de enfrentar problemas, el reconocimiento académico del vestido como artefacto contribuirá a dar cuenta de su complejidad, tanto desde su definición como desde su creación y uso. En consecuencia, los procesos proyectuales del vestuario incluirán otras preguntas y análisis que otras especialidades del diseño no alcanzan a develar y que se dirigen sobre todo al hecho de investir y no solo de usar un artefacto.

12 Bruno Munari en *Artista y designer* (2003), afirma que aquello que distingue la creación del diseñador es ante todo un método para la generación de ideas que no son más que soluciones frente a un determinado problema. Este método le permite enfrentarse a cualquier tipo de problema, un mueble, un juguete, un sistema de iluminación, podríamos decir también un vestido, no porque sea un genio, aclara el autor, sino porque tiene un método para proyectar que lo lleva a dar soluciones lógicas desde todas las dimensiones: comunicativas, funcionales, técnicas, productivas.

Después de preguntarnos por la posibilidad de un método de creación propio para el diseño de vestuario, en el proyecto de edificar las bases de una teoría alrededor del vestido, abordaremos dos perspectivas que nos permitan contribuir a esa construcción de conocimiento en los términos de la disciplina, esto es, desde el artefacto y desde el diseño.

Desde el artefacto proponemos interrogarse, como ya se ha expresado, por todas sus dimensiones, pero sobre todo desde una perspectiva diseñística, que incluya, pero no se circunscriba a la moda. Desde el diseño, planteamos estudiar e identificar: los procesos de creación que se dan en el vestido y la manera en que entendemos nuestro cuerpo a partir del mismo, que es en última instancia, una mirada sobre la manera en que entendemos nuestra corporeidad a partir de los objetos que creamos, y que con el vestido, no se reduce solo a su comprensión sino a su redefinición.

Ahora bien, para continuar de manera coherente con la presentación de resultados y su discusión, retomemos la pregunta: ¿Qué implica estudiar al vestido como un artefacto del diseño? Planteamos la respuesta desde dos dimensiones:

Desde el diseño, planteamos estudiar e identificar: los procesos de creación que se dan en el vestido y la manera en que entendemos nuestro cuerpo a partir del mismo.

Implica entenderlo como una prótesis y una interfaz

Después de examinar el vestido desde su dimensión artefactual alimentado por narrativas al mismo tiempo que objeto utilitario, y desde su dimensión disciplinar como lugar donde se establecen los métodos y procesos para su creación, dirijámonos ahora a explorarlo desde su práctica, su uso. Esta última nos conduce a la relación que establece con el cuerpo a partir del concepto de interfaz, el cual nos brinda las herramientas necesarias para comprender nuestra interacción con el mundo material a partir de la relación entre el cuerpo, los fines y los medios.

Recordemos antes de seguir adelante con esta reflexión, que nuestra pregunta por el vestido se dirige a entenderlo como un ámbito de posibilidad para el cuerpo, un espacio de transformación. Esto se establece desde dos momentos de la creación: aquella dada por la acción del diseñador y aquella producida por la acción de la persona cuando entra en relación con el vestido creado y lo modifica para generar sus propias imágenes de cuerpo, con las cuales se presenta en el escenario social. Definimos esta doble acción entre creadores y personas como un proceso de cocreación.

La experiencia de uso del vestido, en términos generales, se nos da desde una práctica cultural ancestral, heredada, que obedece, al igual que el uso de otros objetos, a unos deseos y requerimientos que se plantean desde y para el cuerpo. Estos últimos son, en última instancia, quienes determinan las acciones estratégicas e instrumentales, o dicho de otro modo, los actos técnicos para la creación de un objeto que las solvente.¹³ Por medio de estos actos se aseguran las necesidades elementales y el hombre puede dedicarse a la vida humana, es decir, al bienestar.

Los actos técnicos, por ende, están dirigidos a solventar las reconocidas restricciones de nuestro cuerpo para transformar el entorno. «El uso humano de la tecnología siempre extiende algunas habilidades humanas, a menudo por la aceptación de ciertas limitaciones menos importantes [...]» (Krippendorff, 2006, p. 81). De allí emerge la noción de que los artefactos que creamos actúan como prótesis de nuestro cuerpo al extender nuestras capacidades de acción.¹⁴

Pero más allá de entender a los artefactos como simples extensiones, la noción de prótesis implica pensar en la relación que se establece entre el cuerpo y el objeto en el momento del uso. El objeto convertido en prótesis se convierte por momentos en aquello sobre lo cual se actúa, diluyendo la atención sobre el utensilio en sí mismo e integrándose en una unidad con el usuario (Martín Juez, 2002).

Este vínculo que se da en el momento del uso es lo que Morris Berman ha denominado *conciencia participativa*, y la define como «un estado de conciencia en el que se rompe la dicotomía sujeto/objeto y la persona se siente identificada con lo que está percibiendo».¹⁵

[...] La conciencia participativa es ese triángulo en que temporalmente deja de haber separación; sólo hay un ciclo de retroalimentación de aquello sobre lo que se actúa, el útil y el usuario. Cuando nos llama la atención algo ajeno, o por cualquier momento se interrumpe el proceso, asumimos de nuevo la segregación. (Berman citado en Martín Juez, 2002, p. 77)

Si bien el concepto de prótesis resulta idóneo para explicar la dilución de las fronteras entre persona y artefacto en el momento del uso, la palabra interfaz

13 Los actos técnicos son aquellos en que nos esforzamos por inventar y luego ejecutar un plan de actividad que nos permita: (1) asegurar la satisfacción de las necesidades, por lo pronto elementales; (2) lograr esa satisfacción con el mínimo esfuerzo; (3) crearnos posibilidades completamente nuevas produciendo objetos que no hay en la naturaleza del hombre (Ortega citado en prólogo abierto en Heidegger, 1997, p. 105).

14 Hace ya algunos años estas prótesis han dejado de ser solo externas y se han introducido en el cuerpo del hombre como reemplazo de partes gastadas, pero también como potenciación de las ya existentes. Esto es lo que Virilio (1996) ha llamado organoides, fruto de las investigaciones biotecnológicas.

15 En una dirección similar, Krippendorff (2006) nos habla acerca de la palabra alemana *Schnittstelle*, la cual designa esta idea de segregación. Enfatiza el lugar donde el mundo de los humanos puede estar separado del mundo de las máquinas, mientras que el concepto que designa el vínculo entre ambos es el de interfaz.

se presenta como el término por excelencia para entender la acción por la cual un objeto deja de ser un «algo» colgado en la pared, puesto en una mesa o metido en un empaque, para volverse una unidad con el cuerpo en el momento de alcanzar un objetivo. De este modo, el artefacto pasa de ser existencia física a ser disposición (Heidegger, 1997).

Bonsiepe define la interfaz (1998), como un «[...] un espacio en el que se articula la interacción entre el cuerpo humano, la herramienta (artefacto, entendido como objeto o como artefacto comunicativo) y objeto de la acción» (p. 17). Como hemos venido enunciando, el significado del término descansa en la idea de unión y no de separación entre seres humanos y objetos. Es por esto que Krippendorff asegura que «el cuerpo humano es tan parte de una interfaz como el artefacto con que interactúa» y que «cuando el diseño se preocupa por el uso, las interfaces son la cuestión» (2006, p. 79).

A partir de estas premisas podemos dilucidar cómo al hablar del vestido en términos de su uso se plantean otras cuestiones diferentes a entenderlo desde su creación o simplemente desde su existencia física cuando aún no se da como disposición. El concepto de interacción plantea una relación entre el objeto y el cuerpo, a partir de las funciones del primero y las acciones del segundo, el puente entre ambos es la interfaz y se da en la experiencia del uso.

Susana Saulquin (2010) plantea una tesis acerca de un vestido futuro que ya está comenzando a emerger y que denomina como interactivo, a partir de la relación que establece entre el cuerpo del portador y las características intrínsecas de los textiles, ahora dotados con propiedades nacidas de los avances de la nanotecnología y la miniaturización.

Esta prospectiva del vestido desde el uso, plantea el regreso a una consideración del cuerpo como esencia de la creación, ya que como afirma la autora, al abandonar el vestido el destino de máscara que adoptó en la Modernidad, permitirá a hombres y mujeres relacionarse de manera auténtica y eficaz entre ellos y su entorno.¹⁶

16 Este sentido de máscara, del que también hablara Baudrillard en *El intercambio simbólico y la muerte* (1980), cuando dice que el vestido está corroído por los significados del cuerpo y que la fuerza de máscara pura, de exuberancia fantástica, ha quedado neutralizada por la necesidad de tener que significar cuerpo, se refiere a que durante largos años la relación de uso con el vestido ignoraba al cuerpo y se enfocaba a la necesidad de comunicar un signo social.

Oscar Scopa, en *Nostálgicos de aristocracia* (2005), en consonancia con esta imagen de máscara, afirma que «los periodos de rigidización social en el vestido corresponden a períodos de fuertes creencias en un ideal social constituyente. Estas creencias llevan a una ignorancia del cuerpo, como cada vez que se constituye en un cuerpo un ideal rigidizador, el cual gira sobre sí mismo, envolviéndolo de una forma que permite leer la promesa que el discurso dominante realiza» (p. 22).

Para Saulquin, la raíz de este alejamiento entre el cuerpo, el vestido y el contexto, o de esta ineficiencia de la interfaz, diríamos, se dio cuando en la Modernidad la rentabilidad masiva de las series industriales requirió un alejamiento de esta relación, lo que provocó que variaran los detalles sin variar la funcionalidad. Por eso se dice que durante la Modernidad, la funcionalidad se separó de la practicidad, sobre todo en las ropas femeninas.

El vestido, como objeto al interior del esquema de interfaz, responde a la afirmación de MacLuhan que señala al «vestido como un arma que es extensión de la vida sensorial, destinada a combatir condiciones hostiles» (1971, p. 91). Como resultado, «las ropas como prolongación de la piel humana son tan tecnología como la rueda y la brújula» (1985, p. 126).

Pensar el uso como un acto de cocreación de cuerpo implica atender al concepto de *comprensión de segundo orden* (Krippendorff, 2006), el cual hace hincapié en las percepciones y relaciones particulares que hacen los interactuantes directos con los objetos, que son en parte diferentes a aquellas de sus creadores. El diseñador proyecta la interfaz con la cual el ser humano se relaciona con su entorno, pero para la persona que usa el vestido, su imagen de cuerpo es siempre imposible de generalizar, ya que responde a una sumatoria entre su historia personal y las aspiraciones y ansiedades que la cultura pone sobre ella en diversos momentos de su existencia.

Implica entenderlo como un proyecto

Como hemos venido afirmando, estudiar al vestido desde el diseño implica dos hechos fundamentales. El primero, se refiere a que su concepción está ligada al proyecto. Entendemos proyecto como una figura anticipatoria que opera a través de la identificación de un futuro deseado y de los medios propios para lograrlo, para ello se fija un cierto horizonte temporal en el interior del cual evoluciona (Boutinet, 1990). El proyecto genera un propósito dentro del espacio –siempre amplio– de lo posible. El proyecto es siempre una estrategia: considera las reglas de transición, las posibilidades probabilísticas, el azar y el ruido (Martín Juez, 2002).

El segundo hecho se refiere a su mirada como artefacto. Desde un aspecto instrumental, observamos cómo el cuerpo se ha asumido históricamente como un proyecto de perfeccionamiento técnico, en el que el encuentro con la herramienta permite una reconfiguración de su estructura original y potencia sus capacidades.

Como vimos, la noción de interfaz en el diseño asume que, en el uso, el artefacto se vuelve uno con el cuerpo. Aquí reposa un primer acercamiento en nuestra búsqueda. El vestido como artefacto del diseño podría ser entendido como indisociable del cuerpo, como parte de la corporeidad, pues su uso, a diferencia de los demás objetos, no es itinerante, es permanente en casi todas las ocasiones de nuestra existencia.

No hay que olvidar sin embargo, que la lógica de sentido del diseño persigue la emancipación de la relación entre el cuerpo y el artefacto, que pone en la técnica su único valor. Como reacción, introduce en el siglo XX nuevas relaciones identitarias a partir del encuentro con los objetos. En el vestido, por su grado de intimidad con el cuerpo de la persona, esta relación se exagera más allá de la experiencia de operar un objeto. Aquí el encuentro sujeto y objeto no se da solo desde la extensión de las capacidades del primero sino desde la formalización de una idea de cuerpo, que como vimos, la sociedad ha modelado previamente (*habitus*).

En el juego de las envolturas, el cuerpo es entendido como la cobertura del yo, y el vestido como la cobertura del cuerpo. Mucho de lo que se ha dicho sobre el cuerpo como mediación entre un adentro y una afuera, se ha dicho también del vestido. Esto plantea de algún modo que si el cuerpo es de por sí entendido como objeto susceptible de modificación, el vestido le añade ductilidad. Todas estas capas sin embargo, se diluyen en la experiencia de uso y, en consecuencia, la comprensión del cuerpo que somos¹⁷ se da en una absoluta integralidad. Desde el siglo XX, el diseño es el encargado de gestionar esta ductilidad. Deseamos, no obstante, que integre un análisis del vestido y del vestir desde la integralidad.

En la era de las identidades móviles, las ideas de cuerpo se transforman rápidamente promoviendo que dichas identidades sean entendidas como aparentes (Delgado, 2002). Sin embargo, la apariencia en el vestido, con su capacidad de trascender hasta el cuerpo de la persona, no podría ser entendida como pura cosmética. Las implicaciones de las decisiones que tomamos sobre nuestros cuerpos a partir del vestido determinan, doblemente nuestro papel social: el de la cultura modelando al cuerpo, más el de los códigos vestimentarios que determinan el cómo, el cuándo y el dónde de esa modelación, haciendo que lo que se comprende como simple función estética tenga trascendencia en las vidas de los seres humanos.

Entender al cuerpo como un proyecto, en el que el diseño con su lógica de sentido participa, implica tomar en cuenta los siguientes aspectos y conceptos para su estudio: a) el cuerpo que heredamos en del pensamiento occidental es aquel comprendido como objeto, como separación entre un mundo interior y otro exterior. Este cuerpo trae consigo las connotaciones de frontera que media entre ambos mundos, al mismo tiempo que está definido espacialmente como la envoltura de una esencia contenida. b) Este cuerpo-objeto, nos explican las ciencias sociales y humanas, es ya de por sí un cuerpo modelado y modificado por la cultura, que en la acción social reproduce y expresa dicha modificación (*habitus*). c) El vestido como artefacto del diseño que participa del proyecto de cuerpo social, es aquel comprendido desde las acciones instrumentales y estratégicas como prolongación de las

17 Centrándose en los preceptos de la fenomenología, Maurice Merleau Ponty (1993 [1945]) afirmó que no tenemos un cuerpo sino que «somos cuerpo», en tanto que nos distanciamos del saber objetivo para sumergirnos en las vivencias del cuerpo.

capacidades humanas, como prótesis, pero también como interfaz. Esto implica que en la relación de uso, el cuerpo objeto es modificado para mediar entre el sujeto y la acción. Como consecuencia, en la acción del vestir se supera toda escisión.

El proyecto de cuerpo que cada cultura plantea para sí, implica además de los valores técnicos aquellos otros de orden funcional y simbólico. Para la sociedad, nacida a partir de mediados del siglo XX, que comenzó convivir con el diseño, este proyecto está atravesado por el intercambio de signos a gran velocidad, lo que trae como consecuencia que las ideas, expectativas y ansiedades sobre el cuerpo se renueven constantemente. El vestido proyectado por el diseño es el resultado de todos los debates entre esa experiencia diaria con los objetos existentes y los requerimientos en formas de ideas de cuerpo promovidos por la cultura.

Conclusiones

Frente a la pregunta central de este texto: ¿el vestido como artefacto del diseño, requiere de un estudio diferenciado dentro del campo disciplinar? Podemos enumerar las siguientes conclusiones:

La incursión en las universidades, de programas profesionales orientados al estudio del vestido, ha traído consigo diversas preguntas sobre cómo entender, reflexionar e investigar sobre este artefacto. Ya no solo desde los aspectos técnicos y tecnológicos, como tradicionalmente se ha estudiado, o desde su inserción en el fenómeno de cambio llamado moda, sino desde las complejas dimensiones que están implicadas en su íntima relación con el cuerpo humano. Estas atañen simultáneamente a aspectos tanto operativos como técnicos, estéticos y comunicativos, enmarcados en contextos específicos determinantes para su creación, producción y uso.

Estos aspectos, al no poder ser resueltos de manera tangencial, han obligado tanto a docentes como estudiantes a desarrollar investigaciones de corto o largo alcance que contribuyan al crecimiento del campo de conocimiento del vestido como artefacto, el vestir como práctica y la ampliación del campo de visión sobre su acción profesional.

Es por tanto que, el objetivo principal del proyecto doctoral es: proponer una manera de comprender el vestido al interior del campo de conocimiento del diseño, a partir de tres instancias: su particularidad como objeto, la experiencia que esta ofrece en el uso, y la consideración de que, como consecuencia de las dos anteriores, todo acto de diseño del vestido ha de considerarse un acto de diseño del cuerpo. Concluimos que un enfoque epistemológico e interdisciplinario para su investigación es urgente y necesario.

Como expusimos en el desarrollo de esta reflexión, si bien todos los diseños comparten la misma pregunta por la naturaleza transformadora del mundo, cada objetivación plantea preguntas particulares que su práctica pone en escena, y cuyo estudio no puede más que propender por una expansión del campo del conocimiento

de la disciplina. Es a raíz de esto que tanto la investigación doctoral, como la reflexión sobre la práctica académica, se han dirigido a definir las particularidades que el vestido como artefacto entrega al diseño, y así atender desde su lógica, la lógica del diseño, las innumerables problematizaciones que este artefacto introduce sobre en la corporeidad.

Frente a la pregunta planteada en la primera discusión: ¿qué le falta al vestido para hacer parte activa en la construcción histórica, crítica y teórica del diseño? Es posible concluir, desde el planteamiento de Margolin (1989) acerca de la estrecha división del pensamiento disciplinar del diseño a partir de sus formas de práctica, que la construcción de los conceptos y las premisas teóricas para la investigación, análisis y reflexión que permitan abordar este artefacto requiere, ante todo, de una superación de los prejuicios sobre los valores de utilidad o complejidad puestos en los objetos.

Si «el hombre», como afirma Emanuele Coccia, «es el animal que aprendió a vestirse» (2011), qué hay más útil o complejo que el artefacto que define a nuestra especie. El pensador del diseño, incomprendido como ingeniero o como artista, es, en muchas ocasiones, el más duro juez del objeto vestimentario. Como el marginado por su raza, resulta a veces el más racista.

El vestido como artefacto del diseño, concluimos, sí requiere de un estudio diferenciado dentro del campo disciplinar. No solo, como hemos expresado, por su naturaleza compleja al estar determinado por los requerimientos multidimensionales del cuerpo humano, que es por definición un cuerpo vestido, sino también porque se hace necesario construir los fundamentos para su comprensión, más allá de las llamadas tendencias entendidas como procesos estilísticos y de la urgencia de tener que significar el presente. Problemas que debe atender el diseño, sí, pero que no son los únicos que atañen al ser humano y a la relación con su artefacto más próximo.

Referencias

- Aicher, O. (1994). *El mundo como proyecto*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barthes, R. (1967 [1978]). *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona: Paidós.
- Baudrillard, J. (1980). *El intercambio simbólico y la muerte*. Barcelona: Monte Ávila Editores.
- Bonsiepe, G. & Fernández, S. (2008). *Historia del diseño en América Latina y el Caribe: industrialización y comunicación visual para la autonomía*. Sao Paulo: Blücher.
- Bonsiepe, G. (1998). *Del objeto a la interfase: mutaciones del diseño*. Buenos Aires: Infinito.
- Boutinet, J. P. (1990). *Anthropologie du projet*, Paris: PUF. Buenos Aires: Editorial La Marca.
- Cross N. (2001). Designerly Ways of Knowing: Design Discipline versus Design Science. *Design Issues*, 17(3), 49-55.
- Delgado, M. (2002). *Estética e infamia de la lógica de la distinción a la del estigma en los marcajes culturales de los jóvenes urbanos*. Barcelona: Universitat de Barcelona institut català d'antropologia.
- Eco, U. (1981). *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.

- Eicher, J. & Lee Evenson, S. (2014). *The Visible Self: Global Perspectives on Dress, Culture and Society*. New York: Bloomsbury.
- Entwistle, J. (2002). *El cuerpo y la moda: una visión sociológica*. Barcelona: Paidós.
- Escudero, L. (Ed.). *Designis 1: la moda: representaciones e identidad*. París: Gedisa.
- Fernández, C. (2013). Líneas fundamentales del debate entre arte y diseño. *Poliantea*, 16, enero-julio.
- (2013). El vestido como proyecto social del cuerpo. En *Memorias Congreso internacional de ciencias sociales*. Medellín: UPB.
- (2014). El diseño de vestuario con 'd' minúscula. En, Patiño, E., Chalarca, J., Hoyos, M. (comp.), *Por un diseño crítico y social: 40 años Facultad de Diseño UPB*. Medellín: UPB.
- Fernández, C. & Zuleta, F. (2013). Reflexión sobre los procesos de enseñanza en diseño de vestuario como caso diferenciador frente a otros saberes. En *Memorias del XIII Jornadas & I Congreso Internacional del Maestro Investigador*. Medellín: UPB.
- González, C. (s.f.). *El Diseño y las ciencias humanas. Hacia una concepción integral*.
- Heidegger, M. (1997). *Filosofía, ciencia y técnica*. Santiago de Chile: Universitaria.
- Horta, A. (2012). *Trazos poéticos sobre el diseño*. Manizales: Universidad de Caldas.
- Krippendorff, K. (2006). *The semantic turn, a new foundation for design*. Boca Ratón: Taylor & Francis.
- Mabardi, J. F. (2012.) *Maestría del proyecto, apuntes para la práctica de la enseñanza en proyecto*. Concepción: Universidad del Bío Bío.
- Margolin, V. (1989). *Design Discourse: History, Theory, Criticism*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Martín Juez, F. (2002). *Contribuciones para una antropología del proyecto*. Barcelona: editorial Gedisa.
- McLuhan, M. (1973). *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*. México: Diana.
- McLuhan, M. (1985) *Guerra y paz en la aldea global*. Barcelona: Plantea-Agostini.
- Merleau-Ponty, M. (1993 [1945]). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Munari, B. (2003). Artista y designer. En Calvera, A. (Ed.), *Arte ¿? Diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Scopa, O. (2005). *Nostálgicos de aristocracia: el siglo XX a través de la moda, el arte y la sociedad*. Madrid: Taller de Mario Muchnik.
- Saulquin, S. (2010). *La muerte de la moda, el día después*. Buenos Aires: Paidós.
- Virilio, P. (1997) *La velocidad de liberación*. Buenos Aires: Manantial.