

## PROYECTO DE GRADUACION

### Trabajo Final de Grado

## Indumentaria Nostálgica

### *El fieltro como herramienta creativa*

- ▶ Nombre y Apellido del Autor | Gonzalo Andrade
- ▶ Cuerpo B del PG
- ▶ Fecha de presentación | 14/12/2016
- ▶ Carrera de Pertenencia | Diseño Textil y de Indumentaria
- ▶ Categoría | Creación y expresión
- ▶ Línea Temática | Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes

## Índice

<b>Introducción</b>	<b>p.5</b>
<b>Capítulo 1: Narciso, el consumo y la moda</b>	<b>p.11</b>
1.1. Introducción a la Hipermodernidad, Posmodernidad	p.11
1.1.1. Sobre la personalización del individuo y la paradoja posmoderna	p.12
1.2. El consumo y el individuo hipermoderno	p.13
1.2.1. El lujo hipermoderno	p.15
1.2.2. La ética hipermoderna	p.17
1.3. Teorías del movimiento <i>Slow</i>	p.18
1.3.1. El <i>Fast fashion</i>	p.18
1.3.2. El <i>Slow Fashion</i>	p.19
1.3.3. Precarización <i>fast</i> : casos	p.20
<b>Capítulo 2: Nostalgia: creatividad cíclica</b>	<b>p.22</b>
2.1. Introducción a la nostalgia	p.23
2.1.1. Construcción de la nostalgia posmoderna	p.25
2.1.2 Nostalgia reflexiva	p.27
2.2. El retorno creativo, arte y nostalgia, breve recorrido histórico	p.28
2.2.1. El siglo XIX, Inglaterra y sus rebeldes	p.30
2.2.2. El legado de William Morris	p.33
2.3. Vestirse observando el pasado	p.34
2.3.1. La reflexión del pasado en el siglo XIX	p.35
2.3.2. Los ciclos de la moda y la contradicción constante del siglo XX	p.37
2.3.3. Los beneficios de la nostalgia en la industria posguerras	p.40
<b>Capítulo 3. Revalidando la indumentaria artesanal</b>	<b>p.42</b>
3.1. El mito artesano	p.43
3.1.1. Origen	p.44
3.1.2. Medioevo y gremios	p.46
3.2. Indumentaria artesanal	p.47

3.2.1. De la costurera al diseñador	p.48
3.3. Mano y máquina	p.49
3.3.1. Observación	p.50
3.3.1.1. <i>Toiles</i>	p.52
3.3.1.2. Pliegues y plisados	p.55
3.3.1.3. Cueros y encajes	p.58
3.3.1.4. Bordados y apliques	p.60
3.3.2. Conclusión de lo observado	p.63
<b>Capítulo 4: El fieltro como herramienta nostálgica de creación</b>	<b>p.65</b>
4.1. Materia prima: La lana	p.65
4.1.1. Estructura de la fibra y características	p.66
4.1.2. Obtención y calidad	p.67
4.2. Breve introducción histórica del fieltro	p.69
4.3. Procesos de producción: El afieltrado como técnica	p.70
4.3.1. Afieltro industrial y semi industrial	p.70
4.3.2. Afieltro artesanal	p.73
4.4. Características y posibilidades del textil	p.74
4.4.1. Acabados y terminaciones	p.76
4.4.2. Prefieltros y apliques	p.77
4.4.3. Combinación, estructura y moldeado	p.78
<b>Capítulo 5: Reliquias contemporáneas</b>	<b>p.81</b>
5.1. El concepto	p.81
5.1.1. La reliquia	p.82
5.1.2. Paneles	p.82
5.2. Usuario o Sujeto portador de sentido	p.83
5.3. Desarrollo de la colección	p.84
5.3.1. Paleta de color	p.84
5.3.2. Tendencias	p.85

5.3.3. Tipologías	p.86
5.3.4. Transformaciones	p.87
5.3.5. Bocetos y definición de diseños	p.88
5.3.6. Moldería	p.89
5.4. Textiles	p.89
5.4.1. Transformación textil	p.90
<b>Conclusiones</b>	<b>p.92</b>
<b>Listado de referencias bibliográficas</b>	<b>p.97</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>p.99</b>

## Introducción

El siguiente Proyecto de Graduación se centra en el diseño utilizando lo nostálgico como medio, haciendo hincapié en la reflexión del pasado para encontrar un equilibrio con el presente. Para lo cual se profundizará en las problemáticas sociales contemporáneas y su relación sobre la manera de ver el mundo, proponiendo a la indumentaria el reflejo de estos comportamientos. Debido a la intangibilidad y la subjetividad de lo nostálgico, se establecerá la técnica ancestral del afieltrado. Ya que dicha práctica, se remonta a los inicios del desarrollo de las civilizaciones y resulta impreciso otorgarle un creador, por lo cual para el autor del PG se establece como la herramienta propicia para simbolizar lo artesanal más primitivo. La variedad de resultados del trabajo con esta técnica son infinitos, siendo posible el generar un textil desde el inicio o alterar uno preexistente. El fin principal del autor es el de poder explotar un acceso alternativo a la particularización del individuo portador.

La pregunta que guía el PG es la siguiente: ¿Cómo se realiza la fusión entre un indumento que dialogue con la actualidad de la moda y la nostalgia al pasado?

La problemática principal del trabajo, se centra en el arraigo de la humanidad a la idea del pasado fue mejor y el devenir se presenta devastador, siendo este el punto clave de inicio de búsqueda. Lipovetsky (2006) presenta al individuo actual como portador de miedos e inseguridades sobre el futuro que le depara, además este mal presagio se ha convertido en la campaña de marketing para una amplia gama de productos ecológicos y eficientes, abriendo las puertas a nuevos mercados con consumidores ansiosos por gastar y poseer bienes que les generen un menor conflicto ético. Si bien, el trabajo se suma a esta campaña de eficiencia productiva, se propone generar un vínculo entre pasado y presente, pero sin generar una visión nostálgica idealizada. Al contrario, la propuesta es llevar una técnica

ancestral, con cualidades altamente artesanales, a la vida cotidiana del usuario. Para así generar un diálogo entre elementos nostálgicos y la existencia contemporánea.

El PG abordará el desarrollo de diversos mecanismos para la individualización y apropiación de textiles comunes o poco diferenciados, de manera artesanal. Aportando una variante amigable para con los métodos de producción que reivindique el trabajo manual. El objetivo principal del trabajo es desarrollar una colección cápsula de abrigos para mujeres, que haga hincapié en la nostalgia al pasado artesanal de la indumentaria, aplicando la técnica del afieltrado. Para crear propuestas ilimitadas e irrepetibles, realzando la particularidad manual del proceso. Además, se comprenderá este método artesanal como un inicio en la búsqueda de un retorno a técnicas que favorezcan al entorno procesual en la creación del producto. Es decir, generar productos concebidos en una producción consiente y desarrollados en base a las necesidades del usuario femenino actual. Para lo cual es esencial investigar las tendencias sociales actuales, y descubrir la necesidad del usuario futuro, además de detallar las diversas formas de intervención con fieltro y comprender las más propicias para el desarrollo del proyecto.

Este proyecto responde, en primera medida, a la necesidad de innovación constante en la que se encuentra sometida la cultura global, particularmente en Buenos Aires dónde los diseñadores emergentes se multiplican con diversas propuestas respondiendo a dicha insuficiencia persistente. Según Gilles Lipovetsky (2006) el hombre hipermoderno suple sus necesidades en el consumo, pero con el pesar del futuro que esto conlleva acuestas, por lo que se encuentra en auge la búsqueda de un consumo consiente. En segundo lugar, el proyecto también busca responder a esta problemática, volviendo sobre la historia en búsqueda de referentes ideológicos que planteen soluciones a los inconvenientes cíclicos que vive la humanidad, dónde el trabajo se dé en condiciones humanas y el resultado refleje

el proceso que conlleva. Aquí es donde se evidencia lo nostálgico, además de establecerse como paradigma romántico de la sociedad, según Svetlana Boym (2010), inmigrante rusa radicada en Estados Unidos, la visión pesimista de la reivindicación del pasado, el odio al presente por el miedo al futuro, imposibilita la reflexión y el desarrollo positivo de la sociedad. Por lo que establece la mirada al pasado desde la reflexión, combinarla con el presente para que entre ambos se establezca un nuevo paradigma de futuro. Existen diversos antecedentes encontrados en los anteriores Proyectos de Graduación de la Universidad de Palermo, los mismos se podrían dividir según el enlace con el presente PG. Los siguientes proyectos son antecedentes porque analizan el fenómeno de la transculturación e investigan la acción de diseñar en torno a lo cultural, *Mix cultura – Influencia en la transculturación en la indumentaria* (Mahtuk, 2012), *Celebration nation, aplicado al hanbok* (Kim, 2014), *El Ñandutí moderno* (Velásquez Costa, 2014) y *Diseñando la identidad* (Popescu, 2013) son claros ejemplos de interrogantes que sondea la posmodernidad. Por otro lado, se posicionan los proyectos que relacionan la indumentaria con los acontecimientos sociales, como los de Aguirre Moura (2014) *Diseño y Nación* y Rodríguez (2013) *¿Es la moda el espejo de los fenómenos sociales?*, los cuales intentan demostrar el claro enlace entre lo contextual y el sujeto. Además, el trabajo de Coria (2013) *Nostalgia del pasado, nueva sastrería*, establece una relación entre el pasado y el presente, eje central del presente PG, mientras que Calzoni (2011) en su trabajo *Revalorización del diseño artesanal* indaga sobre los límites de lo artesanal en la industria nacional con el fin de producir una colección propia en esa clave. Por último, Badaloni (2012) en *La indumentaria, imagen, símbolo y expresión* y Prat (2012) en *De la tendencia Fast a la Slow Fashion, técnicas para la producción y el diseño argentino* debaten sobre la importancia de la huella de contaminación ambiental y social que genera la industria masiva. La selección de los antecedentes ha sido llevada a cabo teniendo en cuenta que los escritos se relacionen con

este Proyecto de Graduación por medio de proponer distintas creaciones que generen un enlace entre el pasado y el presente. Los escritos varían en relación al objetivo final y a la disciplinas de los autores, sin embargo, todos aportan información significativa sobre cómo interactúan prácticas ancestrales con el diseño contemporáneo. Algunos de los trabajos seleccionados brindan bibliografía útil a la hora de examinar datos necesarios para alcanzar los objetivos específicos que funcionarán como base para alcanzar el objetivo general planteado en este Proyecto de Graduación, además de aportar definiciones de conceptos relevantes para el área del diseño. De los trabajos elegidos, la mayoría se relacionan con el diseño, pero no todos directamente con la indumentaria, el textil o lo nostálgico. Para avanzar en el desarrollo del PG y alcanzar el objetivo final, se desarrollará desde los conceptos más generales hacia los más específicos, para lo cual en el primer capítulo se establecerán las bases conceptuales en torno a las necesidades sociales que sustentan la creación de este PG. La actualidad social del individuo en relación al consumo y sus relaciones interpersonales establecen el paradigma de construcción social reinante, el individualismo consiente. Teniendo en cuenta esto aparecen nuevas corrientes que proponen movimientos alternativos como el *slow*, ya desde la consolidación del Marxismo se posicionó la mirada hacia el trabajador y el espacio de trabajo, intentando establecer un cambio en la explotación del mismo. Para este primer capítulo, es necesario comprender la situación actual, un panorama contemporáneo social, para entender lo artesanal como nueva forma de trabajo. Para este primer capítulo se tomarán en su mayoría las teorías y posturas del analista social Gilles Lipovetsky, ya que es uno de los filósofos contemporáneos que propone una crítica balanceada de la actualidad. En el segundo capítulo el PG se adentrará en la concepción artística de lo nostálgico, y como se construye y crea a través de esto. Además, de puntualizar distintos movimientos que avalan esta postura de creación desde lo pasado para resignificar el presente. La



nostalgia se ha presentado como el estigma de gran número de obras y artistas. Según Lipovertsky (1994) el paso a la industrialización, que arrastró consigo el desarraigo de los pilares constitutivos del hombre antes de la modernidad, es uno de los grandes causantes del desarrollo de las angustias, melancolías o patologías similares en el individuo. Al corromperse las seguridades que lo ataban, se liberó pero al mismo tiempo quedó sin certezas.

El tercer capítulo es de suma relevancia ya que pretende comprender en profundidad la figura del artesano. Abarcando desde sus inicios en el Medioevo hasta la complejidad de su figura en la actualidad, para luego enlazar estos conceptos con el diseñador emergente actual. Este capítulo es parte esencial de este PG ya que establece uno de los pilares más importantes para el sustento del trabajo. Dentro del mismo, se investigará cuáles son los oficios llamados tradicionales, de qué escuela o institución descienden y por qué la manufactura del indumento no es parte de este grupo. Luego se puntualizarán las disciplinas dentro de la indumentaria que se creen oficios, algunos casi en vías de extinción.

Además en este capítulo se incluirá un estudio de campo, en el cual se desglosará la información observada por el autor. Aporta precedentes e incluye herramientas sobre la búsqueda de la diferenciación con lo contemporáneo parafraseando al pasado, para la construcción de la colección cápsula.

En el capítulo cuarto del PG se desarrollaran las técnicas para la utilización del fieltro, atravesando la adaptación a nuevos formatos y las propuestas actuales relevantes en el mercado de la indumentaria nacional.

Por último, el quinto capítulo se centrará en el desarrollo de la colección a partir de la información recopilada. Iniciando por la descripción conceptual de inspiración que rige la propuesta, para luego avanzar en la fundamentación de la misma, dónde también se

justificará en todos los aspectos adquiridos a lo largo de la carrera. Por otro lado, se incluirá un apartado específico dónde se especificarán los procesos productivos diferenciales que hacen tangibles algunos de los conceptos desarrollados en los primeros capítulos, buscando una propuesta que englobe de forma integral lo expuesto a lo largo del PG. El proyecto se enmarca en la categoría de Creación y Expresión, línea temática Diseño de objetos, espacios e imágenes, debido a que se especializa en el desarrollo de nuevos productos como un método de expresión individual, sustentado con el correspondiente marco teórico.

El diseño de indumentaria, a medida que las teorías sobre el mismo se amplían, se posiciona como una de las herramientas más fuertes de comunicación interpersonal en las que no interviene la lengua. A lo largo de la carrera de estudio, se establecen e incentivan métodos para la diferenciación de los discursos creadores de los indumentos, es decir que se realiza una búsqueda exhaustiva introspectiva para identificar las herramientas discursivas de cada creador como individuo. Este proyecto, en conclusión, no es más que la exposición de un método de expresión particular del autor, pensado y desarrollado para un individuo actual.

## **Capítulo 1. Narciso, el consumo y la moda**

La actualidad social del individuo en relación al consumo y sus relaciones interpersonales establece el paradigma de construcción social reinante, un individualismo consiente. Para este primer capítulo se tomarán en su mayoría las teorías y posturas del analista social Gilles Lipovetsky, ya que para el autor del PG, es uno de los filósofos contemporáneos que propone una crítica balanceada de la actualidad.

Además, se establecerán nuevas conexiones con otros autores de diversas posturas que permitan el diálogo entre los mismos, debido a que es necesario comprender la situación actual, es decir un panorama contemporáneo social y como esto obliga a mutar a la industria de la moda actual, con el fin de entender lo artesanal como nueva forma de trabajo.

### **1.1. Introducción a la Hipermodernidad, Posmodernidad**

Para comprender la complejidad de los mecanismos hipermodernos es necesario establecer las bases que ayudaron al desarrollo de dichos elementos. Para Lipovetsky (1983) los inicios de la posmodernidad, que es la denominación establecida para el período anterior al que nos compete, se da una progresiva transformación de los valores sociales reinantes. Se desarrolla un modo de socialización y de individualización desconocido hasta el momento, que viene a romper con la linealidad histórica de los siglos anteriores, el autor la llama la segunda revolución individualista. Ya que establece la primera durante la revolución industrial. Esta segunda revolución viene a confrontar las convenciones sociales de la posguerra, como el desarrollo de la disciplina en el individuo y la identidad ideológica de coerción, principalmente. Foucault (1975) es uno de los principales autores que observa la disciplina como uno de los elementos más lamentables de la modernidad, estableciendo que se concentra en el control de los individuos más que en su liberación, y que este sometimiento no es más que un conjunto de normas con el objetivo de establecer una

conducta estandarizada con el fin de optimizar las facultades productivas de las personas. Este quiebre fomenta la introspección del individuo, comienzan nuevas preocupaciones ligadas más a lo personal y al placer propio, un culto a la liberación personal.

El ideal moderno de subordinación de lo individual a las reglas racionales colectivas ha sido pulverizado, el proceso de personalización ha promovido y encarnado masivamente un valor fundamental, el de la realización personal, el respeto a la singularidad subjetiva, a la personalidad incomparable sean cuales sean por lo demás las nuevas formas de control y de homogeneización que se realizan simultáneamente. (Lipovetsky, 1986, p.7)

Por otro lado, la moda se posiciona como el mecanismo de dominio efímero por excelencia, debido a que a la sociedad posmoderna ya no se le ejercen las reglas mediante la disciplina, sino a través de las elecciones y lo innovador. La aparición de esta nueva concepción de la moda, gracias a la subjetivación del gusto, ayuda a la descalificación del pasado y la valoración constante de lo nuevo. Esto avala el desarrollo de la nueva economía de la libertad individual, afirmando el poder del hombre occidental, de la iniciativa sobre la apariencia (Lipovetsky, 1987).

### **1.1.1. Sobre la personalización del individuo y la paradoja posmoderna**

Como se ha mencionado anteriormente, esta nueva percepción del individuo no lo libera de los controles sociales, sino que las reglas se adaptaron al nuevo tablero de juego. Se disuelve la unidad de los modos de vida y opiniones, debido a la ampliación de la esfera de la autonomía individual, y evolucionan a mecanismos menos directivos, pasando de la renuncia a la imposición en favor de la comunicación concientizadora. Para el autor ya no es posible visualizar un camino unidireccional de la modernidad, sino que se presenta como un fenómeno doble. Se incentiva la autonomía, pero esto aumenta la dependencia, es aquí donde se presenta la paradoja posmoderna, “Por un lado, más responsabilidad personal; por el otro, más desenfreno.” (Charles, 2004, p.22). Esta liberación individualista acarrea consigo una mayor complejidad en los contratos interpersonales, donde las personas ya no

están atadas a su deber y orden social, lo cual desarticula, por ejemplo, el mundo de la familia y las relaciones. Además, el individuo se ve forzado a tomar decisiones sobre sus acciones, ya que la personalización acarrea la paulatina disolución de las instituciones y tradiciones. “La esencia del individuo es con creces la paradoja.” (Charles, 2004, p.22). Asimismo, este individualismo descrito por el autor se presenta como un narcisismo colectivo, lo que antes se presentaba en conjunto social ahora se ramifica. Es decir que los discursos individuales se agrupan entre iguales, explorando su diversidad pero uniéndose entre afines. Según Tamés (2010), en relación al trabajo de Lipovetsky, se podría concluir que la transición de la modernidad a la posmodernidad es un traspaso de la era de la producción y la revolución a la era de la información y la expresión, del sustento de la realidad al encanto de la imagen.

## **1.2. El consumo y el individuo hipermoderno**

Como se ha desarrollado anteriormente el traspaso de la modernidad a la posmodernidad, se evidencia como el momento concreto en que las trabas institucionales que impedían la emancipación individual se disuelven, por lo que permiten la aparición de los deseos personales y la autoestima. Lo que aún no se ha puntualizado es el desencadenante de esta evolución social, según Lipovetsky (2010), el consumo de masas y sus valores son los principales responsables. El desarrollo de los sistemas de producción a gran escala, la aparición de métodos de transporte y comunicación más eficiente y, más adelante, la creación de los grandes métodos de comercialización que singularizan al capitalismo; ejemplifican los más evidentes elementos que desencadenan el posmodernismo. Asimismo, la evolución de este individualismo acérrimo, dio paso al hiperconsumo. Esta nueva concepción de consumo hedonista, se basa en la adquisición ligada al placer y no por la competencia con el otro. Uno de los elementos principales que caracteriza este sistema, es

el lujo, pero no por su particularidad como elemento de distinción social primordial, sino ligado a la satisfacción, el goce en el consumo en sí mismo. Esta evolución del posmodernismo es la exacerbación de todos los elementos de su antecesora, es una sociedad “más desligada que nunca de los grandes principios estructuradores de la modernidad, que han tenido que adaptarse al ritmo hipermoderno para no desaparecer”. (Lipovestky y Charles, 2014, p.27) Luego de la era de los placeres y libertades, se abre paso la madurez, la responsabilidad y eficacia adaptable en el individuo, sin perder su narcisismo característico. Se encuentra aquí la paradoja del individuo hipermoderno. Este individuo es contradictorio, se centra en sí mismo con un constante temor por el porvenir, la angustia se sobrepone a la liberación.

En la actualidad, la obsesión por uno mismo no se manifiesta tanto en la fiebre del goce como en el miedo a la enfermedad y a la vejez, en la medicalización de la vida. Narciso no está tanto enamorado de sí mismo como aterrorizado por la vida cotidiana, por su cuerpo y por un entorno social que se le antoja agresivo. (Lipovetsky, 2003, p.27)

Como ya se había establecido anteriormente en el posmodernismo, las autoridades intelectuales no hay desaparecido, si no que han cambiado sus discursos autoritarios por argumentaciones. La opinión sigue poseyendo fuerza considerable, pero se establece desde la opción y ayuda a consolidar la individualidad. Es aquí donde se evidencia la complejidad del individuo posmoderno, ya que no posee sustento alguno del cual afirmarse, “(...) nada le permite ya diferenciar entre información e intoxicación (...), las creencias urbanas se multiplican, las sectas aumentan como nunca, las ciencias paranormales gozan de una credibilidad inédita...” (Lipovetsky y Charles, 2014, p.34) Nada puede calmar el temor del individuo, la misma postura desintegradora de las instituciones que caracteriza lo hipermoderno, es la destructora de las grandes estructuras tradicionales del sentido. Las ideologías han quedado atrapadas en la lógica de la moda, hasta los sistemas de representación se han convertido en objetos de consumo, es decir que no se le presentan

límites en la comercialización de las formas de vida, generando a su vez estilos de vida fluctuantes y flexibles. Se podría decir, inclusive, que dichas formas de vida se adaptan y reorganizan al ritmo del consumo, según Lipovetsky estamos en presencia del reinado de la moda total. En el que el individuo es inconstante, inseguro pero más abierto a la argumentación del otro. Ya no se plantea el consumo como un fenómeno económico, sino como social y antropológico íntimamente ligado a la moda, es aquí donde el autor replantea la concepción posmoderna del lujo, para darle paso a la hipermoderna.

### **1.2.1. El lujo hipermoderno**

La individualización, la emocionalización y la democratización reorganizan el lujo. La mirada introspectiva de admiración o la idea del autodisfrute son los paradigmas que rodean esta nueva concepción del lujo. Esta metamorfosis no es independiente de las tendencias, según Guillaume, E. (2010) en su libro *La sociología de las tendencias*, éstas son comportamientos adoptados temporalmente por una parte sustancial de un grupo social que lo percibe como socialmente apropiado para la época y situación. Entonces, se podría argumentar que esta nueva concepción de lujo, acompaña y viene a evidenciar movimientos sociales que responden a necesidades de los consumidores y a una constante necesidad de lo nuevo. En esta era de individualismo acentuado se enfatiza la necesidad de sobresalirse de la masa, según Roux (2004) se pueden encontrar dos vertientes que se centran en el goce de la diferencia y la relación de distancia, por un lado la que empuja a la independencia narcisista priorizando las emociones íntimas y la otra que enfatiza la comparación con el fin de marcar una particularidad y de sentirse mejor para sí. Ambas vertientes hablan sobre una tendencia introspectiva de los individuos como tendencia social general, por lo que no exime al lujo de dicha característica neoindividualista.

Debido al impulso del neoindividualismo, salen a la luz nuevas formas de consumo dispendioso, que tienen mucho más que ver con el régimen de las emociones y las sensaciones personales que con estrategias distintivas para la clasificación social. A través de los dispendios costosos, hombres y mujeres se esfuerzan no tanto por ser socialmente conformes como por experimentar emociones estéticas o sensitivas, no tanto por hacer exhibición de riqueza como por vivir momentos de voluptuosidad. (Lipovetsky y Roux, 2004, p.58)

Una nueva tendencia al derecho personal por el lujo, donde el individuo se permite el consumo de marcas de moda y bienes que rodean el beneficio personal por el goce del mismo consumo. El lujo prohibido y exclusivo da el gran paso a la masificación. Siempre con la idea de romper con la cotidianeidad de la rutina y avanzar en la concepción del regalo personal, “Dichas exigencias vienen sencillamente a rematar el consumismo, la consagración de los goces privados, el derecho democrático a la felicidad.” (Roux, 2004, p.42). “Retratados por una prensa ideada para la decodificación masiva de las tendencias, la prensa femenina, que efectúan de populizadores de moda” (Guillaume, 2010, p. 37). Al mismo tiempo que el lujo se desenvuelve y desdibuja sus límites, las marcas que se situaban dentro de su anterior concepción deben buscar nuevos parámetros en los cuales desarrollarse para poder continuar establecidas. Muchas son las marcas que de ser lujosas pasan a ser *demodé* precisamente por no ser flexibles a estos cambios de paradigma. Evidente es el ejemplo de Dolce & Gabbana, la cual hace no más de cinco años se posicionaba como un fuerte competidor en el lujo ostentoso y exuberante que explotó en los alrededores del 2010, pero no supo mantener su posición y se vio afectada por otras marcas como *Givenchi*, *Dior* o *Gucci* que gracias al cambio de las cabezas creativas en los últimos dos años, lograron renacer y reposicionarse. Lo cual no argumenta que en esta nueva construcción no sea de relevancia la esencia original de la marca, pero se relaciona más a lo simbólico de sus raíces, con el fin de lograr generar el mito. El lujo no se genera por sí mismo, sino cuando logra mitificarse y traslada esa aura mística a sus objetos perecederos



de consumo (Roux, 2004). Esta otra concepción sacralizada del lujo se evidencia en las prácticas de consumo, dónde los rituales que rodean al mismo son cada día más frecuentes y ceremoniales, con el fin de atribuirle a la massmediatización una característica mística. En mayor escala, esto responde a una necesidad de desmaterializar el lujo y de atribuirle intemporalidad a beneficios que son de característica temporal.

Según Saulquín(2014) la sociedad se encuentra en puertas de nuevos movimientos sociales donde el capitalismo del siglo XX debería rever sus bases y mutar para acompañar dichos movimientos. Lo que es masivo es económicamente accesible, pero está relacionado con el consumismo y la supervivencia actual no puede estar entrelazada con el consumo de masas. Nuevamente se estaría hablando de un consumo elitista, pero ligado a principios de sustentabilidad, donde lo seriado es el depredador del planeta. “El nuevo lujo es la limpieza en cuanto a los sistemas de producción. Tener una prenda éticamente buena. (...) va a avanzar el siglo y vamos a tener que irnos adaptando a este nuevo discurso.”(Saulquin, 28/7/2014). Estas afirmaciones de Saulquin en una entrevista para el diario *Página 12*, es la clara manifestación de los pensamientos que rodean la ética hipermoderna planteada por Lipovetsky.

### **1.2.2. La ética hipermoderna**

A pesar del neoindividualismo afirmado anteriormente, Lipovetsky (1992), establece que la ética se encuentra de moda, pero no como un retorno de las posturas tradicionales históricas occidentales. Sino que se presenta una nueva forma de remitirse a los valores, establece que la sociedad se encuentra en una nueva fase de la historia de la ética, una nueva regulación social moral. Propone un distanciamiento de los regímenes religiosos morales tradicionales, y lo posiciona como el modelo moderno y laico, eliminando la concepción de recompensa celestial. Se descategorizan todos los valores ligados a actos de

sacrificio, dando paso al logro del bienestar y los derechos de lo subjetivo, establece una sociedad post-moralista que sobrepasa los derechos del individuo en pos de la felicidad y el deseo satisfecho. Sin embargo, argumenta que la actualidad del individualismo irresponsable se encuentra en transición hacia un individualismo responsable. La sociedad hipermoderna se encuentra consciente de la necesidad de comportamientos responsables, pero según el autor, el individuo se encuentra en una faceta muy temprana de este desarrollo por lo que todavía presenta conductas irresponsables.

### **1.3. Teorías del movimiento *Slow***

Como anteriormente se ha mencionado, el individuo hipermoderno, se dirige hacia un individualismo consciente de su entorno y de los otros individuos. Dentro de las teorías que argumentan un consumo responsable se encuentra el movimiento *slow*, que se presenta como el elogio a la lentitud y como un desafío al culto a la velocidad (Honoré, 2008). Principalmente, esta corriente cultural, promueve tomar el control del tiempo, estableciendo una prioridad a las actividades que rodean el desarrollo humano.

#### **1.3.1. El *Fast fashion***

El término *Fast fashion*, que en español significa *moda rápida*, se utiliza para denominar a aquellas tiendas de venta minorista en las que se puede obtener a bajo costo una prenda de moda. El objetivo de estas mega tiendas, como pueden ser las internacionales H&M, Zara o *Forever 21* (entre otras), es captar la mayor cantidad de clientes posibles. (Coldfelter, 1993) Dichos individuos, como ya hemos enunciado anteriormente, se encuentran deseosos de novedad (Lipovetsky y Charles, 2014) y estas empresas se dedican a suplirla regularmente. Pero, ¿Qué es lo que hace que tengan tanto éxito? Precisamente, según Caro y Martínez de Albéniz Margalef (2009) una de las principales claves del éxito de la estrategia de la moda rápida es la rotación de sus colecciones. Estas mega tiendas internacionales, descartan el

paradigma de las colecciones según dos temporadas anuales, sustituyéndola por múltiples renovaciones de stock. Es decir, que la amplitud de prendas que presentan y la agilidad con las que son reemplazadas se ve ampliamente reflejado en el incremento de las ventas y el aumento de la ventaja competitiva. Dicha constante renovación de lo innovador disponible a bajo precio, se estableció como el aliado perfecto de la última fase del individuo posmoderno, el cual veía satisfecha toda su necesidad de consumo al alcance de sus manos. Con la llegada del individuo hipermoderno y su nueva conciencia fueron paulatinamente develándose las consecuencias de este consumo desenfrenado. Otra de las principales claves del éxito del sistema *fast* es la producción a bajo costo, y obtenida a base de mano de obra barata y una baja calidad de materias primas. Es de conocimiento público que la mayoría de las marcas internacionales de *retail* fabrica sus prendas en Asia, además de que la mayor fibra empleada en los productos es el polyester. En una reciente exposición alusiva al tema en el Museo de Artes y Oficios de Hamburgo, la curadora de la muestra argumentó:

La moda es un regulador social, puede ser considerada como el marcapasos del cambio. Siempre ha tenido lazos cercanos con el capitalismo moderno, fiel al lema -Sólo el derroche trae el prestigio-... La política de precios bajos apela a nuestro inconsciente y al deseo de felicidad: nos da la sensación de estar comprando bien, ahorrando, para poder seguir comprando al día siguiente amparados en la autoindulgencia. (Banz, 2015)

Banz habla directamente del individuo posmoderno en transición, ese individuo, que según Lipovestky (2014) se encuentra en puertas de ser consciente de sus actos en relación a su entorno. “La revolución sustentable va a venir de los consumidores, nunca de la producción (sino) del consumidor consciente“(Saulquin, 20/3/2015).

### **1.3.2. El *Slow Fashion***

Evidentemente, el *slow fashion* viene a ser la contrapartida antagónica de su hermana *fast*, donde se priorizan la calidad ante la cantidad y sobre todo la transparencia en la producción.

Según Fletcher (2007) el movimiento de moda lenta se centra en la idea de expresión personal a través de la indumentaria, extendiéndose a la esfera de la expresión creativa a nivel artístico. La moda puede ser tan comunicativa como la pintura o la escultura, pero producida en masa se ve minimizada a millones de imitaciones de una primera idea, ha sido utilizada a lo largo de los siglos como un instrumento para expresar la forma de ser, emociones y preferencias. Además, este movimiento argumenta que se deben asumir las responsabilidades en las decisiones de compra, es decir, que se debe investigar el origen de la ropa, ahondar en cómo se confecciona y quién la ha fabricado. Estas acciones de seguimiento en las nuevas adquisiciones de consumo obligarán al individuo a reflexionar sobre la vida útil de la prenda y cuál es su impacto a nivel social y ambiental, el establecimiento de este pacto con el consumo determina un mayor compromiso del individuo.

El *fast fashion* arruinó todo. Las personas desperdician la ropa. Compran y compran, a veces sin siquiera usarla, y, en última instancia, terminan lanzándola a la basura. Es contaminación. Incluso algunos productos que se utilizan para hacer la ropa son tóxicos. Ya hay mucho derroche innecesario en el mundo. (Yamamoto, I-D, 2015)

Este consumo responsable implica inteligencia y criterio, es decir, que cuanto más tiempo se emplee para tomar una decisión de compra mejores serán los resultados de dicha adquisición. Ya que a mayor tiempo, son más los factores que intervienen en la reflexión de compra, a esta reflexión simplista de la autora es lo que Lipovetsky se anticipaba en la descripción del individualismo consiente.

### **1.3.3. Precarización *fast*: casos**

Si bien, la sociedad se encuentra en puertas de la era hipermoderna y en pleno amanecer del individualismo consiente, es de público conocimiento el estado de ilegalidad y precaridad laboral de gran cantidad de empresas nacionales e internacionales. En el año 2014, en una nota del diario Página 12 se reveló como marcas nacionales de primera línea como Cheeky,

Awada, Kosiuko, entre otras, tercerizaban parte de su trabajo en un taller con reducción a la servidumbre de sus trabajadores. Los mismo individuos argumentaron frente al diario “No podíamos salir del lugar; Marcos nos lo tenía prohibido. Sólo podían salir, en muy pocas ocasiones, las personas que teníamos documentos de identidad y los que no, tenían prohibido salir.” Dichas marcas pertenecen a los grupos inversores más importantes de la industria nacional, con millones de pesos en ganancias anuales producidas por las ventas del sistema *fast*.

Por otro lado, el dilema de este sistema de producción quedó expuesto a nivel mundial cuando una fábrica de indumentaria en Bangladesh colapsó, debido a la falta de control edilicia y el escaso mantenimiento. Dejando sepultados a más de 1100 personas en abril de 2013, fue considerado por la BBC como “el peor derrumbe desde las Torres Gemelas” (Bangladesh:.. 10/5/2013) debido a que se trató de la tragedia edilicia con mayor cantidad de muertos y heridos desde el ataque en Nueva York en 2001. El acontecimiento se vio reflejado en los diarios del mundo, comenzando a poner en los labios de los grandes medios de comunicación las desventajas de estos grandes sistemas de producción.

¿Será esta la paradoja que anticipó Lipovetsky sobre el individuo hipermoderno? Un individuo al que le interesa el bienestar ecológico, pero se desentiende de la precarización laboral de aquello que consume.

Aunque Lipovestky posee una postura equilibrada sobre las ventajas y desventajas de la era hipermoderna, resulta ineludible y de extrema necesidad para el presente PG, entender algunas de las cualidades desarrolladas como los puntos de partida contrapuestos para el desarrollo y sustento del mismo. Es decir, comprender el individuo y su naturaleza actual, ayuda a establecer un punto de apoyo para el desenvolvimiento de los pilares del proyecto, así como también para poder avanzar en la investigación.

## Capítulo 2: Nostalgia: creatividad cíclica

La nostalgia, a pesar de ser un tema de público conocimiento, presenta poco desarrollo teórico explicativo e histórico. Este término de uso cotidiano en la actualidad, comenzó a tomar relevancia cuando a principios de siglo XVII se comenzó a diagnosticar como enfermedad, patología que se evidenciaba en la angustia por estar lejos del hogar.

Es en el campo psicológico, y un siglo más tarde, en el cual teóricos han sabido definir con mayor precisión este concepto. El cuál, al igual que los conocimientos sobre la psiquis, continúa evolucionando y ampliando la capacidad para ser comprendidos. Sigmund Freud y Jacques Lacan fueron dos de los mayores referentes para la psicología del siglo XX y XXI, por lo que es imprescindible definir la nostalgia a través de los dichos de estas eminencias de la psicología moderna que presentan posturas dispares en sus volúmenes de textos. Además de generar un diálogo con autores contemporáneos que se debaten sobre la angustia del regreso.

Por otro lado, es de suma importancia para el proyecto destacar y presentar los casos sobre el despertar creativo que provoca este sentimiento. Debido a que aporta antecedentes que colaboran con la construcción del andamiaje necesario para el desarrollo del trabajo y ayudan a la argumentación de una de las preguntas guías de este capítulo, la cual es ¿La creatividad en la moda se encuentra enlazada a un arraigo por el ayer? Y si es así, ¿Es una problemática psicológica del diseñador o una posición de la industria mayormente relacionada al marketing de un pasado mejor?

El sujeto está unido con el objeto perdido por una nostalgia, y a través de ella se ejerce todo el esfuerzo de su búsqueda. Dicha nostalgia marca al reencuentro con el signo de una repetición imposible, precisamente porque no es el mismo objeto, no puede serlo. (Lacan, 1995, p.4)

## 2.1. Introducción a la nostalgia

Homero en *La Odisea*, una de las obras literarias más leídas de la historia, plantea el escenario perfecto y desentraña los elementos básicos para la ecuación nostálgica. A lo largo de este extenso poema, demuestra como la añoranza por el regreso a un momento perdido puede ser el principal móvil de una campaña titánica. Tratándose de una fábula con un origen incierto y más de veintinueve siglos de antigüedad, es sorprendente su capacidad de supervivencia y el despertar creativo que ha logrado en una innumerable cantidad y variedad de artistas. Lo cual, en parte, evidencia una empatía con el protagonista y su viaje de regreso, dándole raíz a la idea de la nostalgia (Sedikides, et.al., 2008).

Varios autores y artículos especializados determinan que el término Nostalgia fue acuñado por el médico suizo Johanness Hofer en el siglo XVII, a raíz de su investigación sobre soldados mercenarios los cuales presentaban síntomas de depresión relacionados a la añoranza por el hogar. "Para curarlos, Hofer les recetaba opio, sanguijuelas y el regreso a los Alpes." (Bewes, 2002, p.157). El vocablo proviene del griego *Nostos* que significa *regreso* y *algia* que se traduce como *anhelo*. Esta visión de la nostalgia como un mal exclusivamente suizo causado por demonios que habitaban la zona media del cerebro, el sonar constante de los cencerros en Los Alpes, los cuales se aseguraba que dañaban los tímpanos y las células cerebrales, u otros improbables desencadenantes continuó hasta bien avanzado el siglo XIX. Hasta que en los comienzos del siglo siguiente se lo catalogó como un desorden psiquiátrico, lo cual permitió un mayor estudio de sus síntomas y causantes. Finalmente a fines del siglo XX se estableció que la nostalgia en los pacientes se relacionaba a la niñez o con recuerdos positivos, argumentando que es desencadenada por estados de ánimo negativos o soledad pero revierte éstos logrando un efecto positivo en el individuo. Genera una conexión social, aumenta el autoestima y disminuye el pensamiento

existencial, esto logró separarla de la depresión o la melancolía. Fue el fin de la nostalgia como enfermedad, pasando a ser considerada una *emoción social*, sin distinción de grupos sociales o rangos de edad (Sedikides, et.al., 2008).

Cuando se habla de nostalgia, es impreciso determinar una fecha, lugar o causante, ya que hablamos de un síntoma que es inherente a la psiquis humana. Según Lacan (1995) en su seminario cuatro, acerca del trabajo de Freud sobre el objeto en relación con el sujeto, establece que la búsqueda constante del futuro y lo nuevo se encuentra íntimamente relacionada con una vivencia pasada. Este nuevo objeto y sus satisfacciones, que movilizan al sujeto, es algo que se recupera. Es decir, es lo que abre las puertas a un goce ya conocido y perdido. Pero es importante establecer que, la búsqueda de esta satisfacción perdida, no representa una vuelta literal al estadio inicial, sino que culmina en un objeto nuevo, debido a la imposibilidad del regreso. “La primacía de esta dialéctica introduce en el centro de la relación sujeto-objeto una profunda tensión, de tal forma, que lo que se busca no se busca al mismo título que lo que se encontrará.” (Lacan, 1995, p.4). Por otro lado, Freud (2012), argumenta que la búsqueda de ese momento u objeto es un recuerdo de un recuerdo. Es decir que, esa memoria de una situación pasada, siempre se presenta idealizada por el sujeto y es la base para la justificación de sus comportamientos futuros. Es el avance hacia lo nuevo, donde lo que se busca debe contener algo que de seguridad al individuo, asegura Boren (2013) sobre el trabajo de Freud en *Sobre los recuerdos encubridores*.

Según Braunstein (2008), la nostalgia se origina en un arraigo por la vida, un deseo por frenar el avance del tiempo. La pérdida es el desencadenante ya que se trata de una fijación por la negación de la transitoriedad de lo vivido, la contracara de la muerte. “La aceptación



de la transitoriedad universal es, para los dos portaestandartes del olvido, Nietzsche y Freud, una constante llamada a la invención de lo nuevo.” (Braunstein, 2008, p.58).

En conclusión, se podría afirmar, que la figura de la nostalgia es inseparable de la psiquis humana y es, en parte, el motor que articula las nuevas necesidades y creaciones del individuo. Por lo que, no hay futuro sin pasado, no hay creación sin nostalgia.

### **2.1.1. Construcción de la nostalgia posmoderna**

Si se ahonda en la historia del arte en general, se descubrirá un gran enlace con la subjetividad de los autores. El método de descubrimiento introspectivo caracteriza, sobretodo, las expresiones artísticas del siglo XIX en adelante. Con el descubrimiento de la fotografía como la herramienta de mayor fidelización con la realidad, el arte se libera de su presión hiperrealista, para adentrarse en el camino de la verdadera expresión individual. No es casual que dicho avance artístico coincida con la ruptura hacia la modernidad, la industrialización.

Desde dicho quiebre en adelante, la nostalgia se ha presentado como el estigma de gran número de obras y artistas. Según Lipovertsky (1994) el paso a la industrialización, que arrastró consigo el desarraigo de los pilares constitutivos del hombre antes de la modernidad, es uno de los grandes causantes del desarrollo de las angustias, melancolías o patologías similares en el individuo. Logró liberarse corrompiendo las seguridades que lo ataban, pero simultáneamente destruyó sus certezas.

A fines del siglo XVIII, se daría en Europa uno de los cambios más importantes en la historia de la humanidad, la revolución industrial. A esta transformación de los métodos de producción se la considera como el período en el que se vivió el mayor conjunto de evoluciones económicas, tecnológicas y sociales desde el período Neolítico, es la transición de la economía rural agrícola a una economía urbana, mecánica e industrializada. La

revolución industrial modificó principalmente el tiempo en la producción, lo que afectó e influyó todos los aspectos de la vida cotidiana en la sociedad, se la podría considerar el primer escalón hacia la sociedad *fast* actual.

El desarrollo de esta primera industrialización vendría a acabar con la tradición histórica de la mano de obra basada en el trabajo manual, para ser sustituida por maquinaria para la fabricación masiva. Una de las claves del desarrollo y expansión culturales de esta creciente industrialización se debió a la ampliación de los medios de comunicación y transportes, volviéndose más eficaces gracias a la aparición de nuevos inventos como la máquina a vapor y la energía eléctrica entre otros. Algunas de las consecuencias de este primer período de rápido desarrollo fueron el éxodo rural, es decir el traspaso de la población del campo a las ciudades, las migraciones internacionales, el crecimiento sostenido de la población, la independencia económica, la diferenciación de clases o *cuestión social* y las grandes diferencias entre los pueblos. Por otro lado también conllevó el desarrollo del capitalismo, la aparición de las grandes empresas del sistema fabril y los intercambios desiguales en el área de trabajo, implicando el nacimiento del proletariado. Por último, se podría argumentar, que uno de los principales victimarios de este desarrollo fue el medio ambiente, ya que se produjeron el comienzo del deterioro del mismo, la degradación del paisaje y la explotación irracional de la tierra.

Estos cambios radicales impulsaron algunas de los movimientos de mayor relevancia para la historia, tanto en lo social como en lo expresivo. Esta etapa fue el auge de los pensamientos socialistas utópicos que creían en la sociedad ideal, justa y libre, o para algunos autores, el comunismo. O el socialismo científico de Karl Marx (1995) que proponía la abolición de la propiedad privada, entre otras cosas. Dichos movimientos sociales fueron fundamentales

para el surgimiento de los derechos de los trabajadores, así como también fueron el pie para los nacionalismos acérrimos y los fascismos.

### **2.1.2 Nostalgia reflexiva**

Svetlana Boym fue una profesora de la Universidad de Harvard y artista, además de escribir varios libros con una mezcla entre narración y manifestación intelectual. Nacida en la ex Unión Soviética para luego radicarse en los Estados Unidos, se podría argumentar que gran parte de su obra se delimita por una visión nostálgica de las cosas. Asevera que las fantasías del pasado, determinadas por las necesidades del presente, tienen un impacto directo en la realidad del futuro. Ya que considera que el futuro incentiva a tener responsabilidad por las fantasías nostálgicas. Mirada a la cual la misma autora otorga extensos análisis. (Boym, 2011)

Precisamente, el trabajo de Boym, se distancia de la postura que visualiza al pasado como mejor para adentrarse en la reflexión y el aprendizaje de lo vivido. Argumentando que el siglo pasado inició con promesas de desarrollo y crecimiento, donde se creía en un futuro esperanzador trazado por la modernización, mientras que concluyó en una aclamación global de restauración y donde los intelectuales aseguraban el fin de las expresiones artísticas como se conocían. El nuevo siglo debe cambiar de rumbo, ya que se enfrenta a crisis económicas postindustriales y a conflictos culturales preindustriales, proyectos globalizadores y otros que se centran en el revivir de las culturas locales, etc. Es decir, el siglo XXI se encuentra en su etapa inicial y lo que ahora se evidencia es una constante proliferación de excentricidades modernas, proyectos e ideas que se creían imposibles de convivir. Por lo que, la autora, considera que el término posmodernidad o cualquier otro prefijo que delimite o indique el camino de la nueva modernidad son *demodé*. Ya que la velocidad de los avances demuestra una pluralidad de voces y pensamientos que ya no se

ordenan de manera horizontal, sino que abren sus caminos en cualquier dirección posible. A lo que propone el término *off modern*, que en español se podría traducir como fuera de la modernidad o paramodernidad, como una visión contemporánea global de la primera década del siglo XXI. El objetivo de esta nomenclatura es el de repensar de una manera distinta los aspectos del presente y separarlos de las modernidades tempranas. (Boym, 2010)

A raíz de esta saturación de propuestas y argumentos, la nostalgia cobra un lugar trascendental en la cotidianeidad, donde es imposible escapar de su velo del recuerdo. Lo que propone Boym consiste en la división de conceptos sobre la nostalgia, abriendo paso a dos principales y bien diferenciados tipos, la restauración y la reflexión. La nostalgia restauradora se posiciona en una reconstrucción histórica del hogar pasado, centrándose en la verdad y la tradición. Mientras que la nostalgia reflexiva es una reflexión del dolor, no busca el reencuentro con lo perdido, sino que analiza la añoranza y avanza desde allí, continuando con el paradigma del presente que estudia el pasado para mejorar el futuro. Asegura que la restauradora protege, afirmando la absoluta verdad, mientras que la reflexiva llama a la duda. Asevera que todos los individuos son nostálgicos, pero se dividen entre los que lo reconocen y los que no. Por otro lado, aclara que no es un camino bifurcado con vías antagónicas, sino que presenta gran cantidad de matices. (Boym, 2010)

## **2.2. El retorno creativo, arte y nostalgia, breve recorrido histórico**

Como anteriormente se ha argumentado, el avance y desarrollo a partir del estudio del pasado anhelado es inevitable y sumamente necesario. Ayuda a fortalecer los puntos débiles y a generar un aprendizaje.

Pero, ¿Qué sucede con la nostalgia en el ámbito creativo? Si se investigan las corrientes artísticas a lo largo de la historia en búsqueda del elemento nostálgico, son algunos casos

los que se pueden puntualizar como ejemplos de una nostalgia asociada a lo cultural y sobre todo a lo expresivo.

Uno de los movimientos culturales más representativos de la añoranza por el pasado, es el Renacimiento. Se trató de una renovación cultural promovida en la Italia del siglo XV y XVI, que buscaba revivir la grandeza de la época clásica (Gombrich, 2010) y, sobretodo, volver a posicionar a Italia como epicentro del arte y la belleza. “Cuando la gente de entonces deseaba elogiar a un poeta o a un artista decía que su obra era tan buena como la de los antiguos.” (Gombrich, p. 223, 2010). Se estudiaron los templos y palacios clásicos en busca de renovar los espacios, uno de los principales exponentes arquitectónicos fue Filippo Brunelleschi, que fue quien concluyó la obra de la catedral de Florencia y proporcionó los conocimientos necesarios para la implementación de la perspectiva en la pintura. Por otro lado, tanto en la pintura como en la escultura, se abandonaron los ideales estéticos imperantes y se volvió al estudio del cuerpo humano real, al igual que lo hacían los griegos y los romanos. También se trató del resurgimiento de las ciencias, la política y la filosofía, se desvió la mirada desde el teocentrismo hacia el antropocentrismo. Dentro de las bases de este renacer, se asomaba el halo nostálgico de la añoranza por el pasado mejor. La sombra extendida por los bárbaros, sobre el derrotado imperio romano oscureció la historia del desarrollo de su pueblo. De tal forma que en el momento del florecimiento del Renacimiento, los autores italianos denominaron el hueco histórico entre el imperio y el renacer como edad del medio, o Medioevo (Gombrich, 2010). Resulta evidente la presencia de la nostalgia restauradora planteada por Boym (2010) antes mencionada, pero exhibe parte de los matices que argumentaba la autora. Se trata de un intento de restauración del pasado, pero se revela de una forma completamente distinta a la que se intentó resurgir.

Por otro lado, en la vereda estética opuesta, podemos posicionar al Romanticismo. Este movimiento expresivo cultural que se asoma a finales del siglo XVIII, pregonó por la ruptura de la mirada clasicista en busca de nuevos ideales que permitieran una mayor experimentación de la subjetividad. Se olvidaron de las ruinas clásicas y colocaron la mirada en la dialéctica medieval, despertando principal interés en las mitologías fantásticas y mágicas. Se lo considera el renacer del sentimiento, ya que prevalecía la expresión de los estados de ánimo y la libertad, además de una vuelta a la observación de la naturaleza (Gombrich, 2010).

Esta expresión cultural que toma fuerza a raíz de la revolución francesa, es un claro ejemplo de la nostalgia reflexiva que propone Boym (2010). Donde los sujetos no se anclan en la mera observación del pasado, sino que repasan las vertientes artísticas en búsqueda del exotismo para ilustrar el paisaje onírico de sus creaciones. Es decir, que retroceden en búsqueda de herramientas perdidas por la negación estereotipada imperante, para avanzar con mayor fuerza y fundamento hacia el futuro.

Por otro lado, si se mencionan corrientes o movimientos artísticos que se hayan visto afectados por un cambio rotundo en su contexto, el cual los haya afectado de manera tal que la nostalgia pasó a ser el principal medio para la representación de los pensamientos, es inevitable resaltar al *Arts and Crafts* y a su principal promotor, William Morris.

### **2.2.1. El siglo XIX, Inglaterra y sus rebeldes.**

La época victoriana, la cual comprende desde el 1837 a 1901 durante el reinado de Victoria I, fue la cúspide del esplendor y el desarrollo del Reino Unido hasta la fecha. Estos años sentaron precedente en el desarrollo cultural y socio-económico para las generaciones venideras, además de transformarse en la primera llamada de alerta sobre los peligros del crecimiento desmedido. Se trató de una etapa de efervescencia, tanto política como

artística, ya que, como se ha mencionado anteriormente, la revolución industrial demostró en primera instancia lo que el repentino desarrollo puede producir.

Desde la mitad del siglo XIX hasta su cierre, los Prerrafaelitas fueron los artistas más criticados y alabados de Inglaterra. Siendo una de las primeras escuelas que desafió la hegemonía estética reinante de su época, se la considera, según Wolf (2010) el primer movimiento de vanguardia, ya que se anticipa a lo que luego será el germen común de éstas. Esta asociación de pintores, poetas y críticos ingleses, de entre 19 y 23 años, se oponían a los mandatos de la Academia, ya que esta solo consideraba arte lo que se exponía en sus muros. Por lo que se propusieron ensamblar una hermandad donde pudieran trabajar y difundir su arte por fuera de las instituciones tradicionales y su ideal renacentista de belleza. Fundada en 1848, establecían el regreso a lo medieval y a los primitivos italianos anteriores a Rafael considerando su arte más espiritual, sincero y naturalista. Utilizando como inspiración el arte medieval y los colores de las pinturas pertenecientes al *Quattrocento* italiano. Por más de que su objetivo era revelarse a lo impuesto por las corrientes academicistas, sus obras fueron muy bien recibidas tanto por la crítica como por la nueva burguesía en constante desarrollo. Este nuevo acaudalado sector de la sociedad se encontraba hambriento de pertenencia, ansiosos por imitar a la aristocracia, llenaron sus casas y mansiones con pinturas de Dante Gabriel Rossetti o Sir John Everett Millais. Consideraban a estos jóvenes artistas como una expresión de modernidad fresca y de avanzada. (Birchall, 2016)

Si bien lograron oponerse a la *Royal Academy*, su propuesta no distaba mucho conceptualmente de la academicista. Ya que ambas proponían, en palabras de Boym (2010), una nostalgia restauradora del pasado. Ambas indagaban en la nostalgia de un

pasado mejor debido a un presente nefasto, quizás un precedente para las décadas venideras o un índice de la evidente necesidad de la humanidad de revivir el pasado.

Más avanzado el siglo, la hermandad se dividió en dos corrientes paralelas, por un lado los que enfatizaban la importancia del naturalismo y por el otro los que impulsaban el esteticismo. Entre los principales seguidores de este último grupo se encontraba William Morris, lo cual luego favorecerá a la propagación de los conceptos y el germen prerrafaelita a lo ancho de Europa. Mientras Morris estudiaba arquitectura con uno de los maestros del gótico de la época, Rossetti lo introdujo en el círculo más cerrado de la hermandad, haciendo inclusive que se mudara con ellos al lugar que estaban decorando. Este movimiento marcó el estilo de Morris, absorbiendo desde el núcleo los renovados ideales medievales. Su incursión en la pintura culminó cuando contrajo matrimonio con una de sus modelos Jane Burden, frustrado por su dificultad con el pincel decidió aplicar el prerrafaelismo a las artes decorativas. La obsesión de Morris por revivir el pasado era tan fuerte que construyó en su cuarto un telar, y gracias a un manual de artesanía del siglo XVIII aprendió a tejer. Allí fue donde tuvo sus primeras incursiones en el diseño textil, que luego sería su fuerte. En 1860 se muda junto a su esposa a *Red House* en *Upton*, la cual fue construida y decorada por miembros y seguidores de la hermandad, con lo cual Morris pretendía convertir el lugar en el centro de reuniones de los deseosos de revivir el medievalismo. Allí mismo conforma su primera firma *Morris, Marshall, Faulkner & Co.*, la cual profesaba a sus clientes que no debían tener nada en sus casas que no sea útil o nada que no creyesen bello. El ideal de la firma era la reforma social a través de las artes decorativas, abarcando todas las especies de decoración posibles, desde murales hasta bordados. El principio de los asociados era crear diseños simples reviviendo los herramientas de los oficios, ya que consideraban a estos en amenaza por el avance de la industrialización. Luego de la depresión económica, Morris continúa por su cuenta con la



firma, y en 1877 se convierte en un éxito comercial hasta su declive durante la Segunda Guerra Mundial. (Birchall, 2016)

### **2.2.2. El legado de William Morris**

Morris impulsó los pensamientos de la hermandad más allá de la corriente pictórica principal, ampliándola a las artes decorativas y la arquitectura, promoviendo la idea de que el artesano merecía el rango de artista. Fue un visionario para su época, tenía una concepción del futuro donde el mundo civilizado creara un arte hecho por el pueblo y para el pueblo. (MacCarthy, 2014)

Fue el creador del concepto, que luego devendría en movimiento, *Arts and Crafts*, con el cual difundió sus posturas y pensamientos a través de las artes decorativas y la arquitectura, con la idea de poder llegar a las áreas menos pudientes de la sociedad. La idea central del movimiento era la de que los creadores de los objetos tuvieran responsabilidad personal por lo que hacían, dirigiéndose al lugar opuesto que proponía la producción en fábrica. Argumentaba que no era posible disfrutar de algo si fue un sufrimiento para quien lo hizo. Impulsaba que la gente trabajara en un entorno ameno, sano y disfrutando lo que hacían. Lo principal era hacer objetos útiles, bien hechos y bellos, promoviendo la idea de romper con la concepción de las llamadas artes menores, otorgándole un nuevo valor a las artes decorativas y aplicadas. Este movimiento fue de gran expansión, llegando hasta los Estados Unidos, ya que promulgaba el diálogo entre los artistas y derribaba la idea del artista único y solitario. (MacCarthy, 2014)

Si bien su obsesión con la tapicería medieval lo llevó a confeccionar los más complejos tapices de su época, su costo era sumamente elevado y se contraponía con sus ideales. Defendía el hecho de que la tapicería era la más noble de las artes del tejido, en la cual no había nada mecánico, pero su creencia en que el arte no debía ser para unos pocos privilegiados

fue cobrando fortaleza en sus últimos años de trabajo. En los cuales se dedicó a la producción y diseño de libros, los cuales gozaban de una comercialización con mayor movilidad. (Birchall, 2016)

En los últimos años de su vida, perseguido por esta contradicción constante con su trabajo, se dedica a la política. Comienza a relacionarse con socialistas, feministas, sexólogos, etc., en busca de crear un mejor futuro. En conclusión fue el precursor de varios pensadores, artistas e inclusive otros movimientos, ya que reivindicó la primacía del ser humano sobre la máquina en plena época victoriana. Sin dejar de lado la tecnología industrial, sino poniéndola al servicio del hombre potenciando la creatividad y el arte frente a la producción en serie.

### **2.3. Vestirse observando el pasado**

Mairi Mackenzie (2013) consiguió recolectar en un libro los distintos movimientos de la vestimenta a lo largo de la historia desde el *Barroco* hasta la actualidad, despegándose del tradicional análisis cronológico, para adentrarse en las corrientes culturales y artísticas, además de cómo influyeron en el vestir de sus épocas. Aporta gran cantidad de información al análisis de lo nostálgico en la indumentaria, promoviendo una mirada integradora de los distintos aspectos que interfirieron en la creatividad y la expresión. Por otro lado, la división del subcapítulo entre el siglo XIX primero y luego el XX, es una decisión del autor del trabajo con el fin de entender dos siglos diferenciados por revoluciones que cambiaron los estilos de vida y que obligaron a modificar la vestimenta como nunca antes lo habían hecho en la historia. El primero, se encuentra repleto de las incertidumbres que conllevan los cambios de paradigmas y las rupturas con los pasados inmediatos, evidenciándose en el esfuerzo por demostrar los pensamientos en el indumento, en llevar las posturas políticas a la calle. Mientras que el siglo XX, se centra en una constante puja entre la restauración y la

revolución, marcado por los altibajos de las guerras y los periodos de riqueza. Los que a continuación se resaltan, son los que han sabido utilizar las herramientas nostálgicas para desarrollar nuevas visiones estéticas.

### **2.3.1. La reflexión del pasado en el siglo XIX**

Es importante aclarar que los movimientos artísticos y sus representaciones en la indumentaria no responden a una representación lineal temporal de los acontecimientos, sino a fenómenos que, en algunos casos, fueron contemporáneos, y otros que surgieron como contraposición. El primero temporalmente fue el Neoclasicismo, iniciando en el 1760 toma fuerza a fines de siglo y comienzos del XIX. Fue la representación de los ideales de una Francia imperial que añoraba parecerse a los denominados Clásicos. La figura se libera del corsé, para dar paso al denominado corte imperio, moda impuesta a raíz de la conformación del nuevo régimen dirigido por Napoleón, el cual se sirvió de las ideas Neoclasicistas para conformar la imagen de su nación. A diferencia del Renacimiento, anteriormente analizado como paradigma de movimiento cultural nostálgico, el cual no presentaba ningún matiz inspiracional de la cultura clásica en su indumentaria. Surge como una solución al exceso implementado por las corrientes anteriores, como el Barroco o Rococo, con la intención de limpiar la imagen del nuevo siglo. Es de suma relevancia para el PG, ya que fue pionero en integrar la nostalgia artística a la indumentaria para generar un quiebre con el pasado inmediato, dando como resultado una nueva forma de visualizar la imagen corporal femenina. A raíz de dicha ruptura, los distintos movimientos artísticos comenzaran a manifestar de igual manera su disconformidad con el presente y a presentar su visualidad del futuro, esto representará el inicio de lo que hoy se conoce como las tendencias. (Mackenzie, 2013)

Por otro lado, debido a la aparición del Romanticismo y su literatura onírica, el período entre la segunda y la cuarta década del 1800 fue una época donde los exotismos florecieron dentro de la indumentaria. Las mujeres lucían vestidos de enormes proporciones o aspiraban a una estética de ensueño, intentando escapar de la realidad pragmática de la industrialización y el excesivo racionalismo del siglo de las luces. Nuevamente la añoranza nostálgica se presenta, para contraponerse a una situación en la que el individuo no se encuentra conforme.

No muy lejos de estas posturas se podría incluir a la Hermandad Prerrafaelita, la cual dentro de sus pinturas, décadas más tarde, denota evidencias inconfundibles sobre referencias a indumentaria femenina medieval. Abriendo un debate filosófico sobre el vestido, promoviendo el fin del corsé, adjudicando mayor fluidez y menor restricción a la imagen femenina. Según Mackenzie (2013), sentaron las bases para los posteriores reformistas del vestir, sembrando la idea del *vestido artístico* y llevándolo a la calle, en su versión masculina, por los mismos protagonistas. Para la época, estos promotores del vestir libre, fueron catalogados como inmorales y *faltos de modestia*, utilizando la expresión *lack of lacing* en referencia a la falta de cordones que se utilizaba para amarrar el corsé. Un claro ejemplo del efecto prerrafaelita en sus predecesores fueron los seguidores del Esteticismo. Éstos eran un grupo el cual colocaba la estética y la belleza por sobre la razón, preponderándolos como objetivo fundamental de la cuestión artística. Tomaron de referencia las pinturas prerrafaelitas para su indumentaria y reavivaron en los círculos privilegiados el uso de los trajes de inspiración medieval. Con la aparición de los textiles asiáticos e hindúes, tales como la seda de teñido vegetal, la escena creativa londinense tornó sus ojos hacia los vestidos drapeados clásicos y los bienes traídos de Japón.

Además, los Prerrafaelitas, sentaron las bases ideológicas para la fundación del movimiento de *artes y oficios*. El cual, como se detalla en el subcapítulo anterior, fue una corriente artística que integraba las ideas del oficio medieval a la industrialización. Logrando adaptarse a una amplia gama de expresiones artísticas, desde el diseño gráfico hasta la arquitectura, sin dejar de lado la vestimenta. Mackenzie (2013) argumenta que, desilusionados por los efectos deshumanizantes que producía la reciente industrialización, propusieron una vuelta utópica al pasado de la manufactura artesanal. En la indumentaria adoptaron un estilo que convergiera con sus principios ideológicos. Las mujeres usaban vestidos manufacturados en sus hogares o en pequeños estudios comerciales de baja producción, utilizando materiales simples y naturales. Las vestimentas evocaban el arte medieval, estaban provistas de un calce holgado y drapeados, lo que producían una silueta con mayor libertad de movimiento. Los colores, al igual que los materiales, eran de teñidos naturales derivados de vegetales, los que ofrecían colores ricos y en variedad pero apagados. Los detalles bordados en las prendas fueron el símbolo más reconocido en el resto de Europa, sobre la indumentaria del *Arts and Crafts*, inclusive fueron reproducidos por diversas casa de moda de la época. Fue un período dorado para el diseño y producción de joyería, en la cual, la técnica y el oficio sobre los materiales hicieron distintivo al movimiento. Produciendo piezas de menor costo que la orfebrería imperial o aristocrática, imitaban formas de la naturaleza, mitología o leyendas *Celtas*. (Mackenzie, 2013)

El periodo que comprende entre la revolución francesa y la revolución industrial, se encuentra minado de revoluciones del vestir. Debido a la necesidad en aumento de expresar las libertades individuales y de ganar la carrera planteada por la modernidad.

### **2.3.2. Los ciclos de la moda y la contradicción constante del siglo XX**

Según Llorente y Paez a fines del siglo XIX, Francia comenzaba a conformar lo que se conocería como Tercera República, dónde el crecimiento económico otorgado por la industrialización y capitalismo elevó la posición social de la creciente burguesía. Estos nuevos adinerados lograron desplazar a la antigua aristocracia y posicionarse como los actores principales de la obra republicana. Por otro lado, la imagen del país en el mundo, cobraba importancia como cuna de los derechos y la libertad, debido a ser la primera corona en lograr desligarse completamente de sus monarcas. Este período de resurgimiento del desarrollo francés, llamado *Belle Epoque*, volvía a posicionar a París como la capital tecnológica, científica y artística mundial. Con el advenimiento del nuevo siglo y el festejo de los cien años desde la primera revolución, se decidió realizar las famosas exposiciones universales. Las cuales eran el pretexto perfecto para continuar fortaleciendo la imagen de la república a los ojos de las monarquías aledañas y el resto del globo. En la vestimenta, se observó un revivir de la opulencia y el esplendor, aunque evidenciaba una resuelta nostalgia y una clase alta ociosa. Si se analiza con detenimiento los movimientos sociales anteriores, es inevitable realizar un paralelismo entre la imagen de la indumentaria de la *Belle Epoque* y las vestiduras que un siglo atrás representaban los ideales de las monarquías absolutistas. Se podrían justificar estas similitudes, con la aparición y gran desarrollo económico de la clase burguesa y su nueva posición como aristocracia republicana, que vendría a reemplazar definitivamente a la casi extinguida aristocracia monárquica. Durante la mayor expresión del Rococó, al igual que durante la *Belle Epoque*, la vestimenta jugaba un rol crucial en la vida social parisina. Llegando a establecer que siete cambios de ropa diarios, era el ejemplo de una mujer que seguía las estrictas reglas de etiqueta social, demostrando desenfreno por los costes de una vida exuberante. (Mackenzie, 2013)

A medida que el nuevo siglo daba sus primeros pasos, el resurgimiento otro gran movimiento se encontraba en puertas. Escasos años antes del estallido de la primera guerra

mundial, el mundo de la moda experimentaba un tímido cambio de rumbo. Las *socialites* comenzaron a utilizar con mayor frecuencia vestidos corte imperio, sobre todo para recibir visitas en el hogar o tomar el té utilizaban atuendos que les dieran mayor comodidad y una silueta más suave (Mackenzie, 2013). Nuevamente la idea del imperio rondaba las estéticas parisinas como un claro reflejo del anhelo burgués por la monarquía perdida, añoranza absurda si se entiende que el poderío de la clase burguesa se debía solo gracias a la creación de la república.

Por otro lado, el Imperio Británico se encontraba en su auge, junto con la revolución industrial y la conquista de una quinta parte de la superficie del planeta, se posicionaban como la figura de mayor poder iniciado el nuevo siglo. Este período de nuevo imperialismo, empujaba a las potencias a expandirse y batallar por la extensión de sus territorios. Estas y otras complicaciones llevaron al inicio de la Primera Guerra Mundial, trayendo con ella el fin de la ostentación reinante y el inicio de la modernidad en su sentido expresivo.

Durante el período de entreguerras, la pobreza y la devastación dieron lugar al florecimiento de temáticas escapistas, fantásticas y nostálgicas. Según Mackenzie (2013), en un intento por resurgir una industria devastada, los diseñadores posaron su mirada en el último gran estadio de la moda antes de la guerra, la Era Victoriana. Esto provocó nuevamente cinturas ajustadas y faldas amplias, que retrocedían la silueta hacia la voluptuosa *Belle Epoque*. El gran éxito de este resurgimiento, se debió a la promoción por parte de la madre de la Reina Elizabeth II. La cual durante una visita de estado en Francia, lució este estilo confeccionado por Norman Hartnell, quien rápidamente fue emulado por los diseñadores franceses. Además, fue promovido por el cine de *Hollywood*, el cual se encontraba en un período de gran producción y auge. Es destacable la contradicción de este estilo con el imperante en la época, el contraste de siluetas y comodidades reflejan la necesidad de fantasía y nostalgia

que aclamaba la sociedad. Este resurgimiento, vio su desarrollo truncado por el estallido de la Segunda Guerra Mundial.

### **2.3.3. Los beneficios de la nostalgia en la industria posguerras**

Con una economía devastada, una industria completamente en ruinas y con el centro trasladado a Nueva York, se gestaba un nuevo y definitivo renacimiento, el *New look*. Con evidentes puntos en común con la silueta victoriana, esta indumentaria de fantasía que pretendía revivir a París como epicentro de la moda, era la antítesis de la prudente y funcional vestidura usada durante la guerra. Christian Dior, como creador de este estilo, retomó técnicas de corsetería tradicional y drapeado utilizadas antes de la primera guerra. Esta nueva estética y su éxito, es otro excelente ejemplo de un pueblo hambriento de restauración, alimentado con nostalgia disfrazada de modernidad. Por otro lado, esta nueva propuesta no fue bien recibida en todos los sectores, se la apuntaba como de excesiva opulencia e insensible. Aunque no fue suficiente para frenar su expansión, ya que, un año después del fin de la guerra, París era nuevamente el epicentro occidental de la moda.

Así como la indumentaria femenina de la posguerra tuvo su revivir nostálgico, la moda masculina no se quedó atrás. Promovido por los aclamados sastres ingleses de la *Savile Row*, crearon el nuevo eduardianismo, según Makenzie (2013), los hombres parecían haber sido transportados directamente desde el inicio del siglo.

De los años 50 en adelante, el desarrollo de la industria de la indumentaria sufrió grandes revoluciones y despertares estéticos, siendo imposible determinar una corriente estética como hegemónica, ya que se dio lugar a la proliferación de la individualidad. Por otro lado, la autora destaca algunas propuestas o hitos de relevancia, dentro de las cuales se pueden puntualizar las que se enlazaron con lo nostálgico para producir un beneficio a la industria.



Décadas después del apogeo del *New Look*, en la clausura del siglo XX e inicios del XXI, se presenta una nueva forma de la utilización de la nostalgia. Esta vez, a diferencia de los ejemplos que se vienen analizando, el anhelo por el pasado mejor no coloca su mirada en una expresión cultural de décadas anteriores. Sino que se plantea una nueva estrategia nostálgica, el resurgimiento de las marcas. La autora la identifica como una tendencia de la última década y adjudica su éxito al hecho de que la alta competitividad del mercado actual deja pocas posibilidades de conquista a nuevos proyectos, entonces, explica que no hay ecuación más perfecta que revivir una marca que lleva décadas de desarrollo y posee un enlace nostálgico con el consumidor. Los casos de *Gucci* con Tom Ford en 1994, *Lanvin* con Albert Elbaz en 2001, Nicolas Ghesquière con *Balenciaga*, Olivier Roustein con *Balmain*, etc., demuestran perfectamente que la fórmula del éxito sí existe.

### Capítulo 3. Revalidando la indumentaria artesanal

Como se ha analizado en los capítulos anteriores, la inseguridad, los cambios abruptos y/o las revoluciones acarrearán inestabilidad en la *psiquis* humana. Es por esta razón que se busca en lo conocido los elementos necesarios para sobrepasar dicha crisis. Cuando este mecanismo es un proceso inconsciente, puede derivar a un inevitable anhelo por una reestructuración de aquello que le produjo placer en su momento. Por otro lado, en este proyecto, se extiende sobre la mesa de trabajo el mapa de la nostalgia desde su estadio social, pasando por su funcionamiento psicológico, hasta un recorrido histórico de su utilización como herramienta discursiva para, precisamente, poder hacer manejo de sus capacidades. En este tercer capítulo, se introduce otro elemento como una de las vías por las cuales se utilizará la nostalgia. En este caso, el concepto del oficio, comprende el bagaje de conocimientos elegido por el autor para caracterizar y destacar su proyecto. Encuentra en éste, una amplia cantidad de dispositivos y mecanismos para avanzar con la concreción del PG.

Se pretende comprender en profundidad la figura del artesano, abarcando desde sus inicios, su figura clave en el Medioevo, hasta la complejidad de su figura en la actualidad, para luego enlazar estos conceptos con el diseñador emergente actual. Se investigará cuáles son los oficios llamados tradicionales, de qué escuela o institución descienden y que rol cumple la manufactura del indumento dentro de este esquema. Luego se puntualizarán las disciplinas dentro de la indumentaria que se autodenominan oficios, algunos en vías de extinción. Además, se desglosará el análisis obtenido del estudio de casos realizado en la muestra *Manus X Machina: Fashion in an age of technology* del *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York, en la cual se pone en discusión el rol del diseño en la actualidad y hacia donde se dirige, haciendo especial incapié entre el pasado y el futuro, la mano y la máquina. Al tratarse de una exhibición de indumentaria donde los expositores son diseñadores con

reconocimiento y galardones internaciones, se desglosarán uno por uno los atuendos exhibidos con el fin de comprender cómo diseñadores reconocidos debaten la unión entre el pasado y el presente para formar futuro. Este análisis es de suma importancia para el presente PG ya que estructura y aporta herramientas para el objetivo final del proyecto.

También, se abordarán los conceptos que rodean la figura del artesano y sus oficios, en búsqueda de las características que justifiquen esta clasificación y distinción de las demás disciplinas, para luego enlazarlo con la indumentaria. El objetivo es comprender qué es lo que diferencia a una disciplina de otra, y qué las convierte en oficios, lo que despierta los siguientes cuestionantes. ¿Es la confección y el diseño de indumentaria un oficio? ¿Cuál es la relación entre en artesano y el diseñador?

Por otro lado, se expondrá a análisis el taller del artesano medieval y como fue desarrollándose a lo largo de la historia, repasando los hitos y cambios importantes dentro de los últimos siglos. Con el fin de encontrar nuevos recursos que reinventen y mejoren el aérea de trabajo del diseñador actual.

### **3.1. El mito artesano**

Richard Sennett (2009) en su libro *El artesano* realiza un extenso desglose de las aristas que engloban su concepto. Sin detenerse en el recuento histórico y el desarrollo de su figura según el avance de los siglos, se propone comprenderlo de una forma integral y haciendo paralelismos con los que él denomina los artesanos contemporáneos.

Es posible que el término artesanía sugiera un modo de vida que languideció con el advenimiento de la sociedad industrial, pero es engañoso, Artesanía designa un impulso humano duradero y básico, el deseo de realizar bien una tarea, sin más. La artesanía abarca una franja mucho más amplia que la correspondiente al trabajo manual especializado. Efectivamente, es aplicable al programador informático, al médico y al artista. (Sennett, 2009, p.12)

El autor hace especial hincapié en la conexión entre la mano y la cabeza, adjudicándole a esta unión el éxito del artesano. Asevera que este diálogo entre el pensamiento y las prácticas concretas del trabajo manual repetido, evoluciona hasta convertirse en hábitos constantes que simplifican la dialéctica entre la solución y el descubrimiento de problemas. Además, propone como ejemplo la ancestral tradición de la manufactura de ladrillos dejando al descubierto la clave del trabajo artesanal, la huella del autor en el objeto inanimado, y es en esto último donde el autor de este PG desea hacer énfasis.

Por otro lado, Gombrich (2010) aporta otro tipo de lectura, quizás más tradicional, sobre lo artesanal y su autor. Para lo cual, posiciona el inicio de lo que hoy se conoce como artesano en la Edad Media, lo que no excluye de la denominación a los trabajadores anteriores sino que marca el comienzo de una profesionalización de las habilidades, además de una unión entre trabajadores del mismo rubro y un mecanismo para la continuidad del oficio.

### **3.1.1. Origen**

Para comenzar, resulta ineludible trasladar la investigación a la mitología, incontables son las civilizaciones que han retratado a sus deidades con el rol del artesano. Los griegos dentro de su teología proponían a Hefesto en el rol de dios de los artesanos, ya que según su mito fue dado a luz por Hera, celosa de que Zeus había engendrado a Atenea, diosa de la sabiduría y la guerra. Ambas deidades, hermanas entre sí, se las figuraba asociadas, lo cual ayuda a comprender el rol social del artesano en la Grecia clásica, debido a que Hefesto es el manufactor de las armas de guerra, se posiciona como el aliado indisoluble para el éxito bélico. Se le atribuye además la manufactura de gran cantidad de objetos retratados en incontables mitos, accesorios con poderes que engrandecían a los otros dioses. El casco y las sandalias de Hermes, el cinturón de Afrodita, la armadura de Aquiles

la égida de Zeus y, no menos importante, sus rayos. Lo cual sigue ampliando la importancia del artesano en la cultura clásica. Para Sennett, cumple un rol histórico crucial:

Puede parecer que el himno a Hefesto no celebra más que un cliché según el cual una civilización comienza cuando los seres humanos empiezan a usar herramientas. Pero este himno fue escrito miles de años después de la fabricación de herramientas tales como cuchillos, la rueda y el telar, al ser más que un técnico, el artesano civilizador ha empleado estas herramientas para un bien colectivo, el de poner fin a la deambulante existencia de una humanidad formada por cazadores-recolectores o guerreros sin arraigo. (Sennett, 2009, p. 18)

El autor afirma que el rol de Hefesto es de dador de paz y productor de civilización, lo cual relaciona de manera indisoluble al oficio con la comunidad. Dentro de la sociedad clásica, el artesano se posicionaba en el equivalente de lo que hoy conocemos como clase media, los cuales vivían entre la aristocracia holgazana y los esclavos que hacían todo el trabajo, según el autor, los griegos honraban como civilizadores a este grupo por ser los que combinaban la cabeza y la mano. A medida que la cultura griega fue avanzando se denota un decaimiento de la figura del artesano, el mismo Aristóteles en la *Metafísica* establece a los arquitectos como más admirables y de mayor conocimiento que los artesanos. Se podría establecer aquí el quiebre ya que se comienza a utilizar otro término para denominarlos, del *demioergos*, el cual relacionaba lo público con lo productivo en clara referencia a la característica civilizadora antes atribuida, a la denominación *jeirotejnon*, la cual se limita a trabajador manual. Platón, según Sennett fue también un anticipado en esta temática, ya que le preocupaba la caída de este actor social y temía por su desaparición. El filósofo unía la habilidad al hacer en la raíz lingüística *poiéin*, de la cual también desprende la palabra poesía, dejando en claro la equidad entre estos artistas sumamente valorados en la Grecia avanzada y los artesanos aparentemente olvidados por sus contemporáneos. “A Platón le preocupaba que estos nombres diferentes, en realidad habilidades diferentes, impidieran a sus contemporáneos comprender lo que tenían en común. Algo parecía haberse perdido en los cinco siglos transcurridos entre el himno a Hefesto y su propia época.”(Sennett, 2009, p.

20). El evidente paralelo entre los pensamientos de Platón y la realidad actual, en lo que al rol del trabajo manual se refiere, resulta escaso de sorpresa, ya que una vez más deja en claro el carácter cíclico de la sociedad.

### **3.1.2. Medioevo y gremios**

Se podría afirmar, según Gombrich (2010), que hasta el siglo XIV el arte se encontraba casi estrictamente ligado a lo religioso. Tanto escultores y pintores, como las otras ramas del arte europeo, se dedicaban a la producción de obras encargadas por la Iglesia o algún Señor noble que pretendía expiar sus pecados con obsequios. Como anteriormente se ha mencionado, el Renacimiento supuso un florecimiento de las artes en varios sentidos, lo cual también permitió un desarrollo en la forma de trabajo de los artistas y artesanos. Uno de los mayores cambios fue el quiebre con la representación de temáticas sagradas, para también empezar a plasmar el mundo real, lo cual abrió las puertas a la experimentación y marcó el fin del Medioevo. Hasta antes de esta revolución artística, tanto artistas como artesanos, podían viajar de ciudad en ciudad para trabajar sin importar su procedencia, ya que todos los hombres cultos del Medioevo debían hablar latín. Pero el advenimiento del Renacimiento trajo consigo una revolución económica, donde las urbes comenzaron a tener mayor poder y a aumentar sus poblaciones, lo que produjo una explosión comercial.

Hacia finales del medievo, cuando las ciudades, con sus burgueses y comerciantes, se fueron haciendo cada vez más importantes que los castillos de los barones. Los mercaderes hablaban su lenguaje nativo y se aunaban contra cualquier competidor intruso o extranjero. Cada ciudad estaba orgullosa y celosa de su propia posición y de sus privilegios comerciales e industriales. (Gombrich, 2010, p.230)

Lo cual ayudó al florecimiento de distintas corrientes para comenzar a diferenciarse entre ciudades, y potenció la unión entre artesanos de los mismos rubros. A raíz de este crecimiento los artistas y artesanos comenzaron a agruparse y a establecer gremios, con el objetivo de salvaguardar los derechos y privilegios de sus miembros para asegurar un buen

mercado para las producciones. Para poder ser parte del gremio el artista debía demostrar ser capaz de un cierto grado de competencia en el rubro, debía ser un maestro en su arte, una vez aceptado se le permitía abrir un taller y comercializar su trabajo. “Los gremios y corporaciones eran por lo general organizaciones ricas que poseían voz y voto en el gobierno de la ciudad y que no solo contribuían a que ésta prosperase, sino que también se esforzaban en embellecerla.”(Gombrich, 2010, p.231) Esto demuestra el rol del artesano en la sociedad de ese momento y la importancia que se les daba. Además el autor afirma que parte de los fondos de sus ganancias los destinaban a la fundación de iglesias u otras necesidades dentro de sus ciudades.

### **3.2. Indumentaria artesanal**

El deseo por vestirse trasciende los límites históricos, culturales y geográficos, y aunque la forma y el contenido pueden variar, la motivación siempre se mantiene intacta: el adorno del cuerpo humano como una expresión de identidad. Hace alrededor de 11000 años atrás, cuando la humanidad hizo su paso de cazadores-recolectores a una forma de vida más sedentaria, las necesidades básicas como comida, ropa y refugio se fueron transformando en formas de expresión cultural. Para comenzar la producción de materiales como el lino y el algodón, así como para el desarrollo de longitudes de tela, se precisa un lugar fijo donde asentarse con temperaturas aclimatadas y comodidades. Las vestimentas construidas a base de piel animal, utilizadas hasta entonces de forma cruda, comenzaron a curtirlas bajo el sol para suavizar su tacto. El inicio de la sastrería se definió por la necesidad de ajustar dichas pieles a la forma del cuerpo, y por el posterior perfeccionamiento de la aguja para la unión de estas. Por un lado los cortes de las pieles y por el otro los atuendos en base a rectángulos tejidos, son las bases elementales del desarrollo de todas las ramificaciones en la indumentaria. (Fogg, 2013)

Desde que el hombre dejó a un lado los envoltentes de piel animal como único indumento, avanzando hacia la aparición de los textiles y la costura, la vestimenta ha tenido un carácter artesanal. Es a partir de la industrialización y la modernidad cuando lo manual comienza a perder la batalla por la rapidez frente al capitalismo de la máquina.

### **3.2.1. De la costurera al diseñador**

Según Marnie Fogg (2013), el sistema de la moda contemporáneo se origina en el siglo catorce. Debido a que cambios significativos ocurrieron en las vestimentas medievales, se comenzó a desarrollar una nueva forma de vestirse que marcaba el quiebre entre una silueta T básica y el énfasis en el contorno corporal y el corte. Al mismo tiempo, como anteriormente se ha detallado, una nueva clase social de comerciantes emergía, desplazando el legado feudal donde el bienestar y el título dependían de la adquisición de tierra otorgados por el rey. La ciudad se convirtió en el centro del comercio, donde las actividades incluían mercantes de pañería, costureras, zapateros, calceteros, sombrereros, mercerías y sastres. Rápidamente, las prendas se convirtieron en accesibles y deseables para un mayor número de personas, rompiendo con algunas barreras sociales existentes hasta el momento.

La fabricación de textiles, eran el centro de la economía medieval, y la lana se posicionaba como la materia prima de excelencia para la confección de indumentaria. Los granjeros ingleses exportaban la lana a centros de producción de vestimentas en Bélgica, hasta que el gobierno inglés atrajo a los tejedores e hilanderos a Inglaterra. La mecanización en la producción trajo consigo herramientas específicas para el teñido, lavado y los esquiladores de fibras, mientras que la tejeduría continuaba siendo en telares verticales. En el siglo once, con la invención del telar horizontal, se hizo posible tejer un mayor metraje de textil, entre 30mts de largo y 2mts de ancho. Dicha reforma del telar ayudo a visualizar la construcción



de las prendas de una forma diferente, debido al tamaño de los textiles se pudo comenzar a cortar las prendas de la forma deseada. Influenciados por la corte francesa, los trajes se ajustaron al cuerpo, lo que generó un aumento en la diferenciación de los sexos.(Fogg, 2013)

Más adelante en la historia, durante el siglo diecinueve y hasta la aparición del *ready-to-wear*, la mayoría de las mujeres realizaba sus vestidos en el hogar, inclusive construían las vestimentas para toda la familia. Las que poseían un bienestar económico superior empleaban una modista o costurera que realizaba sus exigencias o copiaba la última moda de las grandes capitales, como París o Londres. La primera aparición de la palabra *dressmaker*, costurera en ingles, en el *Oxford English Dictionary* se remonta al año 1803.

Nuevamente, al igual que ocurrió en el Medioevo, durante la mitad del siglo diecinueve se experimentó un crecimiento económico de familias banqueras, comerciantes y de la industria. Lo cual abrió las puertas al consumo de bienes de lujo por fuera de las familias aristocráticas. Este nuevo período de burbujeante consumismo y expansión de las ventas, creó la necesidad de un sistema de la moda, que hasta entonces quedaba en manos de la habilidad de la costurera. Es aquí donde se considera por varios autores el nacimiento de lo que hoy conocemos como *Alta costura*, de la mano del que se considera el primer diseñador, Charles Frederick Worth. Su astucia en la autopromoción y la genialidad para los negocios, llevaron a Worth a ser el primero en construir una industria en base a un arte domestico hasta entonces, logrando abrir el primer *Maison de Couture*, casa de costura en francés. (Fogg, 2013)

### **3.3. Mano y máquina**

Como se ha desarrollado en capítulos anteriores, desde la Revolución Industrial, se ha desatado la más opuesta relación. Dejando su rastro en todas las artes, pero se podría

argumentar que en la indumentaria se evidencia con mayor fuerza. Desde el nacimiento de la alta costura, la industria de la moda desarrolló en la dicotomía mano/máquina. Inclusive, con la conformación de la Cámara Sindical de la Costura en 1910, la que luego pasaría a llamarse Federación Francesa de la Costura del *Pret á Porter* de los Costureros y los Creadores de Moda, la diferencia entre la indumentaria confeccionada a mano y la fabricada en producción pasó a estar institucionalizada y medida con rigurosidad. Ya que para pertenecer a la cámara el requerimiento principal y excluyente es el de poseer trabajo manual, abalado y decretado por los ministros de economía nacional y producción industrial de Francia. Es evidente la constante necesidad de diferenciación de estos rubros, sobre todo de su delimitación, ya que con la tecnología disponible hoy en día los límites son cada vez menos claros. (Bolton, 2016)

La máquina de coser es el paradigma de la moda industrializada, sin su creación no podría ser factible la producción a mayor velocidad, pero al mismo tiempo, sin ella el desarrollo de la alta costura tampoco hubiera sido posible. Esta primera máquina fue el medio perfecto para el desenvolvimiento de la industria en general, generó el salto entre la costurera y el diseñador que se conoce hoy y sin las ventajas de la máquina la indumentaria no sería económicamente viable. Debido a esta herramienta unificadora, la alta costura, como paradigma de la indumentaria artesanal, debió buscar otros elementos que la diferenciaron de los demás rubros. Las terminaciones de los trajes, los tratamientos en las telas y las destrezas en la construcción determinaron la historia de este rubro. Tanto es así que a aquellos que se dedican a estas destrezas manuales se los evalúa con minuciosidad. Pero como se mencionaba anteriormente, a través de los años, se han ido alimentando una de otra, desdibujando la línea divisoria. (Bolton, 2016)

### **3.3.1. Observación**

La muestra *Manus X Machina* del *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York ahonda en esta dialéctica entre la mano y la máquina, la alta costura y el *pret á porter*, lo industrial y artesanal. Cuestiona la postura que posiciona como instrumentos discordantes a estos elementos, inclusive posiciona a ambos como protagonistas iguales en la resolución de problemas de diseño y lo plantea como el futuro de la moda. La exposición separa los trajes entre *toiles* y *tailleur and flou* (pruebas, sastrería y costura de vestidos), que se relacionan más con la especificidad en la confección de la indumentaria, de los trajes que presentan las artesanías del rubro, como son el plisado, encajes, marroquinería, bordado, plumas y florales. Esta observación tiene como objetivo comprender como diseñadores consagrados en su materia realizaron la unión entre pasado y presente para crear. La humanidad se encuentra en momentos de cambios constantes, acelerados y la creatividad no queda exenta a este rumbo.

El autor de este PG encuentra de suma relevancia este trabajo de campo ya que además de ser una oda a la nostalgia contemporánea, aporta elementos que luego serán de suma utilidad para la creación de la colección cápsula. Tanto como las herramientas de construcción de los trajes expuestos, como los recursos constructivos, los textiles o materiales, hasta los conceptos desarrollados en los trajes contribuyen a enriquecer el lenguaje expresivo del autor.

El trabajo se efectuó realizando una observación de los 90 trajes expuestos, teniendo en cuenta la variable nostalgia creativa para realizar el análisis de los mismos. Dentro de esta variable se desprenden los indicadores que construirán la misma y servirán para crear una guía de pautas con el fin de acotar la observación a las necesidades del PG. Los textiles utilizados, las herramientas de construcción y los elementos conceptuales que se evidencien, son los indicadores que se tuvieron en cuenta para realizar el estudio. Luego de

realizada esta observación, se realizó un desglose de la información en una matriz de datos, donde se cruzaron los elementos estudiados en la exposición para llegar a la conclusión del estudio.

### **3.3.1.1. Toiles**

En primer lugar, en el segmento de trajes dedicado a las pruebas o *toiles*, se observó una marcada tradicionalidad por parte de los trajes más antiguos, como era de esperarse. De parte de la curaduría de la muestra se denotó un énfasis en lo procesual de la construcción de los atuendos, siendo los antiguos verdaderas pruebas, mientras que los actuales era de inspiración en *moldería* o con la idea de visualizar lo característico de la costura. Tal es el caso del traje de *Dior* diseñado por John Galliano (Ficha de observación 8, cuerpo C) dónde es claro el concepto de prenda en proceso, que deja al descubierto la estructura del mismo. Aquí el enlace con lo nostálgico se evidencia con la intencionalidad de dejar la estructura constructiva del mismo, demostrando las distintas capas que posee un atuendo de esta magnitud, además de las diversas costuras y tratamientos. A diferencia de la muselina de Charles James (Ficha de observación 7, cuerpo C), que es una verdadera prueba de construcción, sin ningún tipo de esteticismo más que el mismo de la técnica de ensamblado. En este caso ambos trajes en conjunto realizan un poema a la costura ya que dejan en evidencia aquello que siempre permanece oculto bajo el exterior impecable, elevando el proceso a nivel de arte en sí mismo y no por la belleza o prolijidad del atuendo terminado.

En segundo lugar, dentro de la misma categoría de *toiles*, se encuentran los que se enfocan en el patronaje como el elemento a resaltar. El abrigo de *Maison Margiela* (Ficha de observación 1, cuerpo C) puede parecer a primera vista una broma para el espectador, ya que es simple papel. Pero el objetivo es precisamente demostrar que la *moldería* de un atuendo, es el atuendo por completo, dejando en claro el rastro nostálgico por un oficio que

hoy en día se suplanta por prefabricados. El conjunto de *Vionnet* (Ficha de observación 2, cuerpo c) trabaja un concepto similar pero con menor literalidad, aunque deja bien en claro con su estampa y bordado el origen de la estética.

En tercer lugar, los famosos maniqués de *Maison Margiela* (Ficha de observación 5 y 6, cuerpo c) que son exactas representaciones del maniquí de costura, convertidos en vestidos. Aquí lo nostálgico se mezcla con el cariño por uno de los oficios más tradicionales de la indumentaria, que es el trabajo sobre el cuerpo sin moldería. El primo lejano de la escultura, el drapeado, es uno de los más difíciles oficios, ya que requiere un maniquí del cuerpo exacto o un textil que pueda adaptarse. En este mismo dilema se centra el traje Issey Miyake (Ficha de observación 26, cuerpo C), donde el diseñador literalmente esculpe con la tela embebida en resina sobre un cuerpo de yeso, dejando, una vez seco, el drapeado inmóvil sin costuras ni uniones. Miyake también propone otra reversión del tradicional drapeado en su traje *Colombe* (Ficha de observación 28, cuerpo C) donde realiza un vestido sin costuras de un solo paño, el cual se pliega con la unión de los botones tipo snap, dando como resultado un estilo de plegado único, moderno, pero con claras referencias al pasado. Estas dos propuestas de Miyake se encuentran en el apartado de sastrería y confección de la muestra. Dentro de esta misma línea, pero de hechura más tradicional se pueden mencionar el vestido de *Madame Grés*, el de Helmut Lang y el de *Balenciaga* (Fichas de observación 36, 37 y 38 respectivamente, cuerpo C), e los cuales la utilización del drapeado tiene detalles diferenciadores entre sí pero el germen tradicional se mantiene en todos. Además, los curadores de la muestra colocaron junto a estas esculturas drapeadas, algunos atuendos realizados por Iris Van Herpen (Fichas de observación 38 y 39, cuerpo C), dejando en evidencia la intención de relación. Si bien la técnica constructiva no tiene enlace alguno con los otros, es innegable la unión visual entre estos trajes impresos en 3D o cortados en láser y los realizados manualmente. Es quizás, el antes mencionado parentesco con la

escultura lo que los une, la repetitividad de líneas que se entrecruzan y repiten dibujando líneas armónicas en el cuerpo. Si bien las propuestas son muy distintas, en todas se evidencia un rastro de añoranza por técnicas en vías de extensión, ya sea por medio de la literalidad del maniquí, por la utilización más tradicional de la técnica o la búsqueda de nuevos materiales pero con un resultado hermanado.

Por último, dentro de la categoría de *toiles* o pruebas, se encuentran las sastrerías realizadas por Alber Elbaz para la casa *Lanvin* (Fichas de observación 3 y 4, cuerpo C), las cuales en realidad no tienen nada de pruebas, ya que así desfilaron en sus respectivas colecciones. Ahí está la intención del diseñador de dejar al descubierto, al igual que Galliano, el proceso constructivo de estas sastrerías. Este oficio es uno de los más conocidos del rubro de la indumentaria y es quizás el que más tiempo tuvo para perfeccionarse, poseyendo una alta complejidad constructiva. La nostalgia en estos es clara, el no esconder las capas de elementos que los constituyen grita un anhelo por evidenciar el arduo trabajo del oficio. Además dentro de la muestra, se encuentran una serie de atuendos icónicos dentro de lo que se considera sastrería, que al igual que las expuestas de Elbaz, proponen una reivindicación del rubro pero de formas alternativas. Por un lado, dos modelos del traje de dos piezas clásico de *Chanel*, a los cuales se los expone en roles antagónicos como el verdadero y el falso o el original y el nuevo. Siendo uno realizado por Coco Chanel con las técnicas tradicionales de construcción (Ficha de observación 13, cuerpo C) y el otro construido a través de impresión 3D por Karl Lagerfeld (Ficha de observación 14, cuerpo C), juntos componen un diálogo entre la nostalgia y lo contemporáneo. Por otro lado, también se podría argumentar una dialéctica similar a la expuesta anteriormente con los trajes de *Chanel*, entre el atuendo icónico del *New Look* de *Dior* (Ficha de observación 15, cuerpo C) y el vestido transformable del Hussein Chalayan (Ficha de observación 16, cuerpo C). La diferencia con el diálogo entre estos, es que no evidencia una nostalgia particular por la

sastrería, sino una relectura de clásicos. Ya que, el vestido de Chalayan, se transforma desde la silueta del de *Dior* del 47 a la silueta del 67 del traje de Paco Rabanne (Ficha de observación 17, cuerpo C), generando el diálogo entre dos épocas en un mismo vestido llevándolo a la contemporaneidad de la moda.

### **3.3.1.2. Pliegues y plisados**

A continuación de los anteriores, se encontraban una serie de trajes agrupados por intervenciones de pliegues y plisados en los textiles. Como se ha mencionado en el subcapítulo anterior, el pliegue o drapeado de tela se podría considerar como una de las formas más elementales de construir un indumento, presentando a su vez la complejidad de ser invariable en tamaños diversos. Otra de sus características es la variación de aspecto que presenta según la materialidad en la cual se realizan los pliegues, con lo cual se obtienen diferenciados lenguajes expresivos. Lo que respecta a lo nostálgico dentro de este recurso constructivo de las prendas, se encuentra relacionado a la imagen final obtenida con este. Si observamos el traje de *Madame Grés* (Ficha de observación 25, cuerpo C), es clara la referencia a un estilo de vestimenta clásico, donde el drapeado se encuentra en la totalidad de la prenda, siendo su protagonista. Como su antagónico, se encuentra el vestido de Miyake (Ficha de observación 26, cuerpo C) que, como ya se ha analizado en el subcapítulo anterior, representa la búsqueda de innovación con un recurso tradicional de la indumentaria, aplicando materiales nuevos. A pesar de ser dispares en su construcción, su aspecto final no se diferencia mucho, resultando en una clara referencia a versiones históricas pasadas del indumento. Inclusive, la construcción del traje de Miyake a pesar de ser innovadora en la utilización de resina, denota una elementalidad constructiva íntimamente relacionada con la arbitrariedad de los pliegues de un *peplos* griego, incorporándole la poética de las esculturas a la vestimenta. Otro atuendo de Miyake ya

analizado (Ficha de observación 28, cuerpo C), se podría sumar a este grupo y sobretodo relacionarse con el último. Debido a su innovación constructiva y material, además de la decisión de no utilizar costuras en el ensamblado de los pliegues, nuevamente demuestran la característica nostálgica del atuendo. Dónde la búsqueda de nuevos indumentos se encuentra relacionada a la primitividad de la vestimenta. Para concluir con el grupo de los trajes con pliegues, se encuentran dos realizados por Hussein Chalayan, en el primero (Ficha de observación 29, cuerpo C) se observa de forma pronunciada la característica antes mencionada sobre la materialidad. Es decir, la utilización de espuma de poliuretano unida al jersey para realizar pliegues otorga una lectura completamente distinta a la de los trajes anteriores. Ya que su mirada al pasado, según el autor del PG, podría estar relacionada al acabado escultural de la pieza, lo mismo se evidencia en el otro atuendo de Chalayan (Ficha de observación 30, cuerpo C). Puesto que en la construcción del mismo se utilizaron métodos propios de la escultura, además de la lectura de movimiento de tela familiarizada con las estatuas clásicas.

Por otra parte, se encuentran los trajes con plisados, técnica ancestral de modificación textil. Existen variantes artesanales, con molde y a máquina, pudiendo aplicarse en fibras naturales y artificiales. Y sus primeros rastros anteceden a los faraones egipcios, convirtiéndolo en una herramienta precursora a la costura. En la exposición se pudieron observar una amplia variedad opciones y estilos, comenzando por el más icónico y representativo realizado por Mariano Fortuny (Ficha de observación 31, cuerpo C). Éste realizado íntegramente a mano entre 1911 y 1920 junto con el famoso *Delphos* y otros, fueron una revolución para la época ya que se utilizaban sin corset ni enaguas, además de que proponían una silueta completamente dispar a la reinante en la época. Además resulta evidente su mirada al pasado clásico del vestido ya que, además de utilizar una técnica y silueta empleada por los griegos, nuevamente la imagen obtenida con el traje resulta



íntimamente familiarizada con el pórtico de Las Cariátides de orden dórico griego, por ejemplo. Enfrentado a este se encontraba el traje de Mary Mcfadden (Ficha de observación 32, cuerpo C), que denota una clara inspiración en el de Fortuny medio siglo después. Plisado y cosido a máquina, su nostalgia se presenta con una literalidad tan altamente evidente que deriva en un diálogo con su inspiración que no se encuentra ligado a la comparación, sino a un análisis de su construcción. Es decir, que resulta de relevancia para el autor del PG, la equiparación entre la mano y la máquina, que probablemente haya sido el objetivo de colocarlos emparejados. Ya que, como con los conjuntos Chanel antes analizados, uno simboliza lo artesanal en su máxima expresión y el otro lo mecánico. De apariencia casi idéntica, el primero personificó un quiebre con lo que se realizaba en su período y el segundo encarna el deseo de reconstruirlo para que dialogue con la contemporaneidad de su época. Así también se encuentran otros dos trajes que se incluyen dentro de este grupo de plisados, contruidos en el *Miyake Design Studio* (Fichas de observación 33 y 34, cuerpo C), estos son un ejemplo idóneo de la utilización de una técnica antigua para la creación o búsqueda de nuevas siluetas. Ya que, al igual que los dos trajes analizados anteriormente, el proceso de plegado se realizó en la pieza terminada, pero denotan una investigación formal rica y alejada de los discursos historicistas. También, dentro de este grupo de vanguardia, se puede incluir otro de la misma casa (Ficha de observación 42, cuerpo C) dónde la silueta incluye riqueza formal y complejidad constructiva. Pero, además, presenta una complejidad en plisado más ligado a un *origami*, incluyendo así varias lecturas a la propuesta. De manera contraria, se puede mencionar el traje de *Dior* (Ficha de observación 35, cuerpo C), dónde el recurso de construcción es tradicional al igual que la apariencia final de la silueta del atuendo. Mismo son los casos de los ya analizados en el subcapítulo anterior (Fichas de observación 36, 37 y 38, cuerpo C), dónde ni las herramientas de modificación textil ni las siluetas demuestran una innovación o

quiebre con lo nostálgico reconstructivo. Por otra parte, dentro de este grupo de pliegues, se encuentran los también ya analizados de la diseñadora Iris Van Herpen (Fichas de observación 39 y 40, cuerpo C) y otro aplique de la diseñadora Noa Raviv (Ficha de observación 41, cuerpo C). En las cuales se evidencia una relación con lo escultórico y la repetición de sus figuras impresas en 3D resultan familiares a los plisados en textil, hallando allí el enlace con lo nostálgico.

### **3.3.1.3. Cuero y encajes**

Otra de las categorías dentro de la exposición era la del trabajo en cuero y encajes, lo cual es una unión de materiales que no resulta usual o recurrente a ningún rubro, pero ambos recursos presentan en su construcción una alta complejidad y perfeccionismo manual que los hermana. Para comenzar, los trajes realizados o que presentan detalles en cuero también demuestran una similitud visual con el encaje, debido a la representación formal de arabescos y simetrías florales como puntillas realizados en este material. Por ejemplo, dos de los más antiguos en esta categoría, los abrigos de Elsa Schiaparelli y Paul Poiret (Fichas de observación 43 y 44 respectivamente, cuerpo C) que datan de 1937 y 1919, emplean el cuero cortado a mano como aplique ornamental de los tapados. Al igual que el vestido realizado por Marc Jacobs para *Luis Vuitton* (Ficha de observación 48, cuerpo C) en el que se aprecia una innovación en la conjunción de organza de seda y el detalle en cuero, pero sin llegar a ser una transformación textil, sino más bien un agregado.

Por un camino con similitudes pero que se distancia de los anteriores, se encuentran los trajes de *Alexander McQueen*, *Valentino* y *Dior* (Fichas de observación 45, 46 y 47 respectivamente, cuerpo C) donde el cuero cortado se integra de manera tal que se observa como un desarrollo textil completo. Si bien presentan diferencias entre sí, como la utilización de piel de poni con pelo en el caso del traje de *McQueen* o el de *Valentino* de astracán

negro bordado con cuentas, la apariencia visual final resulta muy similar al encaje. Lo que evidencia una investigación textil con el fin de obtener resultados que se asemejen a tejidos preexistentes o con lecturas de similitudes evidentes. En el camino opuesto se encuentra la propuesta de Iris Van Herpen (Ficha de observación 49, cuerpo C), donde el cuero cortado a laser no busca la similitud con otros tejidos, sino realzar sus propios aspectos físicos, como el brillo, la dureza y la posibilidad de crear corporeidades. Dejando de lado los recursos florales y apostando a formas geométricas repetidas, que poseen mayor relación con la utilización del cuero ya que transmite una sensación de armadura o capa protectora, muy distanciada de la apariencia suave y frágil de los anteriores analizados, con excepción del abrigo de *McQueen*. En una búsqueda formal similar se evidencia en otro de los trajes de *McQueen* (Ficha de observación 50, cuerpo C), donde la vestimenta invade el rostro y la cabeza acentuando el concepto de protección o armadura. A diferencia del anterior en este traje se creó un textil con la unión entre cuero cortado a laser y encaje, obteniendo un resultado visual entremedio de lo suave y etéreo del encaje, y lo agresivo del cuero, muy característico del trabajo de la marca. Pero nuevamente, el trabajo en piel, busca la similaridad con el encaje, complementándolo formalmente. Otro traje de Iris Van Herpen (Ficha de observación 51, cuerpo C) es la unión entre el anterior analizado de la misma diseñadora y el de *McQueen*. Ya que también posee la fusión entre encaje y cuero, pero la forma en que se encuentra recortado este último no se relaciona con el primero. Es decir, si bien la conjunción final de ambos materiales resulta en un tejido de apariencia similar al encaje, el recurso en cuero no es reemplazable por un material hilado o no se obtendría el mismo efecto final. Por lo tanto para el autor del PG, sí se evidencia una búsqueda textil con un objetivo innovador, puesto que denota nostalgia por los procesos de construcción de tradición, pero resulta en un textil nuevo distanciados de los patrones habituales.

Avanzando con los trajes con trabajo de encaje y guipur sin cuero, se puede comenzar por el vestido de *Proenza Schouler* (Ficha de observación 57, cuerpo C), el cual presenta una cualidad original en la construcción del tejido. Los diseñadores crearon el textil a partir de un tejido sobre tul, que luego sumergieron en ácido para eliminar la red y finalmente le aplicaron con ultrasonido pequeñas piezas de crep, obteniendo una apariencia y silueta tradicional con una intrincada construcción contemporánea. Dentro de los innovadores se encuentran además, dos trajes de los diseñadores *Threeasfour* (Ficha de observación 58 y 59, cuerpo C), ya que en ambos se denota una intención de encaje debido a la creación de enlaces y repeticiones que recuerdan a la construcción del tejido. Pero no anclan su búsqueda en la representación literal, sino en la experimentación formal, gracias a la libertad que les otorga la impresión 3D. En el lado opuesto en la investigación con este tejido, se puede mencionar al atuendo creado por Karl Lagerfeld para *Chanel* (Ficha de observación 56, cuerpo C), donde el encaje no presenta modificación en su construcción pero, al estar ensamblado a un tejido con cuerpo, le otorga a la silueta final una corporeidad alejada de las posibilidades del material por sí solo. Para concluir, la propuesta de *Prada* (Ficha de observación 53, cuerpo C) dentro de este grupo, se alinea en una mímica visualmente literal y de riqueza conceptual, pero carente de desarrollo textil al nivel de los anteriores mencionados. Ya que el claro objetivo de la diseñadora era crear una imitación que tuviera validez en sí misma como textil, ya que emplea una de las técnicas actuales más utilizadas en la realización de estampa en tejidos pero con un motivo tradicional de encaje francés. Creando un juego entre lo verdadero y lo falso, lo real y lo imitado.

#### **3.3.1.4. Bordados y apliques**

Para finalizar el trabajo de observación, se encuentra el sector más extenso de la muestra, con más de 30 diseños que dialogan entre sí sobre lo contemporáneo de las técnicas de bordado y aplique. Aunque, sobre todo, se evidencia un intencionado elevamiento de estas

técnicas sobre las otras, debido a que son las que caracterizan con más ímpetu la alta costura. En primer lugar, se pueden agrupar los trajes de *Dior* y *Alexander McQueen* (Fichas de observación 60, 61 y 62, cuerpo C), dónde se puede observar un arduo trabajo manual, pero no demuestran innovación alguna, sino que se presentan como excelentes ejemplos de tradición. También se podrían incluir dentro de este agrupado, el traje de Raf Simons para *Dior* (Ficha de observación 77, cuerpo C) y el de Karl Lagerfeld para *Chanel* (Ficha de observación 76, cuerpo C), en los cuales también se denota el intrincado bordado floral, aplicado a mano con detalles que elevan los trajes a obras maestras de la costura. Pero en todos los casos, se encuentran anclados en una repetición de técnicas sobre una repetición de siluetas de otras épocas, lo cual habla de una nostalgia tradicionalista estancada en la repetición de patrones y no en el avance e innovación. Por otro lado, dentro de la técnica tradicional, pero con nuevos materiales o patrones se encuentran los vestidos de *Prada* (Ficha de observación 67, cuerpo C), Raf Simons para *Dior* (Ficha de observación 78, cuerpo C), Mark Jacobs para *Louis Vuitton* (Ficha de observación 79, cuerpo C) y Gareth Pugh (Ficha de observación 87, cuerpo C). En los que las técnicas de construcción y aplicación de elementos no presentan cambios de la tradicional, pero utilizaron piezas fuera de los clásicos del rubro, como flores cortadas en láser, escamas de grandes proporciones o sorbetes. En el caso del traje de Raf Simons, los elementos aplicados no presentaban cambios significantes de los habituales, pero el patrón elegido para colocarlos les otorgaba una apariencia nueva y refrescante. Además, el diseñador, colocó esta nueva disposición en conjunto con una tradicional en el mismo vestido, lo que contrasta y actualiza aún más la propuesta. El traje que realmente se separa del resto de esta categoría, proponiendo un nuevo concepto de bordado es el de Hussein Chalayan (Ficha de observación 68, cuerpo C), ya que a pesar de utilizar cristales *Swarovski*, la técnica de aplicación y la apariencia

final distan mucho de la tradicional, aunque en la teoría continúa siendo una aplicación de detalles.

En segundo lugar se encuentran los trajes bordados con hilos, en los cuales, también se encontraron ejemplos tradicionales, como los casos de *Dior* (Fichas de observación 69 y 71, cuerpo C) que presentan los más emblemáticos bordados florales con hilo de seda. Comparativamente, en la vereda contemporánea, se encuentra la propuesta de Christopher Kane (Ficha de observación 70, cuerpo C) en la que nuevamente los motivos son florales, pero con una mirada actualizada, mezclando bordados a máquina y a mano. Dentro de este mismo lado se puede mencionar el traje de Mary Katrantzou (Ficha de observación 80, cuerpo C) dónde, al igual que *Prada* con el encaje, imprime una fotografía del bordado en tamaño real, para luego aplicar el mismo en real. También se puede incluir a otra propuesta de Chalayan (Ficha de observación 82, cuerpo C), en la que no se evidencia bordado alguno en la superficie del atuendo, pero presenta las piedras en su interior que con una luz se ven reflejadas en el textil. Nuevamente plantea una innovadora manera de ver el bordado, dónde ya no es la técnica ni la apariencia lo que lo enlaza, sino el concepto de la prenda.

En tercer lugar y para finalizar con el trabajo de campo, se encuentran una serie de trajes con trabajo de aplicación de plumas de todo tipo, desde ganso, avestruz y pato hasta plástico. Nuevamente los ejemplos tradicionales son clásicos y contemporáneos, como el de *Ives Saint Laurent* (Ficha de observación 84, cuerpo C) o el de Karl Lagerfeld para *Chanel* (Ficha de observación 88, cuerpo C). Además de los que presentan las herramientas tradicionales con elementos de aplicación nuevos, como los de Iris Van Herpen (Fichas de observación 85 y 87, cuerpo C) dónde el plástico y la impresión 3D nuevamente se proponen como las herramientas idóneas para actualizar la tradición. Finalmente, los que realizan un paso más alejado de los anteriores, son las propuestas de Maiko Takeda (Ficha

de observación 89, cuerpo C) y *Proenza Schouler* (Ficha de observación 90, cuerpo C). Dónde en el primero, ya no son plumas ni se encuentran bordadas sobre tela, sino que realiza un textil desde el encastre de piezas. Obteniendo de resultado una apariencia mimetizada a un plumaje. En el caso del realizado por *Proenza Schouler* se observa una técnica similar a la unión de piezas, pero esta vez utilizando plumas reales.

### **3.3.2. Conclusión de lo observado**

Luego de ser analizados todos los trajes expuestos en la muestra, resulta inevitable el desarrollo de reflexiones sobre lo observado. Como se ha expuesto a lo largo del estudio, es claro el ímpetu con el cual se pretenden evidenciar las herramientas del pasado y presente, ya que actualmente se siguen utilizando, demostrando su característica asociada al lujo y la extravagancia. Denotando una necesidad de continuidad del estatus que conllevan las prendas, más que de las técnicas con las que fueron construidas. Elevando los trajes expuestos más allá del alcance de la mano, trasladando esta característica a los oficios.

Al comienzo de la muestra, con los trajes *toiles*, se propone desnudar estos oficios, demostrar sus estructuras y procedimientos. Manifestando que la vestimenta es la prueba, el molde, el esqueleto y las técnicas que llevan hasta el resultado final, no solo este último. Priorizando y realzando todos los procesos ocultos dentro de la construcción de un atuendo, realizando el énfasis en la sastrería y la construcción de la alta costura como paradigmas de lo artesanal. Es claro, desde el inicio de la muestra la característica nostálgica de la misma, evidente en la división en oficios, en la constante comparación entre antiguos y contemporáneos y en la elección de trajes que, en su mayoría, presentan deícticos visuales o conceptuales que refieren al pasado. Tales como, la apariencia escultórica de gran número de atuendos, la mimética literal, las siluetas y las tipologías. Para el autor del PG resulta debatible la propuesta realizada por la muestra, entre la mano y la maquina, ya que

se propone con mayor énfasis la mano. Si bien se presentan gran cantidad de vestidos realizados parcial o completamente a máquina, el número no alcanza la mitad de los confeccionados a mano. La postura del curador sobre la máquina es de presentarla oculta, o disfrazada detrás de la mano, ya que salvando algunas propuestas, la mayoría imitaban con la máquina lo que la mano había realizado anteriormente. ¿Es, entonces, el objetivo de la muestra demostrar a la máquina como una imitadora perfeccionada de la mano?

Resulta inevitable resaltar la característica comparativa de la exposición, dónde se denotó un constante acento entre el pasado y el presente, entre como se realizaba antes y se efectúa ahora. Pero, la conclusión más fuerte y de la cual se desprenderá el proyecto personal del trabajo, es la que resulta a partir de la lectura y análisis de la autora Svetlana Boym (2010) del capítulo anterior. Dónde se argumenta que la nostalgia presente, debe tener fundamento en la reflexión del pasado y no en su reconstrucción, y la muestra se centra precisamente en la segunda posición. Intentando imitar, reconstruir y trasladar en el presente las herramientas y sobretodo el resultado visual del pasado. Este es también, la característica cíclica de la moda que se habla en el capítulo anterior, ya que la reconstrucción de los trajes representa el intento de restauración de los ideales de los mismos. Es decir, el énfasis en la muestra estaba enfocado en el pasado y cómo se lo revive hoy en día, y no en cómo se puede utilizar el pasado para construir nuevas cosas en el presente.



## **Capítulo 4: El fieltro como herramienta nostálgica de creación**

Como eje central y sustento de este capítulo se utilizara la publicación realizada por el Instituto Nacional de Tecnología Industrial (INTI), *Objeto Fieltro* (Ariza, et. al., 2011), en la cual se propone al fieltro como una variable sustentable para el diseño en Argentina. Por más de que el objetivo del presente PG no es la sustentabilidad, este carácter remarcado en la publicación resulta de interés para el autor, ya que es uno de los cuestionantes de mayor discusión para los referentes del diseño de indumentaria actual. También se utilizará la información sobre fibras textiles desarrollada por Norma Hollen, Jane Saddler y Anna L. Langford (1997) en su libro *Introducción a los Textiles* y se incorporarán estadísticas del proyecto *PROLANA* del Ministerio de Argoindustria de la Presidencia de la Nación con el fin de aportar datos de fuentes oficiales a la investigación.

Además, Argentina se posiciona como uno de los principales exportadores laneros a nivel mundial, pero presenta poco desarrollo productivo de la característica de afieltramiento de la fibra de lana. Como se enunciará más adelante, las capacidades del material, la facilidad de su construcción y las características de la fibra lo posicionan como un aliado de alta calidad para el diseño y desarrollo de textiles e indumentaria.

Por otro lado, se propone al fieltro como la herramienta propicia para la creación a partir del pasado. Apostando a su flexibilidad y amplia gama de opciones, para crear con herramientas y procesos ancestrales, textiles y prendas contemporáneas.

### **4.1. Materia prima: La lana**

En primera medida, antes de comenzar a detallar procesos y metodología afín al no-tejido, es necesario conocer la materia prima de la cual se obtiene. Lo cual ayudará a tener un mejor manejo y a comprender de manera integral el producto resultante.

La lana es el primer y principal material con el cual se realiza el fieltro, esta es una fibra textil corta natural, es decir, es pelo de origen animal apto para hilatura. Las fibras animales son las provenientes de los folículos pilosos o de glándulas de animales domesticados, se consideran las primeras fibras con las cuales el ser humano se protegió de las inclemencias climáticas. Primero utilizando la piel del animal en su totalidad y luego, una vez desarrollada la capacidad de domesticación de los mismos, comenzó a extraerla sin la necesidad del sacrificio. La lana, así como el pelo de cabra y conejo, proviene de los folículos pilosos, a diferencia del gusano de seda del cual se extrae de sus glándulas sedosas. Se denomina lana a todo el pelo proveniente de la oveja, aunque en el lenguaje coloquial se amplía a camélidos y conejos. Se podría afirmar que la lana es la fibra animal más difundida a nivel mundial, debido a su larga tradición histórica y constante desarrollo tecnológico, además de poseer excepcionales características técnicas y funcionales. (Hollen et. al., 1997)

Argentina, es uno de los principales productores de lana fina a nivel mundial, posee una larga tradición lanera. Luego de Australia, Nueva Zelanda, Alemania, Sud África, el Reino Unido y la ex Unión Soviética, es el 7mo exportador de lana sucia y el 6to productor mundial en toneladas. Siendo la Patagonia la que produce el 95,6% de las lanas finas y más del 50% del total de las lanas del país. (PROLANA, 2011)

#### **4.1.1. Estructura de la fibra y características**

La fibra de lana se encuentra compuesta principalmente por la proteína denominada queratina, la que se encuentra conformada por carbono, hidrógeno, oxígeno, nitrógeno y azufre. En su estructura posee una envoltura superficial escamosa denominada cutícula, la cual es la gran diferencia entre otras fibras y es por lo que luego se podrá efectuar el encastramiento de fibras entre sí llamado afieltramiento. Esta capa externa de escamas solapadas y ordenadas, proporciona la protección al núcleo del pelo. En su interior se

encuentra el *cortex*, un agrupamiento de células que permite generar la ondulación o rizo característico de la lana que le otorga las propiedades de aislación y elasticidad.

Las propiedades de la lana pueden dividirse entre aspectos físicos y cualidades químicas que la caracterizan. Se presenta como una mala propagadora del fuego, ya que es difícil de quemar y también de mantener encendida, por lo cual se dice que presenta resistencia a la combustión como una de sus cualidades químicas. Otra, es su sensibilidad a los álcalis, lo cual es de vital importancia en los procesos de teñido, ya que la fibra puede diluirse parcial o totalmente. Por último, también de relevancia para los teñidos, presenta resistencia a los ácidos.

Los aspectos físicos de la lana también serán determinarán para los procesos en los que podrá ser sometida la fibra. En primer lugar, presenta la capacidad de refractar la luz, a mayor cantidad de escamas se evidencia un aumento de opacidad y viceversa. Además demuestra una buena resistencia a la tracción y alta flexibilidad, siendo más flexible que la seda y el algodón. Por otro lado, es la fibra más elástica entre todas, llegando a estirarse un 30% en húmedo y un 50% en seco, y posee la capacidad de recuperar su longitud original. También, llega a absorber un 30% de su peso en humedad sin ser percibida como mojada, pudiendo absorber, retener y eliminar el agua de la humedad ambiente donde se encuentra. Esta característica determina el peso de la misma, siendo esta la fibra más liviana de todas luego del sisal. Del mismo modo presenta una alta capacidad de aislación térmica, tanto de frío como calor. Por último, la propiedad física de mayor importancia para este PG es la de afieltrado, gracias a su cualidad escamosa, es posible unir las fibras para confeccionar una tela mediante presión, humedad y temperatura.

#### **4.1.2. Obtención y calidad**

La taxonomía ovina encuentra su raíz en el Muflón, antecesor inmediato de la variedad de razas ovinas y del cual solo quedan dos poblaciones salvajes en el mundo, una en Asia menor y la otra en Córcega y Cerdeña. La variedad de especímenes dentro de la familia de ovejas domesticadas productoras de lana se puede clasificar según su raza, finura de fibra y largo de mecha. El grosor es un determinante crucial en la búsqueda de calidad de la lana, cuanto menor el diámetro mayor valor posee. Siendo la raza Merino la más solicitada para la producción de tejidos muy finos y la Criolla la de mayor diámetro, reservada para la tejeduría de alfombras y tapetes. (Hollen, et. al., 1997)

La obtención de la lana se produce mediante la esquila, la cual consiste en retirar el pelo del animal vivo en forma de paño grueso, obteniendo una pieza entera de la mayor cantidad de fibra. El procedimiento se realiza de forma anual y existen dos técnicas bien diferenciadas según la tradición del lugar de producción. A uno se le denomina Maneado o Criollo, siendo el más tradicional, se atan las patas del animal entre sí antes de comenzar el proceso y cuando se termina se libera para recortar la barriga y por último el desgarre. El otro se denomina Desmaneado, Tally Hi o Australiano, es el método más moderno donde el animal se maneja suelto y sentado delante del esquilador. Se comienza por la barriga y se termina por la cabeza. Las herramientas utilizadas pueden variar entre manuales y mecánicas, siendo las primeras las tijeras primitivas utilizadas desde la antigüedad y las segundas la variante eléctrica industrializada. Esta última se utiliza cuando la producción es alta, donde la población ovina es elevada. Una vez finalizado el procedimiento se deberá esperar doce meses para que el pelo del animal vuelva a crecer el largo suficiente. (Ariza, et. al. 2011)

Asimismo, la calidad de la fibra de lana también dependerá de cómo se realice la obtención de la misma en el momento de la esquila y durante los cuidados realizados en el año de crecimiento del pelo. Durante el proceso de obtención de las fibras, se pueden realizar una

metodología para reducir la contaminación de las fibras. La misma consiste en esquila primero las partes sucias o de menor valor del animal, como la barriga, miembros anteriores y posteriores, entropiernas, la zona perianal, copete y quijadas. Para luego proceder con la obtención de las zonas limpias restantes, el resultado se denomina lana de vellón. (Ariza, et. al. 2011)

#### **4.2. Breve introducción histórica del fieltro**

La historia del fieltro se remonta a lo más primitivo dentro de la historia del ser humano, mucho antes inclusive que la historia de la hilatura o la tejeduría. Según Berthold Laufer(1930), se podría afirmar que la aparición de éste se dio prácticamente de forma contemporánea con el descubrimiento de las vestiduras a base de piel animal. Si bien, tanto romanos, griegos y chinos antiguos criaban ovejas y conocían la técnica del fieltro, no jugaba un rol importante dentro de sus industrias o en sus textiles de uso habitual. Estas grandes civilizaciones de la antigüedad, según el autor, no dependían de la manufactura de este textil y podrían haber prescindido de ella sin modificar en nada su estilo de vida, por lo cual deduce que no se les debería adjudicar su primer uso. Aunque los primeros registros escritos donde se pueda rastrear este material datan del cuarto siglo a.c., hallados en los registros chinos de la dinastía Chou, en los cuales se describen alfombras realizadas en fieltro, el antropólogo afirma que estos no pueden ser los inventores. Ya que, si bien criaban ovejas, no utilizaban la lana para producir ningún textil u otros elementos, pero si hilaban seda u otras fibras naturales. Por lo cual, la asociación de los chinos con el fieltro debe haber sido por una fuente externa de la cual aprendieron su uso y técnica. Asevera, que la cercanía de dichos pueblos a las tribus nómadas que habitaban la zona sur de Rusia y Mongolia fue de suma importancia en la historia del fieltro. Mientras que para los griegos era un asunto secundario sin más relevancia que la de una herramienta útil, para estas tribus, el fieltro fue lo que les permitió subsistir, además de ser parte de su cultura. Dichos pueblos

nómades asiáticos perfeccionaron y llevaron al máximo la técnica, asociándola con prácticas religiosas y ceremoniales. Por lo cual, el autor atribuye su primer uso a estas culturas, siendo imposible detectar cual de todas las tribus nómades fue la primera, ya que ninguna poseía sistema de escritura y todo lo que se conoce de ellas fue narrado por los chinos y los griegos. Se podría destacar, que Laufer escribió el artículo para la revista *Antropología Americana* en 1930 y describe que hasta la fecha de su investigación, las tribus del Tibet, Turquía y Mongolia continuaban realizando los mismos procedimientos y ritos que sus antepasados. Pudiendo ser comparados con los restos encontrados por arqueólogos a lo largo de Asia central, lo cual demuestra el arraigo y la posición de la técnica en la historia de su cultura. Pero, al no poseer escritura como ya se mencionó, la historia original del fieltro queda perdida en el amanecer de la humanidad sin ningún tipo de registro.

#### **4.3. Procesos de producción: El afieltrado como técnica**

Como anteriormente se ha mencionado, la propiedad de la lana que posibilita el afieltrado es su cutícula escamosa. Al encontrarse las fibras de lana dispuestas en direcciones contrarias, se traban entre sí a modo de sierras, imposibilitando su desplazamiento natural. El procedimiento es de característica irreversible y no precisa de la mejor calidad de fibras para su obtención, haciendo de este mismo una variante económica más viable que sus hermanas hiladas.

##### **4.3.1. Afieltro industrial y semi industrial**

Existen dos tipos de procesos para la manufactura de fieltro industrial, por un lado el seco con agujas, el cual no requiere de altas complejidades industriales para su producción. Y por el otro, el proceso en húmedo, el que necesita de la apertura de las escamas de la fibra de lana para realizar el afieltrado. En ambos procedimientos la producción comienza de la misma forma, la cual a continuación se detalla.

El paso previo antes de comenzar con la producción es el lavado de la lana, puede ser efectuado dentro de la misma cadena de elaboración o llegar limpio del productor, luego se cardan de manera superficial las fibras y queda listo para comenzar el proceso de afieltrado. El primer paso se le denomina apertura de las fibras, consiste en la apertura de los fardos en los que viene la lana y en la separación de las fibras. Se realiza en la máquina abridora, la cual se asemeja a engranajes cubiertos con agujas a modo de peine, durante este proceso se eliminan los restos grandes que pueden haber quedado del lavado previo y que dificultarían la tarea posterior de afieltramiento. El esquema continúa por la máquina cardadora la cual completa el proceso de limpieza y posiciona las fibras de forma que se extiendan a modo de velo. Luego de estos primeros pasos de preparación, se dividirá en húmedo o seco, como antes mencionamos.

En primer lugar se detallara el proceso en húmedo, el cual continúa con el acomodamiento del velo generado anteriormente en forma de capas de acuerdo a la densidad buscada, para ingresar a la máquina afieltradora. Se le agrega vapor como primera medida, para lograr la apertura de las escamas de las fibras, para posteriormente aplicarle presión uniforme con la prensa. Esta unión entre humedad y fuerza es lo que efectúa el primer afieltrado, para más adelante ingresar a la fulona. Dicha maquina continúa con la función de la anterior pero genera una mayor densidad en el tejido final. Consiste en el enrollado del fieltro primario al que a continuación se le aplican golpes. Si el resultado final se solicita en un color que no sea el natural de la fibra, en este momento de la producción se procede al teñido, ya que se efectúa en el paño terminado y no en la fibra individual. Inmediatamente se continúa con el enjuague para eliminar restos de soluciones, se realiza con agua fría y caliente para generar estabilidad dimensional en el producto final. El secado se realiza mediante ventiladores, pudiendo tardar hasta tres días en secar. Finalmente, se realiza el corte de las piezas en una troqueladora según las necesidades del producto.

Por otro lado, al proceso en seco con agujas es de mayor simpleza, lo que facilita su utilización debido a su bajo costo de producción. Consiste en, luego de la producción del velo inicial, la introducción del mismo en una maquina que contiene una superficie móvil, la cual contiene entre 50 a 300 agujas por centímetro. Dependiendo de la densidad final buscada se pueden utilizar dos superficies agujadas, una superior y otra inferior. La acción de la maquina consiste en movimientos ascendentes y descendentes sobre el velo, lo cual genera fricción entre las fibras y nudos, muy similar a una maraña. Además de ser un proceso de bajo costo debido a que se precisa de menor cantidad de maquinaria para su armado, y no necesitar de secado, es uno de los más elegidos en el último tiempo a raíz de la posibilidad de incorporación de otras fibras. Razón por la cual hace décadas que se producen no-tejidos con materiales sintéticos utilizando esta técnica.

La producción semi industrial se utiliza generalmente para obtener objetos de gran tamaño pero con escasa cantidad de producción, como pueden ser tapetes, alfombras o afines, o con el objetivo de obtener varios productos diferentes en un corto período de tiempo. En la publicación del INTI, Ariza *et al*(2011), enumeran las maquinarias que no poseen protección legal en Argentina, por lo cual pueden ser reproducidas libremente.

A grandes rasgos las maquinarias se podrían dividir en: Afieltradoras con cilindros en seco, las cuales a través de presión y fricción realizan el procedimiento; con cilindros en húmedo, las cuales poseen embudos por donde sale el agua y bateas para contener los sobrantes de liquido; con planchas, las cuales ejercen presión uniforme sobre el velo de fieltro realizando movimientos circulares de fricción; con agujas, a diferencia de las industriales estas poseen una solo hilera de agujas por donde se introduce el velo; y por último las utilizadas para generar objetos en tercera dimensión, para los que se realizan moldes a medida previamente. Además, se precisan de palos de amasado para complementar el trabajo de



las maquinas semi industriales, ya que podrían quedar porciones donde el resultado no sea el esperado. Dichos palos consisten en cilindros con ranuras irregulares a lo largo.

#### **4.3.2. Afieltrado artesanal**

Por otra parte, el proceso artesanal es el que despierta mayor interés en el autor del presente PG, ya que, como se viene detallando en los capítulos anteriores, el objetivo final del proyecto es obtener indumentaria de característica artesanal. Este método de preparación evidencia la huella del autor de la forma más literal posible, ya que son las manos las herramientas principales que se utilizan. La fuerza, el tiempo o la uniformidad del encimaje inicial de fibras son las variables diferenciales dentro de este proceso, además de la destreza creativa-expresiva del autor.

Los pasos a realizar, no distan demasiado de los procedimientos industriales, la diferencia radica en que integralmente se efectúa de forma manual. Al igual que con los sistemas antes vistos, hasta la obtención de la fibra en limpio, los pasos se realizan de la misma forma. Luego, se procede a la formación del velo, la cual consiste en la disposición en capas de manera perpendicular de las fibras, poniendo principal atención en que ninguna superficie quede con la disposición de la lana en dirección paralela entre sí. La cantidad de superposiciones dependerá del grosor final buscado, y deberán disponerse sobre una superficie impermeable móvil, como un plástico o red. Nuevamente, al igual que con los procesos industriales, es aquí donde se diferencian el trabajo con aguja en seco y el húmedo. Para el primero, se precisa de disponer el velo conformado sobre una esponja o una superficie perforable, para luego comenzar a atravesar el mismo con las agujas especiales para fieltro. Este tipo de procedimiento, dependiendo del tamaño del producto final buscado, demanda horas de trabajo minucioso para poder lograr una superficie

uniforme y compacta. El agujado en seco manual se utiliza generalmente para la preparación de objetos tridimensionales o apliques sobre superficies.

Por otro lado, se encuentra el amasado en húmedo. Después de la preparación del velo inicial se procede a rociar al mismo con agua jabonosa, lo suficiente como para que la lana comience a compactarse. Se coloca otra superficie plástica o red sobre la capa húmeda, y se comienza a masajear con movimientos circulares ejerciendo presión. Una vez se encuentren bien unidas las fibras, se procederá a enrollar las mismas entre los plásticos o redes dispuestos sobre y debajo de las mismas, con el fin de proceder al amasado. Este proceso se debe reiterar alrededor de unas 20 veces por sentido de la tela, es decir, primero se realiza en una dirección y luego se rota el tejido 90° para obtener un encogimiento parejo de las fibras. Una vez realizado este método, se deben retirar los plásticos de contención y continuar amasando directamente la tela en forma de bollo, es preciso propinarle golpes para compactar aún más el textil. Finalmente, siempre se debe enjuagar la pieza una vez terminada, ya que los residuos de jabón pueden deteriorar el fieltro en un futuro. El secado se realiza de forma natural, la centrifugación del mismo puede producir una deformación del textil y el calor puede quemar las fibras.

#### **4.4. Características y posibilidades del textil**

El fieltro, al ser un textil proveniente de una fibra natural, posee ciertas características que son importantes de puntualizar ya que aporta aún más información sobre cómo utilizarlo. En primer lugar, tiene alta capacidad de resiliencia o poder de recuperación debido a la elasticidad que posee la fibra de lana, lo cual hace que posea poca tendencia a arrugarse. Por otro lado, otra de las grandes aptitudes del material consiste en su capacidad de fijación de la forma. A través de la aplicación de humedad, presión y temperatura se puede lograr cualquier dimensión determinada, el proceso es similar a cuando se realiza el afieltramiento

de las fibras, cuanto más compacto sea el fieltro más limitada es su capacidad de adaptabilidad a nuevas formas. También posee alta resistencia a los ácidos, con excepción de los alcalinos como la soda caustica.

Por otro lado, el fieltro posee dos grandes debilidades que son características de la fibra de lana. Primero su alta sensibilidad al ataque de las polillas, estos insectos son el enemigo principal de la fibra de lana, aunque en la actualidad existen eficaces tratamientos que permiten reducir el ataque de los insectos. Y finalmente, posee alta sensibilidad a la luz solar, los textiles realizados a base de lana blanca toman color amarillento si se los expone permanentemente a la luz solar.

Asimismo, estas características antes mencionadas, pueden ser aprovechadas para distintos fines o productos. Las propiedades naturales de la fibra posibilitan diversas aplicaciones que pueden mejorar la calidad del producto final y simplificar los mecanismos de producción. Un ejemplo es la capacidad de ahorro de energía durante el proceso de producción. A comparación con la cadena de fabricación de la mayoría de las fibras artificiales o durante la construcción de textiles tejidos, donde los mecanismos de producción requieren un alto consumo de energía, el fieltro precisa de un mínimo consumo. Por otro lado, se lo considera un producto altamente sustentable debido a que puede ser fabricado con los excedentes no utilizados por otros productores laneros y no alterar su acabado final. Ya que no es necesario el uso de las fibras de alta calidad como en otros productos del mismo material. Otra de las cualidades del fieltro es la de ser un excelente aislante térmico, debido a que el rizado natural de sus fibras y el nivel de recuperación de su forma una vez estiradas, ayudan a retener el aire seco inmóvil entre sus fibras. También, gracias a su alta higroscopicidad, es un buen conductor eléctrico lo que lo hace antiestático. Asimismo, presenta mala propagación del fuego, no se derrite ni gotea, no emite gases tóxicos y

evidencia baja liberación de calor durante la combustión, lo cual lo posiciona como una herramienta idónea para la construcción de elementos de protección contra el fuego. Dentro de sus cualidades físicas se pueden destacar, su liviandad y su durabilidad. Como antes se ha mencionado, la particular flexibilidad de las fibras de lana hace que puedan doblarse y estirarse varias veces sin romperse, lo que convierte al fieltro en un material altamente duradero y con poco desgaste en el uso.

Por último, este material presenta una complicación a tener en cuenta durante la realización del proyecto. Debido a que la técnica de afieltramiento consiste en la contracción y disminución del espacio entre fibras, resulta evidente el inevitable encogimiento del mismo. Cuanto mayor sea el amasado en el proceso, aumentará el porcentaje de reducción en el paño terminado. Por lo cual, se recomienda la realización de muestras previas para evaluar y prever esta cualidad, ya que dicho porcentaje podrá variar dependiendo la calidad de la fibra. Siendo más notoria en las fibras de mayor calidad, gracias a poseer mayor cantidad de escamas y ser más finas.

#### **4.4.1. Acabados y terminaciones**

Actualmente existen en el mercado infinidad de posibilidades en lo que respecta a tecnologías para mejorar el aspecto final de los textiles. El fieltro, al ser un no-tejido, no se deshilacha, lo que amplía y facilita los procesos de acabado de las prendas terminadas elaboradas con este. Por ejemplo, el corte láser, que no es una posibilidad en la mayoría de los textiles elaborados con fibras naturales, se presenta idóneo ya que genera un inmejorable aprovechamiento del material gracias a que la sangría de corte es muy reducida. Además el proceso no produce tensión en las piezas, lo que hace que no se disminuya la resistencia del material y no se deforme. No obstante, el calor aplicado durante esta técnica genera cenizas y olor. Por otro lado, se podría utilizar el procedimiento de corte

mediante chorro de agua. El cual consiste en la erosión del material mediante un chorro de agua a alta velocidad y elevada presión, pudiendo agregarse arena abrasiva. Este mecanismo puede generar resultados diversos dependiendo del grosor y textura del material, obteniendo cortes desparejos, además de tener que incluir el secado posterior de la pieza una vez cortada. Lo cual puede ralentizar la producción. Por último, el sistema de corte más utilizado y el que presenta mejores resultados, es el troquelado. El cual consiste en el corte a través de cuchillas de acero, obteniendo alta calidad y prolijidad, además de ser repetible en altos volúmenes simultáneamente.

#### **4.4.2. Prefiltros y apliques**

Otra de las particularidades de este textil es la posibilidad infinita para crear texturas, volúmenes y dibujos con variadas técnicas sobre su superficie. A través de la técnica de amasado artesanal en húmedo es posible, por ejemplo, dibujar y establecer patrones con color. Debido a que la metodología con la que se compone el fieltro no consiste en la tejeduría sino, como ya se ha mencionado anteriormente, en la unión de las fibras por fricción, fuerza y humedad, la posibilidad de incorporar diseños en las superficies durante el proceso resulta de mayor facilidad. Ya que el resultado final se va observando durante y antes de acabada la pieza. Se lo considera de gran calibre expresivo debido a que los matices con los que se puede trabajar son similares a las acciones que se realizan durante la creación de un patchwork o un collage, con la simpleza de no necesitar ningún tipo de pegamento o costura. Asimismo, también es comparable con la escultura, debido a su posibilidad de crear piezas en tercera dimensión con alta resistencia. Para la creación de patrones, como antes mencionábamos, existe la posibilidad de incorporar prefiltros. Los cuales son formas previamente amasadas de forma individual, sin llegar a completar el proceso, para ser aplicadas sobre la base de lo que luego será el paño de fieltro. Este paso previo, ayuda a mantener las formas de los dibujos con líneas definidas, ya que durante el

amasado pueden perder el contorno y su definición. En Europa, donde la industria artesanal del fieltro goza de gran popularidad, los prefieルトros se comercializan listos para utilizar.

Por otra parte, también se puede utilizar la técnica manual del agujado para incorporar dibujos al paño de fieltro. La cual, no dista mucho de la descrita anteriormente en el proceso de armado del fieltro, la mayor diferencia se encuentra en puede realizar con una sola aguja si así se desea o con múltiples. Estas agujas poseen ranuras, en las cuales se enganchan las fibras cuando se introducen las mismas en el velo de lana, pudiendo generar hasta objetos tridimensionales sin la necesidad de la técnica del amasado.

Como anteriormente se ha mencionado, durante la descripción de la fibra de lana, estas poseen una estructura química que facilita su teñido, tanto en los vellones, como prendas y fieltros terminados. Esta versatilidad del material, aumenta más allá la capacidad de del mismo para transmitir diversidad de lenguajes estéticos. Por otro lado, se pueden incorporar otro tipo de técnicas que no son exclusivas del fieltro para la inclusión de color y estampa, como por ejemplo la serigrafía o termofusión de superficies plásticas. (Ariza, et. al., 2011)

#### **4.4.3. Combinación, estructura y moldeado**

Del 100% de la fabricación y exportación de textiles a nivel mundial, solo un 1,7% corresponde a la utilización de lana ovina, ya que las de mayor comercialización son el algodón y las sintéticas. Esto se debe a que son fibras de menor coste final y con mayor adaptabilidad a distintos usos, relegando cada día más a la lana como un consumo exclusivo o de lujo. Lo que, lentamente, realiza variaciones en las exigencias de los consumidores de los productos de lana. En un comienzo solo se buscaba que la lana fuera pura, hoy en día lo importante es su suavidad al tacto y su color más que no contenga acrílico, la fibra favorita para suplir a la natural. Debido a estas características del mercado y a la búsqueda de ampliar las capacidades del material, la incorporación de otras fibras a la

manufactura del fieltro se presenta como una herramienta de validez indiscutible. Desde los inicios de la experimentación textil se han realizado mezclas con el objetivo de producir mejoras funcionales, reducir costos de producción e introducir nuevos productos que permitan obtener características diferentes respecto a las fibras disponibles. A continuación se detallan las combinaciones más frecuentes realizadas con la lana.

En primer lugar se encuentra la mezcla con fibras no afieltrables, como con el algodón al 80% o el poliéster donde la lana debe ser un menor a un 50% de la composición. Estas dan como resultado textiles que no se contraen o reducen, en la mezcla de algodón y lana se disminuye la capacidad de arrugarse del primero. Además de obtener un producto de más fácil mantenimiento y de lavado mecánico. Luego, otra opción de combinación con fibras de algodón, poliéster o nylon con diámetro inferior 32 micrones, resulta en textiles más suaves al tacto. Para obtener este resultado también se utilizan mezclas con fibras menores a un denier, como el lino o las microfibras sintéticas. En segundo lugar se podría incluir la mezcla de fibra ovina con la de otros animales, como cashmere, camello, alpaca o conejo, generalmente esta ecuación se utiliza para reducir el coste económico de estos últimos pelajes debido a que su obtención, producción y comercialización son muy exclusivas.

En tercer lugar, se encuentran las combinaciones con fibras tecnológicas sintéticas, como es el caso del elastano, lo que produce textiles elásticos y resistentes al encogimiento, convirtiéndolas en lavables y secables a máquina. También las mezclas que otorgan mayor resistencia a la abrasión y ligereza, producidas por la incorporación de filamentos sintéticos durante el proceso de hilatura. Y para obtener tejidos que no produzcan pilling, disminuyendo la formación de pelusa y despeluchado. Por otro lado, las variantes que buscan generar aislación térmica, protección del calor y el fuego y para disminuir la

capacidad de absorción de humedad, incorporan fibras no retráctiles, aramílicas, poliamidas, viscosas y de superficies hidrofílicas.

Igualmente, existen mezclas experimentales que buscan ampliar la capacidad del material para trasladarlo a otras situaciones de uso. Elementos como claves de cobre y mallas metálicas son utilizados para dar cuerpo y conductividad al material y así poder ser utilizado en la construcción o en el traslado de objetos de gran tamaño. Así como también se evidencian combinaciones con papel para otorgarle estructura y poder ser utilizado como paneles de aislamiento. Por último, el fieltro mezclado o puro de lana, posibilita la construcción de objetos en tercera dimensión como antes se ha mencionado. La incorporación de moldes en la edificación del mismo simplifica el proceso, sin tener que comenzar por una pieza plana bidimensional para luego incorporar uniones. Al no deshilacharse, como antes se ha mencionado, no es necesario realizar ningún tipo de terminación con costura. Pero, si presenta la posibilidad de incorporar bordados o costuras y hasta calados industriales sin inconveniente, ya que dependiendo de su grosor o composición la libertad es infinita. (Ariza, et. al., 2011)



## **Capítulo 5: Reliquias contemporáneas**

En este último capítulo se reverán los conceptos desarrollados a lo largo del trabajo con el fin de destacar, categorizar y apropiar los más afines a los objetivos generales del mismo. Como se adelanta en la introducción de este PG, el objetivo principal es la realización de una colección femenina que haga hincapié en la nostalgia al pasado artesanal de la indumentaria, aplicando la técnica del afieltrado. El desarrollo de la colección se centrará en variados mecanismos que ayuden a la individualización y la apropiación de textiles de manera artesanal. Asimismo, el fin de la particularización de las telas es aportar una variante amigable para con los métodos de producción que reivindique el trabajo artesanal manual y, a su vez, crear alternativas irrepetibles.

Por otro lado, se busca comprender estos métodos artesanales como un inicio en la revisión de técnicas tradicionales, vigentes o no, que favorezcan al entorno procesual durante la creación del producto. En otras palabras, generar resultados concebidos en una producción consiente y desarrollados en base a las necesidades del usuario femenino actual.

Además, se desarrollarán los conceptos creativos de la colección, la fundamentación de la propuesta y la necesidad de la misma. Así como también el usuario real, el sujeto portador de sentido y la diferencia que da relevancia al proyecto. Por último, se especificarán todos los procesos referentes al diseño de las prendas en sí mismas, aplicando lo aprendido durante la carrera.

### **5.1. El concepto**

Cuando se evalúa cuál será la fuente inspiracional para la creación de una colección, se está investigando cual será la cara visible y el alma de la misma. Debido a que a lo largo del desarrollo de la investigación de este proyecto la temática nostálgica se reitera, resulta evidente que es allí donde el autor debe ahondar para consolidar sus elecciones estéticas.

Si bien a lo largo de la carrera de indumentaria, se han aprendido diversos mecanismos para disparar y desarrollar un concepto, como *brainstorming*, collages improvisados, lecturas de libros, investigación de artistas, etc. Para el presente desarrollo de colección se optará por la selección de imágenes inspiracionales y se crearán paneles que dejen en clara evidencia la partida estética elegida. Además, se partirá de la premisa: reliquia contemporánea, para el nombre de la colección cápsula y para la denominación conceptual de los productos.

### **5.1.1. La reliquia**

El concepto de la colección es lo que dará pie al desarrollo de los demás elementos dentro de la colección, tales como la paleta, la selección tipológica, las transformaciones, los textiles, etc. En el caso del presente PG y de la colección, es a grandes rasgos la nostalgia, lo que se traducirá en indumentaria artesanal de característica única e irrepetible y como herramienta se utilizará el fieltro. Dentro de la investigación y sobretodo en el trabajo de campo, se ha observado que estas obras maestras de la nostalgia son tratadas como reliquias religiosas. Como si en ellas existiera un alma o un elemento extra a lo físico, como las reliquias alcanzadas por los santos, que por el simple hecho de haber sido tocadas son dignas de admiración. Para el autor del PG, esa cualidad extra terrenal, se la otorga el trabajo manual. La extensa calidad y cuidado en cada detalle, el cariño en la producción y la cantidad de horas de trabajo en cada pieza, le proporcionan una cualidad intangible e intransferible a un producto masificado. De la misma forma que una prenda heredada o comprada en una tienda de segunda mano, se le atribuye una esencia propia. El objetivo de esta colección es producir piezas en calidad de reliquias.

### **5.1.2. Paneles**

En primer lugar, para la creación de los paneles inspiracionales, se recolectaron imágenes asociadas a la investigación del PG. Agua contaminada por la industria textil, pinturas prerrafaelitas y elementos nostálgicos son algunas de las referencias visibles en los paneles iniciales. En los cuales éstas se conjugan para proponer un conjunto de vírgenes de la nostalgia, las cuales penan por las desgracias de la industria. Estas creaciones son el pie inicial como disparador del universo onírico de la colección.

Luego, se determinaron palabras clave que definen el objetivo y las líneas a seguir dentro de la colección, así fueron seleccionadas: Minuciosidad, nostalgia y progreso. A partir de estas se realizó una nueva búsqueda de imágenes de referentes de diversas áreas creativas, los cuales aportarán información visual para la colección.

## **5.2. Usuario o Sujeto portador de sentido**

En primer lugar, es vital para la colección definir el usuario objetivo al cual se apunta con la misma, para así afinar las decisiones de diseño a las necesidades de ese objetivo específico. Este sujeto es el que le otorgará sentido a la colección, ya sea imaginario o real, este sujeto debe investigarse a fondo para dilucidar sus cualidades tanto psíquicas como sus necesidades físicas.

El usuario elegido para la colección a desarrollar, consiste en mujeres habitantes de CABA y GBA, con un poder adquisitivo medio a alto. Creativas, profesionales o estudiantes, de entre 25 a 35 años, con un nivel educativo alto y en relación a destrezas creativas o con una alta sensibilidad. En constante búsqueda de exclusividad, diferenciación, calidad y tendencia, con un volumen de consumo alto, de entre 7 a 12 prendas al mes. Con sensibilidad media o nula al precio de compra, siendo propia la toma de decisión. Presenta una alternancia baja en su consumo, es decir, elevada lealtad a la marca o diseñador de su elección.

Posee un estilo de vida activo, realizando actividad física antes del trabajo, tres veces por semana. Cena fuera de su hogar dos veces por semana, concurre a eventos sociales, inauguraciones, aperturas y presentaciones al menos una vez por semana. Fin de semana por medio se retira a un lugar de distensión y relajamiento, vacacionando cuatro veces al año y posee tiempo moderado para el ocio. De personalidad activa, independiente, tenaz, reflexiva, creativa y culta. Nostálgica pero actual, segura de sí misma. Aspira a ser un referente dentro de su campo.

### **5.3. Desarrollo de la colección**

El desarrollo de la colección consta de la puntualización de los pasos a seguir para la concreción de la colección, tales como la paleta de color, la selección de tendencias, la selección de las tipologías a utilizar, su transformación y la moldería.

#### **5.3.1. Paleta de color**

La paleta de color representa el resumen de la atmósfera de colección, además de delimitar el usuario al que se apunta. La elección de los colores puede determinar la decisión de compra o no por parte del usuario. Teniendo esto en cuenta y los paneles inspiracionales creados al principio del desarrollo de la colección, se ha seleccionado la paleta general. En este caso se utilizarán azul eléctrico y marino, estos primeros colores, se utilizarán en mayor medida en la propuesta, ya que se consideran colores que provocan calma y paz. No son agresivos y son adaptables a diversas situaciones de uso, tanto formales como informales. Algo similar ocurre con el bordó, el cual se encuentra siempre ligado a lo solemne, pero más pasional que el azul. Por otro lado, su primo el magenta, representa una explosión de color dentro de la colección, viene a otorgarle chispa y el carácter único. Por último, el beige viene a otorgar aire a la colección, en menor medida que el resto, pero aún así con presencia le brinda un respiro necesario. Estos son los colores principales y de mayor proporción dentro

de la propuesta, ya que además se utilizarán acentos de fucsia, celeste y verde. Estos últimos tendrán una participación muy puntual dentro de la colección, con el objetivo de aplicar puntos de de foco para que el ojo pueda realizar recorridos visuales en las prendas.

### **5.3.2. Tendencias**

Por otro lado las tendencias representan parte importante en la creación de una colección, ya que estas son el elemento que incorporaremos para hacer más comercial la propuesta y que dialogue con la contemporaneidad de la moda internacional. Logrando así un mayor alcance y una mayor aceptación del público objetivo.

En este caso se estudiaron las tendencias para el otoño invierno del año 2017, las cuales se obtienen de los diseñadores y marcas de las grandes capitales de la moda. Dentro de la gran cantidad de posibilidades, se seleccionaron las mejores opciones para que se adapten a las necesidades de la presente colección.

Primero, se seleccionó la tendencia *sport* de lujo, en la cual se evidencia una utilización de tipologías deportivas en una ocasión de uso completamente alejada de su esencia. Chaquetas de montaña, parcas, trajes de motocross y buzos se mezclan con elementos del *pret á porter*, generando una fusión de rubros. El objetivo con esta tendencia es poder emplear tipologías deportivas y mezclarlas con sastrerías. Segundo, se optó por la tendencia falsa piel, donde se generan prendas con pieles de fantasía, con colores chillones o volúmenes irreales. Desde tapados, pasando por estolas y vestidos, la solución ecológica para la piel está de moda. El objetivo es poder producir pelo a través del fieltro. Tercero, se encuentra la tendencia del tartán, la cual es un clásico de la sastrería tradicional, se presenta en todos sus tamaños y colores. El objetivo es producir un textil que incluya el tartán con el fieltro. Por último, se seleccionó la tendencia de los tejidos con lurex, debido a la característica cíclica de la moda como se ha desarrollado en el trabajo se aproxima el

auge de los años 80. El objetivo con esta es incorporar brillo al fieltro para darle otro acabado.

### **5.3.3. Tipologías**

La selección de tipologías es clave en el armado de una colección, ya que ellas son las que representarán la silueta de la colección y, por lo tanto, la silueta que portará el usuario. Además simbolizan las bases a transformar, los esqueletos que precisan de apropiación para generar una colección única y con la esencia del diseñador. Ayudan a comprender la ocasión de uso y el rubro al cual se apunta. Su selección deberá depender, en primera medida, del usuario objetivo al que se apunta. Su cotidianeidad, el uso que le aplicará a las prendas o las situaciones en las que se encontrará utilizándolas, estas determinarán si la elección es pertinente.

En el caso de la presente propuesta se seleccionaron tipologías tradicionales urbanas, con el fin de obtener un resultado actual y de uso cotidiano. Debido a que el usuario es una mujer joven, de entre 25 y 35 años, se deben presentar opciones que puedan adaptarse a su realidad. Es importante ofrecer variables dentro de la propuesta de abrigos para que el consumidor pueda optar según su preferencia de uso, además de poder establecer alternativas para incitar el deseo de más de una. Para comenzar se escogió el buzo de cuello redondo con puños y cuello en rib, ya que en los últimos años se ha establecido nuevamente como un ícono de la moda del *sin esfuerzo*. Previo al *grunge* de los 90, esta tipología se radicaba únicamente al deporte o la vida saludable, pero en la actualidad ha mutado hasta introducirse en las pasarelas de la alta costura. También se incluirá la *bomber* con bolsillos y cierre delantero central, esta representa un emblema de la moda contemporánea, presentándose en todas las variantes y tamaños posibles. Es una prenda que parte de la indumentaria escolar, lo que le atribuye juventud. Asimismo se incorporó un

*blazer* cruzado sin botones, ni bolsillos y con el cuello levantado, debido a que es importante la incorporación de tipologías que se encuentren ligadas a situaciones de uso más formales. El rango etario seleccionado en el usuario, denota una persona profesional o que se encuentra en vías de serlo, por lo que es preciso incluir prendas que se amolden a esta necesidad de uso. En la vereda opuesta, se encuentra la campera de jean tradicional y corta, la cual también se encuentra en auge en la actualidad de la moda. Representa el ícono de la juventud rebelde, por lo cual no resulta extraña su constante aparición en las colecciones de los diseñadores. Por último la parca con ajuste en la cintura se seleccionó para incluir un abrigo de mayor protección en la colección, si bien las temperaturas invernales de la Ciudad de Buenos Aires no se equiparan a la de otras capitales del mundo, presenta días con temperaturas que llegas a los cero o tres grados negativos. Lo cual empuja al autor a incluir una prenda que supla estas necesidades. La razón por la que se eligieron estas cinco tipologías es debido a que se busca otorgar sensación de comodidad y familiaridad con las prendas, además de que el objetivo final es el de producir prendas de característica urbana.

#### **5.3.4. Transformaciones**

Las transformaciones de las tipologías seleccionadas tendrán dos ramas de variación, por un lado se encuentra la familia de las tipologías casi sin modificación, dónde la mutación se dará por la intervención en el textil. En este grupo el objetivo es que se puedan leer de forma evidente las prendas, para generar familiaridad en el usuario y se atreva a utilizar prendas de fieltro.

Por otro lado, la otra rama de transformación, constará de las mismas cinco tipologías pero con una evolución sastrera. Es decir, contarán con recortes, pinzas, terminaciones y construcción de sastrería, presentando así una versión con mayor presencia e identidad. En

esta modificación, si buscará la similitud con la tipología similar, emulando sus formas pero con otra diversidad de recursos constructivos que enriquecen la calidad de las mismas. Desde la aparición de costadillos, pinzas de busto, mangas sastré transformadas y pliegues controlados hasta la unión de mangas al cuerpo, aplicando desarrollo de moldería antigua.

### **5.3.5. Bocetos y definición de diseños**

Luego de haber seleccionado las tipologías a utilizar y definido sus transformaciones, se abre paso al diseño de la colección. En un comienzo, se bocetan variantes de propuestas, llegando a triplicar la cantidad final de la colección, para poder seleccionar las que presenten mayor pertinencia con el objetivo del trabajo. Teniendo en cuenta las líneas de transformación, se seleccionan los puntos constantes y variables de las mismas en la colección. En la serie de baja complejidad de transformación, se presentarán como constantes las cizas, la amplitud de mangas y las siluetas generales del cuerpo de las tipologías. Además se proponen diversos largos modulares como variable, para así suplir la flexibilidad de la cotidianeidad del usuario. Los cuellos y los cerramientos de las prendas representan otras variables dentro de la propuesta.

Por otro lado, en la serie de alta complejidad, los elementos constantes se desdibujan, transformándose en recursos que se repiten pero no crean una constante en toda la colección. Es decir, si bien se presentan elementos que se reiteran en un diseño y otro, como la ubicación de pinzas o las mangas, no representan elementos fijos pertenecientes a todos los abrigos. Es más, se mezclan los recursos generando tipologías en base a unión de otras.

En cuestión de morfología general de la colección cápsula, se llevaron a cabo dos caminos, por un lado una silueta romboide aplicada en las tipologías de mayor tamaño o con amplitud en mangas. Y por otro lado una silueta entallada, ya que al tratarse de una propuesta en



fieltro, la apariencia final puede apreciarse rígida o no armónica con el cuerpo de la consumidora. Debido a que el objetivo de la colección es que sea urbana, se pensó en las necesidades del usuario a la hora de realizar las transformaciones y morfologías de la propuesta.

### **5.3.6. Moldería**

Cómo se ha desglosado en el trabajo de campo, la moldería representa los planos de construcción de la colección, sin ella, no resulta viable esta propuesta. Una vez definidas las tipologías, se trasladan estos dibujos en dos dimensiones a la creación en volumen. A partir de patrones bases, al igual que con las tipologías, se comienza a transformar para obtener las formas deseadas. Ya sea para mejorar el calce o entalle de la prenda, para generar un volumen o una sustracción en la misma, la moldería ofrece las herramientas necesarias para llevar a cabo la concreción de la colección.

Al tratarse de piezas de características únicas, la construcción dista mucho de cómo se conforma el patronaje para la producción masiva. Descartando la progresión de talles o las tizadas a gran escala, los procesos de ensamblado de la moldería se presentan de una manera más artesanal. Dónde el resultado final, devenga de una investigación morfológica disparada por la creatividad del autor en la sastrería tradicional. Manteniendo deícticos del rubro y trasladándolos a las tipologías ajenas al mismo.

### **5.4. Textiles**

La selección textil es lo que enriquece una propuesta creativa de indumentaria, si bien la moldería y las tipologías son el esqueleto, el tejido representa la cara visible. Éstos, se encuentran ligados a la investigación previa y a los procesos de trabajo posteriores que se realicen en los mismos. Definen la calidad del diseño, además de establecer su ocasión de uso y rubro. Por lo que al momento de constituir la selección, debe tenerse en cuenta

criterios que estén ligados a la tipología con la cual irá ese textil, desde su peso, su caída, su comportamiento, su función, etc. Además, este paso definirá momentos posteriores de la construcción de la colección, como el corte o la confección. Ya que, durante el momento de corte será de vital importancia el hilo del tejido, su estampa, el grosor, etc. Mientras que para la confección si es punto o plano, o el color del mismo variarán las necesidades para la construcción, desde la maquinaria hasta los hilados, ya que cada tejido presenta sus peculiaridades.

También, resulta importante la división entre los textiles principales y los secundarios que marcarán el estilo de la colección. Al tratarse de una colección cápsula de abrigos para el otoño invierno del 2017, la búsqueda se encuentra ligada a materiales que suplan las necesidades climáticas del territorio de la Ciudad de Buenos Aires. Si bien el protagonista textil para la colección será el fieltro, se incorporarán otros textiles para enriquecer la propuesta. Desde gabardinas de algodón, pasando por paños de lana, rib de algodón, satén, hasta denim, serán participantes secundarios de esta colección, ampliando las posibilidades de uso de las prendas.

#### **5.4.1. Transformación textil**

Por otro lado, si bien se confeccionarán tipologías de fieltro, habrá otras de los materiales alternativos antes mencionados. Por lo que, el objetivo del desarrollo textil, es transformar a estos a través del fieltro en propuestas nuevas e únicas. Este paso dentro del desarrollo de la colección, le otorgará a la misma la identidad necesaria para diferenciarse de otras propuestas. Ya que este proceso de diferenciación textil se realiza de forma completamente manual, es imposible crear dos propuestas iguales, y además el rastro manual es el punto diferenciador dentro de la propuesta. Como se ha observado en el estudio de campo, la huella dejada por la mano en la confección de un atuendo es indudable y representa parte

de la esencia del mismo. También, se ha observado y concluido que el objetivo dentro de la transformación del textil no debe ser el imitar a otro tejido, sino indagar en las posibilidades de la herramienta en sí misma. Ampliar los elementos que intervienen, las materias primas y los utensilios para complementar y producir un resultado rico en información y creatividad.

Como se ha investigado en el capítulo cuatro de este proyecto, se utilizarán las variadas técnicas de producción de fieltros, priorizando la versión artesanal. Comenzando por el desarrollo de fieltro amasado con rodillo, produciendo un textil base tanto fino como grueso, resistente y perfecto para la época invernal. Luego, se incorporará a la producción del fieltro distintos elementos, como lanas, lúrex e hilados diversos, generando patrones y tartanes.

Por otro lado, se utilizarán las agujas de fieltro para insertar en otros textiles hilados y mechas de lana. Este paso es el verdadero modificador de textiles y el que desarrollará la propuesta, pudiéndose generar desde pelo, dibujos, retratos, figuras geométricas o abstracciones demostrando que las posibilidades de la herramienta son infinitas. Si bien se desarrollarán pruebas pertinentes para la experimentación con los textiles y la búsqueda de perfeccionar la técnica, se seleccionarán algunos para incluir en la colección. Debido a que se trata de una colección urbana, el objetivo de la misma es no producir un impacto visual tal que genere rechazo en el consumidor. Por lo que se buscará refinar la técnica hasta producir textiles que parezcan verdaderas piezas de arte.

## **Conclusiones**

En el desarrollo del presente proyecto, se analizaron e indagaron diversas posturas en relación, en primer lugar, a las problemáticas del individuo contemporáneo, sus deseos, sus preocupaciones y al rol que juega el rubro de la indumentaria dentro de dichos conflictos. En segundo lugar, se desmembró el eje central del trabajo, la nostalgia, y se indagó sobre cómo se podía crear desde esta. En tercer lugar, se analizó lo artesanal como herramienta nostálgica y desde que postura se habla con ello. Luego se investigó sobre el fieltro, y si era propicio para personificar el elemento decodificador dicha nostalgia, para finalizar en la creación de la colección cápsula. En cada capítulo, el objetivo fue la recopilación de información con el fin de ensamblar una atmosfera donde los interrogantes del PG pudieran actuar entre sí frente a la problemática, además de aportar información sustancial para descubrir el cómo se debía realizar el proyecto.

De manera primordial, se puede establecer que se han cumplido de manera satisfactoria los objetivos planteados dentro del proyecto, ya que se han completado por medio de la construcción de datos. Es decir, la bibliografía consultada que conforma el marco teórico, los datos construidos por el autor del PG con el trabajo de campo y la argumentación a través de la creación de la colección. Siendo esta ultima el objetivo principal del trabajo, que consta de una colección cápsula de abrigos para mujeres, que hace foco en la nostalgia al pasado artesanal de la indumentaria por medio de la técnica del afieltrado.

La investigación a lo largo del proyecto constó de diversos métodos de recolección de información para la conceptualización de las variables que lo definen, lo que permitió ahondar en diversas posturas. Libros, revistas, blogs y publicaciones académicas, representaron el canal central de conocimiento en el que se ancla el trabajo. Los cuales permitieron enriquecer la postura del autor, además de construir y delimitar el objeto de

estudio. Por otro lado, el trabajo de campo proporcionó datos relevantes sobre cómo contestaron otros diseñadores cuestionantes similares a los del presente PG, ayudando a conformar una postura crítica sobre lo observado.

Este Proyecto de Grado se ha concluido a partir del desarrollo de varios conceptos e ideas. En primer lugar, se buscó definir las características y necesidades del individuo hipermoderno, según Gilles Lipovsky (2006), delimitando así el perfil al cual apuntar la búsqueda conceptual de la colección. Haciendo énfasis en la característica apocalíptica del mismo, la visión del pasado como mejor que el presente y el futuro devastador. Las paradojas que lo acompañan en el camino al consumo consiente, y los movimientos que se desprenden de esta búsqueda. Esta necesidad nostálgica que contornea el perfil del individuo, moldeará los ciclos de repetición constante que lo caracterizan, lo cual sentará las bases para el desarrollo del siguiente capítulo en el trabajo. Más adelante, se demostrará que esta cualidad cíclica no pertenece al hipermoderno solamente, sino que es inherente al ser humano, ya que se remonta a siglos antes de la modernidad. En segundo lugar, se presenta la nostalgia como emblema de la creatividad, iniciando el desglose de este concepto por las raíces del mismo. Continuando por lo que es uno de los pilares del trabajo, la nostalgia reflexiva de Svetlana Boym (2010). Este concepto efectuó el quiebre en la investigación, ya que delimitó cómo se trabajaría a partir de la nostalgia y qué elementos conceptuales se necesitaban para cumplir con el objetivo del trabajo, lo que decantó principalmente, en no posicionar la creación desde una perspectiva reconstructiva del pasado. Es decir, plantear un diálogo entre el pasado y el presente que se evidencie, y que devenga en una postura positiva de futuro. Pero, debido a la complejidad conceptual de este enunciado, fue necesario realizar una investigación histórica sobre cómo otros habían trabajado con la nostalgia. Comenzando por movimientos artísticos de gran relevancia, descubriendo en William Morris un predecesor perfecto para los cuestionantes del PG. Éste

pregonaba una vuelta al pasado, en sus comienzos ligado a lo reconstitutivo, para luego avanzar en las necesidades de los individuos de su época. Llevando estas herramientas y procedimientos recobrados a elementos de su contemporaneidad. Continuando en la indagación histórica, se desplegó un mapa lineal de la vestimenta entre el siglo XIX y el XXI, para comprender la mirada nostálgica presente en la indumentaria, evaluando los movimientos que más arraigada poseían esta postura. Además se observó, que en su mayoría, los movimientos con dicha raíz intentaban recobrar algo de la época pasada. Es decir, intentaban reproducir conceptos e ideales para llevarlos a su época, ya sea que su postura fuera reconstitutiva o reflexiva. Esta investigación histórica de la indumentaria, abre el espacio para la exploración en la indumentaria artesanal, adentrándose en el rol del artesano y la artesanía. También se desplegó el desarrollo histórico del diseñador, previo a Charles Frederick Worth, para comprender las raíces del rubro de la indumentaria artesanal y dar paso al trabajo de campo. La observación realizada en los trajes expuestos en el *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York aportó elementos clave para la creación de la colección de indumentaria enriqueciendo el lenguaje expresivo del autor, y sobre todo complementó y reforzó su postura sobre la reflexión del pasado. Resultando inevitable resaltar la característica comparativa de la exposición, dónde se denotó un constante juego entre el pasado y el presente. Denotando el perfil nostálgico de la misma, evidente en la división en oficios, en la constante comparación entre antiguos y contemporáneos y en la elección de trajes que, en su mayoría, presentan deícticos visuales o conceptuales que refieren al pasado. Para el autor del PG resulta debatible la propuesta realizada por la muestra, ya que la postura del curador sobre la máquina es de presentarla oculta, o disfrazada detrás de la mano. La conclusión más contundente y de la cual se desprenderá el proyecto personal del trabajo, es la muestra se centra precisamente en la nostalgia reconstitutiva. Intentando imitar, reconstruir y trasladar en el presente las herramientas y

sobretudo el resultado visual del pasado. Este es también, la característica cíclica de la moda que se hablaba anteriormente, ya que la reconstrucción de los trajes representa el intento de restauración de los ideales de los mismos. Es decir, el énfasis en la muestra estaba enfocado en el pasado y cómo se lo revive hoy en día, y no en cómo se puede utilizar el pasado para construir nuevas cosas en el presente.

El estudio de campo, aportó material para proponer al fieltro como la herramienta propicia para la representación nostálgica. Debido a que, no posee creador ni temporalidad de inicio, al igual que los oficios desarrollados en el trabajo. Su primitividad constructiva recuerda lo elemental del ser humano, su creación se encuentra enlazada con el instinto ya que originalmente no se precisan de herramientas, además de las manos, para realizarlo de forma básica. Su aspecto visual final puede variar dependiendo de los mecanismos y herramientas empleadas en su construcción, siendo posible representar cualquier imaginario probable. Es decir, que su contenido nostálgico puede estar tanto en su construcción, como en su apariencia física, debido a su flexibilidad como material de creación. A lo largo del capítulo cuatro, se desarrollan las características del fieltro, desde su materia prima, hasta las posibilidades de intervención en otros textiles. Convirtiéndose en una herramienta de creación y diferenciación textil de amplias posibilidades, más que cualquiera de los oficios desarrollados en la observación. En el quinto capítulo se explicita el proceso de diseño, con las etapas que lo caracterizan, pasando de lo conceptual a la realización de las prendas. Centrando la creación a través de lo investigado, para mantener la coherencia entre lo producido y lo analizado. Estableciendo las bases y el desarrollo del cómo se realizó la colección, además de delimitar el usuario y su universo. Comprendiendo sus necesidades de uso y proponiendo una variante de calidad única e irrepetible. Este proyecto indaga en lo inmaterial de la angustia del individuo, intentando comprender sus necesidades y aspiraciones. Utilizando una herramienta que presenta poca presencia en el mercado, y

llevándola a la cotidianeidad y a la calle. Con el objetivo de desacralizar lo artesanal, y darle nueva vida, joven y contemporánea. Abriendo la posibilidad a que otros continúen indagando a partir de lo planteado, explotando aún más las características del fieltro o de otras de las herramientas artesanales pero con el objetivo de proponer resultados nuevos. Sin repetir fórmulas que ya funcionan, siendo esta una forma de arraigarse a lo conocido o a lo heredado, pero estancándose. Es fundamental en el rol del diseñador, además de innovar y crear nuevas formas de producción de textiles, estar consciente de lo heredado e indagar en eso para encontrar herramientas que multipliquen las posibilidades del presente. Como seres que viven en sociedad, resulta inseparable la herencia de la esencia, y como tales se debe aceptar esta información que se recibe y utilizarla de manera consciente y crítica. Generando así creadores con habilidad en solucionar problemas conscientes de su entorno y sus posibilidades.



## Listado de referencias bibliográficas<sup>97</sup>

- Ariza, R., Benasso, T., Dorado, C., Flores, F., Ramirez, R. y Yoguel, V. (2011). *Objeto fieltro, Oportunidades de agregar valor a la cadena lanera*. San Martín: Instituto Nacional de Tecnología Industrial
- Bangladesh: el peor derrumbe desde las Torres Gemelas. (2013, 10 de mayo). BBC Mundo. Recuperado el 25/8/2016. Disponible en: [http://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/05/130510\\_bangladesh\\_tragedia\\_muertos\\_rg](http://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/05/130510_bangladesh_tragedia_muertos_rg)
- Banz, C. (26 de marzo 2015). *El museo está de moda parte II "Fast Fashion: el lado oscuro de la moda"*. Citado en: Lázaro, A. (2015). *La moda en serio*. [posteo en blog]. Recuperado el 14/9/2015. Disponible en: <http://lamodaenserio.com/fast-fashion-el-lado-oscuro-de-la-moda/>
- Birchall, H. (2016). *Pre-raphaelites*. Köln: Taschen.
- Bolton, A. (2016). *Manus X Machin, Fashion in an age of technology*. New York: The Metropolitan Museum of Art
- Boym, S. (2010). *The off-modern*. Boston: Svetlana Boym. Recuperado el 17/10/2015. Disponible en: <http://www.svetlanaboym.com/offmodern.html>
- Blakesley, R. (2006). *The arts and crafts movements*. Barcelona: Phaidon.
- Carbajal, M. (2014). *Las marcas que deja el trabajo esclavo*. Buenos Aires: Página 12. Recuperado el 23/10/2015. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-240787-2014-02-28.html>
- Caro, F y Martínez de Albéniz Margalef, V. (2009). *Fast Fashion, la estrategia minorista que vacía las tiendas*. Barcelona: Springer.
- Clodfelter, R. (1993). *Retail Buying: From basics to Fashion*. Nueva York: Delmar.
- Fletcher, K. (2012). *Gestionar la sostenibilidad en la moda*. Barcelona: Blume.
- Fogg, M. (2013). *FASHION, The whole story*. London: Prestel
- Gombrich, E. (2010). *Historia del arte*. Barcelona: Phaidon Press Limited.
- Guillaume, E. (2010). *Sociología de las tendencias*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Honoré, C. (2008). *Elogio a la lentitud. Un movimiento mundial desafía el culto a la velocidad*. Barcelona: Editorial del nuevo extremo.
- Kandinsky, W. (1989). *De lo espiritual en el arte*. Distrito Federal: Premia.
- Lacan, J. (1995). *La relación con el objeto: Seminario 4*. Madrid: Paidós ibérica.
- Lipovestky, G y Charles, S. (2004). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.

- Liascovich, C. (2015). *La moda pierde poder*. Buenos Aires: Clarín. Recuperado el 20/9/2015. Disponible en: [http://www.ieco.clarin.com/afterwork/moda-pierde-poder\\_0\\_1324068023.html](http://www.ieco.clarin.com/afterwork/moda-pierde-poder_0_1324068023.html)
- Llorente, P. y Paez, F. (1986). *Francia: El II imperio y la III república (Hasta 1914)*. Madrid: Akal.
- Lochanski, T. (2015). *Las preocupaciones y la sabiduría de Yohji Yamamoto*. Distrito Federal: I-D/Vice. Recuperado el 25/10/2015. Disponible en: [https://i-d.vice.com/es\\_mx/article/las-preocupaciones-y-la-sabidura-de-yohji-yamamoto](https://i-d.vice.com/es_mx/article/las-preocupaciones-y-la-sabidura-de-yohji-yamamoto)
- McCarthy, F. (2014). *Anarchy & Beauty. William Morris and his legacy. 1860-1960*. Londres: National Portrait Gallery.
- Mackenzie, M. (2010). *... isms. Understanding fashion*. Nueva York: Universe.
- Morris, W. (2013). *Como vivimos y como podríamos vivir*. (3ra ED.) Barcelona: PC.
- Santoro, S. (2014). *El nuevo lujo es tener una prenda éticamente buena*. Buenos Aires: Página 12. Recuperado el 20/10/2015. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-251667-2014-07-28.html>
- Sedikides, C., Wildschut, T., Arndt, J. y Routledge, C. (2008). Nostalgia. Past, Present, and Future. *Current directions in psychological science*, 17 (5) 304-307.
- Wolf, N. (2010). *Prerrafaelitas*. Barcelona: Taschen.

## Bibliografía99

- Ariza, R., Benasso, T., Dorado, C., Flores, F., Ramirez, R. y Yoguel, V. (2011). *Objeto filtro, Oportunidades de agregar valor a la cadena lanera*. San Martín: Instituto Nacional de Tecnología Industrial
- Bangladesh: el peor derrumbe desde las Torres Gemelas. (10 de mayo 2013). BBC Mundo. Recuperado el 25/8/2016. Disponible en: [http://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/05/130510\\_bangladesh\\_tragedia\\_muertos\\_rg](http://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/05/130510_bangladesh_tragedia_muertos_rg)
- Banz, C. (26 de marzo 2015). *El museo está de moda parte II "Fast Fashion: el lado oscuro de la moda"*. Citado en: Lázaro, A. (2015). *La moda en serio*. [posteo en blog]. Disponible en: <http://lamodaenserio.com/fast-fashion-el-lado-oscuro-de-la-moda/>
- Beck, J. (14 de agosto 2013). *Wen nostalgia was a disease*. Washington: The Atlantic. Recuperado el 12/4/2016. Disponible en: <http://www.theatlantic.com/health/archive/2013/08/when-nostalgia-was-a-disease/278648/>
- Birchall, H. (2016). *Pre-raphaelites*. Köln: Taschen.
- Blakesley, R. (2006). *The arts and crafts movements*. Barcelona: Phaidon.
- Bolton, A. (2016). *Manus X Machina, Fashion in an age of technology*. New York: The Metropolitan Museum of Art
- Boucher, F. (2009). *La historia del traje en occidente: Desde los orígenes hasta la actualidad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Boym, S. (2010). *The off-modern*. [posteo en blog]. Recuperado el 17/10/2015. Disponible en: <http://www.svetlanaboym.com/offmodern.html>
- Bradley, B. (2012). Revenge and Nostalgia. Reconciling Nietzsche and Heidegger on the question of coming to terms with the past. *Philosophy & social criticism*. 38 (1), 25 – 38.
- Braunstein, N. (2011, enero - diciembre). Diálogo sobre la nostalgia en psicoanálisis. *Desde el jardín de Freud*, 11, 51-66.
- Carbajal, M. (2014). *Las marcas que deja el trabajo esclavo*. Buenos Aires: Página 12. Recuperado el 23/10/2015. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-240787-2014-02-28.html>
- Caro, F y Martínez de Albéniz Margalef, V. (2009). *Fast Fashion, la estrategia minorista que vacía las tiendas*. Barcelona: Springer.
- Castel, R. (1997). *La metamorfosis de la cuestión social. Una crónica del salariado*. Buenos Aires: Paidós.

- Castells, M. (2015). *El impacto de internet en la sociedad*. Recuperado el 23/8/2015. Disponible en: <https://www.bbvaopenmind.com/articulo/el-impacto-de-internet-en-la-sociedad-una-perspectiva-global/?fullscreen=true>
- Chastel, A. y Moran García, I. (2005). *El renacimiento italiano: 1460-1500*. Madrid: Akal.
- Clodfelter, R. (1993). *Retail Buying: From basics to Fashion*. Nueva York: Delmar.
- Escudero, A. (1997). *La revolución industrial*. Madrid: Anaya.
- Fletcher, K. (2012). *Gestionar la sostenibilidad en la moda*. Barcelona: Blume.
- Fogg, M. (2013). *FASHION, The whole story*. London: Prestel
- Freud, S. (2012). Sigmund Freud. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Gombrich, E. (2010). *Historia del arte*. Barcelona: Pahidon Press Limited.
- Guillaume, E. (2010). *Sociología de las tendencias*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Guix, X. (17 de abril de 2011). *Cuando nos invade la nostalgia*. Madrid: El País. Recuperado el 20/4/2016. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2011/04/17/eps/1303021613\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/04/17/eps/1303021613_850215.html)
- Honoré, C. (2008). *Elogio a la lentitud. Un movimiento mundial desafía el culto a la velocidad*. Barcelona: Editorial del nuevo extremo.
- Hopenhayn, M. (2001). *Repensar el trabajo. Historia, profusión y perspectivas de un concepto*. Buenos Aires: Norma.
- Kandinsky, W. (1989). *De lo espiritual en el arte*. Distrito Federal: Premia.
- Lacan, J. (1995). *La relación con el objeto: Seminario 4*. Madrid: Paidós ibérica.
- Lauder, V. (2010). *Corsets. A modern guide*. Nueva York: Quantum Publishing Ltd.
- Lipovetsky, G. y Charles, S. (2004). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, G. y Roux, E. (2004). *El lujo eterno. De la era de lo sagrado al tiempo de las marcas*. Barcelona: Anagrama.
- Liascovich, C. (2015). *La moda pierde poder*. Buenos Aires: Clarín. Recuperado el 20/9/2015. Disponible en: [http://www.ieco.clarin.com/afterwork/moda-pierde-poder\\_0\\_1324068023.html](http://www.ieco.clarin.com/afterwork/moda-pierde-poder_0_1324068023.html)
- Llorente, P. y Paez, F. (1986). *Francia: El II imperio y la III república (Hasta 1914)*. Madrid: Akal.
- Lochanski, T. (2015). *Las preocupaciones y la sabiduría de Yohji Yamamoto*. Distrito Federal: I-D/Vice. Recuperado el 25/10/2015. Disponible en: [https://i-d.vice.com/es\\_mx/article/las-preocupaciones-y-la-sabidura-de-yohji-yamamoto](https://i-d.vice.com/es_mx/article/las-preocupaciones-y-la-sabidura-de-yohji-yamamoto)
- Mackenzie, M. (2010). *... isms. Understanding fashion*. Nueva York: Universe.

- McCarthy, F. (2014). *Anarchy & Beauty. William Morris and his legacy. 1860-1960*. Londres: National Portrait Gallery.
- Martinez, O. (1997). *Japón ¿Milagro o pesadilla?: Una visión crítica del toyotismo*. Recuperado el 23/8/2015. Disponible en: <http://www.tel.org.ar/spip/libros/japon.html>
- Marx, C. (1995). *El capital. Crítica de la economía política*. Distrito Federal: Editorial Fondo de cultura económica.
- Meggs, P. y Purvis, A. (2009). *Historia del diseño grafico*. Madrid: RM Verlag.
- Morris, W. (2013). *Cómo vivimos y cómo podríamos vivir. (3ra ED.)* Barcelona: PC.
- Safranski, R. (2012). *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Fábula Tusquets.
- Santoro, S. (2014). *El nuevo lujo es tener una prenda éticamente buena*. Buenos Aires: Página 12. Recuperado el 20/10/2015. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-251667-2014-07-28.html>
- Saulquin, S. (2012). *La muerte de la moda*. Buenos Aires: Paidós.
- Saulquin, S. (2014). *Política de las apariencias*. Buenos Aires: Paidós.
- Sedikides, C., Wildschut, T., Arndt, J. y Routledge, C. (2008). Nostalgia. Past, Present, and Future. *Current directions in psychological science*, 17 (5) 304-307.
- Sennett, R. (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- Steiner, G. (2001). *La nostalgia del absoluto*. Madrid: Siruela
- Wolf, N. (2010). *Prerrafaelitas*. Barcelona: Taschen.