

PROYECTO DE GRADUACION
Trabajo Final de Grado

Moldería Inclusiva
Moda para talles grandes

Nadia Ayelén Elia
Cuerpo B del PG
22/07/2013
Diseño Textil e Indumentaria
Facultad de Diseño y Comunicación
Universidad de Palermo
Proyecto Profesional
Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes

Agradecimientos

El Proyecto de Graduación a continuación, está dedicado principalmente a todas aquellas personas que padecen día a día los problemas relacionados con la obesidad o sobrepeso, ya que fueron el punto de partida para el inicio del mismo. Asimismo los agradecimientos van dirigidos principalmente a mis padres que fueron el soporte emocional y económico durante el desarrollo de la carrera, hecho que permitió una óptima realización personal. Por otra parte, los agradecimientos también van dirigidos a mis hermanas y pareja, quienes manifestaron sus opiniones y apoyo incondicional en todo momento. Del mismo modo, los agradecimientos están dirigidos a los docentes que me formaron, quienes desde la Universidad colaborando con el desarrollo personal de sus alumnos brindaron todos sus conocimientos teóricos y prácticos que forman parte del proyecto. Además desearía agradecer a mi nutricionista, quien estuvo a completa disposición, brindando información y datos necesarios para el desarrollo del proyecto. Por último, los agradecimientos van dirigidos a mí misma por haberme permitido lograr este proyecto ambicioso y no desistir en el intento.

Índice

Introducción	4
Capítulo 1: Indumentaria y expresión de la personalidad	12
1.1 Indumentaria: definición.....	12
1.2 Utilización Actual. Moda. Tendencia.....	15
1.3 Relación con la identidad personal y los grupos sociales.....	21
Capítulo 2: La relación entre la indumentaria con el cuerpo	29
2.1 Cuerpo e Indumentaria.....	29
2.2 Trastornos alimenticios: Obesidad.....	35
2.3 Obesidad e Indumentaria.....	40
Capítulo 3: Anatomía del diseño	46
3.1 Color	47
3.2 Forma.....	52
3.3 Texturas.....	56
3.4 Tipologías	59
3.5 Recursos.....	61
Capítulo 4: El factor esencial	64
4.1 Moldería e indumentaria.....	64
4.2 Tabla de talles.....	66
4.3 Talles estándar y Talles desestandarizados.....	69
4.4 Progresiones diferenciadas.....	71
4.5 Aplicaciones posibles.....	73
4.5.1 Sastrería.....	73
4.5.2 Pantalones.....	76
4.5.3 Faldas y Vestidos.....	78
4.5.4 Blusas.....	80
Capítulo 5: Rumbo al sistema de colección	83
5.1 Idea Rectora.....	83
5.2 Tendencia.....	85
5.3 Usuario.....	87
5.4 Colección.....	88
5.5 Formas y Siluetas.....	90
5.6 Color.....	94
5.7 Texturas y Textiles.....	96
Conclusiones	101
Lista de referencias bibliográficas	104
Bibliografía	107

Introducción

El Proyecto de Graduación desarrolla conceptos teóricos a fin de crear de un sistema de recursos de moldería para mujeres jóvenes con problemas de obesidad, que será utilizado en el desarrollo de una colección para este tipo de mujer.

Este Proyecto se enmarca en la categoría de Proyecto Profesional, ya que el mismo se desarrolla y conecta con el aspecto profesional de la carrera con la cual tiene vinculación. Este trabajo tiene como punto de partida una problemática social para la cual se propone una solución posible. Es por eso, que la línea temática en la cual encuadra el proyecto es: Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes.

La temática seleccionada se vincula con la carrera de Diseño Textil e Indumentaria, ya que este proyecto abarca distintos aspectos de los cuales toma como eje temático la creación de una colección de indumentaria para mujeres jóvenes obesas incluyendo en la misma todos los conocimientos incorporados a lo largo de la carrera. Para el desarrollo de la creación de la colección se va a hacer hincapié en la moldería y los recursos de la misma aplicada a este tipo de cuerpos ideando de este modo un sistema de recursos de moldería que permitan el desarrollo de la misma satisfactoriamente. El tipo de moldería planteada para esta colección va a ser ideada teniendo en cuenta las cuestiones corporales características y recursos de diseño utilizados para desarrollar una colección que va a tener como particularidad la consideración de este tipo de cuerpos. Creando de este modo, una colección ideal para mujeres con sobrepeso u obesidad incorporando las tendencias en moda.

La selección del mencionado tema radica en la observación de la moldería y producto de indumentaria para talles grandes. Esta problemática parte de dos pilares del diseño de indumentaria que no se tienen en cuenta a la hora de diseñar y formular la colección

para este tipo de talles. Dichos pilares son la moldería y los recursos aplicables a la misma con la finalidad de otorgar a la persona que utiliza las prendas una silueta más estilizada y moldeada a su contextura sin dejar de lado la inclusión de la tendencia de temporada.

Cuando un diseñador de indumentaria tiene como finalidad el diseño de una colección para este tipo de usuaria de talla especial debe tener en cuenta los diferentes factores corporales que condicionan los tipos de recursos a utilizar y las tipologías que se seleccionen para el desarrollo de la colección. El principal problema de moldería para talles grandes radica en que las tipologías base de las prendas de moda al progresionarlas desde los talles standard a talles grandes pierden su forma y dan como resultado moldes y prendas desproporcionadas, esto produce por consiguiente una deformación en la tipología y una prenda que no coincide con este tipo de cuerpo.

Por otra parte, no se tienen en cuenta a la hora de realizar la moldería para talles grandes ciertos recursos que pueden trasladarse a tipologías base y de esta forma generar una mejor relación de comodidad y adaptación de la prenda otorgándole un valor agregado al producto final. Estos recursos pueden ser aplicados a tipologías base generando nuevas prendas básicas y creando nuevas tipologías de diseño. El objetivo principal es entonces, aproximar los diferentes moldes base para que cumplan con las proporciones corporales y a su vez una vez modificados aplicarle recursos del diseño para la realización de una colección que contenga las tendencias de las temporadas venideras.

Para desarrollar esta temática se dividirá al proyecto en capítulos en los cuales se desarrollarán conceptos que explicarán cada uno de los puntos específicos a tener en cuenta para el desarrollo de una colección y la implicancia social de la indumentaria

sustentando de este modo teóricamente la creación de la colección para mujeres jóvenes obesas desarrollada por medio de un sistema de recursos de moldaría apto para este tipo de mujeres.

El primero de los capítulos del Proyecto de Grado, inicia definiendo que es la indumentaria, cuáles son sus orígenes y como es considerada en la actualidad. En este mismo capítulo se explica y define el fenómeno moda, que como fenómeno social actual e histórico tiene directa relación con la indumentaria y las expresiones de la sociedad. También se diferencian los conceptos de moda y tendencia. Por otra parte, los conceptos de moda e indumentaria también se relacionan en el capítulo desarrollando la relación entre la misma y la identidad y los grupos sociales. Concluyendo de este modo que la moda es un fenómeno de expresión dinámico y de identidad de las personas en relación con los grupos sociales y las personalidades que los componen.

A continuación, en el segundo capítulo se incluye al cuerpo como soporte del indumento y su relación con el mismo. Dentro de esta relación se va a hacer hincapié en los cuerpos que poseen ciertas deformaciones a causa de enfermedades alimenticias crónicas como en este caso, la obesidad. Dicha enfermedad va a ser definida para ser entendida y relacionada con la transformación corpórea que produce la ingesta excesiva de alimentos. Por otra parte, con el fin de tener una información certera desde el punto de vista de quienes padecen la enfermedad y como esta influye en la relación con la indumentaria, se realizarán entrevistas a dos mujeres que padezcan la enfermedad indagando en su relación con la indumentaria con el fin de obtener mas información acerca de este tipo de mujer y su problemática a la hora de vestirse.

Luego en el tercer capítulo se analizarán y definirán los elementos del diseño que son importantes en el desarrollo de una colección de indumentaria. Cada uno de ellos será explicitado enmarcando la importancia del mismo dentro de la colección. Dichos elementos son: los recursos, el color, la forma, texturas y tipologías, entre otros. La comprensión y explicación de estos elementos es esencial, ya que serán aplicados en el desarrollo de la colección.

Seguidamente se explicitará en el cuarto capítulo cuál es la función de la moldería en la indumentaria. Con el fin de explicitar esta cuestión de esto se va a proceder a la conceptualización y diferenciación la moldería para talles standard y la moldería para talles especiales especificando en estos últimos cuales son las diferencias en recursos y correcciones que hay que tener en cuenta en la traza de los mismos previamente a su transformación. Además se explicará la problemática de las progresiones en talles especiales partiendo de talles standard dando cuenta así de la cuestión inicial del Proyecto de Grado. Se explicitarán también, los aportes de recursos indicados para las prendas en general y que detalles deben ser tenidos en cuenta para la traza de moldes para este tipo de talles. Estos recursos se desglosaran en secciones teniendo en cuenta las tipologías para explicar puntualmente la utilización y aplicación de cada una de ellos en específico según su funcionalidad.

Por último, al final del Proyecto se explicará en el quinto capítulo todos los detalles acerca del desarrollo de la colección. Partiendo desde la elección y explicación de una idea rectora que funcionará como inspiración para la creación de la colección. Luego se explicitarán las tendencias seleccionadas para la representación de la misma. De acuerdo con lo optado anteriormente se definirán los recursos, paleta cromática, selección de texturas y formas con sus respectivas interrelaciones que van a formar parte de la colección.

En el proceso de realización de este Proyecto se encontraron los siguientes proyectos elaborados en la Universidad de Palermo que forman parte de los antecedentes a este. A continuación los mismos serán mencionados sintéticamente.

El primero de los Proyectos de Grado tomado como antecedente se denomina *La indumentaria como extensión del cuerpo y la identidad*, el mismo fue escrito por la autora Silvina Raquel Campesi (2011). Este proyecto pertenece a la categoría Creación y Expresión y se ubica dentro de la línea temática Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes. El proyecto establece como objetivo la creación de una colección de indumentaria que refleje los cambios anímicos de las personas quienes utilizan las prendas creando una unión entre el diseño y lo artístico del creador de la colección. Este trabajo tiene directa relación con el que se desarrolla a continuación porque menciona a la indumentaria como un objeto representante de la persona que lo porta. Dicho punto es explicitado en el proyecto. El siguiente link corresponde al trabajo mencionado: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=416&titulo_proyecto=La%20indumentaria%20como%20extensi%F3n%20del%20cuerpo%20y%20la%20identidad.

Otro de los Proyectos de Graduación que anteceden a este es el desarrollado por María Laura Trabatto (2011) denominado *La ley de talles y su aplicación en la Argentina*. El trabajo se puede situar en la categoría Proyecto Profesional y línea temática Nuevos profesionales. El Proyecto realiza un análisis sobre la ley de talles vigente en Argentina y analiza cuál es su aplicación en la actualidad desarrollando paralelamente un estudio del cuerpo ideal y el real proponiendo una posible solución a la problemática social de los talles. Por consiguiente tiene relación con este trabajo práctico porque en el mismo se desarrolla la problemática social del mercado actual sin

la aplicación de dicha ley. Se puede encontrar el desarrollo completo del proyecto en el siguiente

link:http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=330&titulo_proyecto=La%20ley%20de%20talles%20y%20su%20aplicaci%F3n%20en%20la%20Argentina.

El link a continuación contiene el proyecto escrito por Antonela Rudy (2011) denominado *Diseño de ropa interior para mujeres con talles especiales*. El mismo se ubica en la categoría Creacion y Expresion, y línea temática Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes. Este establece como objetivo la creación de una línea de lencería para mujeres con sobrepeso teniendo en cuenta el trazado de un tipo de moldería apropiado para las mujeres con sobrepeso u obesidad. Este objetivo tiene relación con el proyecto, ya que toma la misma problemática social y desarrolla para la misma un objeto de indumentaria que sea apropiado para la persona quien lo use. Se puede encontrar el desarrollo completo del proyecto en el siguiente

link:http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=330&titulo_proyecto=La%20ley%20de%20talles%20y%20su%20aplicaci%F3n%20en%20la%20Argentina

Además de los trabajos mencionados anteriormente se puede incluir al elaborado por Romina María Paola Matalon (2011), que fue titulado *La problemática de la normatización de talles en la indumentaria*. Este proyecto pertenece a la categoría Creación y Expresión y se ubica dentro de la línea temática Historia y tendencia. El proyecto mencionado trata la problemática de un gran faltante de talles para mujeres de contextura pequeña y el trasfondo social de la problemática entre el cuerpo real y el ideal haciendo hincapié en la concientización en cuanto al desarrollo de indumentaria en talles que reflejen las corporeidades reales. Este proyecto comparte con el que

comienza a continuación la preocupación social en cuanto a la producción de talles adecuados y la importancia que tiene el indumento en la persona que lo utiliza tomándolo como símbolo social de la identificación personal dentro de una sociedad. El link a continuación contiene el proyecto mencionado: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyctograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=212&titulo_proyecto=La%20problem%20tica%20de%20la%20normatizaci%20n%20de%20talles%20en%20la%20indumentaria.

Otro de los Proyectos de Grado considerados como antecedentes es el elaborado por la autora María Denicolay (2011), quien denominó al mismo como *Los talles en la indumentaria femenina*. Enmarcado en la categoría Proyecto Profesional, y en la línea temática Nuevos profesionales, tiene como objetivo el análisis del consumidor de indumentaria frente a la problemática del consumo respecto a talles y gustos personales para la creación de una identidad propia. Este proyecto es tomado como antecedente, ya que tiene como objeto de estudio el indumento como representante de la identidad social del ser humano. A continuación se puede encontrar el link correspondiente al proyecto mencionado: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyctograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=104&titulo_proyecto=Los%20talles%20en%20la%20indumentaria%20femenina.

El Proyecto de Graduación mencionado a continuación es otro de los antecedentes considerados. El mismo fue elaborado por la autora Alejandra Latre (2011) quien lo denominó *Diseñar desde la moldería*. La autora enmarca al Proyecto en categoría Creación y Expresión, y línea temática Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes. Este proyecto consta en la construcción y diseño de una colección de indumentaria basándose en la identidad del diseño de autor teniendo como principal recurso el sistema de moldería el cual modifica y transforma para lograr

una colección orgánica. Fue seleccionado como antecedente porque elabora una colección basada en la transformación de la moldería. Se puede encontrar el trabajo descrito en el siguiente link:http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=187&titulo_proyecto=Dise%F1ar%20desde%20la%20molder%EDa.

Por último, se tomó como antecedente el Proyecto escrito por María Clara Barrios (2011), denominado *Talles especiales para niñas con sobrepeso u obesidad*. El mismo fue enmarcado dentro de la categoría Proyecto Profesional, y línea temática Nuevos profesionales. El objetivo del trabajo consiste en la creación de una colección para niñas obesas teniendo en cuenta los cuerpos de estas niñas y las dificultades que poseen al buscar en el mercado indumentaria adecuada para las mismas. Este fue seleccionado como antecedente porque es posible vincularlo al Proyecto, ya que abordan la misma problemática social diseñando para un segmento concreto con las mismas preocupaciones. El link a continuación contiene todo el desarrollo del mismo: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=31&titulo_proyecto=Talles%20especiales%20para%20ni%F1as%20con%20sobrepeso%20u%20obesidad.

Capítulo 1: Indumentaria y expresión de la imagen personal

En el primer capítulo se inicia el recorrido del proyecto partiendo de un interrogante clave, ¿qué es y cómo surge la indumentaria? A partir de dicha definición se desarrollará la conceptualización de términos apegados en la actualidad a la indumentaria como lo son los conceptos de moda y tendencia. Estos conceptos una vez definidos y diferenciados se analizarán uno de los aspectos principales de la indumentaria su relación identidad personal y la sociedad.

1.1 ¿Qué es la indumentaria?

No es posible identificar cuál es el origen primero y certero de la indumentaria que defina en concreto qué es la indumentaria. Es por eso, que para definir concretamente este concepto se va a hacer hincapié en los tres posibles orígenes que están interrelacionados entre sí.

La primera de las hipótesis hace hincapié en el origen de la indumentaria como ornamento corporal. Este tipo de ornamento inicialmente se utilizaba con la intención de proteger el cuerpo con el fin de ahuyentar a los espíritus malignos evitando de este modo el ingreso de los mismos, como menciona Nicola Squicciarino, en su libro *El vestido habla*: “(...) la finalidad mágica de tales objetos ha constituido la primera motivación del vestido, por lo que las primeras manifestaciones artísticas tenían fines prácticos y relacionados con la magia más que fines simplemente estéticos (...)” (Squicciarino, 1986, p. 111). Esta definición otorga la pauta de que la indumentaria no tuvo un origen meramente estético sino también mágico y espiritual. Sin embargo, con el paso del tiempo esos adornos corporales fueron mutando de tatuajes a objetos que si bien mantenían un sentido simbólico, adicionando una finalidad estética sin perder su concepción mágica. Estos ejemplos son observables en tribus que actualmente conservan sus costumbres primitivas. En estas tribus se pueden observar los distintos

tipos de ornamentos que poseen diferentes simbolismos según lo que se haya logrado dentro del círculo social de la tribu por ejemplo, haber llegado a la mayoría de edad para la mujer o vencido a algún animal peligroso otorgándole a una parte del cuerpo del animal vencido, como por ejemplo los dientes o la piel, a este artefacto simbólico se le otorga un valor agregado mítico y ornamental. Es importante destacar lo escrito por Susana Saulquin en su libro *La muerte de la moda, el día después* quien afirma lo siguiente.

(...) es la decoración una de las motivaciones principales del vestido, sin desestimar el pudor y la protección. La finalidad de la decoración es embellecer la apariencia física, de manera de atraer las miradas significativas de los otros y fortalecer el autoestima (...) (Saulquin, 2010, p171)

Como afirma la autora, el ornamento previo a su transformación en vestido tenía una connotación social que exponía las cualidades y la categoría social que poseía una persona dentro de una tribu o pequeña agrupación. Estas cualidades sociales son trasladadas al vestido, es por eso que la hipótesis de la ornamentación como primer acercamiento a lo que hoy conocemos como indumentaria es la considerada apropiada. Entonces, se puede afirmar según esta hipótesis que el indumento tiene su origen en el simbolismo mágico y ornamental con una fuerte importancia en el ámbito social. Sin embargo, si bien esta hipótesis tiene la mayor aprobación por los estudiosos de la materia a continuación se desarrollarán las otras dos hipótesis que son consideradas por los especialistas Saulquin y Squicciarino.

La segunda de las hipótesis mencionadas por Nicola Squicciarino, está asociada al pudor representado en libros sagrados, texto que posiblemente según el autor haya motivado el uso del vestido. En estos textos sagrados se considera al cuerpo desnudo como algo impuro e impropio. El cuerpo, específicamente el cuerpo femenino se lo relaciona con el atractivo sexual que provocaba la exhibición del cuerpo desnudo, es por eso que se hace hincapié en la mujer a la hora de hablar del pudor, ya que el

mismo está cargado significados sexuales (Squicciarino, 1986). El pudor se relaciona íntimamente, según esta hipótesis con la cantidad de superficie corpórea que se expone a la mirada de la sociedad representado mediante los tabúes de cada cultura. El concepto de pudor varía en el recorrido de la historia según la cultura a la cual se observe. Squicciarino parafrasea en su texto a Durkheim mencionando que este “(...) considera que los órganos sexuales femeninos se han cubierto desde tiempos remotos para prevenir los peligrosos efluvios que emanan y ve en ello el origen del pudor (...)” (Squicciarino, 1986, p. 44) originando de esta forma la utilización de ciertos elementos para cubrirlo. Esta acción de cubrir las partes púdicas de la mujer relacionado a su anatomía y a los procesos del mismo organismo produce pudor en la sociedad. Este hecho por lo tanto es otro de los motivos por los cuales el cuerpo femenino tiene gran parte de su superficie recubierta a comparación del masculino en los inicios. Aparejado de este pudor surge el interrogatorio respecto a que en ciertas tribus las mujeres casadas o comprometidas están cubiertas y con las solteras ocurre lo contrario. Se puede afirmar entonces que los celos masculinos para con las mujeres y el pudor evocado en el aspecto social y religioso podría haber influenciado en el origen de la indumentaria.

La última de las probables hipótesis mencionadas por los autores Martínez Caballero y Vázquez Casco está relacionada con un fin de protección del cuerpo ante adversidades climáticas. El hombre con la finalidad de sobrevivir adaptándose a las diferentes adversidades climáticas recurrió a la utilización de elementos de la naturaleza para cubrirse y protegerse de los cambios climáticos (Martínez Caballero y Vázquez Casco, 2006). Es por eso, que encontró en ella la forma de sobrevivir utilizando diferentes elementos como la piel de los animales y vegetales para implementar atuendos apropiados para su protección. Es de esta forma como surgen las fibras vegetales que luego formarán tejidos que dan origen al textil elemental en la

confección de la indumentaria, por otro lado la casería y la manipulación de las pieles de animales gran tejido natural que fue muy importante para cubrir los cuerpos de las personas que los utilizaban en épocas primitivas. Luego con el paso del tiempo el uso de estas pieles se ha tornado como un símbolo de poder y status social dentro de la sociedad.

Luego de haber analizado las diferentes hipótesis sobre los posibles orígenes de la indumentaria es posible definir qué es la indumentaria y cuál es su sentido. Es por eso que se puede especificar a la indumentaria como elemento cuya materialidad es principalmente textil, que cubre el cuerpo humano con una impronta social tomando una morfología apropiada al mismo otorgándole a este un sentido ornamental, estético o de abrigo ante situaciones diferentes adversidades climáticas.

1.2 Utilización Actual. Moda. Tendencia.

La indumentaria desde sus orígenes se ha ido transformando y modificando en cuanto a los ornamentos, morfología, textiles y colores que se utiliza para su confección desde sus orígenes. Sin embargo, no perdió de vista su intención principal: la comunicación. Este tipo de comunicación está ligada estrechamente al vínculo social.

Según Squicciarino en su libro *El vestido habla* "(...) El cuerpo se identifica como una expresión correlativa de contenido articulado, como vehículo a través del cual puede ser transmitido incluso lo que está inhibido en la palabra y en el pensamiento consiente. (...)" (Squicciarino, 1986, p.18). Es por esto, que la indumentaria recubre al cuerpo y comunica enfatizando lo que no está dicho, transmitiendo información adicional a lo que una persona comunica verbalmente sobre si misma por medio de no solo la indumentaria sino también diferentes actitudes o poses corporales, que informan acerca de los sentimientos o características de la misma.

Otro aspecto importante adicional, es que el hombre como ser social siempre quiso y quiere pertenecer a un grupo social y al mismo tiempo distinguirse dentro del mismo. Es por eso, que se vale de sus ideas, poder económico, conocimiento y entre otras cosas la indumentaria, a la cual se le otorga un valor agregado importante en la sociedad, complementando de esta modo lo que el ser humano pretende de la sociedad: ser aceptado en sociedad por su particularidad (Godart, 2012). Es por estos factores, que la indumentaria es mucho más que un producto de la adaptación del clima, es un concepto cultural. Con el devenir de los años se ha acentuado y mantenido la fuerte impronta social y cultural que posee la indumentaria, transformándose en un diferenciador de clases y grupos sociales en el transcurso de los hechos históricos. Esto propone la incorporación de nuevos conceptos ampliando de este modo, el concepto general de indumentaria. Se redefine también, como un elemento diferenciador de épocas históricas y líneas de pensamiento.

Al redefinir la conceptualización de indumentaria se incorporan términos asociados con la evolución de la indumentaria en relación con la sociedad y su evolución. Es por eso, que en la actualidad, asociado al término indumentaria existe un concepto ampliamente conocido y socialmente impuesto denominado moda. A este nuevo concepto se le otorga la función social y proceso de actualización constante de la indumentaria. Es por esto, que es interesante mencionar lo afirmado por el autor Frédéric Godart, *Sociología de la moda*, citando otros especialistas, "(...) La moda se puede definir como un cambio social específico [Simmel,1904; Tarde, 1890] regular y no acumulativo [Benvenuto, 2000], que se despliega más allá de la indumentaria, en múltiples sectores de la vida social. (...)" (Godart, 2012, p.12). Dicho concepto tiene un uso constante generando como consecuencia la asociación inmediata al término indumentaria dejando de lado el real significado de la misma. El ser humano inmerso en una sociedad de consumo toma a la moda como un factor esencial en su cotidianeidad.

Como se mencionó anteriormente, al ser moda e indumentaria términos íntimamente relacionados se debe definir y diferenciar claramente el concepto moda con la finalidad de poder entender cuál es su significado y su relación con el indumento. Como mencionan Martínez Caballero y Vázquez Casco en su libro *Marketing de la Moda*:

(...) la moda es un fenómeno económico, social y cultural que no se limita a las prendas de vestir, sino que abarca todos los campos de acción y comportamiento del hombre como animal social. La moda afecta a las ideas, a la literatura, a la economía y a, lo que con mas frecuencia se asocia la palabra, al aspecto físico (...) (Martínez Caballero y Vázquez Casco, 2006, p.19)

Es por consiguiente, que el fenómeno moda no afecta a la indumentaria exclusivamente, es un compendio de distintos factores que influyen interrelacionándose entre sí. Es por eso, que la moda es un reflejo de lo que pasa en la sociedad, sus preocupaciones, los momentos en los que vive y su manifestación por medio todos los factores anteriormente mencionados. No es posible entender la moda sin la previa observación de la sociedad, la comprensión de sus necesidades y cambios que atraviesa, ya que de todos estos cambios van a surgir los diferentes elementos del diseño que definen el tipo de indumentaria apropiada a tiempo determinado como por ejemplo los tipos de silueta, estilo de mujer y hombre, tipologías de prendas, zapatos, en fin todos aquellos componentes de la indumentaria que reflejan el sentir social. Es por eso, que la moda no es ajena a cada individuo, ya que al ser como se mencionó anteriormente un constructo social abarca en su construcción a cada individuo.

Por otro lado es importante tener en cuenta la definición ampliada del concepto moda que el autor Frédéric Godart escribe en su libro *Sociología de la moda*: "(...) La moda es una actividad económica porque produce objetos, pero es a la vez una actividad artística en cuanto a que produce símbolos. No se contenta con transformar una tela en atuendo. Es creadora de objetos portadores de sentido. (...)” (Godart, 2012, p.14).

Es importante resaltar de esta definición, el aspecto de la moda como un fenómeno económico creador de nuevos objetos que portan sentido y simbología específica. Este hecho se relaciona íntimamente con la primera de las hipótesis sobre el origen de la indumentaria que refiere en este modo a la hipótesis que avala el surgimiento de la indumentaria con un sentido simbólico y emocional. En la actualidad, nuevos objetos portadores de sentido creados día a día conllevan la misma carga emocional y social desde los orígenes de la indumentaria. Se incorporan con el concepto de moda cuestiones económicas y ciclos productivos, ya que al ser la moda un proceso que conlleva la actualización constante de ciertos productos está fuertemente fomentado por estas cuestiones.

El concepto de moda puede entenderse al analizar la historia del siglo XX. Este siglo está lleno de representaciones culturales y manifestaciones de la sociedad que cambian radicalmente década a década mostrando evidenciando el rol de la moda y su transformación según los requerimientos sociales. Como por ejemplo de este hecho se puede mencionar lo acontecido a principios del siglo XX, momento en el cual se continuaba con la utilización de los corsés de la llamada *Belle Époque*, que proponían una silueta femenina en forma de S. Las mujeres utilizaban excesivos trajes reduciendo su movilidad y manteniendo una sociedad ampliamente sectorizada. En contra posición en la década del '10 la mujer es liberada del corsé y le otorga mayor movilidad. Estas mujeres europeas tenían grandes influencias del Ballet Ruso y de las danzas orientales que requerían de mayor movilidad y libertad del cuerpo para su expresión, es por eso que esto es tomado como símbolo y aplicado manteniendo la sociedad estratificada con preponderancia del lujo en las clases altas. A mediados de esa década con la irrupción de la Primera Guerra Mundial se despoja de todo lujo a la indumentaria y se comienzan a utilizar siluetas simples y depuradas. Es en esta circunstancia en donde aparece en escena la famosa diseñadora Coco Chanel

marcando y representando el tipo de mujer de aquella época (Lipovetsky, 1990). Estas transformaciones sociales mencionadas, reflejan la aplicación de la moda en la indumentaria femenina se puede observar claramente cómo van influyendo todas las preocupaciones sociales en la misma y como se modifican las tipologías, siluetas e imagen de mujer a medida que los cambios se suceden. Se puede afirmar entonces lo escrito el autor Frédéric Godart sobre la moda y su incidencia en la sociedad ampliando el concepto de moda, “(...) La moda es un hecho social total, ya que es simultáneamente artístico, económico, político, sociológico... y afecta el tema de la expresión de la identidad social (...)” (Godart, 2012, p. 17).

Al ser la moda como define Godart (2012) un hecho social total y económico, este está compuesto por nuevos elementos que forman como tal. Es por eso, que el significado de moda introduce nuevos términos relacionados íntimamente con el proceso productivo y constructivo de la moda, el concepto de tendencia. Según la profesora Patricia Doria en su artículo *Consideraciones sobre moda, estilo y tendencias* define a la tendencia como “(...) el termino tendencia entraña todas las motivaciones compartidas colectivamente, que condicionan las elecciones del consumidor y dirigen su consumo (...)” (Doria, 2012, p.101-106). Esta definición indica la diferencia conceptual entre los términos moda y tendencia, ya que la moda es lo actual, lo que se puede encontrar en cualquier local de indumentaria. En cambio, la tendencia es la predicción de lo que se va a consumir y cuales van a ser las preferencias de consumo de la sociedad en un futuro. Es por eso, que se puede afirmar que la diferencia entre los conceptos radica en que la tendencia es el paso previo a la moda.

La tendencia al surgir de motivaciones colectivas existentes previas a la moda, según Doria las tendencias se dividen en dos grandes grupos: las macrotendencias y las microtendencias. Se denomina macrotendencias a las preocupaciones generales de la

sociedad. Estas afectadas por los eventos sociales reflejan pensamientos y preocupaciones de la sociedad en un periodo determinado. Estas tienden a durar en el tiempo y permiten develar cual va a ser el actuar y sentir de las personas durante determinado periodo de tiempo. Este tipo de tendencia es general y su durabilidad es de aproximadamente entre 5 o 10 años. Para su definición se realizan constantemente análisis y observaciones de la sociedad y grupos sociales. Este tipo de estudio abarca aspectos sociales y culturales incluyendo avances tecnológicos, movimientos artísticos, etc. Mediante el análisis de estos estudios es posible determinar el consumo a futuro y así proyectar el rumbo del consumo de la sociedad. Entre las macro tendencias se pueden encontrar macro tendencias de poder, tecnológicas, lúdicas, ecológicas, económicas entre otras (Doria, 2012).

En cambio, continuando con la división de los tipos de tendencias mencionados por Patricia Doria, las micro tendencias son la aplicación práctica de la macro tendencia, es decir, la forma en la cual los diseñadores aplican las macro tendencias, en este caso a la indumentaria, por medio de los elementos del diseño. Esto puede observarse en las grandes pasarelas mundiales en de la cuales surgen, entre otras cosas, siluetas, textiles, tecnología textil, estampados, etc. (Doria, 2012).

Esta diferenciación entre moda y tendencia es evidente cuando se realiza la proyección del ciclo de la moda. Este ciclo es un proceso que debe tenerse en cuenta cuando se desea visualizar el traspaso y el cambio de una prenda específica entre los conceptos mencionados anteriormente. Según lo mencionado por los autores Martínez Caballero y Vázquez Casco, el ciclo de la moda consta de 4 etapas principales:

El primero de los estadios es la denominada etapa de innovación. En esta primera instancia se sitúa en el momento en el cual aparece la tendencia. La misma es

consumida por grupos sociales reducidos que buscan la innovación continuamente. Los consumidores en este estadio son pioneros en el cambio iniciándolo generando de este modo una tendencia. Se considera un momento de ruptura debido al cambio generado entre lo que se utilizaban anteriormente y lo actual. A continuación, de esta primera instancia cuando esta tendencia toma importancia en el estadio anterior comienza la segunda de las etapas denominada imitación, el paso siguiente a la innovación. En esta etapa es atractivo a los consumidores menos selectos lo propuesto por los pioneros, convirtiéndose de este modo en imitadores de los pioneros. Es el punto en el cual la tendencia comienza a ser consumida y por consiguiente comienza su traspaso de tendencia a moda a medida en que aumenta la cantidad de imitadores. Consecuentemente, en la siguiente etapa la tendencia está completamente transformada en moda y da comienzo a la tercera etapa denominada democratización. Esta etapa inicia cuando la moda está instalada en el mercado y se consume masivamente. Por último, se encuentra el estadio denominado decadencia. En esta etapa la moda ya ha sido por demás expandida y se comienza una nueva búsqueda de tendencias para comenzar el ciclo nuevamente. (Martínez Caballero y Vázquez Casco, 2006). Este ciclo va a depender del elemento de indumentaria que se tenga en consideración, ya que hay ciertas tipologías que son tendencia pero no son lo suficientemente fuertes para iniciar y activar el ciclo de la moda. Por otra parte en otros casos, es posible que una tendencia que se convirtió en moda pueda estancarse en alguno de los estadios previos a la decadencia como es el caso de las prendas básicas. La duración del ciclo es independiente y eso va a reflejarse en el grado de consumo del objeto.

1.3 Relación con la identidad personal y los grupos sociales

La indumentaria y la moda en la actualidad, como se ha mencionado anteriormente, desempeñan un rol fundamental en la sociedad. Ambos forman parte del proceso de

identificación y relación entre los componentes de la sociedad. De este modo como es mencionado por Godart, en su libro *Sociología de la moda* se puede afirmar que:

(...) La moda suministra signos a los individuos y a los grupos para que, en interacción con otros muchos campos culturales, construyan su identidad, que ya no es exclusivamente cuestión de estatus, sino también “estilística” y no solo vertical, jerárquica, sino también “horizontal”, es decir no-jerárquica. (...) (Godart, 2012, p. 29)

Por lo tanto, se puede aseverar que el ser humano establece una relación el indumento y su imagen personal. Esa relación tiene como fin construir una identidad e imagen que cumpla con un fin intrapersonal y social en simultaneo. El individuo toma aquellos elementos de la indumentaria que identifiquen su personalidad y los une traduciéndolos a signos y símbolos. Esta búsqueda y transformación tiene como fin crear una representación de sí visualmente que lo personifique y destaque. Es para esto, que trabaja personalmente sobre su cuerpo emprendiendo un proceso en el cual tiende jugar con su imagen a disimulando o resaltando distintas cuestiones corporales que son o no de su agrado. Estas características son transformadas con el fin de coincidir con sus gustos estéticos creando así una apropiada versión de sí, estableciendo de este modo una imagen personal para mostrarse ante la sociedad con el único objetivo de que la misma lo acepte. Nuevamente este hecho tiene directa relación con uno de los orígenes de la indumentaria anteriormente mencionados, las tribus primitivas utilizaban ciertos ornamentos o elementos a los cuales les otorgaban un significado mágico que los distinguía en esa agrupación o sociedad relacionando estos elementos a un status social o descripción de la persona. Esta incorporación los reinventaba otorgándole a cada persona características distintivas. Se pone en evidencia, en este caso el afán del hombre de ser aceptado e incorporado a una agrupación específica y a su vez ser particularizado dentro de la misma. Se puede afirmar entonces, que esta búsqueda y necesidad de aceptación se remonta a los orígenes mismos de la indumentaria y la civilización. Por otro lado, además de expresar y resaltar la

individualidad de cada persona y su ubicación dentro de una sociedad también se puede hablar de un tipo expresión colectiva mediante la suma de las individualidades, ya que por medio de la indumentaria se pueden decodificar las características, cualidades y preocupaciones de cada una de las culturas y sociedades que habitan en el mundo. Es por eso, que la individualidad está directamente condicionada por la sociedad en la que habita. La imagen social en general y la situación histórica social va repercutir en comportamiento y en el desarrollo de las individualidades.

La imagen que el individuo crea de sí mismo a partir de la relación entre indumentaria y el cuerpo forman parte de la comunicación de sí, ya que por medio de la indumentaria, entre otros elementos, es que el hombre tiende a manifestar diferentes cualidades y características de sí mismo. Teniendo en cuenta la comunicación generada por el individuo resulta interesante mencionar lo descrito por el autor Squicciarino en su obra, *El vestido habla: consideraciones psicosociológicas sobre la indumentaria* respecto de la comunicación:

(...) la comunicación se puede definir como cualquier intercambio de informaciones que se verifica en el interior de un sistema de relaciones, con independencia del medio que se utilice para comunicar y del hecho de que los interlocutores tengan o no conciencia de ello. (...) (Squicciarino, 1986, p. 19)

Esta definición diferencia dos tipos de intercambio de informaciones entre los interlocutores, comunicación consciente y no consciente. Esta diferencia tiene relación con los dos tipos principales de comunicación: comunicación verbal y no verbal. La comunicación verbal por un lado, es el tipo de comunicación más común y fácil de identificar, es el tipo de comunicación mediante la palabra tanto oral como escrita en cualquiera de sus formatos. En cambio, el segundo tipo de comunicación es el no verbal el cual incorpora todos aquellos gestos, expresiones, posturas e indumentaria que forman parte de los interlocutores en el momento en que se genera la situación de comunicación. Este tipo de comunicación no admite palabras tanto orales como

escritas (Squicciarino, 1986). Focalizando en la indumentaria, el producto de la relación entre la indumentaria y el cuerpo, se puede ubicar dentro de este segundo tipo de comunicación, es decir, son formas de comunicación no verbal. Es por eso, que se puede afirmar lo descrito por el autor Squicciarino en su libro, *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria* sobre el cuerpo: (...) El cuerpo es una estructura lingüística, <<habla>>, revela infinidad de informaciones aunque el sujeto guarde silencio. (...) (Squicciarino, 1986, p. 18). Entonces cuerpo al ser un medio de comunicación no verbal, transforma a la indumentaria que recubre total o parcialmente el mismo, en un medio de comunicación. Con cada selección respecto al indumento el ser humano comunica distintas características, desde estados de ánimo hasta jerarquía en el ámbito social. Es por eso, que según Saltzman el indumento genera junto con el cuerpo un sistema que construye signos otorgando sentido a cada una de las piezas que lo componen (Saltzman, 2004). Se puede afirmar entonces que el indumento es un medio de comunicación personal no verbal, que por medio de las diferentes herramientas textiles creadas por el ser humano, se expresa superponiendo en el cuerpo los textiles generando de este modo el indumento. Este va a contener información sobre sí, transformándolo de este modo en un medio de comunicación que no se expresa verbalmente.

Una forma visual de representar la personalidad del ser humano o la valoración propia de la persona según la misma es mediante el indumento considerado como la extensión del yo que Squicciarino define como:

(...) La extensión del yo constituye un efecto sobre la indumentaria con carácter psicológico, aunque también puede comportar notables consecuencias de tipo estético. La finalidad de la extensión del yo es la siguiente: a través de aquellos elementos de la indumentaria que mantienen una estrecha relación con el cuerpo, nuestras percepciones corporales y táctiles se prolongan más allá de nuestra figura, creando una ilusión de aumento.(...) (Squicciarino, 1986, p. 104)

Esta extensión del yo corporal se utiliza con el fin de otorgar jerarquía a la persona que lo utiliza en su cuerpo. La indumentaria es considerada un tipo de extensión del yo, una representación de lo que se es o se quiere ser. Esta representación de sí mismo mediante la expansión de las dimensiones corporales tiene amplia relación con la representación de poder, de superioridad y con la enfatización del cuerpo femenino o masculino y su anatomía. De estas representaciones se pueden encontrar en la historia de la humanidad y actualidad infinidad de casos aplicables a cuestiones de la indumentaria, algunos mencionados anteriormente y otros como los mencionados como ejemplos en el ya nombrado libro del autor Squicciarino son: las capas con arrastre, los peinados altos, la exacerbación del tamaño de las caderas para acentuar la femineidad entre otros (Squicciarino, 1986).

Sin embargo, el tipo de comunicación personal e individual respecto a la indumentaria no fue siempre de este modo a lo largo de la historia. El hombre al vivir en sociedad, debía respetar ciertas imposiciones de las cuales hay numerosos ejemplos como es el caso de las Leyes Suntuarias. Estas surgen a partir de la Revolución Industrial como consecuencia de la aparición de una nueva clase social que incorporaba a todos aquellos empresarios industriales cuya economía había crecido exponencialmente, otorgándoles de este modo el acceso a poseer las mismas o más riquezas que tenía la nobleza. Esta clase social tenía poder económico pero no social, ya que no eran familias nobles. Es por eso, que socialmente no podían ser superiores al monarca y su séquito. Con la finalidad de regular la cantidad de objetos y prendas de lujo, se decretaron estas leyes. Las mismas regulaban cantidad de prendas, tipo de telas, alimentos, bebidas entre otras cosas. Estas leyes dependían exclusivamente de la posición social y definían el poder de cada uno de los habitantes de la sociedad. (Sulquin, 2010). Estas leyes estuvieron vigentes hasta la Revolución Francesa.

Estos inconvenientes y condiciones sociales son mencionadas por Eco afirmando de este modo que:

(...) El vestido y la apariencia descansan sobre códigos y convenciones, muchos de los cuales son sólidos e intocables, defendidos por sistemas de sanciones e incentivos capaces de inducir a los usuarios a hablar de forma gramaticalmente correcta el lenguaje del vestido bajo pena de verse condenados por la sociedad (...)(Eco,1976)

Esta problemática en cuanto a no seguir los las convenciones y códigos de determinadas épocas de la sociedad provocaba castigos sociales a quienes no seguían las normas y códigos impuestos. La sociedad se condicionaba y sectorizaba a con el fin de resaltar determinados *status* sociales y económicos durante siglos, esto cambia cuando en el siglo XX en la década de los '60 cuando la moda cambia su punto de atención. Previo a esta década, se hacía hincapié en las personas aristocráticas, quienes utilizaban las prendas que los grandes aristócratas. Luego con la aparición en 1856 con Charles Worth, la moda dejó de ser dictada aleatoriamente por los aristócratas y comenzó a ser dictada por los grandes diseñadores. Sin embargo, el foco de atención estaba puesto en los adultos adinerados. Es por eso, que a partir de 1960, este foco cambia radicalmente y se deposita en las nuevas generaciones, quienes comienzan a expresarse y a tener voz en cuanto a sus decisiones (Lipovetsky, 1990). Estos jóvenes se expresaban con ideas controvertidas que desafiaban a lo impuesto cambiando de este modo la forma de ver el mundo de la indumentaria. Es entonces, el comienzo una época en la cual la expresión mediante la indumentaria se renueva y se presenta permeable a todos los cambios sociales y las nuevas visiones, la moda y la indumentaria comienzan a formar parte profundamente del sentir social. Es desde esta época cuando la búsqueda de la individualidad y los proyectos colectivos comienzan a ser el *lev motiv* de la juventud.

Como se mencionó anteriormente, a partir de este suceso la relación del cuerpo con la indumentaria va a estar notablemente influida por los movimientos sociales de la época

en la cual la persona se sitúa. Son los actos sociales y las personas que los generan quienes definen como va a ser la representación de los mismos mediante la indumentaria, un claro ejemplo de esto son los tipos de silueta que marcan y condicionan al cuerpo según el momento histórico. Este hecho se puede comprobar observando la historia del siglo XX, en los años '80 la silueta preponderante era una silueta que acentuaba los hombros en el cuerpo femenino enfatizándolos e imitando en el cuerpo de la misma en los rasgos masculinos. Se representó de este modo la lucha femenina por la igualdad de género, ya que la mujer en esta década asume una posición nueva de mujer trabajadora y sostén del hogar. Este tipo de silueta está en contra posición de la década anterior en la cual la mujer comienza a tomar un rol decisivo en la sociedad pero no tan puntual como en esta década, la silueta era anatómica y concentraba los volúmenes las botamangas creando un tipo de silueta contrapuesto al de esta época (Doria, Comunicación Personal, 2011). Este tipo de cambios generan una relación con el cuerpo diferente según la actualidad y el momento social.

Por otra parte, otro elemento de representación es el color que tiene distintos significados según la cultura a la cual se analice. Si se estudia el tipo de comunicación no verbal por medio del color va a haber diferencias notables entre las diferentes culturas a la hora de comunicar diferentes situaciones de la vida cotidiana como por ejemplo: las viudas en la parte occidental del planeta utilizan el acromático negro en significación de luto en cambio las de oriente utilizan el acromático blanco para comunicar este estado de tristeza.

Otra de las formas de relacionar la indumentaria con la personalidad tiene que ver con la pertenencia a ciertos grupos sociales, estos grupos pueden tener características ideológicas, económicas y sociales. Estos pequeños grupos son los más

representativos a la hora de demostrar la necesidad del hombre de pertenecer y expresarse mediante la indumentaria, ya que cada grupo va a ser diferente y va a responder a formas diferentes de expresión. Como menciona Godart, a lo largo de la historia hubo infinidad de movimientos y círculos cerrados de expresión social, entre los más comunes se puede nombrar al movimiento hippie surgido en los años'60 quienes dejaron su huella en la historia por sus manifestaciones pacíficas y su ideología. Otro de los grupos, son los denominados punks surgidos a principio de la década del '80 en el siglo pasado. Los punks surgidos del *under* social con su ideología anticapitalista demostraban su sentir en una época en la cual el consumismo estaba en su mayor expresión. Estos grupos sociales reflejaban el sentir de grupo de jóvenes quienes se manifestaban con su *look* por sobre todas las cosas y sus manifestaciones sociales (Godart, 2012). Para formar parte de dichos grupos se debía respetar cierto código de vestimenta y actitudinal implícito que los distingue y marca la diferencia. Esta distinción de estos códigos conlleva a las personas que lo integran a someterse a ciertas adaptaciones o gustos que sean iguales a sus pares con el objetivo de pertenecer a este círculo social. Demostrando de este modo la influencia de la indumentaria dentro de la sociedad y relaciones interpersonales.

Capítulo 2: La relación entre la indumentaria con el cuerpo

Como se especificó en el capítulo anterior, la indumentaria es parte esencial del desarrollo de la personalidad del ser humano dentro de la sociedad. Este desarrollo depende de aquellos elementos que posea el individuo a su disposición que si bien, depende de las capacidades socioeconómicas de cada individuo la problemática se presenta cuando el individuo, que está en el proceso de formación de su identidad, se enfrenta a un trastorno alimenticio tanto de pérdida de peso como de la ingesta excesiva de alimentos. Estos trastornos generan limitaciones tanto físicas y psicológicas consecuencia de esta enfermedad. En este Proyecto de Graduación se puntualiza en la obesidad. Esta enfermedad genera una sensación de mal estar en el individuo, ya que no encuentran por limitaciones físicas aquellos elementos que se desean para la expresión correcta de sí mismo. Es por eso, que en este capítulo se va a proceder a la indagación sobre esta enfermedad con el objetivo de comprender y tomar conciencia sobre las restricciones y problemáticas que se genera en las personas que la padecen. Conocer estas problemáticas mencionadas va a funcionar como principal herramienta para el desarrollo de la colección.

2.1 Cuerpo e Indumentaria

Como se definió en el primer capítulo, la indumentaria es un elemento principalmente textil que recubre el cuerpo y toma una morfología adecuada al mismo, este objeto textil a su vez está cargado de simbolismos y signos sociales. Dentro de esta definición se menciona la interacción del textil con el cuerpo, este tipo de interacción es principal para la creación del vestido como tal. El vestido no es considerado como vestido si este no se relaciona íntimamente con su principal sostén que es el cuerpo. Es importante resaltar una vez mencionada esta relación primaria entre vestido y cuerpo, lo escrito por la autora Saltzman en su libro *El cuerpo diseñado*:

(...) La vestimenta toma forma a partir del cuerpo. El cuerpo es su contenido y le sirve de sustento estructural, mientras que el vestido lo contiene, condiciona y delimita. (...) el vestido crea un espacio contenedor del cuerpo a partir del cual se establece una relación nueva del mundo circundante: cuerpo y vestido se combinan y resignifican a través del vínculo que establecen entre sí con el medio. (...) (Saltzman, 2004, p. 13)

Como se mencionó anteriormente el vestido no es considerado como tal sin el cuerpo que lo contiene, le da soporte y le otorga sentido. Es el cuerpo el punto de partida del vestido y en simultáneo, es donde termina el mismo. A partir de las articulaciones, estructura, contextura y la anatomía corporal, se otorgan todas las condiciones y limitaciones físicas para la creación y desarrollo del vestido. Es mediante estas consideraciones que el vestido, sin dejar de tener en cuenta su tendencia a responder a un mandato social cultural según la época, va a desarrollar atuendos que se encarguen cubrir o no el cuerpo, aprisionarlo o soltarlo, regulando de este modo la movilidad y confortabilidad de la persona.

Cuando se menciona al cuerpo respecto de la indumentaria se hace alusión a toda la fisionomía corporal implicando una cuestión no solo morfológica sino también sensorial, mecánica, anatómica y por cómo se afirmó anteriormente, una identidad específica que posee cada cuerpo en particular. En cuanto a lo morfológico comprende toda la estructura exterior del cuerpo incluyendo todas las proporciones corporales y las relaciones entre las distintas partes del cuerpo. Dichas partes se relacionan por medio de las articulaciones que generan el movimiento del cuerpo por medio de músculos y tendones que unen el esqueleto permitiendo la configuración del movimiento corporal. Es por eso, que la indumentaria debe tener en cuenta todos estos músculos que generan la flexión del cuerpo y producen movimientos específicos. Las aberturas y puntos de acceso de la indumentaria están pensados de acuerdo al movimiento corporal y la inclusión del mismo dentro del vestido.

Es importante destacar por otro lado la función sensorial en esta relación cuerpo-indumentaria. Los sentidos comunican a la persona en relación con el exterior y en conjunto a sus sensaciones interiores se movilizan sentimientos profundos. Sin embargo, es importante especificar dentro de los cinco sentidos las percepciones táctiles y visuales. La primera de ellas, está relacionada con el sentido del tacto. Este sentido se genera en relación directa con el contacto entre el vestido y la piel produciendo sensaciones con el textil del vestido mismo puesto sobre el cuerpo. El sentido del tacto está compuesto por un órgano denominado piel. La piel al ser el órgano más extenso del cuerpo, funciona como protector principal del mismo, y es el primero de los sentidos que se despierta cuando se da el nacimiento de una persona y el último en extinguirse. Mediante este sentido se genera un vínculo especial respecto del contexto que rodea al individuo. Últimamente con la aparición de nuevos materiales artificiales y fibras inteligentes se ha producido un gran estudio respecto del tacto en relación con el vestido. Esto es afirmado por la autora Susana Saulquin quien al observar la nueva generación de materialidades escribe lo siguiente:

(...) Resulta interesante descubrir como los nuevos materiales interactivos desarrollados en el contexto del gran avance tecnológico, y por lo tanto orientados hacia el futuro, promueven al mismo tiempo la recuperación del sentido primitivo y original de un cuerpo en armonía universal. (...) (Saulquin, 2010, p. 190)

Estos nuevos materiales contienen diferentes elementos para el desarrollo de los sentidos promoviendo una concientización del hombre en cuanto a desarrollar los sentimientos mediante el desarrollo de los sentidos. Volviendo a humanizarlo otorgándole por medio de nuevas sensaciones impulsos que despierten en el mismo su individualidad y el sentir particular en un mundo netamente homogeneizado.

Por otra parte, es importante hacer hincapié en la identificación y caracterización de la estética corporal de un tiempo histórico específico, ya que las condiciones sociales van a definir cuál es el ideal corpóreo determinado de ese período. Este hecho esta

relacionado con el sentido de la vista, ya que por medio del mismo se generan imágenes sobre lo que uno es y desea ser. A lo largo de la historia el ideal corpóreo se ha ido modificando de acuerdo a las características de la sociedad, ya que el tipo de definición y preocupación corporal se ha ido modificando. Sin embargo, es interesante lo escrito por la autora Saulquin respecto de las transformaciones corpóreas. La misma escribe que el hecho de que durante décadas el cuerpo fue negado y escondido transformándose en un mero soporte de la indumentaria tolerando de este modo las incontables situaciones de manipulación corporal, que en algunos casos, se alcanzaba la completa mutilación del cuerpo (Saulquin, 2010). Estas prácticas fueron utilizadas durante siglos como símbolo de moda y *status* social. Algunos de los ejemplos más significativos son mencionados en el libro *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria* del autor Squicciarino. El autor menciona una de las modificaciones corporales que cataloga como una de las más aberrantes. Esto es la de la modificación del cráneo mediante la presión del mismo realizada por las mujeres a sus hijos cuando son pequeños. Otro de los ejemplos mencionados es las deformaciones realizadas a los pies de las mujeres orientales con la intención de mejorar su belleza corporal. Para llevar a cabo este fin utilizaban en su etapa de crecimiento zapatos que comprimían sus pies sometiéndolos a irreversibles deformaciones. También menciona las casas parisinas de engorde y las transformaciones corporales que generaba la utilización del corsé. Este último elemento no solo mutilaba el cuerpo sino que también generaba graves enfermedades y reducía a la mujer a un objeto frágil y casi inmóvil (Squicciarino, 1986).

Se puede mencionar también pero no como mutilación corporal sino a nivel opresivo de la indumentaria los armazones impuestos debajo de los vestidos que generaban en la mujer una silueta sobredimensionada a la real. Es mediante las estructuras metalizas y distintos elementos que proporcionaban volumen en ciertas partes del cuerpo para que

se vean abultadas generando con este tipo de protuberancia la extensión del cuerpo, generando al mismo tiempo una distancia física en las relaciones interpersonales. Dichos armazones van a depender de la época, ya que tenían relación con la imagen de mujer que se deseaba en cada uno de los momentos dentro de la historia. Algunos según Lehnert de los más conocidos son la crinolina y el polisón. La crinolina es una estructura metálica que conformaban las enaguas típicas de la época del barroco y rococó. La crinolina otorgaba por un lado espacialidad y distancia a la mujer situándola en el lugar de objeto y proporcionándole dentro del ámbito social cierto estilo y dignidad. En cambio el polisón, diseñado por Charles Worth a mediados del siglo XIX para reemplazar la crinolina, es una estructura de relleno que se colocaba en la parte inferior posterior del cuerpo que se ataba a la cintura y con cintas alrededor del cuerpo. Esta estructura otorgaba volumen en esa zona sobredimensionándola respetando y representando de este modo la silueta de principios del siglo XX (Lehnert, 2000).

Si bien con el tiempo la tendencia en cuanto a la mutilación o exaltación de distintas partes del cuerpo por medio de estructuras metálicas directamente mediante la indumentaria fue modificándose culminando a principios del siglo XX con la eliminación del corsé, pieza emblemática por excelencia símbolo de la opresión y sumisión femenina, la sociedad continúa manipulando el cuerpo con el fin de pertenecer y conformar parte de un ideal de belleza. Como es mencionado por el autor Squicciarino

(...) Nuestra sociedad de consumo excluye por principio toda norma restrictiva por ser incompatible con la <<liberación>> del cuerpo, de forma que todo <<impulso agresivo antagonista que libera... y que ya no está canalizado por las instituciones sociales re cae hoy en la más profunda preocupación por el físico>> (...) (Squicciarino, 1986, p. 127).

Es por esta cuestión de liberación de la represión de la mujer mediante el uso de un objeto socialmente aceptado que la ataba a resistir todas las manipulaciones corporales impuestas por el ideal de moda de los siglos pasados, se puede observar

en la actualidad la imponente aparición en las últimas décadas de modelos en pasarela con cuerpos extremadamente delgados, esqueléticos, que condicionan a la sociedad nuevamente generando toda una serie de trastornos alimenticios y físicos incitados por este modelo de mujer ficticia. La búsqueda constante de las personas de sentirse parte de ese ideal de belleza con lleva a proceder a otro nuevo tipo de mutilación, en este caso por medio de la ingesta reducida de los alimentos dejando de lado la consideración de que no todos los cuerpos son iguales ni tienen la misma textura física. Paralelo a las mujeres en pasarela esqueléticas, en contraposición se encuentra una porción de la sociedad que generado por el consumo excesivo de alimentos está creciendo día a día el número de personas con obesidad, trastorno alimenticio que como se ampliara a continuación, tiene un trasfondo psicológico en cuanto a la imagen personal extremadamente acentuado. Estas personas obesas al verse incapaces de encajar en un mundo cuyo ideal de belleza no los acepta y discrimina tienden a deprimirse y en el peor de los casos generar un trastorno opuesto en la persona.

Sin embargo, es importante destacar por otro lado en contraposición a esto un periodo nuevo de concientización de la problemática social generada por este modelo de mujer. Existen distintas organizaciones que en contra de este modelo que impulsan la apropiación del mismo a la realidad circundante que influye en todos los ámbitos sociales. En este nuevo proceso de aceptación personal y adaptación del modelo de mujer teniendo conciencia del cuerpo realmente tal cual como es, se puede observar en la visión del futuro de la indumentaria de la autora Susana Saulquin

(...) disminuidas las presiones sociales en la nueva configuración cultural, las relaciones se darán entre personas muy individualizadas que buscaran marcar su heterogeneidad, y por lo tanto su identidad, en sus cuerpos y objetos. La autenticidad como nuevo valor social indicará que el mejor cuerpo será aquel que corresponda a la conformación natural de cada persona. El atractivo de un cuerpo no estará en su delgadez sino en la imagen que represente su salud. (...) (Saulquin, 2010, p. 183)

Esta nueva visión del cuerpo se podrá representar mejor sin restricción corpórea alguna la identidad individual de cada ser humano y la indumentaria formará parte del conjunto de símbolos destinados a la expresión del mismo.

2.2 Trastornos alimenticios: Obesidad

Como se mencionó anteriormente, este Proyecto hace hincapié en una problemática social que está relacionada con el aspecto físico y psicológico de cierto grupo de mujeres. Estas están inmersas en una de las grandes preocupaciones sociales de la actualidad: la obesidad. Este problema alimenticio será detallado en las páginas a continuación

La enfermedad de la obesidad es, sin dudas, una de las enfermedades que genera prejuicios sociales acerca de las personas que la padecen y enfrentan cotidianidad del mundo actual. Es por esto, que es importante distinguir cual es el real motivo de la obesidad y porque se produce. Para comenzar con el desarrollo conceptual de la enfermedad y sus motivos se va a tomar como punto de partida lo escrito por la autora Mónica Katz, quien define a la obesidad como: la existencia del exceso de peso en el cuerpo, que en realidad ese peso extra es otorgado por una excesiva cantidad de grasa corporal (Katz, 2012, p. 32). No obstante es importante resaltar que el exceso de grasa, denominado también tejido adiposo tiene distintas funcionalidades dentro del cuerpo, ya que al igual que la piel, la grasa conforma un órgano especial dentro del esquema corporal. Este tejido adiposo tiene diferentes funciones dentro de la estructura corporal, como por ejemplo tiene importancia en el cuidado del cuerpo en cuanto a mantenimiento de la temperatura corporal. También es parte de la reserva energética del mismo y por otra parte, se encarga de la protección de huesos y músculos. Este tejido para cumplir tales finalidades se distribuye de forma aleatoria en el cuerpo, ya que no existe un patrón específico de distribución de la grasa sino que

cada cuerpo tiene su forma particular. Es importante destacar según Adrián Cormillot, que existen dos tipos de localización de grasa, ya que de esto dependerá el grado de obesidad o sobrepeso que tenga la persona, estos son: superficial y profunda. Es grasa superficial cuando los centímetros del contorno de la cintura no exceden los 88 a 90 cm en las mujeres y los 95 a 100 cm en los hombres. Si excede estas medidas la grasa es profunda y puede ocasionar problemas en la salud, dentro de este tipo de grasa se puede situar la enfermedad de la obesidad. Allende la medida del contorno de cintura para determinar si una persona posee la enfermedad o no es necesario el cálculo del Índice de Masa Corporal. Este cálculo se realiza mediante la relación entre el peso de la persona dividido su altura elevada al cuadrado. Una vez obtenido el resultado se puede saber cuál es el grado de obesidad que tiene o no la persona en cuestión (Cormillot, 2011).

El exceso de grasa corporal es el resultado de la sumatoria de distintos factores genéticos y metabólicos, ambientales y actitudinales. Retomando a Cormillot, los factores genéticos y metabólicos son específicos de cada persona, ya que está comprobado que existen genes que generan una tendencia al consumo exacerbado de alimentos. Si bien una persona no es obesa solo por su genética, es importante tener en cuenta el tipo de metabolismo de cada persona ya que influye en el gasto de energía corporal, es decir, el metabolismo se encarga de gastar energía ingerida con los alimentos continuamente sin que la persona se lo tenga en cuenta, si la misma posee un metabolismo lento el gasto de energía es menor por lo cual este factor sumado con los otros incide en el aumento de peso (Cormillot, 2011).

Otro de los factores importantes es el consumo de comidas abundantes en grasas y azúcares. Este es uno de los principales factores, ya que la ingesta desmedida junto con el complemento de un tipo de metabolismo lento ayuda a obtener como resultado

un cuerpo obeso. Si bien la ingesta desmedida es considerado uno de los factores más importantes dentro de los comprendidos como causante de la obesidad no es el principal. Es esencial definir como es este tipo de ingesta excesiva, ya que esto se produce por diferentes causas que son inconscientes. El Dr. Adrián Cormillot cita en su libro *La comida no engorda, ¿Por qué engordamos nosotros?* , diferentes tipos de hambre por ende diferentes justificaciones a situaciones en las cuales se ingiere distintos tipos de alimentos. Detectar los tipos de hambre según el especialista puede prevenir la ingesta excesiva de alimentos que provoquen el aumento de grasa corporal. El primero de los descriptos es el hambre fisiológico, este tipo de sensación de hambre es el que el cuerpo produce porque necesita de la ingesta de alimentos para la obtención de energía para su funcionamiento. Este tipo de hambre es el más elemental, ya que los otros tipos de hambre mencionados, hambre de cosas ricas y el hambre emocional, están relacionados a cuestiones hedónicas de la persona. El hambre de cosas ricas o también llamado hambre hedónico que si bien es parte del hambre fisiológico, tiene como diferencia la finalidad. Este tipo de hambre tiene como fin satisfacer la necesidad de recompensa generada por algún tipo de alimento, este tipo de hambre es psicológico y esta guiado por las emociones que genera la ingesta de un tipo específico de alimento en un momento dado. Por último se encuentra el definido, por el Dr. Cormillot, el tipo de hambre emocional. Este tipo de hambre aparece cuando la persona busca en el alimento obtener satisfacción y sentirse estable después de un evento o serie de eventos que produjeron en el mismo una desestabilización emocional. El tipo de alimentos preferidos para la ingesta en este tipo de hambre poseen alto contenido graso y de azúcares. Este tipo de hambre produce un resultado de satisfacción emocional a corto plazo, el problema del mismo es que no es un tipo de hambre verdadero fisiológicamente hablando (Cormillot, 2011). Si una persona utiliza recurrentemente la ingesta de alimentos por causa de una situación

sentimental insatisfactoria provocará un rápido aumento de grasas y de peso corporal. Este último tipo de hambre es importante, ya que es uno de los grandes causantes de la ingesta excesiva de alimentos generado por los problemas emocionales que desarrolla el ser humano. Como se mencionó anteriormente si bien el metabolismo y la ingesta excesiva de alimentos son importantes en el aumento de peso es importante destacar el punto desarrollado a continuación.

El último de los factores esenciales según Cormillot, que condicionan y aceleran el ascenso de peso está relacionado con un estilo de vida sedentario instalado en la vida cotidiana de la mayoría de los habitantes del planeta (Cormillot, 2011). En el mundo de hoy en día inmerso en los avances tecnológicos que aceleran los procesos productivos, desarrollan nuevos elementos que facilitan las tareas del ser humano. Son incontables los electrodomésticos introducidos en las últimas décadas del siglo pasado que reemplazaron actividades cotidianas antes ejecutadas manualmente. No solo los electrodomésticos han cambiado las actividades sino también la forma de traslado, el transporte público ha proliferado y junto con él la difusión del automóvil particular, objetos que reducen la movilidad física de las personas. Actividades que antes se hacían en movimiento ahora son pasivas. No solo esto cambio sino también el estilo de vida de la sociedad, la misma está inmersa en un mundo que incentiva el consumo masivo de diferentes elementos que inducen a el desarrollo de la obesidad. Resulta interesante leer lo escrito por el Doctor Adrián Cormillot en su libro *La comida no engorda, ¿Por qué engordamos nosotros?* , ya que afirma lo siguiente: “No en vano algunos especialistas llaman a nuestra sociedad actual “entorno tóxico u obesogénico”, por su capacidad para promover el aumento de peso, el sedentarismo y las enfermedades crónicas” (Cormillot, 2011, p. 94). Estas cuestiones forman parte del estilo de vida llevado a cabo por gran parte de la población. Si bien hay planes y proyectos que incentivan el movimiento físico por una cuestión de salud, no es

suficiente. Este último factor es esencial en el desarrollo de esta enfermedad, ya que la vida sedentaria influye en la creación de hábitos poco saludables para el cuerpo. Los alimentos ingeridos, generan energía que difícilmente pueda ser utilizada por el cuerpo si este no forma parte de una vida activa físicamente, lo que sucede generalmente es la transformación de esa energía en tejido adiposo que se traduce en un gran aumento del peso corporal.

Es significativo señalar que además de que exceso de grasa corporal ya es en sí misma una enfermedad que trae aparejada a sí diferentes enfermedades que se generan como consecuencia de la misma en el cuerpo. Estas enfermedades según el Dr. Adrián Cormillot, son tanto físicas, entre las cuales se pueden mencionar: hipertensión, diabetes tipo 2, problemas respiratorios, entre otros, como problemas psicológicos tales como la depresión (Cormillot, 2011).

Como se mencionó anteriormente, las personas con sobrepeso sienten una gran carga emocional generada por la sociedad en la cual están inmersos. Esta carga emocional provocada por la misma sociedad y por las experiencias negativas ante la imposibilidad de disminuir su peso puede producir diferentes reacciones psicológicas citadas por el Dr. Cormillot como por ejemplo: aislamiento, problemas en las relaciones sociales, discriminación, dificultad para obtener buenos trabajos, vestimenta ilimitada o más costosa, acceso limitado a asientos y pasillos, alta tasa de deserción escolar, *bullying* en las escuelas y lugares públicos (Cormillot, 2011). Estos problemas son contraproducentes, ya que como se ha mencionado anteriormente pueden desencadenar la ingesta emocional de alimentos. Es llamativa la paradoja que aparece en este último punto descrito. La descripción de una sociedad sedentaria que produce un entorno obesogénico y este entorno tiene como víctima de la discriminación social a la persona obesa, consecuencia del tipo de vida, discriminación

producida por un ideal de belleza impuesto radicalmente opuesto al entorno social cotidiano. Este hecho invita a la reflexión social en cuanto a una reestructuración de valores y la adaptación de los mismos a la realidad social actual y no a un ideal.

2.3 Obesidad e Indumentaria

Como se ha definido en el subtema anterior la obesidad es una enfermedad que genera en las personas que la padecen distintas aflicciones, entre ellas se pueden encontrar padecimientos tanto físicos como psicológicos. Según lo analizado anteriormente ambas aflicciones se retroalimentan produciendo un ciclo a medida que se suceden las etapas. Según la autora de este Proyecto, este ciclo inicia cuando la persona mediante el consumo excesivo de ciertos alimentos produce como resultado un gran aumento de peso. Este gran aumento genera imposibilidades físicas que restringen el movimiento corporal de la persona que padece la enfermedad, provocando como consecuencia sensaciones de angustia y depresión. Dichas sensaciones y la angustia causada conducen a la persona a ingerir en exceso diferentes alimentos que poseen grandes cantidades de grasas y un alto porcentaje calórico generando de este modo un nuevo aumento de peso. Con el aumento de peso, se incrementan proporcionalmente las imposibilidades físicas y problemas psíquicos. En cuanto a las imposibilidades físicas, el aumento de peso, por consiguiente, amplifica la cantidad de grasa corporal que se distribuida en el cuerpo. Como menciona Adrián Cormillot en su libro *La comida no engorda*, indica que en los cuerpos la grasa tiende a distribuirse de dos formas posibles, las cuales describe de la siguiente forma:

En general, al engordar, la mayoría de las mujeres tendrán su depósito de grasa en glúteos y piernas; lo que se conoce como “obesidad en forma de pera” o genoide. En cambio, en el hombre la grasa se deposita predominantemente en la panza lo que se conoce como “obesidad tipo manzana” u “obesidad abdominal” o androide (Cormillot Ad, 2011 p. 41-42)

Si bien el autor define una tendencia corporal, la grasa no siempre se distribuye de esta forma, va a depender de la contextura y genética de cada persona en particular. Es importante tener en cuenta que con el aumento de peso, el tejido adiposo tiende a distribuirse en otras partes del cuerpo como suelen ser las piernas en la parte del muslo, los brazos y rostro. Particularmente en las mujeres se puede producir un gran incremento del busto. Es importante tener en cuenta que el cuerpo comienza a generar formas curvas tanto en la parte superior de la espalda como en los laterales. Estas transformaciones corporales evidencian día a día la enfermedad visiblemente en el cuerpo de las personas que la padecen.

Esto produce un gran sentimiento de angustia en la persona cuando se enfrenta al espejo y este le devuelve una imagen que no le agrada. Esta imagen comienza a despertar distintos problemas de índole psicológica. Es importante mencionar cuál es una de las primeras problemáticas psicológicas generadas por el exceso de peso. Es interesante mencionar lo definido por la autora Mónica Katz sobre la autoestima: "La autoestima, por otra parte, es lo que pensamos de nosotros mismos, la autoevaluación que poseemos en todos los aspectos: nuestra forma de ser, nuestras características corporales y mentales." (Katz, 2012, p 41). Al ser una evaluación de la forma de ser y el cuerpo, la autoestima está íntimamente ligada a la mirada propia y de la sociedad. Al ser una construcción dinámica de uno mismo la autoestima va ir modificándose a lo largo de la vida de una persona. En los pacientes que padecen la obesidad, la autoestima tiende a ser baja, ya que las imposiciones sociales y las imposibilidades físicas tienen especial incidencia en cuanto a la imagen corporal. En los medios masivos de comunicación, internet y redes sociales se producen contenidos que sustentan ideal de cuerpo de la actualidad correspondiente a un cuerpo con características físicas determinadas. Estos cuerpos tienden a ser delgados y sumamente esbeltos creando un ideal de belleza que incide directamente en las

decisiones respecto a la autoestima personal que toman los componentes de la sociedad. Es por eso, que este hecho produce una gran sobrevaloración del cuerpo y el desarrollo de su delgadez extrema que incita a la androginia generando rechazo a cualquier otro tipo de cuerpo que no se adapte a este ideal. La persona obesa o con sobrepeso al enfrentarse con esta realidad se siente excluida del ideal y por ende su autoestima disminuye a medida que aumenta el grado de obesidad. Esta autoestima es muy importante en el desenvolvimiento de la persona en sus relaciones sociales, es por eso que influye en demasía la mirada del otro.

Es en el momento de las relaciones sociales cuando este ideal de belleza impuesto genera diferentes reacciones para con quienes sufren la enfermedad. Es habitual que las personas obesas o con sobrepeso sean discriminadas o se excluyan ellas mismas, ya que por lo mencionado anteriormente, se sienten ferozmente criticados y juzgados por la mirada del otro. Es por eso, que deciden en la mayoría de los casos aislarse encontrando en este método una forma de evadir la crítica y la discriminación. Por otro lado es interesante definir cuales otros problemas psicológicos genera este problema alimenticio, la autora Juana Poulisis menciona en su libro *Los Nuevos Trastornos Alimentarios*, una serie de cuadros psiquiátricos relacionados con los trastornos alimenticios que aplican a la enfermedad en la cual el Proyecto hace hincapié estos son: depresión mayor, trastorno de ansiedad entre ellos ansiedad generalizada, trastorno obsesivo compulsivo, ansiedad social, historia de haber sido abusado sexualmente, físicamente o emocionalmente (Poulisis, 2011).

Sin embargo, la opinión personal y la del entorno no son solo los únicos factores que influyen en la construcción de la autoestima. Como se mencionó anteriormente la indumentaria influye en la construcción de la propia imagen y la autoestima. Particularmente la indumentaria en los obesos genera un gran problema visual y

psicológico agravado por la falta del desarrollo en el país de indumentaria adecuada a las personas con este problema físico. Si bien se han sancionado leyes para revertir esta situación, el desarrollo de la misma no fue suficiente para revertir la problemática.

La autora Juana Poulisis hace referencia a esta problemática afirmando lo siguiente:

(...) En Argentina, por ejemplo, se sancionó una ley que obliga a los fabricantes de ropa a ofrecer de cada prenda tallas para todos los tamaños corporales; los talles deben ir del 36 al 50. Las primeras inspecciones demostraron que la norma no se cumple (...) (Poulisis, 2011, p. 69)

Esta temática respecto a los talles es muy recurrente no solo para las personas con sobrepeso u obesidad sino también en las personas con un peso saludable, ya que los talles no están especificados ni regulados. En Argentina las marcas de indumentaria utilizan para la confección y trazado de las prendas tablas de talles que varían según la marca. A pesar de esto los fabricantes no aplican lo pedido en la ley ya que no desarrollan la cantidad de talles regulados por la misma. Los mismos hacen hincapié en la improductividad de esta aplicación, ya que consideran que las personas con sobrepeso u obesidad no consumen el tipo de indumentaria propuesto por las populares marcas del país. En consecuencia esta decisión limita la oferta de indumentaria para las personas con sobrepeso u obesidad, hecho que excluye y limita a los demandantes de este tipo de talles a la hora de tomar decisiones con el fin de encontrar medios para la correcta expresión de su imagen y construcción de su autoestima.

Con el objetivo de indagar en esta problemática y de este modo cumplir con los objetivos de este Proyecto de Graduación, se procedió a la realización de dos entrevistas a mujeres que en distinto grado sufren las consecuencias de la falta de talles y propuestas de diseño. Ambas mujeres eran jóvenes entre 20 y 25 años y poseían distintos niveles de obesidad, una de ellas poseía un sobrepeso aproximadamente de 20 kilos. En cambio la segunda de las mujeres entrevistadas

tenía aproximadamente 35 kilos por sobre su peso saludable. Con angustia expresaron un alto grado de disconformidad respecto con la indumentaria, hecho que repercutía en su relación con las personas que formaban parte de su círculo social. Se demostraron angustiadas respecto a no poder hallar indumentaria para ellas de fácil acceso, ya que afirmaron que debían recorrer y buscar en numerosos locales de indumentaria para encontrar aquello que las haga sentir conformes con lo que vestían. Otro de los aspectos ampliamente cuestionado por las entrevistadas respecto de la indumentaria fue la falta de adaptación morfológica de la misma a un cuerpo real con obesidad o sobrepeso. Denunciaron haber encontrado en el mercado prendas confeccionadas que no poseían dimensiones corporales acordes generando de este modo prendas amorfas que no tienen relación con el tipo de cuerpo que deben vestir. En cuanto a la variedad de indumentaria que correspondiera con su rango etario declararon que era básicamente nula, ya que la mayoría de las prendas de talles grandes están destinadas a mujeres mayores disminuyendo de este modo el acceso prendas aptas para mujeres jóvenes. Otro de los problemas mencionados fue la falta de diseño y disponibilidad de variedad textil en los comercios. Esto se debe a que en los locales de indumentaria en los cuales había disponibilidad de talles la variedad para el consumo de talles grandes era pequeña, solo se podían consumir entre dos o tres diseños distintos. (Comunicación personal, 2013).

Es importante destacar el principal sentimiento producido por la falta de indumentaria para mujeres jóvenes de tallas grandes. Las entrevistadas expresaron sentimientos de gran disconformidad con sí mismas continua, ya que la imagen que ven reflejada en el espejo solo devuelve una apariencia que no representa su sentir ni su personalidad. Solo se visten para cumplir con la obligación de estar vestidas y no reparan en vestir lo que realmente les gusta porque no encuentran indumentaria disponible para este fin.

La indumentaria se convierte en un anhelo y objeto preciado influyendo directamente en su estado de ánimo y en su relación con el entorno.

Capítulo 3: Anatomía del diseño

Dentro del diseño de indumentaria además de los factores físicos y sociales se deben tener en cuenta los elementos específicos que van a componer el diseño. Los elementos del diseño son piezas fundamentales que forman parte de una composición visual para la creación de un objeto que tenga un propósito definitivo. Con el fin de cumplir con este propósito el diseñador dispone de diferentes elementos que colaboran en el proceso creativo para cumplir con la realización del diseño. Estos elementos, como se mencionó anteriormente, son indispensables tanto a la hora de comenzar a diseñar como durante el proceso creativo, ya que estos conceptos son concebidos como un todo que articuladamente hacen que el diseño funcione y tome una forma definitiva.

Los elementos del diseño, según Wong, pueden dividirse en cuatro grandes grupos denominados: elementos esenciales, elementos visuales, elementos de relación y elementos prácticos. Los primeros mencionados son los elementos conceptuales. Éstos son elementos que no son visibles puntualmente en los diseños. Conforman este tipo de elementos conceptuales el punto, la línea, el plano y el volumen. Por otra parte, los segundos son los elementos visuales que toman forma cuando los elementos conceptuales se hacen visibles. Estos son los elementos que forman parte predominante en un diseño, ya que son los elementos que son visibles en un diseño finalizado. Es por eso, que forman parte de este tipo de elementos las formas, la medida, el color y las texturas. Los elementos de relación son el grupo de elementos destinados a definir la ubicación y la interrelación de las formas de un diseño. Se pueden mencionar como elementos de relación la dirección de las formas, la posición, el espacio y la gravedad. Por último, los elementos prácticos son parte del diseño en general enfocados en el contenido y el fin del diseño, es por eso que dentro de este

tipo de elementos se consideran: la representación, el significado y la función del diseño. (Wong, 1997).

Los elementos considerados esenciales para el desarrollo de una colección de indumentaria son los denominados elementos visuales, ya que como se mencionó anteriormente son los que se pueden distinguir en un diseño finalizado. Estos son color, la forma y las texturas. Sin embargo los recursos, también son uno de los elementos necesarios para el desarrollo de la colección, ya que los mismos van a ser utilizados en el proceso de diseño. Los mismos especificados a continuación, son necesarios la hora de diseñar debido a que van a ser quienes aporten cualidades específicas y distintivas a la colección. Por último, resulta también importante definir cuales van a ser las tipologías utilizadas para el desarrollo de la colección. Cada uno de estos elementos es necesario para formar el diseño final. A continuación, se procederá a desarrollar cada uno de los conceptos que componen a la anatomía del diseño mencionados anteriormente.

3.1 Color

El color es una de las herramientas del diseño que cuya elección es de gran importancia en la composición de un diseño, ya que es lo primero que se observa de un diseño. El color no solo connota estados de ánimo y cuestiones culturales específicas sino que, es el primer factor de compra de un producto de indumentaria. Es por eso, que todo diseñador debe conocer y saber manejar el color en todos sus aspectos, para ello se debe comprender cuales los componentes del color, como manejarlos y como combinar colores entre sí. Comprender las cuestiones mencionadas anteriormente transformará al color en un gran aliado a la hora de representar y crear colecciones de indumentaria.

Inicialmente es importante a la hora de hablar de color diferenciar distintos términos que resultan esenciales en la creación y comunicación de una paleta de color. El primero de los términos esenciales es el denominado cromático, este término hace referencia al color en sí, teniendo en cuenta su tono, matiz y saturación. Es decir, dentro de este término se engloban todos los colores del espectro de colores existentes como por ejemplo, rojo, amarillo, magenta, etc. En contra posición a esto, existen los acromáticos que se caracterizan por no poseer color o no poseer un tono discernible, estos son: blanco, negro y gris. Estos acromáticos no son seleccionados al azar, ya que el blanco es considerado como la sumatoria de todos los colores, es por eso que no posee un color específico. El negro en cambio, es considerado como consecuencia de la ausencia de color por ende no está compuesto por ningún color. Por último el gris, es considerado dentro de estos por ser una conjunción de los mencionados anteriormente. Por último retomando Lewis considera monocromático a una composición que posee un esquema de color en la cual se realiza una modificación en cuanto a la saturación y el matiz de un mismo tono (Lewis, 2009).

En el objetivo de comprender al color se va a proceder a explicar cuáles son las características básicas del color, ya que son estas quienes van a definir la identidad de cada uno de los colores existentes. Garth Lewis menciona en su libro *2000 combinaciones de color para diseñadores gráficos, textiles y artesanales*, tres características que el mismo considera como básicas, estas son: tono, matiz y saturación. La primera característica mencionada es denominada tono. El tono representa al atributo que permite reconocer los colores en sí como por ejemplo: rojo, amarillo, azul, verde, etc. Dentro de los tonos existen los tonos espectrales que forman la base del círculo cromático los cuales están segmentados como colores primarios, secundarios y terciarios. Estos colores son: rojo, naranja, amarillo, verde, verde azulado, azul, violeta y magenta. Por otro lado, la segunda de las características según

Lewis, es el denominado matiz. El matiz es la característica del color que tiene como finalidad la medición de la variación entre grises y por otro lado hace referencia a la claridad y oscuridad de un color. El matiz normal de los colores hace referencia a la pureza del color, ya que este representa al color original y puro sin cambios en el matiz. Teniendo en cuenta que el matiz mide la cantidad de blanco y luminosidad o la cantidad de negro u oscuridad otorgándole un valor al mismo dentro de la escala de valores del color se puede afirmar que todos los tonos pueden convertirse en otro cambiando su matiz. Si el color tiene mayor predominancia del blanco tendrá un valor alto otorgándole al color luminosidad aclarando el matiz normal de un color. En cambio, sí tiene mayor cantidad de negro en su composición corresponderá a un valor bajo en la escala de valores otorgándole al color sombra oscureciendo el matiz normal del color. Como última característica Lewis menciona a la saturación. Esta es la cualidad que engloba al tono y la pureza de un color. La saturación más alta de un color es la de un color puro y la más baja pertenece a un color neutro. Es importante tener en cuenta que un tono puede contener gris, es decir perder su pureza sin cambiar de matiz. Se puede definir como pureza al atributo que tienen los colores de verse en un grado mayor o menor de intensidad es decir, las características que hacen que el color rojo sea como tal, que el azul sea azul, etc. (Lewis, 2009). Es importante tener en cuenta todas estas características en el momento de generar la paleta de color correspondiente a una serie de diseños que van a combinarse entre sí. La combinación de los tonos con sus matices y saturaciones va a aumentar el impacto del mensaje a comunicar dentro de la colección. Es por eso, que es necesario conocer ampliamente las posibles combinaciones y los efectos visuales que las mismas evocan.

Mediante el análisis y estudio del color iniciados con el círculo espectral de colores armado por Isaac Newton a partir de la descomposición de la luz refractada en un

prisma se ha procedido al estudio del color intensamente. Es por eso, que se elaboraron diferentes teorías respecto de la composición del color y diferentes colores mediante la asociación de los mismos. A partir de esto, las diferentes teorías toman disímiles puntos de partida para la representación del color. La principal diferencia se comprende entre las teorías del color aditivo y la del color sustractivo, ya que cada una entiende al color desde una fuente distinta. Scully y Johnston Cobb en su libro *Predicción de tendencias del color en moda*, mencionan a estas dos teorías haciendo hincapié en la forma en la cual toman al color como fuente. En la teoría aditiva del color la fuente del mismo es la luz, en cambio en la teoría sustractiva el color es tomado desde el pigmento (Scully y Johnston Cobb, 2012).

En la primera de las teorías las autoras especifican que esta teoría está basada en la descomposición de la luz blanca. Es decir, que hace hincapié en que a la luz blanca es una sumatoria de todos los colores. Al hacer hincapié en la luz el espectro de colores y colores primarios cambia, ya que tiene en cuenta en esta teoría el sentido de la vista del ser humano y los componentes internos del mismo. Los colores primarios definidos para esta teoría son: rojo, verde y azul. Como consecuencia de las uniones entre si se generan los colores secundarios son: magenta, amarillo y cian. Esta teoría está desarrollada en la en la composición de monitores para computadoras y televisores. En contraposición a esta teoría como se mencionó anteriormente, se desarrolló la teoría del color sustractivo que tiene como consideración al color como pigmento, es decir, que toma como colores primarios a los tonos que existen de forma natural y no pueden crearse mezclando otros colores. En esta teoría la combinación de todos los colores tiende a la formación del negro eliminando de esta forma toda la luz. (Scully y Johnston Cobb, 2012). Esta última teoría es la mayormente aplicada a la práctica para la composición de obras de arte o para diseñar diferentes objetos entre ellos comprendida la indumentaria. Para la creación de una paleta de color con el fin de

desarrollar una colección de indumentaria es importante retomar con el libro de Lewis con el fin de definir cuáles son los colores primarios, secundarios y terciarios comprendidos dentro esta última teoría. Lewis afirma que para elaborar las combinaciones de color se parte de la definición de los colores comprendidos como colores primarios, estos son los que entre si dan lugar a todos los colores del espectro. Se considera dentro de estos colores al rojo, al azul y al amarillo. Estos colores no pueden formarse combinando otros entre sí. Es por eso, que se les otorgó esta categoría. Mediante la combinación de estos se conforman los colores secundarios compuestos por los colores verde, naranja y violeta. Por último, al fusionar los colores primarios y secundarios entre si se producen otros definidos como terciarios ampliando el tamaño y la gama de colores del círculo cromático. Estos últimos son: verde amarillento, naranja amarillento, violeta azulado, verde azulado, etc. (Lewis, 2009).

Una vez descritos y considerados cuales van a ser los colores definidos como primarios, secundarios y terciarios se dispone a la creación de círculo cromático en la cual los colores van a disponerse según su importancia ubicando centralmente en forma de triángulo a los primarios, luego los secundarios y finalmente los terciarios. Es a partir de este círculo del cual parten ciertas propuestas para combinar los colores. En el ya mencionado libro de Scully y Johnston Cobb las autoras proponen diferentes esquemas posibles para combinar los colores entre sí con el propósito de construir diferentes paletas de color que pueden ser aplicadas en una colección de indumentaria. Los tres esquemas principales mencionados son: esquema de colores análogos, esquema de colores complementarios y esquema de colores complementarios divididos. El primero de los esquemas hace hincapié en combinar dos o más colores adyacentes o próximos en la rueda de color. El segundo de los esquemas propone combinar colores ubicados de forma opuesta dentro del círculo cromático ya que estos colores se armonizan entre sí por el contraste generado entre

ellos. Finalmente el tercer esquema propuesto es el de los complementarios divididos, este ofrece mayor cantidad de matices conservando el contraste generado por ser colores opuestos. Dentro de este esquema se propone combinar a un tono con los dos colores ubicados a los costados de su complementario generando de este modo una variedad mayor de combinaciones posibles (Scully K. y Johnston Cobb D., 2012). Es interesante tener en cuenta este tipo de combinaciones, ya que mediante la manipulación del matiz y la saturación de los colores combinados dentro de estos esquemas puede enriquecerse la paleta de colores seleccionada para una colección.

3.2 Forma

Otro de los elementos que forman parte de la anatomía del diseño, es la forma. La forma es otro de los elementos visuales evidente en la composición de un diseño, ya que cuando se observa un diseño se perciben distintas formas que se distribuyen con el fin de conformarlo. Como se afirmó anteriormente los elementos conceptuales se hacen visibles con el desarrollo del diseño. Las formas aplicadas en un diseño están relacionadas con estos, ya que están compuestas por el punto, la línea, el plano y el volumen componentes de los elementos conceptuales. Es por eso, que la definición de forma va a ser guiada en función de los mismos. Sin embargo, las formas son concebidas visualmente como planos, ya que los mismos están compuestos por puntos y líneas conceptuales. El volumen de las formas es generado mediante el dibujo y disposición de las formas que generen el diseño.

Las formas planas según Wong pueden ser clasificadas como formas geométricas, orgánicas, rectilíneas, irregulares, manuscritas, caligráficas o creadas a mano y accidentales (Wong, 1997). No obstante en este Proyecto se va a hacer hincapié únicamente en las formas geométricas u inorgánicas, orgánicas o irregulares, ya que son las que competen en el proceso creativo de una colección de indumentaria.

Retomando con Wong, las formas orgánicas están ligadas a la naturaleza y al movimiento, ya que no están matemáticamente pensadas y evocan el efecto visual de movimiento y fluidez en el diseño. En contraposición a estas las formas geométricas o inorgánicas son formas construidas matemáticamente. Estas formas son rígidas y estáticas no contemplan la forma orgánica del cuerpo es por eso que son utilizadas para generar un gran impacto y efecto visual, ya que se oponen al cuerpo humano y a la naturaleza. En cambio, las formas irregulares están compuestas por formas orgánicas y geométricas o inorgánicas. Este tipo de formas se componen de partes pensadas matemáticamente y partes que generan fluidez y movimiento (Wong, 1997). Es común, encontrar este último tipo de formas relacionando una sucesión de formas geométricas generando de este modo una forma visual general orgánica con movimiento y fluidez tal como lo realiza el diseñador Issey Miyake en el desarrollo de sus colecciones.

Las formas orgánicas, geométricas o irregulares dentro del diseño trabajan en conjunto relacionándose entre sí conformando de este modo la totalidad del diseño. Este tipo de relación se denomina interrelación de formas. Se pueden distinguir según Wong, ocho tipos de interrelaciones de formas, estas son: distanciamiento, toque, superposición, penetración, unión, sustracción, intersección y coincidencia (Wong, 1997). Estos tipos de interrelación pueden mantener o no la forma original de cada una de las mismas. Retomando con Wong se denomina distanciamiento a la interrelación de forma generada por una separación entre dos o más formas dentro de un diseño. En contraposición a este tipo de interrelación el toque entre formas se produce por el acercamiento entre las mismas únicamente entre los límites de las formas. La superposición por otra parte, se genera cuando una o más formas se cruzan sobre otra cubriendo una porción de forma que se encuentra debajo. La interrelación penetración surge cuando una de las formas penetra en la otra generando la apariencia de

transparencia entre las mismas, no hay relación de arriba o abajo entre las formas aunque los límites de las formas son visuales. En cambio, cuando se produce la interrelación de unión entre las formas, las mismas generan una nueva forma perdiendo sus características y límites originales. La interrelación denominada sustracción tiene lugar cuando una forma invisible se posa sobre otra visible generando una nueva forma incompleta. Por otra parte, la intersección de formas es un tipo de interrelación en la cual se superponen formas pero únicamente es visible la porción en la cual ambas están superpuestas generando una nueva forma con un tamaño reducido respecto a las formas originales. Por último la interrelación de coincidencia surge cuando las formas coinciden plenamente una sobre la otra (Wong, 1997). En un mismo diseño se puede distinguir la convivencia de más de un tipo de formas y de interrelaciones entre las mismas. Esta cantidad está relacionada internamente con el tipo de diseño, el concepto y funcionalidad de diseño desarrollado y de la forma de operar de cada diseñador en particular.

A pesar de las interrelaciones de formas y las formas en sí, estas no están dispuestas aleatoriamente en el diseño sino que responden a una estructura que dirige y ordena las formas predeterminando las relaciones entre ellas. La estructura es indispensable en cada uno de los diseños, ya que no pueden prescindir de las mismas. Es por eso, que se puede afirmar que todos los diseños tienen estructura. Inicialmente según lo mencionado por Wong, se puede definir si un tipo de diseño tiene una estructura formal, semiformal o informal. En el primero de los casos se puede afirmar que una estructura es formal cuando se disponen las formas matemáticamente conformando una estructura rígida. Las formas están dispuestas en subdivisiones iguales generando regularidad en el diseño. En contra posición a este tipo de estructura se encuentra la estructura informal, en la cual no se divide el espacio en líneas estructurales delimitadas y calculadas sino que la organización de las mismas es libre.

En cambio, la estructura semiformal es regular pero posee cierto grado de irregularidad, puede o no estar definida por líneas estructurales para determinar la posición de los módulos. Este tipo de estructura es una etapa intermedia entre la estructura formal y la informal. Estos tres tipos de estructura determinan la posición de los módulos o formas dentro de un diseño. Una vez definido este tipo de estructura se procede a una nueva división entre dos tipos de estructura que van a definir la interacción entre los módulos. Éste tipo de estructura puede ser activa o inactiva. La estructura inactiva se caracteriza por mantener la rigidez de las líneas estructurales guiando la posición de las formas. En cambio, la estructura activa si bien puede también mantener las líneas estructurales puede definir otras que generen interacción entre los módulos de diversas formas. Uno de los modos de generar este tipo de estructura es por medio de la alternancia de color entre las figuras y el fondo dividido por las líneas estructurales. Otra de las formas puede ser mediante la disposición de los módulos o formas en distintas posiciones extendiéndose dentro o fuera de su posición marcada por las líneas estructurales modificando la forma o módulo original. También se puede generar este tipo de estructura desarrollando la interacción incluyendo los distintos tipos de interrelación de formas entre las formas adyacentes. Los módulos o formas dispuestos pueden relacionarse con otras formas independientemente del lugar en el cual estén ubicadas. Finalmente, se debe decidir si el tipo de estructura es invisible o visible. Estos tipos de definición estructura están relacionados con las líneas estructurales. En el primero de los casos las estructuras invisibles poseen líneas estructurales activas y conceptuales. Puede aplicarse este tipo de estructura a estructuras, activas, inactivas, formales, semiformales e informales. En el segundo caso las estructuras visibles poseen líneas estructurales reales y visibles. Estas líneas deben considerarse como un módulo o forma que puede interactuar en el diseño con las formas y divisiones de otros módulos (Wong, 1997). Estos tipos de

estructura funcionan relacionándose entre sí, para ello es necesario definir de cada tipo de estructura cuál de ellas va a ser la seleccionada para combinarse y obtener la organización deseada para aplicar al diseño que se desea llevar a cabo.

Tanto los tipos de formas, como las interrelaciones y la estructura forman parte del diseño. Esta selección va a ser primordial para el desarrollo, ya que va a permitir la creación de una colección que mantenga la coherencia en el relato sobre un tema específico. Si bien la aplicación de estos elementos es inconsciente, debe definirse para evitar desfasajes creativos.

3.3 Texturas

Las texturas forman parte de otro de los elementos del diseño que deben ser seleccionados minuciosamente, ya que al ser un tipo de recurso visual que posee el diseñador modificar la forma, estructura, funcionalidad e intención de un diseño, es por este motivo que se debe elegir minuciosamente cual va a ser la textura empleada en cada diseño en particular. Las texturas según Wong, representan las características superficiales de las formas de un diseño y cada una de ellas puede ser descripta como suave o rugosa, lisa o decorada, opaca o brillante, blanda o dura. Dentro de los diferentes tipos texturas existentes puede establecerse una gran división entre dos tipos de texturas: texturas visuales y texturas táctiles (Wong, 1997).

El primer tipo de texturas mencionado es el de las texturas visuales. Este tipo de texturas son bidimensionales y evocan mediante la vista sensaciones táctiles. Se pueden distinguir entre estas tres tipos principales de texturas visuales denominados: textura decorativa, textura espontánea y textura mecánica. Las texturas visuales decorativas tienen como característica principal decorar una superficie subordinándose a la forma sobre la cual está expuesta. Es por eso, que este tipo de texturas no

modifica el diseño si es removida del mismo. En cuanto a su realización puede ser dibujada a mano u obtenida de forma regular o irregular (Wong, 1997). Un ejemplo de este tipo de texturas son las prendas que poseen detalles decorados como bordados en los bolsillos o estampas en las remeras. Retomando con Wong, las texturas visuales espontaneas forman parte del proceso creativo para la realización del diseño. En contra posición al tipo de textura anterior, estas no pueden ser separadas del diseño al cual fueron aplicados, ya que las mismas son parte de las formas del diseño. Este tipo de texturas son creadas de forma netamente espontanea, son formas o dibujos trazados a mano y accidentales. Por último, las texturas visuales mecánicas son obtenidas por medios mecánicos especializados. Este tipo de textura no está ligado a al diseño y sus formas sino que puede ser removido y mantiene la forma del diseño (Wong, 1997). Este tipo de texturas es el más utilizado en indumentaria, ya que se han desarrollado diferentes maquinarias para la aplicación de este tipo de textura. Estas son aplicadas esencialmente por medio de la estampación, ya que las mismas se elaboran mecánicamente. Existen diversos tipos de estampación realizados de forma mecánica como por ejemplo: estampación por raport, sublimación y serigrafía. A diferencia con las texturas visuales mecánicas las visuales espontáneas en indumentaria son utilizadas en el proceso de customizado de una prenda. Este proceso es aleatorio y único, se desarrolla en una prenda concebida en la colección aplicando en la misma ciertos recursos como por ejemplo la aplicación de este tipo de texturas únicamente en esta prenda incrementando el valor de la misma en el mercado.

Las texturas visuales pueden ser generadas de distintos modos. Las técnicas para su realización pueden ser desde técnicas manuales y rudimentarias hasta técnicas mecánicas como se mencionó anteriormente. Las técnicas más utilizadas según Wong en su libro *Fundamentos del diseño* para el desarrollo de las mismas son: dibujo y

pintura; impresión, copia, frotado; vaporización, derrame, volcado; manchado o teñido; ahumado o quemado; raspado o rascado; procesos fotográficos.

Además de las texturas visuales y sus distintos tipos como se mencionó anteriormente existe otro tipo de texturas denominado táctil. Este tipo de textura a diferencia de las texturas visuales, no solo genera un efecto visual sino que también este genera sensaciones táctiles al tomar contacto con el cuerpo. Este tipo de texturas es común encontrarlas en todos los objetos que el hombre pueda tener contacto, ya que se percibida por el sentido del tacto. Es importante mencionar, que dependiendo del uso y transformación las texturas táctiles son bidimensionales o tridimensionales, ya que poseen relieve en la superficie de las mismas. Dentro de las texturas táctiles Wong distingue tres tipos de texturas principales. La primera de las texturas se denomina textura natural asequible. Las pequeñas modificaciones realizadas al material son perceptibles pero el material original mantiene su composición y características. El segundo tipo de textura visual es denominado textura natural modificada. En este tipo de textura táctil el material original es modificado en gran parte o en su totalidad pero mantiene sus características y composición originales. El material sigue siendo reconocible por medio de la vista y el tacto. El tercer y último tipo de textura táctil es denominado textura organizada. En este tipo de textura el material al ser modificado pierde su identidad original generando un nuevo tipo de material con otras características (Wong, 1997).

En indumentaria las texturas táctiles son aplicadas frecuentemente, ya que los textiles al ser los principales componentes de la misma son modificados con frecuencia por los diseñadores para generar un mensaje y representación del diseño acorde. El primer tipo de textura táctil mencionado anteriormente requiere un tipo de intervención del textil básico y mínimo puede hallarse en la aplicación de pequeños bordados en las

prendas o tratamientos del material como por ejemplo la aplicación de plisados o tableados. El segundo tipo requiere un mayor grado de intervención del textil. Como ejemplo de este tipo de textura puede ser encontrado en textiles a los cuales se les aplica una cantidad mayor de bordado en sectores de la prenda manteniendo la composición original del textil. El tercer tipo de textura al requerir una intervención mayor puede ser encontrado en grandes proporciones dentro de la prenda por ejemplo a textiles plisados a los cuales se los interviene bordándolos en su totalidad perdiendo de este modo las características originales del textil.

3.4 Tipologías.

Otro de los aspectos que se deben tener en cuenta en el proceso de diseño de indumentaria es el tipo de indumentaria que se va a utilizar en el diseño. Ésta elección va a estar enmarcada por el tipo de diseño, la finalidad del mismo y el destinatario del diseño, factores por los cuales el diseñador recurre a la realización de una selección de un conjunto de prendas posibles con el fin de cumplir con estos requisitos. Es por eso, que esta selección se realiza en base a una serie de prendas denominadas tipologías. La selección de las mismas tiene como finalidad tomarlas como punto de partida que mediante la adecuación o transformación de las mismas se genere un nuevo diseño. El sistema de la vestimenta es amplio y complejo. En consecuencia de este hecho se produce esta segmentación y selección permite según Saltzman en su libro *El cuerpo diseñado* "(...) reconocer y clasificar las distintas prendas que componen el sistema de la vestimenta (...)" (Saltzman, 2004, p. 127). Debido a la complejidad del sistema de vestimenta se procede a la categorización de las prendas por medio de distintos factores que alude lo mencionado por la autora anteriormente.

Con el propósito de segmentar las prendas existentes, las tipologías dentro de su conjunto total, contienen una prenda que es denominada como tipología base. Ésta

tipología base es la portadora de la identidad total de la prenda, la cual indica la relación entre la prenda y el cuerpo, es decir, su ubicación, largo modular, acceso entre otras cosas. Es por eso, que las tipologías son clasificadas inicialmente por su morfología agrupándose según las características propias de cada una de las prendas. Tomando en cuenta esta definición puede afirmarse lo descripto por Saltzman en su libro mencionado anteriormente, en el cual sostiene que cada tipología tiene criterios propios de organización, es decir una sintaxis, las cuales son un factor a investigar replanteando las pautas constructivas de la prenda, la relación de la misma con el cuerpo como soporte o la incorporación de elementos ajenos a la misma (Saltzman, 2004). Es por este factor, que luego de haber sido definidas en base a su identidad morfológica se definen los derivados de las tipologías. Estas son nuevas tipologías generadas por medio de transformaciones a las bases, produciendo en consecuencia otra tipología de prenda. La nueva tipología va a presentar las características de su respectiva tipología base pero va a poseer otros rasgos distintivos. Un ejemplo de esta transformación puede verse al comparar un pantalón base y un pantalón de jean, el primero de ellos es la tipología base y el segundo su derivado que mantiene la identidad de pantalón pero posee distintas características que lo individualizan. En esta instancia las tipologías son divididas nuevamente según las modificaciones que hayan recibido y a su vez por ocasión de uso. Algunas de las categorías posibles pueden ser según el tipo de textiles, según el género al que pertenecen, ocasión de uso, estación del año, etc. Es importante que el diseñador tenga conocimiento de las mismas, ya que va a permitirle la investigación y transformación de la prenda generando en consecuencia una nueva tipología aumentando de este modo la capacidad creativa.

Por otra parte, como se mencionó anteriormente, las tipologías sufren alteraciones y modificaciones en su identidad básica con el fin de adaptarse a la época en la cual se haya transformado. Este hecho surge como causa de la resignificación de la misma y

la adaptación al entorno y contexto de la sociedad. Sin embargo, es interesante tener en cuenta lo mencionado por Saltzman respecto de las tipologías tradicionales. La autora respecto de esto afirma: "(...) las tipologías pueden ser hechos estéticos tan característicos de una cultura y un contexto particular, que pueden perfectamente convertirse en signos privilegiados de los mismos (...)" (Saltzman, 2004, p. 127). Estas tipologías tradicionales no sufren modificaciones en el transcurso del tiempo se mantienen fijas dentro de una sociedad que es dinámica. Se puede evidenciar esta apreciación mediante la observación de aquellas tradiciones típicas de ciertas culturas, un ejemplo simbólico es el quimono en los países orientales o el sari en India.

3.5 Recursos.

En los subtemas anteriores tratados en este capítulo, se han descrito los elementos que conforman la anatomía del diseño analizando todas aquellas decisiones que deben ser tomadas a conciencia como lo son, las formas constitutivas del diseño, el color y las texturas que son parte las características principales del mismo. En el proceso creativo de diseño se deben tener en cuenta distintos elementos que funcionan como herramienta para la comunicación de un mensaje concreto por medio de la indumentaria. Son los recursos quienes mediante su utilización van a aportarle al diseño una identidad propia. Estas herramientas conforman desde pequeños detalles constructivos como por ejemplo la selección de determinado tipo de ojal hasta recursos morfológicos diseñados específicamente para el desarrollo de una colección. Al iniciar el proceso creativo el diseñador debe tomar todas aquellas decisiones respecto del diseño que le sean útiles para el mismo.

Los primeros recursos utilizados en el proceso de diseño son los recursos morfológicos. Éstos tienen lugar en las transformaciones de distintos planos textiles con el objetivo de obtener una nueva forma o morfología aplicable a la colección. Tal

como lo menciona la autora Saltzman, dichos recursos se establecen considerando la relación entre el cuerpo y el textil. Como resultado de esta asociación surgen diferentes recorridos morfológicos que tienen como finalidad la creación del diseño con el tipo de silueta deseada. (Saltzman, 2004). Los recursos morfológicos suelen surgir del trabajo con la moldería y el desarmado de la misma. En la interacción con la misma el diseñador tiene a su disposición la utilización de pinzas, tablas, plisados, pliegues y frunces que en coordinación con la transformación tipológica dan como resultado recursos morfológicos que pueden ser aplicados en uno o más diseños de una colección. En este tipo de recursos las formas seleccionadas, las interacciones entre las mismas y la estructura del diseño explicadas en subtemas anteriores son factores esenciales a tener en cuenta.

Por otro lado tanto los colores con su matiz y saturación seleccionados como los tipos de texturas aplicadas al diseño son componentes necesarios para la potenciación del diseño ya que es lo primero en ser visto y analizado. Es importante la aplicación de texturas tanto táctiles como visuales mediante la inclusión de bordados o apliques dispuestos en prendas con la finalidad de representar el mensaje o la idea rectora de una colección se puede potenciar el mismo por medio de los sentidos del tacto y la vista generando de este modo nuevas sensaciones. Los estampados, por otra parte también forman parte de los recursos de diseño, ya que la decisión de la inclusión de los mismos puede potenciar el diseño visualmente. Es importante tener en cuenta estos elementos creativos a la hora de diseñar.

No obstante como se mencionó anteriormente los recursos constructivos elevan el nivel del diseño. Los autores Sorger y Udalde afirman en su libro *Principios básicos del diseño de moda*, que los detalles son consideraciones prácticas y que su uso inteligente puede ser un recurso para dar a una colección una identidad única (Sorger y

Udalde, 2009). Es por eso, que la selección de un tipo de botón o cierre son selecciones de índole constructivas que pueden modificar una colección y potenciarla. Por otra parte es importante mencionar que estos detalles están subordinados a cuestiones morfológicas del diseño las cuales son parte importante en el desarrollo de la colección. Tener en cuenta estas consideraciones, al parecer mínimas, constituyen parte del factor decisivo en el acto de compra del consumidor.

Todo el conjunto de recursos son componentes de la anatomía de un diseño que no se deben perder de vista a la hora de proceder en la realización de una colección de indumentaria, ya que mediante su selección el diseño funciona como herramienta expresiva del mensaje deseado. En este Proyecto de Graduación como se mencionó anteriormente se hará hincapié en cuestiones morfológicas de diseño, modificando la moldería adaptándola en función del tipo de cuerpo tomado como usuario.

Capítulo 4: El factor esencial

Dentro de los recursos morfológicos, como se mencionó anteriormente, la moldería tiene un papel fundamental, ya que como consecuencia de su transformación surgen nuevas tipologías dentro de una colección reflejando la tendencia o moda de una temporada. El proceso constructivo es arduo y se deben tener en cuenta las características antropomórficas del usuario. Es por eso, que el diseñador debe conocer a fondo las mismas para crear un producto adecuado para el mismo. Con el fin de esclarecer las diferencias entre usuarios, resulta importante indicar los distintos tipos de talles y los cuerpos a los cuales visten, ya que existen grandes diferencias los distintos tipos de talles. Por otra parte, con el fin de ahondar en la conceptualización del concepto de moldería y aclarar cuestiones constructivas a continuación, se analizarán distintos puntos de la misma definiéndola y caracterizándola según los tipos de talle y las consideraciones a tener en cuenta en cada uno. Además, cómo la moldería forma parte del proceso de producción, también debe ser tenido en cuenta el proceso progresiones generado en las diversas tipologías diseñadas que son parte del proceso productivo, ya que las mismas presentan distintas problemáticas respecto de las distintas progresiones realizadas a los diferentes talles. Hacia el final del capítulo luego de haber analizado los diferentes aspectos constructivos y morfológicos se aportarán distintos recursos posibles para diferentes tipos de prendas correspondientes a prendas con talles desestandarizados. Este recorrido conceptual va a permitir reconocer las diferentes posibilidades constructivas y de diseño otorgado por la moldería, herramienta principal que va a ser el lema central del proceso creativo de la colección desarrollada en este Proyecto de Graduación.

4.1 Moldería e indumentaria

Antes de comenzar con la diferenciación de los tipos de talles y las transformaciones posibles según cada uno resulta importante, definir qué es la moldería y cuál es su

relación con la prenda terminada. Para ahondar en la primera cuestión en la cual se pone como interrogante la utilidad y la funcionalidad de la moldería, resulta interesante mencionar tres definiciones propuestas por distintas autoras. La primera de ellas, Anette Fischer en su libro *Manuales de diseño de moda. Construcción de prendas*, define a la moldería del siguiente modo “(...) El patrón es un papel plano o una planilla de cartón, a partir de la cual las distintas partes de la prenda se transfieren al tejido, antes de ser cortadas y ensambladas (...)” (Fischer, 2011, p. 11). En esta primera definición, se hace hincapié en la materialidad con la cual está hecho el molde y menciona parte del proceso de producción en el cual el molde es transferido al textil con el fin de obtener las distintas partes textiles de la prenda. Esta última función descripta toma a la prenda como un conjunto de partes divididas conformadas por los distintos moldes que poseen su individualidad. La autora a pesar de ser concisa en su explicación y definición no menciona ciertas cuestiones importantes a la hora del armado del molde. Es por eso, que con el fin de seguir indagando sobre la definición se recurrirá a la segunda de las autoras, Lucia Mors de Castro quien además de mencionar las características físicas del molde y la individualidad de las piezas que componen a una prenda terminada agrega lo siguiente:

Este patrón puede crearse a partir de las medidas de una persona individual, o a escala industrial según la medida de una talla estándar. El patronaje se basa en reflexiones teóricas y de cálculo. No se trata de soluciones imprecisas, sino de soluciones lógicas plasmadas en papel. (Mors de Castro, 2010, p. 9)

Es importante resaltar la observación otorgada por la autora a la creación del molde teniendo como base medidas corporales de una persona en particular o de una medida estándar. Con esta nueva información se le atribuye al molde una nueva característica que lo define respecto de su función y del lugar de origen del mismo, el cuerpo. Teniendo en cuenta el elemento del cual surge el molde se hace hincapié en la construcción del mismo mediante el uso de ciertas medidas y cálculos matemáticos que tienen un orden y una lógica específica para recubrir o no el cuerpo en el cual la

prenda final va a ser dispuesta. Esta cuestión matemática y lógica se explica claramente con lo descrito por la tercera de las autoras, Andrea Saltzman quien en su ya mencionado libro *El cuerpo diseñado* afirma lo siguiente: "(...) es un proceso de abstracción que implica traducir las formas del cuerpo vestido a los términos de la lámina textil. Esta instancia requiere poner en relación un esquema tridimensional, como el cuerpo, con uno bidimensional, como el de la tela (...)" (Saltzman, 2004, p.85). Junto con esta última definición en la cual se menciona la relación entre el molde y la tela como un medio por el cual se construye la prenda final que va a vestir a un cuerpo determinado se puede describir una definición respecto de la función y utilidad de la moldería planteada en el inicio.

Es por eso, que luego de haber analizado las diferentes definiciones se puede afirmar lo siguiente: la moldería es un plano o un conjunto de planos a los cuales son el resultado de la realización diferentes cálculos y asociaciones matemáticas que respetan las medidas corporales individuales o de tablas de talles estándar que van a ser dispuestos finalmente sobre un textil para su corte y ensamble con el fin de obtener una prenda que pueda ser usada correctamente por un individuo. Afirmando según lo mencionado anteriormente sobre la moldería en relación del proceso productivo de las prendas se puede aseverar que la moldería es parte esencial en el proceso constructivo de la prenda, ya que mediante el trazado de los moldes se van a dictaminar las formas de la misma, su silueta y la relación que tiene la indumentaria con el cuerpo estableciendo de este modo una relación de dependencia de la moldería en el caso de la necesidad de reproducción de una misma prenda más de una vez y para la construcción de nuevas tipologías de diseño.

4.2 Tablas de talles

A partir de la definición de moldería otorgada anteriormente se pueden mencionar distintos los componentes que generan el molde final. El principal ellos es el cuerpo, el cual cumple con una doble funcionalidad, siendo por un lado el soporte de la indumentaria generada a partir de los moldes que componen una prenda y por otro lado, siendo el punto de partida del cual se van a obtener todas las medidas para iniciar con el trazado de los moldes. Este último punto es gran importancia, ya que como se mencionó anteriormente, los moldes son trazados en base al cálculo y lógica matemática surgidos de las diferentes medidas corporales que provienen de tablas de talles estandarizadas o de medidas corporales tomadas individualmente.

Las medidas son un conjunto de mediciones producto del análisis de la anatomía completa del cuerpo, pueden surgir según Fischer de una persona en particular para el desarrollo de una prenda confeccionada específicamente para esa persona o son tomadas de una tabla de talles en las cuales se desglosan de forma estandarizada todas las medidas. Las medidas tienen en cuenta todo el cuerpo en general entre ellas se pueden mencionar: contorno de cuello, ancho de hombros, contorno de busto, contorno de cintura, contorno de cadera, alto de cadera, largo de brazo, largo de talle delantero y espalda, altura de codo y de rodilla, largo de pierna y contorno de muñeca (Fischer, 2011). La correcta aplicación de las mismas va a dar como resultado una prenda acorde.

Como se mencionó anteriormente para la producción en masa de una prenda específica se toman como medidas principales para la elaboración de los moldes las medidas establecidas en las tablas de talles. Las mismas tienen su origen según lo mencionado por la autora Teresa Gilewska en su libro *Pattern-drafting for fashion: The Basics*, en el resultado de un estudio realizado en 1950 por el Instituto Francés de Textiles e Indumentaria que involucro entre 1.000 y 10.000 mujeres de todas las

edades. Para el desarrollo del estudio se realizó la toma de medidas a cada una de ellas. Como consecuencia del estudio se estableció relacionando los promedios de las mismas una tabla de talles que respetaba el cuerpo de la mujer francesa de esa época. A partir de estas tablas de talles se procedió a la realización de todos los moldes en base a las medidas dispuestas en las tablas. Junto con esto se establecieron cuáles eran las medidas regulares o estándar para la producción de indumentaria. Continuando con Gilewska, la autora indica la necesidad de adaptación y actualización constante de la tabla de talles respecto del usuario y tipo de prenda para la cual que se realiza el trazado del molde. Menciona también que al ser la tabla de talles una construcción del promedio de las medidas tomadas a mujeres en 1950 su adaptación a la actualidad en el año 2003-2004 demostró que las medidas habían cambiado considerablemente (Gilewska ,2011). Por otro lado, también es necesaria la apropiación de la misma a la zona geográfica en la cual es utilizada, ya que la morfología los cuerpos varía según la misma. Con la creación de la tabla de talles se propició la construcción en cantidad de indumentaria dividiéndose en talles. Para la construcción de los moldes y progresiones es necesario tener en cuenta cuales van a ser los talles seleccionados por la marca de indumentaria para comenzar la producción de los mismos y comercializarlos. Esta segmentación de talles se hace teniendo en cuenta el público al que va dirigida la venta y comercialización de la indumentaria. Estos son seleccionados a partir de las distintas tablas de talles existentes, ya que a partir del desarrollo de la primera de las mismas los países desarrollados elaboraron sus propias tablas teniendo en cuenta de este modo la anatomía de la población de cada país.

En Argentina las empresas dedicadas a la producción de indumentaria toman los talles comprendidos entre el 38 y el 44 de la tabla de talles similar a la tabla de talles francesa original establecida por la Ley de Talles vigente en la Ciudad de Buenos Aires

manipulando las medidas acorde con su usuario. Si bien, la Ley mencionada anteriormente establece que se desarrolle un rango de 8 talles, mayor al utilizado hasta entonces, con el fin de generar la inclusión de nuevos talles disponibles en la comercialización de indumentaria. Sin embargo, es una medida que no está aplicada ni regulada por los organismos correspondientes. Por otro lado, esta selección de rango de medidas es producto de la experiencia de comercialización que indica que estos talles son los consumidos mayormente dejando de lado cierta cantidad de talles superiores a los establecidos, considerados como talles grandes o desestandarizados. El autor Gerry Cooklin, afirma este hecho mencionando en su libro *Master Patterns and grading for women's outsizes* que aproximadamente el 55% del mercado corresponde a este tipo de talles. Es por eso que las marcas tienden a la seleccionar para construir prendas en este tipo y rango de talles (Cooklin, 1995) apartando los talles que no encuadren dentro de los seleccionados.

4.3 Talles Estándar y Talles Desestandarizados

Los talles estándar y los desestandarizados corresponden a distintos tipos de cuerpos en particular. De acuerdo con lo mencionado por el autor Cooklin se pueden definir tres grandes tipos de cuerpos. El primero de ellos corresponde al tipo de cuerpo ectoformo, dentro de esta clasificación se ubican los cuerpos delgados y altos. El segundo de los tipos de cuerpos es el denominado endoformo. Este tipo de cuerpos es opuesto al anterior, ya que las personas que tienen este tipo de cuerpos tienen tendencia a la acumulación de adiposidad especialmente en el abdomen y por lo tanto son personas con sobrepeso u obesidad. En cambio, el último de los tipos corporales es el denominado mesoformo. Este tipo de cuerpo tiende a ser musculoso y atlético, por otra parte no poseen tejido adiposo extra (Cooklin, 1995). Además de estas tres grandes divisiones en base al cuerpo en relación con el tipo de físico en general, se pueden mencionar otros tipos de cuerpos según la forma en general del mismo. La diseñadora

María Laura Leizza menciona y clasifica a los diferentes tipos de cuerpos en otras cinco tipologías corporales en base de los tipos de cuerpos femeninos, estas son: cuerpo en forma de pera o triángulo, rectángulo o cuadrado, ovoide o manzana, triángulo invertido y reloj de arena. El primero de los tipos corporales es el denominado pera o triángulo. Este tipo de cuerpo es característico por poseer una desproporción entre la parte inferior del cuerpo, específicamente las caderas, con respecto a la parte superior del cuerpo. La parte del cuerpo que contiene mayor volumen o tamaño está dispuesta en la zona de las caderas. En cambio, el tipo de cuerpo denominado triángulo invertido posee, en contraposición al tipo de cuerpo anterior, mayor proporción de tamaño en la zona superior del cuerpo, específicamente en los hombros. El tercer tipo corporal mencionado como ovoide o manzana, es característico por concentrar la mayor cantidad de volumen corporal en el abdomen y la espalda. El cuarto tipo de cuerpo es denominado como rectángulo o cuadrado. Este tipo de cuerpos posee la misma proporción entre el pecho, la cintura y la cadera. En cambio el último tipo corporal es el denominado reloj de arena, considerado el tipo de cuerpo ideal por excelencia, ya que posee el cuerpo proporcionado respecto de las zonas superior e inferior (Leizza, Comunicación personal, 2012).

Por otra parte, Cooklin menciona otro tipo de caracterización corporal en base a la relación entre el busto y el abdomen definiendo siete tipos de cuerpos. Los primeros dos tipos de cuerpos se caracterizan por poseer una mayor cantidad de busto respecto del abdomen. El tercero de los tipos es caracterizado por cuerpos que poseen el mismo volumen de busto y abdomen. El cuarto de los tipos corporales se caracteriza por tener el volumen de busto menor a la del abdomen. Por último, los tipos cinco, seis y siete se caracterizan por poseer menor volumen de busto respecto del abdomen. Según el autor las mujeres que pertenecen al grupo de talles grandes posee los tipos de relación entre el busto y el abdomen, tres, cuatro y cinco (Cooklin, 1995).

Según las definiciones mencionadas respecto de los tipos de cuerpo y la ubicación del volumen corporal de los mismos se puede afirmar que el tipo de cuerpo correspondiente a talles desestandarizados corresponde a un tipo de cuerpo endoformo, ya que los talles de estas características poseen adiposidad abdominal y tendencia al sobrepeso u obesidad. Específicamente dentro de los tipos de cuerpos femeninos, como se ha mencionado en el capítulo 2, los correspondientes a este tipo de cuerpos son los cuerpos en forma de pera o triángulo y el tipo de cuerpo ovoide o manzana. También es característico de estos talles, como se mencionó anteriormente, que la relación entre el abdomen y el busto sea de los tipos tres, cuatro y cinco. En cambio, los talles estándar incluyen los otros tipos corporales comprendiendo los tipos corporales mesoformo y ectoformo, rectángulo o cuadrado, triángulo invertido y reloj de arena.

Es importante tener en consideración los distintos tipos de cuerpos, ya que la disposición del volumen corporal va a influir en la capacidad de adecuación de la prenda y tipología al mismo. En el caso específico de los talles grandes, es importante ya que la disposición del tejido adiposo en gran volumen en ciertas partes específicas va a requerir del diseñador y la manipulación de la moldería cierta atención especial. Para información adicional ver en el Cuerpo C tablas de talles estándar y desestandarizados.

4.4 Progresiones diferenciadas

Los moldes al ser parte del sistema de producción en masa de las prendas que componen la colección, deben ser trazados en todos aquellos talles que la marca seleccione como parte de la curva de talles. Es por eso que, luego del trazado final del molde de la prenda se procede a la realización de las progresiones o escalado

perteneciente a la prenda. Este proceso se realiza partiendo del molde final que se encuentra realizado en un talle específico. Según la autora Anette Fischer, las progresiones deben realizarse de la siguiente manera: "(...) El escalado de un patrón para obtener las distintas tallas se realiza incrementando puntos importantes del patrón según un conjunto de medidas dadas. (...)" (Fischer, 2011, p. 17). Este conjunto de medidas surge de la tabla de medidas. Tomando la diferencia de centímetros entre los talles se establece la cantidad de milímetros que se deben aplicar en la progresión o regresión del molde. Retomando con Fischer, la autora indica que es necesario conocer los puntos estratégicos de la prenda para adecuar las variaciones al aumento o disminución del talle. Los aumentos o disminuciones pueden variar entre 3 y 5 centímetros en total por prenda (Fischer, 2011). La cantidad de centímetros va a depender del tipo de prenda y textil que se utilice para confección la misma. Los puntos a tener en cuenta suelen ubicarse en cuellos, hombros, sisas, laterales, copas de manga, capacidad de pinzas, largos, tiros de pantalón, bolsillos entre otros.

En las progresiones realizadas a los moldes para talles estándar se puede observar la extensión del molde producida como resultado de las mismas, produciendo de este modo moldes de una misma prenda para una cierta cantidad de talles. Sin embargo, al realizar las progresiones de las prendas comprendidas dentro de los talles estándar a talles superiores la prenda sufre deformaciones generando prendas amorfas que no tienen relación con el cuerpo correspondiente al talle. Esto surge como producto del ensanche de los moldes en distintas partes sin tener en cuenta el cuerpo que los utiliza. Con el fin de obtener prendas en talles desestandarizados, las prendas deben progresionarse de un modo especial, ya que el volumen corporal asciende de distinto modo. Según el autor Gerry Cooklin, si bien el intervalo entre los distintos talles mantiene 5 cm de diferencia, se debe tener en cuenta el crecimiento del busto o la parte delantera de la prenda en relación con la parte de la espalda. Es decir que, la

mayor cantidad de centímetros destinados para la progresión de los talles desestandarizados van a estar distribuidos en la parte delantera de la prenda. Este tipo de distribución se encuentra en contra posición con los talles estándar, en los cuales se distribuye de forma equitativa la cantidad de centímetros destinados a la progresión (Cooklin, 1995). Al realizar las progresiones para talles desestandarizados se debe tener en cuenta el factor del volumen corporal, ya que la estructura ósea no varía sino que cambia la cantidad de tejido adiposo dispuesto en las partes del cuerpo mencionadas anteriormente características de este tipo de talles. Es por eso, que ciertos puntos van a mantenerse y otros modificarse para generar la prenda adecuada a este tipo de cuerpos respetando las características corporales de los mismo. Para ampliar información visual de este tema recurrir a imágenes dispuestas en el Cuerpo C.

4.5 Aplicaciones posibles

Luego de haber analizado los tipos de cuerpos correspondientes a los talles desestandarizados y las consideraciones a tener en cuenta a continuación, se desarrollarán para cada tipo de prendas diferentes especificaciones. Estas deben tenerse en cuenta en el trazado de moldes en tipologías para mujeres obesas. A partir de estas especificaciones, se realizaran los diseños de las tipologías que formarán parte de la colección. Las tipologías fueron seleccionadas y segmentadas teniendo en cuenta la relación de las mismas con el cuerpo. Información visual específica de los datos desarrollados a continuación puede hallarse en el Cuerpo C.

4.5.1 Sastrería

La sastrería está compuesta por tipologías de sacos, tapados, chalecos, sobretodos y pantalones. En este caso se va a focalizar en las primeras cuatro mencionadas. Tal como es considerado por el profesor Fabricio Kozlowski, la sastrería es considerada una prenda utilizada como tercera o cuarta piel dependiendo de la tipología. En el caso

de los chalecos, son considerados segundas pieles. Esta definición de tipo de piel está relacionada inicialmente con la cantidad de indumentaria que se ubica debajo de las prendas sastreras. Por otro lado, la sastrería tiene la intención de imitar las formas corporales, es por eso que ciertos componentes de la misma como las mangas están dispuestas cambradas hacia adelante con la intención de imitar la posición que toma el brazo al estar en reposo (Comunicación Personal, Kozlowski, 2010). Con el objetivo de adaptar estas tipologías a mujeres obesas se va a tener en cuenta en el momento del trazado las indicaciones mencionadas a continuación.

Luego de haber realizado el trazado de molde base de saco en un talle perteneciente a los talles desestandarizados, es decir talles a partir del talle 48, en cualquiera de los sistemas de moldería en talle implementados para realizar los trazados de moldería. Se deben aplicar modificaciones en el alto de la cintura, es decir, desde el centro delantero y espalda bajar 1 centímetro la línea de cintura uniéndola con una línea curva este punto con el del lateral. Esta modificación debe realizarse, ya que el cuerpo al ser volumétrico posee recorridos curvos y por otra parte, el exceso de grasa genera que los puntos centrales de entalle como la cintura se ubiquen por debajo de la línea original. Es por eso, que sobre esta nueva línea de cintura van a ubicarse las pinzas, quienes van a entallar la prenda sobre el cuerpo. Para la adecuación del molde, se va a proceder a la utilización de pinzas adicionales que van a estar ubicadas en hombros situada en la mitad de los hombros en el molde de la espalda con una profundidad de entre 7 y 6 centímetros y cintura realizada en la cintura con una profundidad de 3 centímetros ubicada en el centro espalda. Estas pinzas van a modelar la prenda sobre el cuerpo evitando los excedentes de tela que generen volumen extra en la prenda. Es importante, considerar los entalles en la cintura, ya que van a proporcionar el excedente de tela con respeto al cuerpo.

Con la intención de modificar las visuales resulta interesante modificar la posición de las pinzas generando movimiento en los ejes de la prenda y creando nuevas transformaciones respetando los entalles necesarios para la misma. Es importante mencionar que las tipologías de abrigos y tapados deben tener recortes que generen entalles en la cintura y excedente de tela en la parte inferior de las mismas. También es aconsejable la utilización de costadillos y la traslación de la costura lateral hacia la espalda. Estos recursos van a entallar y modelar la prenda sobre el cuerpo generando como se mencionó anteriormente una silueta armónica.

Por otro lado, también es esencial tener en cuenta la ubicación de adiposidad en la zona de la espalda en la parte superior de la misma, ya que en esta zona se genera por cuestiones posturales y acumulación de grasa una joroba o volumen adicional que debe ser tenida en cuenta. Con el fin de generar un excedente de tela para cubrir esta parte, pueden realizarse según Cooklin dos correcciones una de ellas consiste en agregar 3mm o más extendiendo la zona comprendida a la mitad del recorrido entre el contorno de busto y el cuello. La otra forma señalada por el autor, es aplicando una pinza en la zona de la sisa, cerrando esta pinza se extiende la zona explicada anteriormente (Cooklin, 1995). La aplicación más recomendada es la última, ya que ajusta el calce en la sisa y produce un mejor ajuste al cuerpo. Asimismo para acentuar y generar estructura corporal es importante considerar la inclusión de elementos sastreros imprescindibles. Tanto las entretelas como las hombreras son necesarias para mantener la forma característica de la prenda, recurso indispensable en cuerpos rollizos y con hombros caídos.

Las tipologías sastreras son características por sus mangas, cuellos y bolsillos. Las mangas aplicadas en este caso deben estar compuestas por dos tapas, una superior y una inferior, ya que con el fin de estilizar la silueta corporal, este tipo de mangas son

las recomendadas para la aplicación en este tipo de prendas para talles desestandarizados. Las mismas al generar ejes verticales que visualmente disminuyen el volumen del brazo. También deben ser entalladas en los puños mediante la generación de pinzas o recortes. Los cuellos por otro lado, resultan indispensables en el desarrollo de las prendas tradicionales de sastrería. Sin embargo, los cuellos volumétricos característicos pueden no formar parte de la prenda. Siguiendo con la temática, los tipos de cuellos recomendados son aquellos que sean amplios como por ejemplo los cuellos sastreros, cuello smoking y sastrero cruzado. Otros tipos de cuellos como por ejemplo el cuello mao que tienden a ser cuellos cerrados a la base del cuello pueden ser utilizados pero no deben cerrar por completo la prenda, ya que crearían un ajuste en el cuello que no favorece a la imagen total del diseño. Los bolsillos por otra parte, son un elemento decorador de la prenda que puede ser utilizado en prendas sastreras. En este caso, los seleccionados para este tipo de prendas pertenecientes a talles desestandarizados son ojal militar, ojal militar con solapa y bolsillo solapa. No es recomendable la utilización de bolsillos laterales ubicados de forma vertical, ya que generan un volumen extra al utilizar la prenda. Teniendo en cuenta todas las adecuaciones aplicadas a la tipología explicitada en este subtema se procederá a continuación, al desarrollo del mismo proceso aplicado anteriormente a las tipologías sastreras de acuerdo a la tipología de pantalón.

4.5.2 Pantalones

La autora de este Proyecto define a la tipología pantalón como la representación de un tipo de prenda que recubre al cuerpo desde la cintura hasta los tobillos. Esta tiene la particularidad de separar las piernas recubriéndolas por separado. El pantalón posee diferentes elementos característicos que pueden formar parte o no del diseño, estos son pinzas, pretina y bolsillos. Tanto los elementos como la tipología pueden tener infinitas transformaciones variando su forma, cantidad de recortes, estructura, largo

modular y la relación con el cuerpo. Los materiales utilizados para la elaboración de los mismos son tejidos planos. Sin embargo, en el caso de la jeanería se utilizan materialidades que poseen en su composición un porcentaje de elastano o spandex con la finalidad de modificar la relación del mismo con el cuerpo. Focalizando en el tipo de cuerpos definidos en este Proyecto, los materiales recomendados son los últimos mencionados. Dicho material le proporcionará a la usuaria mayor confortabilidad y colaborará en la adecuación correcta del material al cuerpo dejando de lado los excedentes de tela que proporcionarían un agregado de volumen adicional a la silueta.

Con el fin de aplicar correcciones al molde base para la creación de una prenda específica para talles desestandarizados, se va a partir como se mencionó anteriormente para las prendas sastreras, de un molde de pantalón base trazado en los talles comprendidos a partir del talle 48. Luego de haber desarrollado el mismo con la intención de crear un buen calce de la prenda en el cuerpo se recomienda la utilización de los tiros altos y medios. La utilización de este tipo de tiros proporcionará en la usuaria mayor comodidad y calce, además de entallar y modelar la zona perteneciente al abdomen bajo, sitio en donde se concentra la mayor parte de la adiposidad. Los entalles deben ser tenidos en cuenta en el desarrollo del diseño de las tipologías, tanto en la parte superior como inferior de la tipología, se recomienda evitar el exceso de volumen aplicando pliegues o frunces en las cinturas o la utilización de botamangas anchas como en pantalones Oxford y palazos. En estos últimos casos, especialmente en los pantalones Oxford se debe aproximar la tipología reduciendo el volumen de la botamanga. Se recomienda desarrollar tipologías cercanas a pantalones *skinny* o entallados en la botamanga. En cuanto a las cinturas o pretinas diseñadas correspondientes a los pantalones no deben ajustar el cuerpo, ya que por medio de la utilización de pinzas se entallara y ajustara la prenda a la cintura. Cooklin recomienda su libro *Master Patterns and grading for women's outsizes*, la aplicación de dos pinzas

en la zona de la espalda en ambos lados con la intención de generar un mayor entalle en la zona posterior de la espalda (Cooklin, 1995). La cantidad de pinzas es inherente al diseño

Por otro lado, también deben evitarse la utilización de bolsillos inclinados con la intención de cumplir la funcionalidad de bolsillo, ya que al utilizar la prenda este bolsillo tendera a abrirse generando volumen extra en la zona de las caderas. Sin embargo, los mismos pueden utilizarse como parte de un recorte de la prenda cumpliendo de este modo una funcionalidad decorativa. Los tipos de bolsillos recomendados son ojal militar y tipologías de bolsillos que se apliquen sobre la prenda.

Segmentando dentro de las tipologías de pantalón se pueden mencionar tipologías correspondientes al rubro jeanería y leggings. Por un lado, los jeans como se mencionó anteriormente se recomienda para la confección de los mismos la utilización de materiales que en su composición contengan mayor porcentaje de elastano o spandex. A los mismos deben aplicarse las indicaciones mencionadas anteriormente, pueden utilizarse tipologías correspondientes a pantalones rectos disminuyendo el volumen del mismo como también se especificó anteriormente. Por último, los leggings son recomendables para este tipo de cuerpos. Sin embargo, debe tenerse especial recaudo en la selección de las materialidades y tipo de color para la confección de los mismos.

4.5.3 Faldas y Vestidos

Las siguientes tipologías en ser explicitadas son las faldas y los vestidos. La autora de este Proyecto de Graduación define a estas tipologías de la siguiente forma. La primera de ellas mencionadas son las faldas, las cuales al igual que los pantalones, recubren el cuerpo a partir de la cintura hasta los pies cubriendo a las dos piernas de forma conjunta. En cambio, los vestidos además de recubrir las piernas como las

faldas incluyen la parte superior del cuerpo conformando una prenda única que cubre desde la base del cuello hasta los pies incluyendo los brazos. Ambos tipos de tipologías pueden tener infinitas transformaciones variando tanto su forma, como la cantidad de recortes que posean, tipo estructura, extensión de largo modular, variar el tipo relación de las mismas con el cuerpo y tipos de materialidades. A continuación, se desarrollaran diferentes explicitaciones a tener en cuenta para desarrollar estas prendas para mujeres obesas.

Al igual que se mencionó anteriormente para la realización de estas aplicaciones, se debe partir de un molde de vestido o falda base trazados en talles superiores al 48. Inicialmente al igual que en las tipologías anteriores se recomienda bajar la línea de cintura para la aplicación de las pinzas que van a producir el entalle en las prendas. Tanto en el trazado de las faldas como en el de los vestidos, las pinzas son esenciales para la creación de prendas entalladas con la intención de modelar la silueta de la usuaria de talles desestandarizados. Particularmente, deben aplicarse en los vestidos pinzas correctoras de sisas, escotes delanteros y escotes en la espalda. También deben aplicarse las correcciones mencionadas en el desarrollo de aplicaciones para prendas sastreras ubicadas espalda. Las pinzas pueden modificar su ubicación y sentido. Es recomendable, la aplicación de pinzas diagonales con la intención de incorporar recortes o generar nuevos diseños. Los recortes pueden ser tanto verticales como horizontales, se puede utilizar en los vestidos cortes debajo del busto. Al igual que en las prendas anteriormente explicitadas es indispensable la eliminación de volúmenes generados por excedentes de tela especialmente en la parte superior de los vestidos en la zona de los hombros, ya que sumaría volumen en esa zona. Es por eso, que también se recomienda la utilización de tipologías evasé y tubo, ya que las mismas generan un tipo de silueta anatómica sin generar excedente textil. Sin embargo, pueden aplicarse luego de las caderas tablas o quillas con la intención de generar

movimiento y compensar volúmenes corporales. También pueden utilizarse diferentes tipos de plisados teniendo en cuenta estas recomendaciones. En cuanto a los largos modulares, si bien dependen de la ocasión de uso de cada prenda, se recomienda que el largo modular no exceda la línea de rodilla, ya que de lo contrario afectaría a la silueta. Del mismo modo deben considerarse la aplicación de bolsillos en las faldas. Se recomienda la utilización de bolsillos ojal militar ubicados horizontalmente.

Por otro lado, específicamente en vestidos deben considerarse la aplicación de escotes tanto en el delantero como en la espalda que sean preferentemente amplios, buche, escotes en V, bote y cruzados. La utilización de este tipo de escotes permite el diseño de prendas que propongan un tipo de silueta apropiada para este tipo de cuerpos, en el caso de utilizar cuellos que tiendan a generar volumen en la parte superior se debe compensar eliminando de la parte inferior el volumen. Por último en cuanto a las mangas deben ser utilizadas para generar una estilización de los hombros y parte superior del brazo. Con esta finalidad, se pueden aplicar en los vestidos mangas murciélago, japonesas, kimono, raglán, con pinzas en la copa y cortas acampanadas. No se recomienda que la prenda no conlleve mangas, debe tener una mínima extensión de tela para desviar la atención de los hombros y brazos, ya que esta suele ser un punto de tensión en la cual se expone de mayor forma el tejido adiposo. El largo modular de las mismas no debe exceder los $\frac{3}{4}$ del brazo, ya que la parte del brazo en la cual se deposita mayor tejido adiposo es la parte superior del mismo este tipo de largo modular contribuye a la estilización de este.

4.5.4 Blusas

Continuando con el desarrollo de recursos de moldería aplicables a diferentes tipos de tipologías se arribó finalmente a las tipologías desarrolladas en la parte superior del cuerpo, que generalmente lo recubren desde el cuello a las caderas incluyendo los

brazos. Estas tipologías son definidas por la autora de este Proyecto de Graduación como blusas, a las cuales al igual que las tipologías explicitadas anteriormente, pueden desarrollar infinitas transformaciones variando su forma, la cantidad de recortes que se incluyan en la prenda, tipo estructura de la misma, extensión de largo modular, variar el tipo relación de las mismas con el cuerpo y tipos de materialidades. Las materialidades aplicadas para este tipo de tipologías son variables y extensas, ya que este tipo de tipologías representa gran versatilidad con respecto a los mismos. Como se explicitó anteriormente para las tipologías de pantalón, en el caso de prendas diseñadas para talles desestandarizados se recomienda la utilización de materialidades que posean en su composición un mayor porcentaje de elastano o spandex. Este tipo de material le proporcionará a la usuaria mayor confortabilidad y adecuación correcta de la prenda respecto del material al cuerpo.

Al igual que se mencionó anteriormente para la realización de estas aplicaciones se debe partir de un molde de blusa base trazado en talles superiores al 48, a los cuales a se recomienda bajar la línea de cintura para la aplicación de las pinzas que van a producir el entalle en las prendas. Las pinzas pueden utilizarse modificando su recorrido y la cantidad de las mismas creando diferentes recorridos visuales y entalles. A esa tipología deben aplicarse las pinzas correspondientes a los hombros, cintura y centro espalda explicitadas anteriormente, ya que la problemática se traslada a las diferentes prendas. Asimismo deben aplicarse pinzas correctoras en la sisa, espalda y busto. Los escotes desarrollados pueden ser utilizados tanto en el delantero como en la espalda. Estos escotes deben ser preferentemente amplios, buche, escotes en V, bote y cruzados. Los escotes en esta tipología pueden ser voluminosos y escotados, ya que al ser solo una tipología utilizada únicamente en la parte superior puede balancearse la silueta con una prenda entallada en la parte inferior. Sin embargo, los volúmenes ubicados en la zona abdominal, laterales y hombros deben ser evitados.

En cuanto a los largos modulares de las blusas, si bien dependen de la ocasión de uso de cada prenda, se recomienda que la misma no supere la línea de la primera cadera como mínimo largo modular, respecto al máximo dependerá la tipología que se desee diseñar. Respectivamente a los bolsillos aplicados en las blusas en talles estándar, se recomienda en este caso evitarlos. Por último en cuanto a las mangas, al igual que en los vestidos deben ser utilizadas para generar una estilización de los hombros y parte superior del brazo. Es por eso, que se pueden aplicar en las blusas mangas murciélago, japonesas, kimono, raglán, con pinzas en la copa y cortas acampanadas. A diferencia de los vestidos las mangas pueden tener una mayor relación con la parte de la prenda correspondiente al cuerpo, transformando y creando nuevas tipologías teniendo en cuenta los recursos y consideraciones mencionadas anteriormente. Al igual que en las tipologías de vestido, no se recomienda que la prenda no conlleve mangas, ya que debe tener una mínima extensión de tela para desviar la atención de los hombros y brazos, debido a que esta suele ser un punto de tensión en la cual se expone de mayor forma el tejido adiposo. Es por eso también, que el largo modular de las mangas no debe exceder los $\frac{3}{4}$ del brazo.

Capítulo 5: Rumbo al sistema de colección

Luego de haber analizado y definido las implicaciones de la indumentaria en sociedad, las particularidades de las personas con sobrepeso u obesas con respecto a su cuerpo, los elementos del diseño y haber señalado las particularidades de la moldería para talles grandes, surge como elemento integrador el sistema de colección de indumentaria. La colección es el punto en el cual van a converger todos los conceptos mencionados anteriormente. Con el fin de concluir en este objetivo, se van a desarrollar los pasos que conlleva la creación final de la misma. Iniciando con el desarrollo de una idea rectora o concepto a formular en la colección, siguiendo con la selección de la microtendencia pertinente para la misma y la definición concreta del usuario, se va a dar paso a la definición de los otros aspectos técnicos y específicos de la carrera. La selección de las formas, siluetas, interrelación de formas, estructura, colores y tipologías van a conformar el desarrollo final de la colección. A continuación, se desarrollaran los conceptos mencionados anteriormente. Cada uno de los subtemas desarrollados dentro de este capítulo contiene imágenes dispuestas en el Cuerpo C perteneciente a este Proyecto de Graduación.

5.1 Idea Rectora

Todo proceso creativo parte de una búsqueda intensiva de ideas, conceptos o imágenes que sirvan como fuente de inspiración para la creación de una colección. Este proceso de búsqueda es según los autores Sorger y Udalde, una búsqueda constante de estimulaciones en la cual el diseñador renueva continuamente la frescura de su trabajo y su contemporaneidad del mismo (Sorger y Udalde, 2009). Por otra parte, esta búsqueda es indispensable, ya que el proceso creativo en el cual se desarrollan conceptualizaciones firmes y certeras fomenta la creación de un objeto de diseño concreto. Retomando a los autores Sorger y Udalde, las temáticas abordadas pueden ser abstractas, personales o literales, el tipo de abordaje dependen

exclusivamente del diseñador. La selección de las mismas y las conceptualizaciones contribuyen a la homogeneidad y coherencia de una colección, proveyendo de este modo un enfoque específico al diseñador (Sorger y Udalde, 2009). De la selección y análisis del concepto van a surgir las formas, estructura, materialidades, interrelación de formas, moldería, siluetas y color empleados acorde con los conceptos en la colección.

De acuerdo con lo explicado en el primer capítulo desarrollado en este Proyecto de Graduación, estas conceptualizaciones se enmarcan dentro de una macrotendencia que representa preocupaciones generales de la sociedad en cierto período de tiempo. Según lo mencionado por la profesora Patricia Doria, se pueden definir diferentes tipos de macrotendencias entre ellas se pueden mencionar macrotendencias de poder, tecnológicas, lúdicas, ecológicas, económicas, naturaleza entre otras (Doria, 2012). Las conceptualizaciones y los procesos de investigación van a estar enmarcados por cualquiera de estos tipos de macrotendencia, dicha selección dependerá del tipo de diseñador. Es por eso, que se puede afirmar que una conceptualización puede enmarcarse en distintas macrotendencias dependiendo del enfoque que le otorgue el mismo.

Particularmente en este Proyecto enmarcado en la macrotendencia lúdica se desarrollarán las conceptualizaciones de movimiento y el contraste de alturas edificaciones dispuesto en la ciudad. El movimiento va a ser comprendido como tal, indagando en el mismo como un proceso de cambio, transformación y ritmo. Asimismo, considerándolo como un movimiento de avance y retroceso, simultaneo y continuo, se programan los conceptos de esta colección. Transformando paradigmas y transgrediendo límites con el movimiento, produciendo formas y siluetas que recubran el cuerpo generando un espiral alrededor del cuerpo tomando su forma. Es por eso,

que se van diseñar prendas que representen este concepto en un objeto semiestático, pensando en la relación de movimiento entre cuerpo y la prenda asociados y disociados. Por otra parte, se mencionó como fuente de inspiración el contraste de alturas entre las diferentes construcciones edilicias que se pueden encontrar en la ciudad. Estas estructuras que nacen en la superficie, crecen y vuelven a la misma, son rígidas y estáticas. Sin embargo, entre las mismas al observarlas generan un ritmo visual compuesto por diferentes alturas que producen dinamismo en la silueta de la ciudad. También van a ser considerados junto a este concepto, los destellos lumínicos de las edificaciones que se iluminan por completo al caer la noche, teniendo en cuenta de este modo no solo la luz generada en las alturas por estas estructuras, sino también las desarrolladas por los automóviles que decoran la superficie rodeando a los mismo. Teniendo en cuenta estas conceptualizaciones va a desarrollarse la colección: Ritmo Ciudadino.

5.2 Tendencia

Luego de haber definido la macrotendencia y conceptualizaciones a desarrollar en la colección, se procede a la selección de microtendencias a aplicar en la misma. Retomando con lo explicitado en el primer capítulo respecto a la definición de microtendencias citando a la diseñadora Patricia Doria quien afirma que las microtendencias son la aplicación práctica de la macrotendencia (Doria, 2012). Es por eso que se recurre a las pasarelas internacionales con el fin de obtener información acerca de recursos que puedan aplicarse a la colección. Estos recursos no son solo morfológicos, sino también recursos del uso de color, tipo de colores y colores seleccionados para la temporada, tipo de materialidades, siluetas, texturas táctiles y visuales, apliques y tipologías. Esta información va a estar dispuesta para crear nuevas prendas que formen parte de la colección, modificándolos y resignificando lo observado en las pasarelas.

Con la finalidad de cumplir con lo mencionado anteriormente, se recurrió a las pasarelas de la temporada otoño – invierno 2013 para elaborar la colección pertinente a la temporada otoño – invierno 2014. Luego de haber analizado los diseños de las colecciones pertenecientes a dicha temporada se obtuvieron los siguientes recursos mencionados a continuación. Inicialmente respecto al ámbito morfológico se seleccionaron diseños en los cuales se aplicaban diagonalidades en los recortes y utilización de pinzas, estructuras activas, rotación de pinzas, se aplicaban cambios de funcionalidades a cierres y accesos deconstruyendo la prenda, largos modulares, entalles en la cintura y transformación de cuellos. También se observaron y seleccionaron recursos morfológicos aplicados a recortes en hombros, amplitud y volumen de prendas, tipo de mangas, superposición de tipos de siluetas, aplicación de pliegues y volúmenes. Por otra parte, además de la morfología, se observó la aplicación de texturas y colores de los cuales se destacaron la siguiente selección de recursos: fusión de materialidades, colores y texturas, inclusión de la estampa en la construcción morfológica de la prenda, efectos de color aplicados por zona, selección de estampas fusionadas con el tipo de material elegido, aplicación de hilos bordados, recortes de color longitudinales con alternancia de color y materialidad y alternancia de color de una misma estampa.

Los recursos mencionados anteriormente serán modificados y aplicados según el concepto definido anteriormente. Asimismo se incorporaran detalles constructivos específicos como la aplicación de contrastes de color y utilización del mismo con el fin de potenciar recortes, transformación de moldería base aplicando las modificaciones especificadas anteriormente incorporando rotación o eliminación de pinzas, despieces, unión de cuerpo delantero o espalda con mangas. También se procederá a la fusión de tipologías, aplicación de recortes dinámicos y tablas, ojales militares entre otros y utilización de forrería a contra tono.

5.3 Usuario

Junto con la elección conceptual y toma de decisión de los recursos a utilizar en la colección, debe definirse a quien va destinada la misma. El autor Gurmit Matharu en su libro *Diseño de moda: Manual para los futuros profesionales del sector* lo siguiente, “(...) El punto de partida de cualquier diseño es que el diseñador sepa a qué sector del mercado se dirige y conozca bien al consumidor para el que está creando (...)” (Matharu, 2010, p. 96). Es por eso entonces, que debe elaborarse un perfil de usuario en el cual deben incluirse todas las particularidades que se consideran del mismo. Resulta importante considerar dentro del ámbito comercial la competencia, ya que la misma no solo refuerza el perfil del consumidor, sino que asimismo informa sobre el mercado y el tipo de usuario.

Debido a la importancia que tiene la selección de un tipo de usuario se puede definir a al usuario de la colección diseñada en este Proyecto de Graduación de la siguiente forma: son mujeres jóvenes, entre 20-30 años que poseen sobrepeso u obesidad. Buscan el liderazgo en una sociedad competitiva. Son estudiantes o graduadas que están comenzando su desarrollo profesional y económico, es por eso que habitan en pequeños departamentos en CABA o el conurbano en los cuales se pueden encontrar objetos de diseño o fotografías. Dentro de sus intereses se pueden encontrar artículos y proyectos innovadores de diseño, arte, fotografía y cine. Son mujeres innovadoras, pendientes de las nuevas tendencias, es por eso que acceden diariamente a redes sociales, blogs y revistas digitales o impresas en las cuales pueden obtener información sobre aquello que les interese. Sin embargo, utilizan objetos en desuso o desactualizados con el fin de comprender ese tipo de tecnologías volviendo a los objetos iniciales de la misma. Las usuarias están en constante movimiento, ya que al buscar nuevas sensaciones y experiencias realizan viajes dentro o fuera de la ciudad o

país con la intención de hallarlas. Al ser mujeres jóvenes, por la noche disfrutaban de la vida nocturna.

5.4 Colección

Como se mencionó anteriormente una vez definidos los conceptos, recursos y usuario, comienza el desarrollo de la colección de indumentaria. Para ello, deben conocerse los componentes de una colección y como interaccionan los mismos entre sí. Según Patricia Doria puede definirse a una colección como, un sistema complejo conformado por subsistemas denominados rubros. Los rubros se definen y diferencian según la ocasión de uso y materialidad de las prendas que lo conforman. Asimismo los rubros se pueden subdividir en líneas. Los sistemas de colección están compuestos por series de alta o baja complejidad. El primer tipo de serie mencionado es el de alta complejidad, dentro de este se pueden encontrar entre los diseños más variables y menos constantes produciendo como resultado una serie abierta. En cambio, en las series de baja complejidad, las variables son menos y las constantes son más produciendo de este modo una serie cerrada (Comunicación personal Doria, 2010). Los rubros que conforman una colección son: alta costura, *prêt-à-couture* o *demi-couture*, *prêt-à-porter*, *casual wear*, *resort*, *customizado*, *underwear*, entre otros. Los primeros cuatro rubros mencionados representan el diagrama principal de una colección, ya que se puede observar al compararlos el proceso creativo adaptado a cada uno de los rubros. El primero de ellos denominado alta costura, es el punto de partida del diseño, ya que en las prendas de alta costura puede encontrarse el concepto de la colección en estado puro, la indumentaria en esta instancia no es un producto reproducible para la venta. Es por eso, que los desarrollos de alta costura son considerados obras de arte. Consecuentemente en el segundo de los rubros nombrado como *prêt-à-couture* o *demi-couture*, las creaciones son consideradas como prendas, ya que pueden seriarse en producción. Sin embargo, solo suelen confeccionarse poca

cantidad de prendas de un mismo diseño, ya que es un rubro el cual se caracteriza por la exclusividad de diseño. Las prendas que componen este tipo de rubro pueden verse detalladamente en eventos como la entrega de los premios Oscar en Estados Unidos. Estas prendas tienen una estricta relación con la alta costura, ya que conservan de la misma la mayor cantidad de constantes. En cambio, en el rubro *prêt-à-porter* las constantes disminuyen y comienzan a aumentar las variables, ya que las prendas en este rubro poseen una mayor cantidad de producción. Este rubro se caracteriza por poseer la misma materialidad en la zona superior e inferior del cuerpo. La ocasión de uso está relacionada a eventos formales de trabajo o sociales. Por último el rubro denominado *casual wear*, es en el cual se desarrollan mayor cantidad de variables respecto de la alta costura, ya que al ser un rubro de uso urbano en el cual difiere la materialidad de las zonas inferiores y superiores se distancia del concepto en estado puro. Es importante mencionar que si bien las constantes y variables se modifican en el desarrollo de la colección, la identidad y concepto de la colección es siempre el mismo.

Luego de haber definido el esquema de colección debe especificarse antes de comenzar a diseñar la cantidad y tipo de tipologías que incluirán los rubros a desarrollar en la colección. Es por eso, que el autor Matharu afirma lo siguiente,“(...) hay que formular unas líneas orientativas para delimitar la colección, el segmento de mercado, las prendas clave- vestidos, americanas, pantalones, faldas y camisetas, por ejemplo- y ciertas preferencias de clientela (...)” (Matharu, 2010, p. 112). De acuerdo con lo citado, esta selección tiene una finalidad de organización en el desarrollo de la colección segmentando las tipologías en grupos de pertenencia con el fin de obtener una colección que se ajuste al perfil de usuario e intención de la colección. Esta selección de tipologías debe estar encuadrada en lo que se denomina, mapa de tipologías. En dicho mapa se encontrarán todas las tipologías base a desarrollar en la colección segmentadas por rubro, línea y serie. Dentro de cada rubro existen tipologías

específicas del mismo que deben tenerse en cuenta en el armado del mapa de tipologías. Un ejemplo de esto pueden ser los conjuntos sastreros compuestos por blazer, pantalón y chaleco que son característicos del rubro *prêt-à-porter*, al igual que los pantalones de jean ubicados en el rubro *casual wear*.

En la colección desarrollada para este Proyecto van a desarrollarse los rubros *prêt-à-couture*, *prêt-à-porter*, *casual wear*, *resort* y *customizado*. Los rubros van a ser considerados como se mencionó anteriormente sin la representación de una alta costura, reflejando el concepto morfológicamente en las prendas. Los rubros *resort* y *customizado*, son incluidos con el fin de incorporar nuevos rubros a la producción nacional. El primero de ellos se caracteriza por ser un rubro contra temporada, es decir que dentro de una colección de invierno se puede encontrar un rubro que contiene tipologías de verano con el mismo espíritu de esa colección. Este rubro es seleccionado asimismo con la intención de ejemplificar la aplicación del sistema de recursos en prendas correspondientes a la temporada de verano. Por otra parte, el rubro *customizado* se caracteriza por la intervención de forma artesanal de una prenda elevando su costo en el mercado. Entre las tipologías que compondrán el mapa de tipologías se podrán encontrar tapados, sacos, pantalones sastrero, jeans, camisas, sweaters, camperas, entre otros que serán seleccionados para su posterior transformación. Esta colección denominada Ritmo Ciudadino representara en su desarrollo el deslumbramiento por el movimiento de las prendas mediante la intervención tipológica. Dicho concepto será representado por medio de las formas, siluetas, texturas, textiles y selección de colores realizada para la misma.

5.5 Formas y Siluetas

Con la finalidad de representar los conceptos seleccionados en los cuales se enmarca la colección, deben definirse en los diferentes elementos compositivos de diseño que

procedan a formar parte del diseño final. Las formas que componen el diseño derivan en la composición de la silueta final del diseño. Es por eso, que se definirán posteriormente a las formas, las interrelaciones de formas, estructura y siluetas seleccionadas para componer la colección Ritmo Ciudadino.

Tal como se desarrolló y afirmó en el capítulo 3, la forma es el elemento visual que compone al diseño con mayor connotación dentro de la composición del mismo, ya que son las mismas las que lo componen y le otorgan características distintivas. Es por eso, que pueden distinguirse tres diferentes tipos de formas dentro de las pertinentes al Diseño de Indumentaria. Estos tres tipos de formas son geométricas u inorgánicas, orgánicas o irregulares. Especialmente en este Proyecto de Graduación, se empleará el uso de formas irregulares, ya que se procederá a la utilización de formas inorgánicas a las cuales por medio de la intervención de las mismas se les otorgará apariencia orgánica dentro del diseño. Las formas al trabajar en conjunto dentro del diseño producen entre ellas diferentes tipos de interrelaciones de formas. Según lo especificado anteriormente por Wong, pueden distinguirse ocho tipos de interrelaciones de formas, estas son: distanciamiento, toque, superposición, penetración, unión, sustracción, intersección y coincidencia (Wong, 1997). En el desarrollo de la colección van a utilizarse las siguientes interrelaciones: distanciamiento, toque, superposición, unión y sustracción. Retomando Wong, la utilización de estos tipos de interrelaciones van a generar el diseño final, en el cual las formas se van a ubicar distanciándose, produciendo una separación entre dos o más formas dentro de un diseño. Asimismo va a producirse toque entre formas, acercándose entre los límites de las formas. La superposición por otra parte, va a producir un cruce sobre las formas cubriendo una porción de forma que se encuentra debajo. También las formas van a generar entre ellas una unión generando de este modo una nueva forma que haya perdido sus características y límites originales. Por último, la interrelación denominada sustracción

va a producirse cuando se encuentre una forma invisible con otra visible, posándose la primera de ellas sobre la segunda generando, de este modo una nueva forma incompleta (Wong, 1997).

Correspondiendo a lo explicitado en el capítulo 3, las formas y sus interrelaciones responden a una estructura que dirige y ordena las formas predeterminando las relaciones entre ellas. Particularmente en este Proyecto, la estructura desarrollada en la colección es semiformal, ya que la estructura semiformal mantiene la regularidad en la división de la misma pero posee cierto grado de irregularidad. Es por eso, este tipo va a requerir de una estructura semiformal activa, en la cual si bien pueden mantenerse las líneas estructurales también pueden definir otras que formen interacción entre los módulos de diversos modos. Se va a hacer uso de este tipo de utilizando alternancia de color, extensión y modificación de módulos, y produciendo distintos tipos de interrelación entre los módulos y formas adyacentes. Finalmente, al seleccionar si la estructura semiformal y activa es visible e invisible va a depender de cada uno de los diseños, ya que al referirse a la visibilidad o invisibilidad de los ejes que componen la estructura se utilizaran ambos tipos.

La toma de decisión respecto de la estructura permite la formulación de ejes que dentro del diseño van a situar los puntos de tensión, proporción y equilibrio del diseño. Los ejes del diseño guían visualmente hacia el punto de tensión de la prenda, sitio en el cual se acumulan todas las visuales (Patricia Doria, Comunicación Personal, 2011). Asimismo la utilización del punto de tensión tiene como resultado la formulación de un recorrido visual alrededor del diseño con la intención de resaltar un punto específico del diseño. Por otra parte, tanto la proporción como el equilibrio del diseño dependen entre sí, ya que la proporción de elementos ubicados como por ejemplo uso del color o textiles, las asimetrías entre otros, en el diseño deben estar situados generando un

equilibrio en la prenda. La proporción, según Matharu, depende de la dimensión de los componentes en relación al conjunto de partes del diseño. Asimismo el equilibrio engloba los aspectos que definen a un diseño y que es necesario tener en cuenta para armonizar la prenda (Matharu, 2010).

La formulación de la estructura, los ejes, la proporción, selección de formas y tipos de relaciones entre ellas producen como resultado la silueta del diseño. Es por eso, que Saltzman define a la silueta como “(...) la conformación espacial de la vestimenta según el modo en que enmarca la anatomía, define sus límites y la califica (...)” (Saltzman, 2004, p.69). Asimismo siguiendo con Saltzman, la silueta tiene relación una representación bidimensional del diseño por definirse según los límites del diseño. Sin embargo, en la indumentaria no puede ser considerado de este modo debido a que al ser el producto de la relación entre el cuerpo y el textil, la silueta cambia según el ángulo de observación (Saltzman, 2004). Al ser un producto generado por factores dependientes de cada estilo del diseñador. Cada diseñador al seleccionar las formas, proporciones y líneas que conformen el diseño puede generar todo tipo de siluetas específicas. No obstante, pueden establecerse diferentes tipos de siluetas. La autora Saltzman señala seis diferentes tipos de siluetas a las cuales divide en dos grandes grupos. En el primer grupo, se encuentran las siluetas según la forma, se incluyen dentro de esta categoría las siluetas bombé, recta y trapecio. En cambio, en el segundo de los grupos se sitúan las siluetas definidas según su línea, estos tipos de silueta son los denominados adherente, insinuante y volumétrica (Saltzman, 2004). Al ser la silueta el medio por el cual se distribuyen los volúmenes del diseño y se modela el cuerpo recreando una nueva estructura independiente del mismo pueden adherirse a los tipos de siluetas definidos anteriormente, las siluetas triángulo invertido, X e Y. Este tipo de siluetas son derivaciones de las anteriores marcando la ubicación del volumen en el cuerpo, tomando a este como un eje y sostén del textil. Particularmente

en este Proyecto de Graduación, las siluetas empleadas para la colección van a ser adherentes, insinuantes, trapecio y X.

5.6 Color

El sistema de colección de indumentaria tiene la finalidad de comunicar un mensaje o concepto definido, es por eso que el diseñador va a utilizar las herramientas explicitadas en el desarrollo de este Proyecto. Específicamente el diseñador utiliza el color como una herramienta con la finalidad de hacer del diseño un foco de atención. Tal como se especificó en el capítulo 3, el color es una de las herramientas del diseño de gran importancia, ya que la elección de los colores pertenecientes a la temporada no solo acentuara el mensaje de la colección, sino que también influirá en el desarrollo comercial de la misma. El color según los autores Scully y Cobb, es una herramienta que influye en la decisión de compra, crea identidad de marca y segmenta el target de la marca. Asimismo los autores mencionan que el color posee características adicionales, estas se refieren a la connotación social del color (Scully y Cobb, 2012). Es por eso, que la selección de la paleta de color será influenciada por los factores mencionados anteriormente. Particularmente a continuación, se explicitarán las connotaciones simbólicas de los colores fundamentando de este modo la elección de la paleta de color aplicada a la colección desarrollada en este Proyecto de Graduación.

Retomando a Scully y Cobb, los autores señalan que el uso del color debe estar basado en la comprensión de los mensajes y significados de los mismos. Asimismo señalan que la comprensión del color dependerá del aprendizaje cultural del individuo. Es por eso, que pueden demostrarse diferentes significados de un mismo color según la cultura en la que se utilice. Los autores señalan al color rojo y a los acromáticos negro y blanco, como base de la mayoría de los sistemas de color debido a que en las diferentes culturas del mundo poseen mayor cantidad de connotaciones y significados

distintos (Scully y Cobb, 2012). Adicionalmente a los significados sociales otorgados de forma cultural, debe tenerse en cuenta la situación social en la cual se va a enmarcar la colección, ya que los cambios sociales repercuten en la selección del color de los individuos. Es por eso, que debe tenerse en cuenta que la selección del color también es un factor representativo de las tendencias y preocupaciones sociales, políticas, económicas y culturales. Asimismo deben tenerse en cuenta las características psicológicas y personales del usuario para el cual se diseña la colección, ya que los factores personales inciden en la aceptación de la colección por dicho usuario.

Puntualmente la paleta de colores seleccionada para la colección tuvo en cuenta las tendencias de color observadas en pasarela, las connotaciones sociales y psicológicas características del usuario. Es por eso, que la paleta seleccionada para la ocasión está compuesta por acromáticos y colores representados según su porcentaje de color a utilizar en la colección. Los acromáticos seleccionados son: negro, gris compuesto por 90% de negro, gris compuesto utilizando el de negro 50% y blanco. Dentro de los acromáticos el color utilizado en mayor cantidad es el negro debido a que es el acromático utilizado con mayor frecuencia, siendo el mismo un símbolo de la elegancia tomado como un color básico a utilizar. Es por eso, que se han seleccionado tonos grises que componen negro hasta el 50% total del gris. Estos tipos de gris fueron seleccionados porque según la autora Alison Lurie, el gris al acercarse al negro suele ser más vivaz y dominante asumiendo los significados del negro (Lurie, 1992). En el caso específico del acromático blanco, se decidió utilizarlo solo en un porcentaje menor debido a lo mencionado por Scully y Cobb, quienes aseveran que la utilización de tonos oscuros parecen reducir el tamaño por lo que los tonos claros tienden a hacer más grandes las formas (Scully y Cobb, 2012). Teniendo en cuenta las características físicas del usuario seleccionado para el cual se desarrolla la colección, se decidió utilizar porcentajes de menor cantidad en colores y acromáticos que fueran vibrantes y

contrastantes con los seleccionados para dominar en la paleta de color. No obstante, los de acromáticos y colores en tonos claros serán utilizados en todas las prendas como recortes y estampados acentuando las prendas. La paleta de colores está compuesta por: azul ultramar, azul Klein, magenta, mostaza metalizado y *nude*. Los colores azules fueron seleccionados por las connotaciones mencionadas por la autora Lurie, quien menciona al respecto lo siguiente:

(...) si el azul tira hacia negro, se hace más serio. El azul marino es el negro sin sus connotaciones más oscuras de muerte y pecado, aunque conserva su tono de importancia solemne (...) Al mismo tiempo lleva consigo las connotaciones favorables del azul (...) (Lurie, 1992, p. 219)

Si bien estas connotaciones fueron tomadas en cuenta en la selección de los mismos, también se tuvo en cuenta el análisis de tendencias y el análisis de los esquemas de color explicitados anteriormente, del cual no solo surgen los azules sino también el resto de los colores seleccionados para la ocasión. Tanto el azul Klein, el magenta y el mostaza metalizado fueron seleccionados con la intención de reforzar el concepto de la colección desarrollado anteriormente. Estos colores van a representarse en estampados, recortes, apliques, botones y forrería de las prendas acentuando junto con el blanco, gris al 50% y *nude* diferentes elementos de los diseños.

5.7 Texturas y Textiles

Además de los elementos conceptuales a los que se hizo referencia a lo largo de este Proyecto, no debe dejar de mencionarse el elemento que es esencial en el desenvolvimiento de la colección, el textil. Si bien pueden utilizarse e incluirse nuevas materialidades a la hora de llevar a cabo la construcción de una prenda es el elemento utilizado por excelencia, ya que como menciona Saltzman, "(...) el textil es el elemento que materializa el diseño de indumentaria (...)" (Saltzman, 2004, p.38). Es por eso, que deben tenerse en cuenta todas las cualidades y características relacionadas con sensaciones táctiles y visuales de los mismos a la hora de diseñar, ya que por medio

de los mismos van a generarse sensaciones tanto en la parte interna como externa en el momento de la utilización de la prenda. Con la intención de formular un sistema de colección que funcione de forma comercial, se procede a la selección de textiles apropiados para la colección. Asimismo la selección de los textiles va a influir en la silueta final del diseño, ya que la densidad, superficie, color y brillo pertenecientes al textil son factores que influyen en la capacidad de volumen y forma aplicada al diseño final. Los textiles seleccionados son compilados en una carta de textiles, en donde se tienen en cuenta las cualidades y características de cada uno de los textiles. Es por eso, que a continuación se explicitarán las características principales de los textiles a tener en cuenta en el momento de su selección.

Inicialmente debe mencionarse como es constituido el textil, ya que de eso se pueden definir características como la densidad, brillo y utilidad del mismo. Saltzman indica en su libro *El cuerpo diseñado*, que el textil es una lámina de fibras que se relacionan entre sí, estas pueden tejerse sometiendo a un proceso de hilatura entrelazándose de diferentes maneras o uniéndose entre sí por un sistema de adherencia de fibras. Las fibras utilizadas para la realización del tejido pueden ser: naturales, provenientes de vegetales o animales, minerales y artificiales o sintéticas (Saltzman, 2004). Por otra parte es interesante mencionar que, los avances tecnológicos han producido fibras de forma artificial o sintética con características similares a las naturales o minerales, imitando de este modo estos textiles dificultando la selección de textiles. Con la finalidad de formar hilos para la obtención de textiles, las fibras son sometidas a diferentes procesos de fabricación de hilados. Retomando a Saltzman, la calidad de las fibras, la forma en la cual se tuercen y unen las fibras para obtener el hilo otorgándole a los hilos determinada flexibilidad y resistencia, determinan las cualidades y densidad del textil (Saltzman, 2004).

Una vez producido el hilado con las características específicas para cada textil, se procede a la construcción del mismo. Según los autores Sorger y Udalde, el textil está tejido con hilos ubicados en forma vertical, urdimbre, y horizontal, trama. Estos hilos al cruzarse entre sí producen ligamentos que proporcionan distintos tipos de tejidos. Se pueden distinguir tres tipos de ligamentos principales que influyen en las características principales del textil. El primero de los ligamentos es el del tafetán, hilado en el cual tanto la trama y la urdimbre poseen un grosor similar, ya que se entrecruzan de igual modo. En cambio, el segundo de los ligamentos denominado sarga, crea el efecto de diagonalidades en el textil, ya que se produce tejiendo de diferente forma la trama. De igual modo, el tercer ligamento denominado satén, al modificarse la forma en la que se unen los hilos genera un textil con características brillantes y suaves al tacto (Sorger y Udalde, 2009). Este tipo de ligamentos es utilizado para la el tejido de textiles planos. Los ligamentos de los tejidos seleccionados deben ser evaluados, ya que según estos la opacidad y densidad de la tela varían. Asimismo debe tenerse en cuenta en el momento de elegir la aplicación de los mismos dentro de la colección, ya que la estructura del material va a regular la relación del mismo con el cuerpo. Este tipo de tejidos se caracterizan por no poseer elasticidad en ninguno de los sentidos del textil. En cambio, los tejidos de punto obtenidos de un modo diferente y con otro tipo de fibras producen como consecuencia tejidos elásticos que pueden estirarse en cualquiera de sus sentidos. Retomando con Sorger y Udalde, los tejidos de punto se obtienen entrelazando bucles de hilos uniéndolos entre sí. Este tipo de tejidos es similar a la producción de tejido a dos agujas artesanal y posee mayor complejidad en su elaboración (Sorger y Udalde, 2009).

Es importante tener en cuenta al armar los moldes correspondientes a los diseños la ubicación de los mismos en el textil, ya que su ubicación va a influir en el brillo y caída del textil. Asimismo, si el textil a utilizar posee características especiales vinculadas a

estampados o pelo, es importante destacar la ubicación de los textiles en las diferentes zonas del mismo. Según Fischer, los moldes pueden ubicarse de tres modos distintos generando en la prenda distintas características. El primero de los tipos es el modo utilizado con mayor frecuencia, ya que las prendas son ubicadas de forma paralela a la trama del textil. Este tipo de corte es denominado, al hilo. En cambio, el siguiente tipo es denominado al contrahílo. En esta metodología de corte las prendas se sitúan a 90° de la trama. Según la autora, las prendas cortadas en este sentido son en su mayoría partes decorativas de la prenda. Por último, el corte de las prendas al bias es efectuado con las piezas dispuestas a 45° respecto de la trama del textil. Este último corte, le otorga a las prendas mejor movimiento y adecuación de las mismas al cuerpo. Sin embargo, este tipo de corte es el menos utilizado porque, la cantidad de textil empleado para la confección de prendas al bias es mayor que en los otros tipos de corte (Fischer, 2011).

Particularmente en la colección diseñada para este Proyecto de Graduación, los textiles utilizados van a estar compuestos tanto de fibras naturales como de fibras artificiales. Se utilizarán todos los tipos de ligamentos y sus derivados con la intención de generar mayor riqueza y diferencia textil en la colección. Asimismo se incorporarán textiles no tejidos para reforzar las estructuras sastreras otorgándole firmeza y forma a la prenda. En cuanto a los tipos de corte, las prendas serán cortadas al hilo y poseerán ciertas partes cortadas al bias para generar movimiento en la prenda. Las superficies textiles van a ser tanto opacas como brillosas dependiendo de la prenda en la cual sean utilizados. Por otra parte se procederá a la utilización de texturas visuales bidimensionales. Los tipos de texturas visuales utilizados son decorativos, mecánicos y espontáneos, ya que el primero de los tipos de textura visual van a decorar una superficie subordinándose a la forma sobre la cual está expuesta obteniéndose de forma regular o irregular. Por otra parte las texturas mecánicas, que van a ser

obtenidas por medios mecánicos especializados. Asimismo la textura táctil aplicada al diseño de la colección es el tipo de textura natural asequible, ya que se realizarán pequeñas modificaciones al material manteniendo la composición y características principales de cada textil.

Conclusiones

Al ser los diseñadores de indumentaria profesionales que analizan la problemáticas sociedad representándolas por medio de la indumentaria, el Proyecto se plantea como una solución desde la carrera de Diseño Textil e Indumentaria para un problema que abarca a la sociedad en todos los aspectos. Es por eso, que el objetivo planteado perteneciente a este Proyecto de Graduación apuntaba a la formulación de un sistema de recursos de moldería aplicado a talles desestandarizados. Este tipo de talles son aplicados a una colección de indumentaria ideada para estas en mujeres jóvenes. Con la finalidad de cumplir con el objetivo final, se ha procedido a la especificación de conceptos pertinentes a la carrera hallados en diferentes autores acompañados con comparaciones y observaciones propuestas por la autora del Proyecto que complementaban a los mismos. Asimismo se procedió al análisis de la temática obesidad desde el aspecto teórico y nutricional, y desde el aspecto de las especificaciones psicológicas pertinentes a esta enfermedad haciendo hincapié en la indumentaria.

Partiendo desde los orígenes y la utilidad actual de la indumentaria fusionándolos luego con los aspectos de la obesidad o el sobrepeso y obteniendo como resultado un sistema de colección que refleja todo este análisis. Este Proyecto se basa en la observación antropomórfica de los cuerpos de las personas que poseen distintos grados de obesidad o sobrepeso. Este tipo de cuerpo necesita una comprensión especial que el diseñador encargado del desarrollo de la colección debe tener en cuenta. Sin embargo, esto no suele ser así. Es por eso, que se desarrolló este Proyecto con la intención de generar en el diseñador la conciencia de ello y a su vez, un elemento teórico del cual obtener información pertinente al tema. Mediante el análisis de los tipos de moldería y los diferentes autores, especialmente el libro de Cooklin, fueron indispensables en la realización del sistema de recursos, ya que en

ellos se disiparon prejuicios o suposiciones y ampliaron conceptos respecto a este tema. El sistema de recursos es complejo y tiene en cuenta aspectos generales y particulares de cada tipología.

Por otra parte, el desarrollo teórico pertinente a conceptos y procesos de diseño utilizados para la creación de sistemas de colecciones de indumentaria tuvo el doble objetivo de sustentar teóricamente el proceso creativo explicitado y de asentar los conceptos adquiridos a lo largo del proceso de aprendizaje desarrollado durante la carrera con el fin de que sean una fuente de información para los nuevos estudiantes y profesionales del sector. Asimismo se realizó la incorporación y desarrollo de conceptos ligados a la indumentaria como el de moda y tendencia, demostrando como es que surge y se aplican los conceptos en el proceso de diseño ejemplificando su aplicación en una colección dirigida a un público específico que suele oponerse a ese concepto.

La colección surgida a partir del desarrollo y análisis de tipos de cuerpos, factores psicológicos y conceptos teóricos de diseño tiene como finalidad ser el Proyecto pionero dentro del desarrollo de indumentaria dirigido especialmente a ese tipo de usuario. Esta intención surge ante el resultado negativo de la observación de marcas y mercado especializado en talles desestandarizados previo a la realización del Proyecto. Teniendo en cuenta factores psicológicos y sociales que influyen en la sociedad por medio de la indumentaria este nicho no puede quedar descubierto. Es por eso, que el mismo debe tomarse como un inicio y profundizar el desarrollo del diseño para el mercado nacional, tomando conciencia de la realidad de los cuerpos y dejando de lado los idealismos. La finalidad de este proyecto no es fomentar la obesidad, sino el fomento de herramientas anexas a los tratamientos de descenso de peso, fortaleciendo la parte psicológica del usuario durante este proceso.

A lo largo del desarrollo de este Proyecto se han hallado y explicitado conceptos que están íntimamente relacionados con la indumentaria. Como se mencionó anteriormente, se inició este Proyecto vinculando los posibles orígenes de la indumentaria para hallar en ellos el significado de la misma. Particularmente se observó que una de las teorías desarrolladas por los autores tenía vinculación estrecha con el significado social de la indumentaria focalizando de este modo, en la comunicación y carácter social que posee. Al definirse en a la indumentaria como elemento comunicador social, los conceptos de moda y tendencia surgen fuertemente ligados a esto. Siendo disimiles entre sí, ambos comunican y expresan preocupaciones y sentimientos de la sociedad en un determinado período. Es por eso, que se halló que la connotación social de la indumentaria tiene un gran grado de influencia en la autoestima y psiquis de las personas. Consecuentemente con la influencia social de la indumentaria, se arribó a la asociación de las mutilaciones corporales producidas en los siglos pasados tenían una connotación social, en la cual el hombre se torturaba a sí mismo. Sin embargo, en la actualidad el hombre no está alejado de ello, si bien no existen estructuras externas que lo aten existen estructuras mentales que lo reprimen e incitan a responder a cierto ideal de cuerpo. Este ideal de cuerpo es irreal y dañino, ya que se refiere a mujeres y hombres extremadamente delgados contraponiéndose a la realidad.

En la actualidad la obesidad, se contrapone al ideal social de cuerpo femenino y masculino. Sin embargo, es el reflejo del resultado del entorno del hombre actual. Esta enfermedad es producida por diferentes factores explicitados en el Proyecto de Graduación. Puntualmente se hallaron las repercusiones psicológicas de la enfermedad respecto de la indumentaria. La influencia de la indumentaria y el cuerpo es crucial e incide fuertemente en las personas que poseen esta enfermedad. Se encontró que la mirada del otro influye en mayor grado generando baja autoestima,

depresión, encierro, entre otras psicopatologías. La comprensión y hallazgo de este hecho fue fundamental en el desarrollo de los capítulos siguientes, ya que en ellos se desarrolló una posible solución desde la indumentaria.

Por otra parte, dentro de los aspectos específicos de la carrera se hallaron y explicitaron conceptualizaciones acerca de los elementos componentes del diseño. Se amplió el concepto de color, el cual no solo se explicitó teóricamente teniendo en cuenta sus componentes, sino que también se explicitaron e indicaron las connotaciones culturales y sociales del color. Se hallaron conceptualizaciones para las tipologías y los recursos, asentando de este modo teoría pertinente al tema. Al hallar dentro del concepto tendencia otros conceptos vinculados al mismo, se aplicaron y desarrollaron para demostrar su uso práctico. Asimismo al encontrar fuentes teóricas de conceptos como texturas, siluetas, ejes y punto de tensión, se desarrollaron de modo teórico y práctico dentro del sistema de colección.

Como sostén del Proyecto se propuso la utilización de la moldería como eje fundamental para el desarrollo de prendas de indumentaria que se adecuen correctamente al cuerpo de las personas que padecen obesidad. Dentro del desarrollo de esta temática se hallaron soluciones a estas problemáticas. Se halló mediante la construcción de conceptos una definición completa de moldería, de la cual derivaron nuevos hallazgos vinculados con tablas de talles, progresiones diferenciadas para cada tipo de talle y segmentación de talles. Todo el análisis de estos conceptos derivó en el desarrollo de recursos que por medio de los hallazgos vinculados al trazado de moldería para prendas en talles desestandarizados, establece el sistema de recursos de moldería ideado para talles grandes o desestandarizados.

Lista de referencias bibliográficas

- Cormillot Ad. (2011) *La comida no engorda, ¿Por qué engordamos nosotros?*. Buenos Aires: Planeta
- Cooklin G. (1995) *Master Patterns and grading for women's outsizes*. Gran Bretaña: Blackwell Science.
- Doria P. (2012) *Consideraciones sobre moda, estilo y tendencias*. Buenos Aires: Universidad de Palermo, Cuaderno 42 (p. 101-106)
- Eco U. y otros (1976) *Psicología del vestir*. Madrid: Catedra
- Fischer A. (2011) *Manuales de diseño de moda. Construcción de prendas*. Barcelona: Gustavo Gili, SL.
- Gilewska T. (2011) *Pattern-drafting for fashion: The Basics*. Londres: A&B Black.
- Godart F. (2012) *Sociología de la moda*. Buenos Aires: Edhasa
- Katz M. (2012) *No dieta*. Buenos Aires: Planeta
- Lehnert G. (2000) *Historia de la moda del siglo XX*. Madrid: Kônemann Ediciones
- Lewis, G. (2009) *2000 combinaciones de color para diseñadores gráficos, textiles y artesanales*. Barcelona: Blume.
- Lipovetsky G. (1990) *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama
- Lurie A. (1992) *El lenguaje de la moda. Una interpretación de las formas de vestir*. Barcelona: Paidós
- Martínez Caballero E. y Vázquez Casco (2006) *Marketing de la Moda*. Madrid: Pirámide
- Mors de Castro L. (2010) *Patrones de Moda paso a paso*. España: Evergreen
- Matharu G. (2010) *Diseño de moda: Manual para los futuros profesionales del sector*. Barcelona: Océano
- Poulisis J. (2011) *Los Nuevos Trastornos Alimentarios: alcoholexia, vigorexia, diabulimia, pregorexia, orthorexia*. Editorial: Paidós.
- Saltzman A. (2004) *El cuerpo diseñado*. Buenos Aires, Argentina: Paidós
- Scully K. y Johnston Cobb D. (2012) *Predicción de tendencias del color en moda*. Barcelona, España: GGmoda.
- Sorger R. y Udalde J. (2009) *Principios básicos del diseño de moda*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil, SL.

Sulquin S. (2010) *La muerte de la moda, el día después*. Buenos Aires: Paidós

Squicciarino N. (1986). *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Madrid: Ediciones Catedra

Bibliografía

- Arrichetta A. (2010) *Adaptando tipologías, vestuarios para futuras mamás*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyctograduacion/archivos/663.pdf
- Balmaceda, M. (1995) *La moda femenina en el Paris de entreguerras*. Barcelona: Ediciones internacionales universitarias
- Cooklin G. (1995) *Master Patterns and grading for women's outsizes*. Gran Bretaña: Blackwell Science.
- Cormillot Ad. (2011) *La comida no engorda, ¿Por qué engordamos nosotros?*. Buenos Aires: Planeta
- Cormillot Al. (2005) *El Sistema C para adelgazar*. Editorial: Producciones Publiexpress
- Dondis, D. A. (1995) *La sintaxis de la Imagen*. Barcelona: Ediciones GG Diseño.
- Doria P. (2012) *Consideraciones sobre moda, estilo y tendencias*. Buenos Aires: Universidad de Palermo, Cuaderno 42
- Deslandres Y. (1998) *El traje, Imagen del Hombre*. Barcelona: Editorial Tusquets
- Eco U. y otros (1976) *Psicología del vestir*. Madrid: Catedra
- Fischer A. (2011) *Manuales de diseño de moda. Construcción de prendas*. Barcelona: Gustavo Gili, SL.
- Gilewska T. (2011) *Pattern-drafting for fashion: The Basics*. Londres: A&B Black.
- Godart F. (2012) *Sociología de la moda*. Buenos Aires: Edhasa
- Gurmit M. (2010) *Diseño de moda: Manual para los futuros profesionales del sector*. Barcelona: Océano
- Irianni P. (2011) *Tipologías con multi-identidad*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyctograduacion/archivos/175.pdf
- Katz M. (2012) *No dieta*. Buenos Aires: Planeta.
- Laver, J. (1995) *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Lehnert G. (2000) *Historia de la moda del siglo XX*. Madrid: Kônemann Ediciones.
- Lewis, G. (2009) *2000 combinaciones de color para diseñadores gráficos, textiles y artesanales*. Barcelona: Blume.

- Lipovetsky G. (1990) *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama
- Lurie A. (1992) *El lenguaje de la moda. Una interpretación de las formas de vestir*. Barcelona: Paidós
- Martínez Caballero E. y Vázquez Casco (2006) *Marketing de la Moda*. Madrid: Pirámide.
- Mors de Castro L. (2010) *Patrones de Moda paso a paso*. España: Evergreen
- Poulisis J. (2011) *Los Nuevos Trastornos Alimentarios: alchoholexia, vigorexia, diabulimia, pregorexia, orthorexia*. Editorial: Paidós.
- Sato H. (2010) *Drape Drape 2*. Londres: Laurence King
- Scully K. y Johnston Cobb D. (2012) *Predicción de tendencias del color en moda*. Barcelona, España: GGmoda.
- Saltzman A. (2004) *El cuerpo diseñado*. Buenos Aires, Argentina: Paidos
- Sielaff-Bosenick M. (2010) *Fenix*. Buenos Aires: Botella de Mar.
- Sordo P. (2010) *Lecciones de Seducción*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma
- Sorger R. y Udalde J. (2009) *Principios básicos del diseño de moda*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil, SL.
- Sulquin S. (2010) *La muerte de la moda, el día después*. Buenos Aires: Paidós
- Squicciarino N. (1986). *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Madrid: Ediciones Catedra
- Sterlacci F. (2010). *Diseño de moda en piel*. Barcelona: Blume.
- Revière, M. (1996) *Diccionario de la moda. Los estilos del siglo XX*. Barcelona: Editorial Grijalbo
- Wong W. (1997) *Fundamentos del diseño*. Barcelona: Editorial GG Diseño