

**PROYECTO DE GRADUACION**

Trabajo Final de Grado

**Experimentación textil**

El diseño como manifiesto de identidad

Munay Martínez

Cuerpo B del PG

24/02/17

Diseño textil y de indumentaria

Creación y expresión

Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes

## **Agradecimientos**

A mi familia por acompañarme en este hermoso proceso, y siempre. A Ximena Gonzalez Elicabe por ser mi mentora y mi ejemplo en lo que refiera al textil y a las artes populares. A Soledad Limido y a Veronica Fiorini por el incentivo constante, la arenga al crecimiento personal y profesional. A mi amiga Maria Elena Cejas, maestra y cómplice entre tintas. Gracias.

## Índice

<b>Introducción</b> .....	4
<b>Capítulo 1. El diseño textil como comunicador</b> .....	12
1.1 Lenguaje visual .....	13
1.2 Formación de mensaje .....	17
1.3 El rol del diseñador textil .....	21
<b>Capítulo 2. Géneros textiles</b> .....	24
2.1 Fibras e hilaturas .....	25
2.2 Formas de construcción .....	29
2.2.1 Tejido plano .....	30
2.2.2 Tejido de punto .....	33
2.2.3 Otros tejidos.....	34
2.3 Experimentación textil .....	35
2.3.1 Bordado .....	35
2.3.2 Estampado.....	37
2.3.3 Calado láser.....	40
<b>Capítulo 3. Identidad Argentina</b> .....	42
3.1 Construcción de manifiesto e identidad local .....	42
3.2 Regionalización .....	46
3.2.1 Región Noroeste .....	47
3.2.2 Región Chaqueña .....	49
3.2.3.Región Litoral.....	50
3.2.4 Región Patagonia .....	52
<b>Capítulo 4. Casos de estudio</b> .....	54
4.1 Caso <i>Siwani</i> , asociación de mujeres Wichí.....	56
4.2 Caso <i>Manto</i> .....	58
4.3 Caso Manuela Rasjido .....	60
4.4 Caso Vanesa Krongold .....	62
4.5 Caso Schang-Viton .....	64
<b>Capítulo 5. Experimentación textil: el diseño como manifiesto de identidad</b> .....	69
5.1 Análisis y toma de partido .....	70
5.2 Metodología de experimentación .....	72
5.2.1 Región Noroeste .....	73
5.2.2 Región Chaqueña .....	75
5.2.3 Región Litoral.....	77
5.2.4 Región Patagonia .....	79
5.3 Presentación y usos de la colección textil .....	81
<b>Conclusiones</b> .....	83
<b>Lista de Referencias Bibliográficas</b> .....	87
<b>Bibliografía</b> .....	91

## **Introducción**

El presente Proyecto de Grado (PG) se enmarca en la categoría de Creación y Expresión inscribiéndose bajo la línea temática creación de diseño, producción de objetos, espacios e imágenes dado que el mismo busca valerse de la creatividad de la autora junto con el pertinente análisis e investigación para la realización de una propuesta de producción textil bajo un sistema de colección.

La problemática en la que ahondará el PG será en relación a la herramienta diseño textil como canal de comunicación a través del cual se intentará plasmar la búsqueda una identidad argentina real: el textil como medio portador de sentido e identidad cultural regional. Ésta problemática derivará entonces en la pregunta problema que regirá todo el proyecto: ¿Cómo comunicar identidad Argentina a través del diseño textil?.

Como resolución al interrogante se propone una experimentación textil derivada en una colección como resultante final, la cual se dividirá según la planteada regionalización de Argentina, siendo estas el Noroeste, la región chaqueña, el Litoral, y la Patagonia.

La intención verdadera será plantear el correcto uso de la simbología propia de cualquier lenguaje sensitivo para la construcción de un mensaje inequívoco, cargado de la identidad regional previamente analizada y desmenuzada para que sea interpretada correctamente a través del medio que será la colección textil. Por eso como objetivo general el presente proyecto tiene el de la creación de una colección textil inspirada en las enumeradas regiones de Argentina. A su vez y como fue mencionado con anterioridad, dentro de los objetivos específicos se buscará mostrar el poder de comunicación que podría tener una colección textil, su capacidad de traducción inmediata a un lugar, una sensación, una leyenda o una geografía específica, denotando así identidad país.

Las metodologías de abordaje harán base en la investigación documental tanto escrita como en imágenes y videos, además de valerse de un análisis de casos representativos que sugieren lineamientos similares a los que intentará trazar el presente PG, como en el

caso de la diseñadora Manuela Rasjido o Vanesa Krongold, o bien el caso de la asociación de mujeres Wichí llamada Siwan'i.

Se recopilaron y analizaron 10 antecedentes que serán de referencia e influencia para la investigación cualitativa que desea realizar el presente proyecto de graduación, a saber a continuación.

En La tecnología y las texturas en los textiles de Catacora Elías (2015), categorizado como proyecto de creación y expresión dentro de la línea temática de diseño y producción de objetos, espacios e imágenes se puede observar el enfoque desde el cual la autora hará su propuesta innovadora: el textil tecnológico en el rubro Prêt-à-Porter. Enmarcado en Argentina, toma como punto de partida el análisis y las aplicaciones existentes de la tecnología textil -valiéndose de ejemplo empíricos reales-, define los rubros existentes en el país y presenta casos de observación de firmas nacionales e internacionales en los que se utilizan los mismos ejes para el desarrollo de sus colecciones. Finalmente la autora hace su propuesta de incorporación de texturas en textiles tecnológicos para su inserción en el rubro prêt-à-porter dentro del mercado actual. El ángulo en el que se plantea desde el comienzo el PG mencionado es de referencia: se parte desde textil y no desde otra variable para buscar el salto innovador, la propuesta diferente. El textil toma protagonismo y será entonces no sólo el punto de partida sino también la clave del diseño. Además, la forma en la que se da sustento y veracidad al PG a través la presentación y análisis de casos será de guía.

En otro caso, en el ensayo de Mertens Ibáñez (2015) titulado Revolución diseño que se encuentra dentro de la línea temática nuevas tecnologías se reflexiona acerca la posibilidad real de una revolución en la moda a través de una revolución digital, y como ésta última se vuelve una herramienta para los diseñadores de indumentaria que buscan un diferencial en sus colecciones. El aporte a destacar se encuentra en los últimos tres capítulos: el análisis y enumeración de las posibles intervenciones textiles para agregar valor en las colecciones, seguido por los casos reales nacionales e internacionales que

plantea la autora en el capítulo cuatro, y finalmente la reflexión del proyecto de grado en donde se hacen relevantes dos cuestiones. La primera cuestión destacada es el posible reconocimiento de una identidad propia (en este caso de un diseñador) por medio de la intervención textil; y en segundo lugar la pregunta que pone como interrogante el reemplazo de las técnicas tradicionales por las técnicas digitales en la que la autora reflexiona proponiendo una mezcla de técnicas para la obtención de un producto diferente.

Luego, Strano (2015) propone en su proyecto de graduación diseño de autor: a partir del textil la creación de una colección de indumentaria sosteniéndose con herramientas de intervención textil para lograr expresar su identidad como creativa. Enmarcado en la categoría creación y expresión y dentro de la línea temática diseño y producción de objetos, espacios e imágenes, este proyecto tiene como ejes fundamentales la intervención textil y el diseño de autor, buscando estilo e identidad particular y distintiva. Además de compartir los ejes principales con el propio, este PG es de suma utilidad en cuanto a la variedad de campos analizados en lo que a propuestas textiles refiere: artistas, diseñadores nacionales, internacionales y emergentes. También es destacable el análisis de la identidad en el diseño argentino que se da en el capítulo cuatro del mismo. Sumado a lo anterior, la manera en la que la autora plantea la división de la colección en dos series, será de referencia.

Por otra parte, En su proyecto de graduación *Yuki & Zuki. El diseño como discurso social*, Ferrari (2015) busca demostrar la capacidad discursiva que puede tener una colección de indumentaria, analizando el diseño como portador de simbología nutrido de una sociedad post-moderna y superando su valor meramente funcional del vestir. Éste proyecto se encuentra dentro de la categoría creación y expresión bajo la línea temática diseño y producción de objetos, espacios e imágenes.

Es de suma relevancia el punto de partida de la autora, en el que se plantea al diseño como portador de sentido y simbología, pudiendo analizar la semiología del mismo y

reconociendo su capacidad como medio de comunicación generado por un lenguaje visual propio. Además se hace hincapié en la identidad de marca que busca construir Ferrari para comunicar su manifiesto creativo.

En quinto lugar pero con la misma relevancia que el resto de los proyectos antes mencionados, la diseñadora Bielil Erill (2015) en su ensayo *La tela, tu huella. Búsqueda de la identidad del diseñador a través del textil* tiene como objetivo exponer y reflexionar acerca de la creación y comunicación de identidad del diseñador manifestada a través de la intervención textil. Bajo la línea temática nuevos profesionales y dentro de la categoría ensayo, la autora busca destacar la importancia comunicacional del textil y cómo éste será el portador de identidad del diseñador. Como eje de referencia inequívoco e importante para el Proyecto de grado que se planteará será el capítulo número tres de este PG en el que se plantea como interrogante qué puede comunicar una tela, analizando variables como manifiesto y lenguaje visual, dejando al descubierto la posibilidad del diseño textil como medio portador de identidad y sentido.

Además, *Identidad Ñandutí. El ñandutí como artístico popular en el Diseño de Autor* escrito por Romero (2013) como proyecto de graduación dentro de la categoría creación y expresión, y dentro la línea temática historia y tendencia tiene como objetivo principal la creación de una colección de prendas bajo la consigna de re significación del tejido ñandutí, valiéndose del análisis histórico y técnico del mismo y de la cultura que lo creó.

Este proyecto pone de manifiesto la importancia de una técnica textil en la generación de una identidad país, en su cultura y su tradición, y de qué manera el diseño textil puede cargarse de simbología para el exterior a partir de convertirse en un oficio característico de una región. También es destacable la manera en la que la autora acerca una tradición ancestral a la actualidad a través de una colección de prendas.

Similar al proyecto analizado anteriormente en lo que refiere al eje de investigación, en el PG *El Ñanduti Moderno. Revalorización e innovación con tejidos tradicionales*, de la autora Velázquez Costa (2014), el objetivo es crear una colección de indumentaria

partiendo de la premisa de revalorizar el ñandutí. Es para subrayar en el proyecto la manera en el que la autora muestra como una técnica textil puede hablar de una cultura y cargarse la identidad de la misma, siendo espejo de la tradición de un espacio, de una historia, de un pueblo. A su vez hace un exhaustivo análisis del universo textil y sus metodologías, mostrando la colección como sistema de variables y constantes.

Por otra parte, en la investigación planteada por Aguirre Moura (2014) en su proyecto de graduación titulado *Diseño y Nación. Identidad cultural y valor añadido en un caso de estudio de la industria indumentaria: Cardón*. gira en torno a la evolución de la indumentaria como portadora de identidad y su capacidad de representar una cultura como característica que da valor agregado, proponiendo como caso de análisis a la firma Cardón. La importancia de este PG reside en la manifestación del vínculo que existe entre la identidad nacional y el sector de la indumentaria y textil, su construcción, evolución y mutación a través del tiempo según cambios sociales, culturales y económicos.

En anteúltimo lugar, el proyecto de grado de Nogales Herrera (2015) se categoriza como proyecto de creación y expresión y está enmarcado en la línea temática diseño y producción de objetos, espacios e imágenes ya que su objetivo principal es el de crear una colección de indumentaria. Para su desarrollo, tomará como centro esencial a la cultura ecuatoriana y sus tradicionales técnicas de construcción textil.

La autora propone en el recorrido de su proyecto de graduación el análisis de la cultura ecuatoriana, apropiándose analíticamente de las técnicas artesanales propias de ésta y de las técnicas textiles en general. También hace hincapié en los tejidos y sus influencias étnicas y tradicionales según la región en la que se produzcan.

Luego se valdrá de estos elementos para crear su propia propuesta en forma de colección de indumentaria.

Por último aunque igual de significativo que los antes mencionado, el proyecto de graduación de Popescu (2013) de la Licenciatura en Negocios de Diseño y Comunicación



titulado *Diseñando la identidad. DIsímil: Diseño Industrial que refleje la identidad nacional Argentina* está inscripto como categoría proyecto profesional, bajo la línea temática diseño y producción de objetos, espacios e imágenes. Éste proyecto tiene como objetivo el desarrollo de un plan de negocios que tenga como eje productos que reflejen la identidad argentina. Como aporte significativo -si bien no está vinculado específicamente con la carrera Diseño Textil y de Indumentaria- se destacará la investigación y el análisis que propone el autor en torno a las variables diseño e identidad argentina, tanto como ejes individuales como cruzados entre sí.

En cuanto a la organización y el orden del presente proyecto, se dividirá en cinco capítulos para poder profundizar con propiedad los tópicos necesarios para una exhaustiva búsqueda y un resultado acorde.

El capítulo uno tendrá como título *El diseño textil como comunicador* y abordará las problemáticas propias de la capacidad de ser medio, divididas en tres niveles. En el primer nivel estarán los elementos que componen un mensaje que en este caso serán los del lenguaje visual desde lo más básico hasta lo más complejo, pretendiendo generar una analogía entre el lenguaje visual y el lenguaje textil. En el segundo sub capítulo se mostrará la forma de construcción y formación de un mensaje soportado por un medio de comunicación con todo lo que ello conlleva en tanto códigos, símbolos y signos posibilitadores de interacción entre partes. Luego, en el tercer y último apartado del primer capítulo, se le dará entidad al rol del diseñador quién será el interpretador que luego será interpretado. Aquí se asentarán las bases que serán la estructura del PG.

El segundo capítulo buscará profundizar en los géneros textiles desde el análisis de la fibra como eslabón primero, sus posibilidades de hilatura y sus distintas posibilidades de técnicas constructivas, como primera etapa en la que el diseñador tendrá posibilidad intervención y decisión. Ahondará en las distintas experimentaciones sobre los textiles ya consolidados como superficies, sus posibilidades de intervención en acabados, estampas, bordados y calado láser.

En lo que respecta al tercer capítulo, su sentido será mostrar cómo se construye la identidad local y el manifiesto de una región particular para reconocerla como tal haciendo hincapié en el sentido de pertenencia. La autora comenzará a hacer la subdivisión de regiones y el pertinente relevamiento de información propia de cada una de ellas: su geografía característica a través de imágenes y mapas; la investigación de la historia y la tradición, las técnicas de construcción y los oficios textiles que proclamen la identidad de allí.

En el capítulo cuarto y con las bases conceptuales claras será el turno de un análisis de casos reales: diseño textil por y para la identidad argentina. Serán puestos bajo la lupa el caso de *Siwan'i*, la asociación de mujeres Wichí comprometidas en el diseño y creación de objetos con técnicas propias de su pueblo, el caso de la firma *Manto*, dueña de un compromiso de imitación fiel a la identidad Argentina desde las técnicas de tejido y construcción textil, observando además el caso de la diseñadora Catamarqueña Manuela Rasjido y el caso de la diseñadora emergente Vanesa Krongold, así como también la observación del caso de Julia Schang-Vitón.

Así, el análisis posterior decantará en la búsqueda de una tendencia, una manera de trabajar conjuntamente con la contemporaneidad y la tradición, compartiendo el tiempo y el espacio, dando lugar a el estudio de experiencias ajenas como indicadores de rumbo y reconocimiento de posibilidades actuales para la presentación de una colección textil a continuación.

En el quinto capítulo ya como forma de concentrar lo antes desglosado y tan intensamente analizado, se dará lugar al proyecto de creación y expresión: el desarrollo de la colección textil. Para ello se seguirán los pasos de realización de toda colección, como el análisis de las regiones antes investigadas y la toma de partido conceptual, con el respectivo recorte de cada una de ellas, decidiendo además cuáles serán las variables y cuales las constantes para que la colección se entienda como sistema. Luego se asentará la metodología de experimentación de técnicas, la combinación de elementos, y

la composición final del diseño y el registro de las mismas para finalmente presentar la colección textil lista para ser vendida y aplicada.

## **Capítulo 1. El diseño textil como comunicador visual**

Como punto de partida, en este PG se establecería, como propone Wong (1995) que la disciplina del diseño es un instrumento, una herramienta, un medio que se utiliza como puente para llegar de una idea hacia una manifestación real que puede traducirse en objeto funcional. Para construir aquel puente imaginario al cual se refiere el autor sería preciso contar con los elementos propios que constituyen el lenguaje visual y táctil y que compondrían esta manifestación, además de racionalizar al mensaje como tal con su contexto y dirección, con su o sus emisores y receptores que le darían sentido final. Además, en lo que respecta al inicio de una proposición de diseño, sería necesario destacar el rol del diseñador, en este caso creador: sujeto interpretador de simbologías que luego será interpretado por el público en el juego antes descrito de emisor-receptor. Ciertamente, la arquitecta Saltzman propone: “El proceso de diseño se inicia en la posposición de un objeto imaginario y culmina en la realización de un objeto material: nace una idea y se concreta en una forma” (2004, p. 13). Comenzarían a aparecer a partir de esta imagen dada por la anterior definición segregaciones y etapas sencillamente distinguibles entre sí: el creador de la idea o proposición, el lenguaje que utilizaría éste para manifestar su mensaje, la manera en la que el receptor lo descodificaría y la cargaría de significado portante generadora de un manifiesto.

Para desglosar con claridad y minuciosidad estos temas, los sub capítulos específicos se dispondrán en el orden inverso en el que fueron mencionados, dado que es el orden en el que habitualmente se apreciarían cotidianamente siendo multi-receptores de mensajes. En primer lugar se analizará la construcción de lenguaje visual y sensitivo desde la cimentación real del código compartido y de los elementos disponibles para crear un mensaje; luego en el siguiente capítulo se hablará de la formación de un manifiesto, de la interpretación según el contexto, los actores posibles y su función decodificadora. Por último, se ahondará en el rol del emisor del mensaje: el rol del diseñador textil como principal responsable de esa cadena de significados.

## 1.1. Lenguaje visual

Con el objetivo de crear un mensaje visual como elemento básico y sustancial de la comunicación sensorial, sería necesario conocer los elementos con los que se podría darle el carácter adecuado para que responda a la intención real del diseñador o creador. El lenguaje visual es para Wong (1995) la base de la creación del diseño, y está conformado por cuatro grupos de elementos, segregados en elementos conceptuales, visuales, de relación y elementos prácticos. En función la búsqueda que pretende este PG, sería imprescindible decodificar y reconocer nombrados elementos dado que serían éstos los posibles campos de acción de un diseñador para generar mensajes. Asimismo, a través del reconocimiento de las unidades elementales podrían comenzar a establecerse analogías y paralelismos entre disciplinas, tomándolos como puntos de análisis y comparación entre sí, como variables de medición.

Los primeros de los tres grupos de elementos antes definidos, integrarían para Dondis una unidad única, afirmando que:

Los elementos visuales constituyen la sustancia básica de lo que vemos y su número es reducido: punto, línea, contorno, dirección, tono, color, textura, dimensión, escala y movimiento. Aunque sean pocos, son la materia prima de toda la información visual que está formada por elecciones y combinaciones selectivas (1995, p. 53).

La enumeración de elementos que propone el autor podría distinguirse con facilidad en una pieza gráfica o artística, en una pintura, una ilustración, una escultura y también en el diseño textil. Es aquí donde podría empezar a entenderse que el diseño textil cuenta con el mismo lenguaje que cualquier medio de comunicación visual, poniendo de manifiesto la capacidad comunicativa del mismo a través de ellos.

En el diseño textil podrían crearse superficies capaces de contar una historia, como un lienzo, un bastidor. Sería posible distinguir dos niveles de acción de los elementos antes enumerados, encontrando en primera instancia y a diferencia de otros medios, que el diseño textil contaría con la particularidad de la capacidad de construcción de una superficie y no solamente el uso o intervención de ella. La manera en la que es construido un textil daría determinada funcionalidad y particularidad que también hablaría

del mensaje que éste buscaría contar. No sería igual construir un mensaje a partir de un tejido plano que partiendo de un tejido de punto, ni desde un no tejido; la elasticidad o la rigidez que pueda poseer la superficie, la resiliencia, la resistencia, el brillo de la misma serían algunas de las características adquiridas a partir de la construcción del textil, siendo este el primer eslabón de acción posible por parte del diseñador. Por lo tanto sería clave entender al llamado plano de la imagen como portador agregado de los elementos del lenguaje visual.

En segundo lugar, en la intervención o manipulación de esta superficie se encontraría nuevamente la posibilidad de utilizar los mismos elementos compositivos antes enumerados. El lenguaje del diseño textil tendría estos dos planos, que podrían convertirse y combinarse como campos de acción de diseño. Dichos niveles podrían diferenciarse, siendo los primeros dentro del campo de la construcción de un textil y los segundos inmersos en el campo de la experimentación e intervención de dichas superficies textiles.

El elemento punto, siendo éste según indica Dondis “la unidad más simple, irreductiblemente mínima, de comunicación visual” (1995, p. 55), podría interpretarse analógicamente en el diseño textil como la fibra, partiendo primeramente en el proceso de diseño desde la elección de dichas fibras con las que se formaría el hilo como unidad mínima de cimentación para el diseño textil. Sería el antes nombrado el primer paso el que daría lugar al elemento línea, que sugeriría la forma de hilatura que puede tener una fibra y la torsión que puede tener un hilado. De manera similar, en el plano de la experimentación sobre superficie o segundo nivel de intervención como fue anteriormente llamado, el punto y la línea podrían tomar diferentes formas dependiendo del acabado experimental que quiera realizarse, en dónde se encontrarían unidades mínimas como la elección de cristales o cuentas para un posible bordado, o la selección de tintas o pastas para la estampación y la relación de estos elementos entre sí y con la superficie. En efecto, ambos elementos se complementarían, retroalimentándose, dependiendo uno del

otro. En lo que refiere al componente contorno, podría ser ilustrado como la forma de entrelazar, tejer o unir el hilado para conformar la superficie textil. Por consiguiente, la forma en la que estos tejidos se realizan darían cuerpo a características específicas y particulares de esa tela, como la transparencia, la resiliencia, la textura o la elasticidad. En tanto a la dirección que puede tener un textil en el plano de su construcción puede indicar su continuidad o su capacidad de variar en el ancho y en lo alto, hablando de otro elemento constitutivo de un posible mensaje, distinguiendo como un textil que repita sus patrones indicaría un ritmo determinado, un orden y un movimiento controlado, mostrando posibles puntos de tensión visual y por ende comunicativa en su finalidad primera. Asimismo, Dondis explica la relevancia del elemento tono en una composición visual:

Las variaciones de luz, o sea el tono, constituyen el medio con el que distinguimos ópticamente la complicada información visual del entorno. En otras palabras, vemos lo oscuro porque está próximo o se superpone a lo claro y viceversa. (1995, p. 62)

De allí es que se desprendería la posibilidad de representación de perspectivas y dimensiones de profundidad, decidiendo los tonos de la hilatura y de la posterior composición del tejido. Podría decidir en esta instancia el diseñador la combinación de tonalidades de acuerdo al mensaje que quiera dar, utilizando contrastes o escalas de valor que podrían simular escalas de planos. La tonalidad de un hilado podría generarse desde la fibra a partir de tintes, colorantes o pigmentos según su composición, o también partiendo de la mezcla de distintas tonalidades de fibras en el posterior proceso de hilatura. De igual modo, la relación entre hilados en la construcción del tejido daría como resultado un tercer campo de acción de la tonalidad, encontrando ésta en la superficie textil resultante.

En la unidad llamada color, el relevamiento sería idéntico al del elemento tono antes mencionado, puesto que el primero se valdría del segundo en su existencia como fenómeno visual, entendiendo que el color conlleva consigo un determinado tono. El color podría ser un elemento valioso por demás en cuanto a la capacidad de comunicación,

siendo el mismo de un impacto predominante en todos los seres como eje cargado de significado y simbolismo de interpretación común en las sociedades. La utilización del color podría variar y alterar el mensaje de un diseño, podría denotar el origen de un textil como en la antigüedad, en dónde el color era obtenido de tintes naturales propios de cada región y así identificados. De igual modo, el elemento color podría ser el indicador de la presencia de dioses o demonios según religiones o creencias, señal de fertilidad o nacimiento para algunas culturas, o signo de nobleza en escalas sociales.

El componente color podría accionar en dos campos, como mencionado en otros elementos. En el nivel primero de construcción de superficie, el color estaría dado en la fibra y la posibilidad de tinción que ésta pueda tener, y su relación con la posterior torsión e hilatura del mismo. En lo que respecta la intervención de dicha superficie, el color podría actuar como refuerzo de la superficie o bien como contraste, desde la pigmentación de una estampa o un engomado, o a partir de la elección del color de cuentas o hilos para bordar. El elemento color podría relacionarse directamente con la unidad mencionada como textura.

En lo que describe a la textura como elemento visual, Dondis afirma:

La mayor parte de nuestra experiencia textural es óptica, no táctil. La textura no sólo se falsea de un modo muy convincente...sino que también mucho de lo que vemos está pintado, fotografiado, filmado convincentemente, presentándonos una textura que no está realmente allí. Si tocamos una fotografía de un sedoso terciopelo no tenemos la convincente experiencia táctil que nos prometen las claves visuales (1995, p.71)

Pero en la analogía habría nuevamente dos niveles de texturas: la textura visual y la textura real. La particularidad del diseño textil y la riqueza del mismo radicaría en la capacidad de desdoblarse y tener doble acción, pudiendo generar ambas texturas desde la construcción de un tejido o desde la intervención posterior del mismo, agregando, quitando, o modificando la tela. El agregado de volúmenes a través del tejido, el salto de puntos o calados en la construcción del textil, el posterior bordado de una tela o su estampado o engomado serían decisiones que podrían afectar directamente tanto al tacto como a la visual de un textil.



Como agregado, cabría destacar la importancia en la interrelación y composición de dichos elementos enumerados, con el cuidado puesto en el mensaje que el diseñador querría enviar a través de los mismos, haciendo que cada decisión dentro de cada campo de acción no se superponga o empaste a la del otro elemento ensuciando el comunicado. La composición es, según Dondis “el medio interpretativo destinado a controlar la reinterpretación de un mensaje visual por sus receptores” (1995, p. 123) siendo esta función la que reuniría y daría sentido a la elección previa de elementos. Cada decisión tomada por el creador de un mensaje tendría que tener en cuenta la unidad final de sentido, individualizando cada una de las herramientas así como también relacionándolas constantemente con las compañeras, involucrándose en cada sinapsis conectiva de los elementos, haciendo que la cohesión y la coherencia reinen no solo particular sino generalmente rigiendo un mensaje claro y de sencilla interpretación, valiéndose de estrategias como los contrastes, la cercanía, los opuestos o complementarios, concientizando la interrelación formal como un acto creativo no menor. En la composición de mensajes visuales la responsabilidad del emisor radicaría en contemplar un lenguaje que funcione desde sus unidades de construcción, pasando por la conexión entre ellas, finalizando en un todo concreto.

## **1.2 Creación y formación del mensaje**

El alcance de un diseño textil podría yacer en tres niveles una vez conformado como mensaje, como plantea Wong (1995) de los que llama elementos prácticos, en los que distingue la representación, el significado y la función, siendo la primera una imitación de la realidad natural o hecha por el hombre, la segunda la presunción de un mensaje implícito en la forma y la tercera como el propósito al que sirve el diseño. Asimismo, las formas de entrada y creación de un mensaje podrían darse a partir de la representación figurativa, la cual buscaría ser fiel a la realidad; de carácter simbólico, valiéndose de los códigos implícitos convenidos en una masa y en un contexto determinado, para dejar una

carga de sentido sin la necesidad de ilustrar explícitamente a lo que haría referencia, o bien podría generarse en forma de abstracción o síntesis de imágenes. Todas estas vías de acceso a la formación de mensajes estarían sujetas directamente a la subjetividad tanto del emisor como del receptor de los mismos.

A partir del reconocimiento y pertinente análisis de cada unidad compositiva del lenguaje visual, con el fin primordial de ser comunicador y la conciencia de los niveles en los que podría actuar un mensaje visual, podría observarse que todo supondría la existencia de un emisor y un receptor que hagan funcionar el engranaje comunicacional, para lo que deberían coincidir en su lenguaje de códigos e interpretaciones comunes.

El lenguaje compartido se valdría de elementos como íconos, símbolos y signos portantes de códigos comunes a un grupo social determinado que buscaría luego comunicarse a través de ellos. Tanto la palabra como la imagen podrían ser lenguajes, donde el primero sería lenguaje verbal, mientras que el segundo sería lenguaje visual, compuesto por los signos antes descriptos y percibidos mediante los sentidos.

A falta de una escritura sistematizada, la comunicación visual mediante un código preciso de formas y colores permitía a los pueblos primitivos leer sobre el cuerpo semidesnudo de cada individuo la información relativa a su grupo de pertenencia, su rol, sus actividades y sus creencias. Así, además de ser un medio de reconocimiento de la identidad, tanto el tatuaje como la pintura corporal cumplían doble función (Saltzman, 2004, p. 50).

Desde tiempos remotos, la forma de comunicarse visualmente radicaría en los códigos y símbolos propios de cada tribu o región, estableciendo ese lenguaje consensuado como forma de generar un vínculo inteligible para ambas partes y capaz de transmitir ideas, conceptos, y mensajes simples o complejos.

Dentro del lineamiento que traza la autora, se destacaría la importancia de la identidad y del grupo de pertenencia para poder generar dicha comunicación entre pares, utilizando la piel como lienzo o papel, lo que en la actualidad podría traducirse en textil, siendo este el reemplazo de la dermis como analogía. Lo que supo decodificarse en tatuajes o escarificaciones propias de la piel en la antigüedad, permitiendo la identificación y

comunicación de pueblos, podría ser en el mundo contemporáneo revelado en el diseño textil, en dónde éste sería el protagonista visual primero en la relación interpersonal propia de una sociedad.

El suceso de vivir en comunidad, sumado al cúmulo de experiencias sociales dadas por el tiempo transcurrido en conjunto, haría que se generen inevitablemente mensajes, situaciones, códigos, metodologías y elecciones entre los individuos de una sociedad. De esta manera se cimentarían por prueba y error formas de vida, visiones y aspiraciones, en los que se encontrarían ideas opuestas, tomas de partido y elecciones personales. Los códigos y símbolos junto con un lenguaje visual propio harían que las personas que comparten los mismos puedan comprenderse e identificarse entre sí. Respecto a lo mencionado, Saulquin expone:

Vale aclarar que, aunque el lenguaje de la imagen es universal, para que esa comunicación sea efectiva debe existir un código cultural común que permita no sólo reconocerse, integrarse y diferenciarse, sino también comunicar al otro toda una constelación de valores compartidos que permitirán el mutuo contrato social. En este sentido, la información que el aspecto personal transmite facilita la comunicación interpersonal (2006, p. 22)

La capacidad de transmisión de un mensaje cargado de identidad que podría poseer el diseño, en este caso textil, podría radicar en la apreciación del resultante, en este caso la tela, como objeto de valor cultural cargado de códigos propios de la sociedad en la que estaría inmerso, siendo el individuo y su cotidianeidad tanto emisor como receptor de esos códigos que forman los mensajes.

En diversas culturas en orden mundial, el textil habría actuado como diferenciador y comunicador de posiciones sociales, religiosas y económicas, permitiendo identificar rasgos particulares respecto a la organización de un pueblo y su dinámica social. El eje comunicacional que portaría un textil tendría una carga tan valiosa como un texto, o el arte tradicional, siendo el textil capaz de portar simbología y comunicar formas de pensar y cosmovisiones de comunidades. En referencia a lo señalado, Corcuera explica “Nuestras interpretaciones con respecto al lenguaje simbólico de un tejido arqueológico son naturalmente limitadas: sin embargo, conocemos el valor que en el pensamiento

andino tiene la dualidad y la división cuartipartita del mundo.” (1999, p. 32) de dónde puede desprenderse la idea de la tela como arte comunicacional. En un orden que podría variar según tiempo y espacio, podría afirmarse que en la mayoría de las culturas el textil formaría parte del patrimonio cultural, el legado tradicional y por ende, objeto comunicacional y distintivo de cada núcleo de humanidad como tal.

Como creación final, el PG sugeriría un mensaje que pueda manifestar identidad argentina, a través del diseño textil como experiencia sensitiva. En lo que respecta la creación de dicha experiencia cargada de significado, habría posibles niveles de intromisión y acción para un diseñador. La concientización de cada uno de los agentes presentes en el proceso de comunicación de un mensaje visual podría hacer que el mensaje sea enviado y recibido de manera planeada, desechando posibles subjetividades. Para el caso, Dondis sugerirá:

El resultado final de toda experiencia visual, en la naturaleza y fundamentalmente en el diseño, radica en la interacción de parejas de opuestos o polaridades: en primer lugar, las fuerzas del contenido (mensaje y significado) y de la forma (diseño, medio y ordenación); y en segundo lugar, el efecto recíproco del articulador (diseñador, artista, artesano) y el receptor (audiencia)...El mensaje es emitido por el creador y modificado por el observador (1995, p.123)

En tanto dicha definición aplicada, las primeras fuerzas serían de contenido y forma, con la intencionalidad de formar la expresión de una identidad argentina cargada de significado, en dónde el tiempo y el espacio podrían conjugarse desde los orígenes de los pueblos argentinos hasta la actualidad de las urbes, tomando elementos representativos a lo largo de la cronología de cada región para componer el diseño y la ordenación de la colección, con el textil como medio soporte. El mensaje pretendido sería en todos los casos el de la representación de identidad del país, con la ayuda de simbologías características y decodificables por los posibles receptores, tomando compendios de la cotidianeidad de la sociedad así como también de sus raíces ancestrales. La forma de cultivo, las festividades, la religión de los pueblos, las creencias la cosmovisión, la geografía, entre otros factores, serían puntos de análisis y muestreo para la creación de una colección que refiera a estos módulos como representantes de la identidad.

De igual modo, en el caso de las reciprocidades del articulador y el receptor, estaría presente la conjugación de pasado y presente, en dónde el pasado actuaría como formador y origen de ambas partes, poniendo el equilibrio en un lenguaje común y con posibilidad de interpretación, y el presente como novedad y realidad actual a lo largo del país. Como actor principal, el emisor de dicho mensaje, antes nombrado como articulador o también llamado diseñador, sería el primero en identificar su rol en este proceso de comunicación para poder tomar conciencia del mismo y usarlo en pos de su creación.

### **1.3. El rol del diseñador textil**

El diseñador textil tendría la tarea de conjugar los dos conceptos descritos en los sub capítulos anteriores, siendo estos los elementos del lenguaje visual y la propia conformación de un consiguiente mensaje, por lo que sería de conveniencia para lograrlo ser un individuo inmerso en una sociedad con una identidad forjada, pero a su vez con la capacidad de comprender, aceptar y nutrirse de otras realidades y manifiestos para generar un mensaje lo suficientemente creativo para distinguirse, pero también lo suficientemente claro, dotado de códigos y signos comprensibles y compartidos por los receptores, para que éstos últimos lo puedan valorar y consumir.

Como creador de un posible mensaje, el diseñador sería el encargado del proceso de selección y decisión propios de un proceso de diseño y del mismo como discurso comunicacional. Tomar las decisiones dentro de cada unidad de acción del lenguaje visual y la posterior composición de las mismas fusionando códigos inteligibles por los posibles receptores y simbologías pertinentes para comunicar determinado valor o mensaje, sería la primordial tarea del mismo, la cual llevaría consigo ineludiblemente la subjetividad propia de una personalidad atravesada por el tiempo, el espacio y la experiencia de vida. De este modo, el autor podría identificar e identificarse dentro de una creación propia, generando en su toma de partido la escala de valores que regirían su mensaje de acuerdo a sus creencias y subjetividades.

Desde el comienzo del proceso de creación y expresión, el diseñador textil se encontraría como receptor de su propia cultura, absorbiéndola subjetivamente, apropiándose de los códigos que la rigen con la posibilidad de respetarlos o bien rechazarlos en su posterior creación. El mismo sería portador de dichos códigos, pero a su vez generaría su propio mensaje y manifiesto, encontrando en el textil un medio expresivo. Primeramente podría ser interpretador para luego ser interpretado por un público a través de sus textiles, como Saltzman afirma:

La superficie textil es un poderoso territorio de expresión, que califica y da identidad al diseño...Asimismo, el brillo, la transparencia, las superficies pilosas o aterciopeladas, el color pleno..., son variables expresivas con carácter de signo, y según las normas y costumbres de cada tiempo y lugar, estos signos se combinan, contrastan y recrean, reciclando el matiz de sus significados y las matrices estéticas de la cultura en que se producen. (2004, p. 58)

De este modo, instauraría el autor un espacio donde podría manifestar sus pensamientos, valores y mensajes, un medio de expresión propio para con la sociedad en la que transitaría. Así sucedería tradicionalmente, en dónde la comunicación se daría a través de la oralidad entre las personas habitantes de una comunidad o un pueblo, con la necesidad de perpetuar un mensaje de una generación a otra, sin valerse del método escrito ya sea por cuestión de falta de conocimientos o bien por mera costumbre o rito particular. La carga simbólica que podría cargar un textil en ciertas regiones o culturas a lo largo y a lo ancho del país podría ser la analogía de cualquier texto sagrado, o constitución ancestral propia de organizaciones. Desde la proximidad con el otro, pasando por la identificación o diferenciación, la iconografía llevada en una pieza textil indumentaria cargaría con un poder capaz de comunicar tanto o más que la oralidad, sosteniendo la mística de la misma y durando en el tiempo hasta que el mismo la corrompa.

La toma de partido de la cual podría partir el compositor haría la elección de distintos métodos de manifestación, dando como resultado la elección de ciertos elementos y composiciones, en el que posiblemente también sugeriría una búsqueda propia de auto-conocimiento y manifiesto como individuo, como búsqueda existencial. No sería

solamente la elección de una fibra, un tejido o un color determinado en dónde se podría ver la subjetividad del creador, sino posiblemente también en la composición e interpretación del significado otorgado a dichos elementos en su lenguaje personal. Por este motivo sería pertinente derivar en el concepto de diseño de autor, el cual es considerado según Saulquin cuando “el diseñador resuelve necesidades a partir de su propio estilo e inspiración, sin seguir las tendencias que se imponen desde los centros productores de moda” (2006, p. 16). Entonces, en la dirección que dibuja la autora, podría reconocerse la búsqueda personal e intuitiva de la creación de un mensaje propio a partir de la toma de partido y conciencia de elementos compositivos visuales para hacerlo, siendo la intención la utilización del diseño textil como comunicador de identidad argentina. Así es cómo la subjetividad podría encontrarse en la elección de regiones argentinas a analizar para luego representar, o en la selección de determinadas técnicas y no otras tantas con las que valerse para crear la colección.

Desde el desglose de elementos que compondrían un lenguaje visual como base fundamental para emitir un mensaje, atravesando la transformación de ese lenguaje hacia un código compartido por emisores y receptores, y finalmente con el análisis del posible creador del mismo, el presente capítulo pretendería dar lugar a la idea y la realidad de comunicar a través de un diseño textil, revalorizando la industria como materia prima de creación posterior de moda, accesorio, decoración u otro y al diseñador textil como agente progenitor de tendencias y conceptos. Del mismo modo, intentaría sentar las bases para la creación de un lenguaje propio, a través de decisiones consientes y consistentes, con la intención de generar una identidad en ambos sentidos: identidad como autor e identidad como país.

## **Capítulo 2: Géneros textiles**

El siguiente capítulo abordará el lado técnico del presente PG, sentando así las bases que permitirían fundar el planteo de la colección textil como resultante final del mismo. La pertinente individualización de cada una de las etapas del proceso de construcción y de potencial experimentación de un género textil serían indispensables para identificar las opciones creativas de cada una de las unidades de posible acción, siendo estas unidades los elementos en los que un diseñador podría intervenir ingeniosamente para la generación de una propuesta novedosa.

En cuanto la identificación de dichas etapas y su reconocimiento como tales, Hollen, Saddler y Langford (1997) harán énfasis en la fibra, en los hilos, en la construcción de las telas y en los acabados textiles y dirán que todos los nombrados elementos son interdependientes y contribuyen a las particularidades que tendrá esa tela, como la textura, la durabilidad y la comodidad de la misma. Entonces, el desarrollo del presente capítulo ahondará en los aspectos anteriormente nombrados, clasificando cada uno en sub-capítulo como unidad de análisis, agrupando selectiva y cronológicamente los ejes en cuestión. El primer lugar lo ocupará el estudio de las fibras textiles, la clasificación de las mismas y algunas de las posibilidades de hilatura y tinción que podrían tener; a continuación seguirán las formas de construcción de una tela, la clasificación de tejidos y sus características principales para luego conocer los acabados funcionales que estos podrían tener. Llegada la instancia final será el turno de la experimentación textil y los acabados decorativos y estéticos, y a continuación, una vez observados intensivamente cada uno de estos ciclos de acción, profundizar en la construcción una colección como sistema coherente compuesto de variables y constantes.

La intención encadenada a lo largo de todo el PG sería construir desde la conciencia del pasado vinculado al presente y al futuro, desde la relación histórica cultural atravesando todas las fronteras de tiempo y espacio para crear una nueva propuesta de colección, lo que atañe indefectiblemente una necesidad de investigación y selección de técnicas tanto



antiguas como modernas, tanto manuales como industriales, en donde lo cotidiano tiene tanto valor cultural como lo inmensamente trascendente y todo ello confluye en la búsqueda de nuevos textiles desde su concepción hasta su imagen.

En lo que respecta a la inmensidad y profundidad de cada una de las unidades de análisis posibles, la autora pretenderá ser selectiva y no exhaustiva en su elección, sin desmerecer los campos de acción no nombrados con el simple objetivo darle un orden y una dirección determinados al presente PG.

## **2.1 Fibras e hilatura**

Las fibras serían el primer eslabón de la gran cadena textil, siendo la instancia inicial en la que el creativo podría tomar decisiones de diseño teniendo en cuenta la finalidad y el mensaje que quiera transmitir, puesto que las propiedades de las fibras y su siguiente hilatura transferirían sus características ineludiblemente las particularidades de la tela generada con ellas. Como lo explican Hollen, Saddler y Langford:

Las fibras son las unidades fundamentales que se utilizan en la fabricación de hilos textiles y telas. Contribuyen al tacto, textura y aspecto de las telas; influyen y contribuyen en el funcionamiento de las mismas, determinan en un alto grado la cantidad y tipo de servicio que se requiere de una tela y repercuten en su costo. (1997, p. 14)

Tal como mencionado anteriormente, el recorrido de la investigación exigiría un constante traslado en tiempo y espacio, cautivando de este modo desde técnicas manuales de obtención de fibras hasta el avance tecnológico que permitiría al hombre crearlas de manera industrial y artificial.

En la antigüedad, las fibras se obtendrían únicamente de la naturaleza encontrándose en animales o en plantas hasta que a partir del siglo 19 el hombre empezaría a fabricar fibras artificiales, y de esta manera se generaría la primera clasificación en dos grandes núcleos: fibras naturales y fibras artificiales y sintéticas. Desde esta primera segregación, la elección dentro de uno u otro grupo haría a las características finales de la superficie textil creada con ellos, delimitando cuestiones como la capacidad de resiliencia, el brillo,

la resistencia o las formas de intervención posterior.

Tal como lo explica Udale “Las fibras naturales se obtienen a partir de fuentes naturales. Estas pueden ser de naturaleza vegetal, en cuyo se trata de fibras compuestas de celulosa, o de naturaleza animal, y entonces las fibras están compuestas de proteínas” (2008, p. 42). Las fibras naturales podrían desdoblarse según su origen en fibras naturales celulósicas, las cuales provienen de la celulosa de vegetales, o en fibras proteicas que se obtendrían de animales. La relevancia de esta clase de fibras residiría en la cualidad de accesible que acarrear consigo, permitiendo que sin tecnologías complejas puedan generarse textiles a partir del suelo y el ecosistema y a su vez retroalimentar tanto la economía local como la asociación cultural, histórica y de identificación de regiones, diferenciadas y agrupadas por técnicas de obtención y metodologías de trabajo, generalmente perpetuadas de generación en generación. De igual modo, las posibles desventajas en este grupo podrían notarse en la dependencia de las condiciones climáticas para la obtención y cosecha de las fibras, así como también la necesidad de plazos de producción extensos, dado por el trabajo de siembra, recolección o selección de fibras.

“Las fibras naturales de celulosa se clasifican de acuerdo a la parte de la planta de la que provienen” (Hollen, Saddler y Langford, 1997, p. 46) lo que permitiría una sub clasificación de éstas en las obtenidas a partir de semillas, las que se extraen de los tallos y las fibras que pueden producirse desde las hojas. Dentro del primer grupo se encontraría el algodón, una de las fibras más utilizadas por ser de bajo costo y tener propiedades tales como buen tacto, comodidad y absorción de la humedad. En cuanto al segundo grupo, los de obtención a partir del tallo de la planta, podrían hallarse fibras tales como el lino, el cáñamo, el yute y el ramio, las que corrientemente crecerían en climas húmedos, cosechados manualmente. El lino sería una de las fibras más antiguas, codiciada por la textura natural que posee la cual suele trasladarse directamente a los tejidos contruidos con ésta.

En el tercer y último grupo, dentro de las fibras naturales vegetales se encontrarían las que son obtenidas a partir de hojas de árboles o plantas, como la rafia, el sisal y el chaguar. Particularmente en la provincia del Chaco, según la asociación de mujeres Wichí:

La planta del chaguar es una bromelia que crece en el monte. Mediante un largo proceso manual, las mujeres extraen las fibras que luego transforman en hilos para sus tejidos. En pequeños grupos, las mujeres se internan en el monte para la recolección. En sus casas, pelan y raspan cada hoja para desgomarla y extraer las fibras. (Siwan'i, 2016).

En referencia a las fibras proteicas, podrían encontrarse dentro de este grupo la lana llamando de modo genérico a las fibras obtenidas a partir del pelaje de animales como la oveja, la cabra, la vicuña, el guanaco, la llama y la alpaca, entre otros, dentro de los cuales la obtención del pelo sería posible, generando el vellón que posteriormente sería parte de un proceso de selección, lavado e hilado. Del mismo modo, bajo esta agrupación estarían las pieles de los animales, como los característicos cueros de vaca, carpincho y chanco, utilizados directamente como de su obtención, sin necesidad de ser hilados o tejidos, sino sencillamente aseados y curtidos para su inmediato uso. A su vez, dentro de las fibras animales, la seda sería la más costosa. Su obtención, a partir de la secreción de una especie de gusano que habitaría en los árboles de morera, sería costosa y lenta. La sericultura requeriría la plantación de dichos árboles, la crianza de los gastrópodos y la posterior extracción y cocción de los capullos para poder empezar el devanado de las fibras para su ulterior hilatura.

La elección de fibras naturales como materia prima de hilados y luego de tejidos, podría darle al último un acabado irregular y rústico, propio de la riqueza natural, formado por anomalías particulares de la fibra o la obtención de ésta, presente también en la colorimetría obtenida directamente de las mismas, sin tinción alguna.

Éstas fibras cargarían además con un valor agregado el cual no podría ser comparable con otro, siendo éste la carga cultural y tradicional, empapado de sentido regional, desde donde las fibras se obtendrían directamente de lo que la naturaleza ofrece, esquivando la

modificación química, desde el aprovechamiento de los recursos propios del ecosistema sin dañarlo.

Con el fin de la elaboración de fibras controlables en su comportamiento y carácter, y de costos menores de mano de obra tanto en la obtención como en la posterior hilatura, el hombre crearía las llamadas fibras químicas. Según explica Udale:

Las fibras químicas se fabrican a partir de fibras celulósicas (artificiales) y no celulósicas (sintéticas)...Las fibras artificiales, como, por ejemplo, el rayón, el acetato, el triacetato, y el *lyocell*, son fibras celulósicas por que contienen celulosa natural. Todas las demás fibras químicas son no celulósicas, lo que significa que están fabricadas totalmente a partir de productos químicos y reciben el nombre de sintéticas. (2008, p. 48)

Las fibras artificiales podrían compartir mayores propiedades comparativamente con las fibras naturales, mientras que las fibras químicas se alejarían por completo de las mismas en cuanto a composición, pero no así en lo que refiere a la utilidad, puesto que las mismas serían creadas con el fin reemplazar y mejorar a las primeras.

En el primer grupo podrían encontrarse las fibras como el rayón, el acetato y el *lyocell*. El rayón buscaría imitar al algodón, mientras que los últimos dos tendrían características similares a las de la seda en cuanto a la apariencia o al tacto. El acetato encogería a altas temperaturas, lo que aportaría novedad en lo que respecta la textura de su hilado y podría generar una puerta de acción creativa.

En el sector sintético estarían las fibras como el nailon -liviano y resistente-, el acrílico –imitador de la lana-, el poliéster –utilizado en mezclas con otras fibras por ser de gran resiliencia-, el elastán –fibra que aportaría elasticidad sin perder su forma original- y las microfibras –de una finura extrema- entre los que utilizaría con mayor preponderancia la industria.

Respecto a sus características, Udale afirmará que “La mayoría de las fibras sintéticas poseen propiedades parecidas. No facilitan la transpiración, por lo que muchas de ellas no resultan tan confortables como las fibras naturales. Son sensibles al calor y, por lo tanto, forman pliegues y arrugas permanentes.” (2008, p. 52)

La conjunción de los tipos de fibras en la formación del hilado podrían ser generadores de

resultados creativos y menos costosos, sin renunciar a la función estética ni utilitaria del textil que querría formar el diseñador. Asimismo, teniendo en cuenta las propiedades de dichas fibras y su posibilidad de mezcla, el creador podría tomar con seguridad las primeras decisiones en tanto sus elementos para concretar de manera encaminada la composición de un mensaje a través del lenguaje textil.

Una vez seleccionada la fibra con la cual procedería el trabajo de hilatura, sería posible introducir un proceso de tinción para generar color de manera uniforme, o no, a lo largo del posterior tejido. La decisión de saturación y tono derivaría directamente en la relación fibra-tinte que habría que abordar, siendo las fibras naturales receptivas tanto a tintes de origen animal como vegetal, así como también a anilinas químicas; mientras que las fibras artificiales y sintéticas aceptarían únicamente los colores provenientes de tinturas del mismo índole. Además, la decisión del uso de tintes naturales corresponde a una variabilidad propia de la materia prima, en dónde el resultado sería menos controlable que en el caso de los colores artificiales, así como también la saturación del color tendería a ser más baja.

## **2.2 Formas de construcción**

La elección de la manera en la que tejería un diseñador sus hilos estaría siendo una decisión no azarosa en el resultado textil, dependiendo también de ésta el comportamiento de la tela. La diagramación de la futura superficie podría ser, por fallo consiente, una variable o una constante en la disposición de una colección.

Para transformar los hilados en textiles destinados a prendas de vestir, los hilos deben pasar por un proceso de construcción; los dos principales procesos de construcción son el punto y el tejido. Otros tipos de construcción son...el encaje y el macramé... Al estudiar la construcción de los textiles, resulta importante tener en cuenta las propiedades que ciertas técnicas darán al tejido y por último a la prenda acabada. (Udale, 2008, p.69)

La construcción de superficies, además de otorgarle determinadas propiedades al textil, daría al autor la posibilidad de mezcla de colores y tonalidades, de hilados de distintos orígenes y composición química y torsión, así como también la formación de patrones de

repetición de iconografía según la diagramación de los hilos y su orden de tejido. Es aquí donde podrían comenzar a notarse los elementos tanto constructivos como compositivos, teniendo en cuenta que cada una de las decisiones tomadas en la forma de tejer otorgará no solo características físicas y químicas, sino también afectará la manera en la que los elementos empezarán a interrelacionarse para iniciar un mensaje visual y táctil.

La diagramación y el orden en el que cruzarían hilos, mallas, nudos y vueltas harían un recorrido en volumen constructivo, capaz de repetirse como patrón o bien variar con la facilidad que el diseñador disponga, respondiendo a características de acuerdo a la técnica utilizada, en la que podrían encontrarse textiles con elasticidad, rígidos, maleables, rugosos.

### **2.2.1 Tejido plano**

La formación de tejidos a través de la presente técnica sería posiblemente la unidad intuitiva simple y a la vez sumamente compleja que podría generar el hombre desde tiempos remotos. Los tejidos planos, según sugiere Barrera Tomás "...están formados por hilos de urdimbre (o pie) e hilos de trama, colocados alternativamente unos encima de otros, entrelazándose ángulo de 90°" (1984, p.26). Como tal, su metodología de entrelazado y fijación daría la firmeza característica del ligamento, provocarían que el mismo carezca de elasticidad propia sin ayuda de fibras elásticas.

De acuerdo su nombre lo sugiere, dicho tejido podría mostrar caras o superficies sin relieves, es decir planas, lo que concretaría un acabado liso, viable de ser manipulado o intervenido analógicamente como un bastidor o papel en blanco.

Éstos tejidos lograrían consumarse a partir de la utilización de telares, tanto de forma manual como industrialmente. El procedimiento comenzaría con la preparación del urdido -proceso de colocado de la urdimbre de forma que esta quedaría tensa para comenzar a tejer- y la posterior carga de hilado en la trama, la cual avanzaría sobre lo ancho de la urdimbre de acuerdo al juego o motivo que quiera lograrse como resultado.

La cronología presentaría escenarios evolutivos en distintos focos espaciales en los que según Abud (2006) aparecerían telares manuales verticales en Grecia, bastidores para el tejido de tapices en Egipto y telares de cintura propios de la América precolombina.

Siguiendo con el avance, el autor expone el momento de paso a la industrialización:

La revolución industrial junto a John Kay provocó la invención de una lanzadera volante, que prácticamente se deslizaba sola sin ayuda humana a través de la urdimbre. En 1784 se inventó el primer telar mecánico, lo que aumentó diez veces la producción con respecto al telar manual. Así comenzó la era de producción en serie, sin permitir que esto fuera el fin de esta artesanía. (Abud, 2006, p.4)

Así, la creación de telares mecánicos buscarían la manera de continuar la optimización de tiempo y costos desde las distintas formas de insertar la trama, puesto que los telares a lanzaderas seguirían siendo lentos, dando lugar a la inserción de trama mediante propulsión de agua o de aire, o los llamados telares de espadín y a proyectil. Las primeras variantes impulsarían la trama a lo ancho de la urdimbre mediante el impulso generado por chorros de aire o chorros de agua. En el primer caso, la potencia del aire haría un recorrido corto, lo que limitaría su uso a producciones de textiles angostos. En el caso de la propulsión a chorro de agua dificultaría la utilización de fibras naturales absorbentes, ya que las mismas perderían su forma y dificultarían la fluidez del tejer. En la variante a proyectil, Saulquín describiría “una especie de balín toma la punta del hilo de trama en un orillo, ‘viaja’ a través de la calada...y al llegar al otro extremo del telar suelta la trama, volviéndose a repetir el ciclo con un nuevo proyectil” (2004, p.71). El inconveniente que presentaría esta forma de inserción de trama sería el costo. En último lugar, los telares de espadín presentarían un juego mecánico entre pinzas metálicas que transportarían la trama hasta determinado punto, en donde el otro brazo metálico la recibiría en una suerte de posta constructiva.

El proceso de construcción en la actualidad mantendría su fórmula de fabricación pero con tecnologías y maquinarias avanzadas que habrían optimizado la industria del tejido, permitiendo la creación de tejidos livianos y hasta flexibles, en la búsqueda de satisfacer la demanda del mercado.

Tanto de manera manual como de forma industrializada, podrían desprenderse dentro del grupo de tejidos planos tres categorías según su ligamento principal, a partir de los cuales existirían variantes reconocibles a lo largo de la historia cultural del tejido.

Udale explica que “La forma como la urdimbre y la trama se entrelazan dan lugar a una gran variedad de tejidos. Los tres tipos de construcción de tejidos principales o ligamentos son: tafetán, sarga y raso (o satén).”

El ligamento llamado tafetán podría describirse como el repliegue madre, siendo este entrecruzamiento de hilados el más simple, en el que la trama recorrerá la urdimbre por encima y por debajo en ritmo constante sin variaciones, una vez por encima de la misma, y la siguiente por debajo, formando así el tejido. El recorrido rítmico constante antes descrito haría que ambas caras del tejido sean planas e idénticas, haciendo este tipo de superficies óptimas para el estampado o la intervención que requiera de espacios sin relieve o con relieve parejo. A partir del descripto ligamento, derivarían los sub-ligamentos reps (por urdimbre o por trama) y el denominado panamá, cumpliendo las características constructivas del ligamento madre con combinaciones duplicadas.

En el caso de la sarga, el compás de urdimbre y de trama ya no sería idéntico, sino que presentarían diferencias entre sí, lo que generaría recorridos visuales a partir de diagonales. Dentro de la lógica del ligamento aparecerían derivados como la sarga cruzada, la zig-zag, la interrumpida, entre otras. Las mismas serían elegidas para representar gráficos geométricos como escalonados, los cuales podrían ser la representación sintética de la cosmovisión en pueblos pre-colombinos.

El raso o satén tendría la particularidad de construirse con grandes vastas de dejados, lo que daría como resultante un textil de baja resistencia y fácil rasgado por la falta de entrecruzamiento de trama y urdimbre, así como también un distintivo brillo, el cual estaría dado por la misma causa.



### 2.2.2 Tejido de punto

La siguiente forma de construir tejido estaría agrupada en el llamado tejido de punto, los cuales “están compuestos por hilos de trama, o de urdimbre, o por ambos a la vez, pero formando siempre bucles especiales llamados puntos o mallas.” (Barrera Tomás, 1984). Éstos bucles ligados entre sí, harían la construcción del textil, aportándole, gracias a los espacios entremallas, la característica principal de los mismos, es decir la elasticidad de estos tejidos. Dicha propiedad residiría en la manera en la que es construido el textil, sin importar la materialidad utilizada, a diferencia de los tejidos planos.

El tejido de punto requeriría una lógica sencillamente codificable, capaz de realizarse tanto artesanalmente en dos agujas manuales o bien de manera industrial, a partir de maquinarias rectilíneas o circulares, las cuales se valdrían de lengüetas para generar un engranaje que deslice un recorrido constante formando la tela.

El grosor y la rigidez del tejido resultante estaría indicado por el hilado elegido y la torsión del mismo, así como también lo condicionaría el tamaño de agujas o lengüetas utilizado. Cuanto más grande la aguja, más espacio quedaría entre mallas, por ende el tejido quedaría con más holgura, y cuanto más pequeñas sean, más apretado tejería. Las decisiones de peso y maleabilidad del textil colaborarían a la hora de responder a determinada estación temporal, o tipología y usuario a la que aplicaría esa tela.

Las formas de tejido de punto manual englobarían la tradicional técnica utilizando dos agujas y la de ganchillo o también conocido como *crochet*. Referido la última variedad, Barrera Tomás explica que “...se hace a mano, en el que la base es una línea vertical de mallas, llamada cadeneta, dentro de las cuales se insertan otras mallas en diferentes direcciones, lo que produce unos ligados muy interesantes y apreciados.” (1984, p. 27)

El suceso de controlar cada unidad de acción en el tejido, es decir cada lengüeta, haría que exista la posibilidad de decidir dejar agujas fuera de labor, generando desagujados o agujeros intencionales a lo largo de una trama textil.

De igual modo, el tipo de ligadura que presentaría el entrelazado de mallas respondería a

un ligamento determinado, entre los cuales podrían distinguirse el punto jersey y el punto ribb, cada uno de los ligamentos tendría sus particularidades. El jersey sería uno de los ligamentos más sencillos y básicos dentro del tejido de punto, presentando características naturalmente identificables dado que las caras de sus superficies son distintas, dónde podría verse del lado del revés una rugosidad ondulada, mientras que del lado del derecho haría aparición una composición en forma de V. El punto ribb sería el de mayor elasticidad dentro del grupo, y sus caras podrían observarse iguales.

### **2.2.3. Otros tejidos**

Los tejidos representados a lo largo del siguiente subcapítulo serían particulares y de una utilización muy menor en el medio de la moda en comparación con el tejido plano y el tejido de punto. No obstante, la frecuencia elevada con la que estaría presente en pueblos originarios argentinos, así como también en leyendas y herencias familiares u oficios de antaño, cargarían simbólicamente la perpetuidad de las mismas. Sería menester la conservación de los mismos, aunque sea de manera representativa.

El tejido de trenza o de bobina sería utilizado por comunidades españolas y luego heredadas desde Latinoamérica a partir de la colonización para la fabricación manual de encajes. La particularidad sería meramente ornamental y decorativa, puesto que jugaría con recorridos de hilado y transparencias o sustracciones estratégicas para formar figuras o diseños florales.

Luego, los tejidos de nudos harían presencia en las comunidades Wichí, en la provincia de Formosa. Según Barrera Tomás “Están compuestos por hilos de pie y trama, es decir por hilos cruzados en ángulo recto, cuya ligazón, ya que están sobrepuestos, es producida por un tercer grupo que va anudándolos en determinados cruces, produciendo con ello dibujos.” (1984, p. 26). La posibilidad de la generación de dibujos y simbolismos harían sencilla la tarea de comunicar, encontrando en diseños de la comunidad antes nombrada motivos de abstracción de la naturaleza de la propia región, como síntesis de

ojos de búhos o pieles de serpientes. Al realizarse anudando, éstos tejidos suelen tener una rigidez compacta, con lo que serían utilizados para decoración o piezas accesorias. Por último, el tejido de red estaría ligado a la funcionalidad de caza marítima y pesca, en dónde la necesidad de alimentación forjaría a las comunidades habitantes de zonas cercanas a los ríos a desarrollar tramas de retención para sus presas. La construcción estaría generada por hilos enfilados paralelamente, anudados entre sí en intervalos controlados y repetidos. La amplitud de espacios generada entre los nudos que unirían la trama harían que éste tipo de tejido sea liviano, atravesado por el aire, con una funcionalidad más de sujeción que de abrigo.

### **2.3 Experimentación textil**

Al bagaje de posibles toma de decisiones durante el recorrido desde la elección de la fibra hasta la obtención del textil, sería el turno de la experimentación sobre la superficie obtenida del primer gran proceso. Partiendo de la base que plantea Wong “la textura se refiere a las cercanías en la superficie de una forma. Puede ser plana o decorada, suave o rugosa, y puede atraer tanto al sentido del tacto como a la vista” (1995, p.11). Por ende, la utilización de la superficie textil como lienzo sería capaz de portar carga compositiva tanto visual como táctil. Para ello, la selección ahondaría en dos vertientes distintas entre sí, aunque perfectamente combinables. El bordado como método relacionado a lo táctil, y la estampa en sus distintas versiones como la técnica relacionada a lo visual.

Dentro de cada una, la existencia de variables podría ser infinita desde la materialidad, la forma de aplicación y la interacción con la superficie.

#### **2.3.1 Bordado**

El proceso de bordado podría parecer meramente decorativo visualmente, puesto que sería el acto de adornar superficies por medio de una hebra textil, sea hilo, lana, o la variante elegida. De este modo, la intervención sobre una tela determinada abriría un

campo de acción a través de los elementos compositivos del lenguaje visual, con la posibilidad de utilizar recursos figurativos o bien abstractos, dependiendo el resultado al cual el diseñador querría llegar.

Ésta manera de experimentación podría presentarse tanto de manera manual como de forma industrial, compartiendo varias características en cuanto a posibilidades de acción. Sin embargo, la diferencia en el tiempo de elaboración de un bordado manual superaría en amplios términos a la de un bordado manufacturado.

El proceso tradicional de ornamento por medio de hilos podría generar tanto volúmenes como irregularidades en la superficie, a través de agregados textiles o vastas abiertas capaces de formar bucles o desflecados, posibilitando la sensación de movimiento y relieve controlado. Según la elección del hilo, el recorrido visual podría cobrar dimensión y características propias, utilizándolo como elemento compositivo capaz de portar significado en el recorrido del diseño. La infinidad de posibilidades en cuanto a materialidad daría lugar a hilos de algodón, lanas de alpaca, llama u oveja, fibras sintéticas con torsiones fantasía o hasta cintas textiles.

Dentro de la segmentación referida a los tipos de bordado existentes propuesta por Udale (2009) haría presencia, además del bordado tradicional antes mencionado, el bordado con abalorios, con calados o troquelados y los de aplicación superpuesta. Los calados o troquelados generarían el espacio de vacío, sujetos mediante puntos de bordado del tipo festón o similar para mantenerse en el lugar, posibilitando un dibujo por medio de deshilachados o desagujados sobre una superficie textil. En el caso de la aplicación superpuesta, la pieza bordada estaría realizada en un bastidor apartado y luego éste sería aplicado a la prenda o segmento tejido. El bordado con abalorios referiría a la aplicación de cuentas de diferentes materialidades por medio de la sujeción a través del hilado, generando volúmenes controlados en piezas del tamaño deseado. Dentro de esta categoría podría encontrarse el bordado en pedrería, en cristalería, con cuentas de vidrio o madera, o bien la ornamentación a través de mostacillas o canutillos y lentejuelas,

propias de trajes carnavalescos, así como también la aplicación de semillas naturales.

En línea con la clasificación de métodos de bordado, Udale (2009) describiría la técnica del bordado al pasado, utilizada en las grandes casas de alta costura a nivel internacional, la cual consistiría en la aplicación de distintas clases de abalorios por medio de puntadas desde el derecho del tejido. Ésta técnica, según la autora (ob. Cit) sería superada en tiempo y eficiencia por la realizada a través de bastidor montado y tensado, sobre el cual se aplicarían los abalorios por el revés del tejido, mediante un ganchillo y el remate del punto cadeneta para la correcta sujeción.

Las decisiones de diseño dentro del campo del bordado tendrían que aliñarse con el mensaje al cual el creador quiera arribar, tomando el elemento experimental como uno compositivo, capaz de agregarle valor extra a una pieza textil.

### **2.3.2 Estampa**

El método de estampación podría ser considerado como el método de experimentación visual por excelencia, el cual permitiría plasmar imágenes desde el lenguaje plástico, tomando en cuenta la analogía o igualdad que atravesaría a un lienzo listo para ser pintado como a una pieza textil. Aquí, la diferencia entre las disciplinas podría difuminarse, aunándose en la creación de arte textil.

De Feo describiría al método como “un sistema de acabado de un tejido o hilado, por medio del cual se tiñe de manera localizada en una o varias zonas del mismo” (2010). La definición daría lugar al interrogante derivado en los métodos existentes para dicha tinción o toma de color por parte del tejido. La autora (ob. Cit) haría una clasificación en cuatro grupos, según la manera en la que el color sería aplicado: estampación directa, por corrosión, por reserva y el caso de las estampaciones especiales.

La estampación directa supondría un solo contacto entre tinta y pieza textil, el cual sería permanente. La impresión por medio de sellos o tacos de madera sería una de las posibilidades de tinta directa, así como también la habitual pintura sobre seda, derivada

en cualquier elección textil. Dentro del método, la serigrafía haría su presencia como la propuesta justa entre lo mecánico y lo manual. El proceso constaría de un grabado de película y posteriormente del *schablón*, bastidor grabado en negativo con el motivo deseado, el cual permitiría que pase únicamente la tinta del diseño elegido, imitando la acción de un estencil. Éste método podría imprimir sobre superficies tan grandes o chicas como el creador disponga, con la única limitación dada por la cantidad de colores que podrían ser utilizados en un mismo diseño, puesto que solamente es posible la estampación de a un pleno de color, haciendo una composición progresiva y acumulativa de acuerdo a la composición de fondos, figuras y espacios.

En el caso de la estampación por corrosión y la estampación por reserva serían las técnicas opuestas, el positivo y el negativo de un mismo concepto. En el primer caso, en una pieza textil previamente teñida se aplicaría de manera controlada (a través de *schablón*) o manual de forma aleatoria, la pasta corroyente, la cual actuaría de agente expulsor del color de dicha área. De este modo, la tinta sufriría la desaparición dejando a la vista el tinte original del tejido. La estampación por reserva, actuaría en espejo, según

De Feo:

Se estampa primero una pasta de reserva y luego se tiñe el hilado o el tejido. La pasta repele el colorante, de manera que en los lugares estampados el colorante no se fija y aparece el color de fondo del hilado o el tejido. (2010)

Además, en lo que refiere a tintas de aplicación directa sobre textil, una variante particular podría ser la llamada *puff*, la cual luego de ser aplicada, una vez seca y bajo el efecto del calor directo, ya sea a través de plancha plana o por medio de pistola de calor, cobraría volumen mostrando un efecto en tres dimensiones.

Dentro de los métodos de estampación especiales podrían encontrarse técnicas mixtas, las cuales aplicarían pegamento textil para adherir fibrillas cortadas en el caso del llamado flocado o *flock*, dejando un aspecto táctil suave y con relieve o bien la aplicación de papel foil a través de plancha de calor, para la obtención de un acabado metalizado en distintos tonos. Todas las tintas o pegamentos directos podrían ser aplicadas tanto

manualmente, es decir sin un patrón o estencil, con la ayuda de distintas herramientas como sellos, pinceles, espátulas o escobillas, dependiendo el resultado deseado; así como también las mismas pastas podrían ser aplicadas bajo la técnica anteriormente descrita como schablón. La primer forma de aplicación daría un efecto artesanal y gestual, en dónde la asimetría o la diferencia de aplicación e intensidad en cada estampa sería variada y única, mientras que utilizando un método con pantalla estencil generaría un trabajo seriado y repetitivo, facilitando la producción en masa con rapidez y eficiencia. Otro método que utilizaría el calor como medio transportador de colorantes sería la sublimación, técnica que consistiría la impresión sobre papel con tintas sublimables, las cuales se trasladarían a determinada temperatura y con ayuda de presión a la superficie textil, las cual las recepcionaría siempre y cuando su composición contenga más del 50 por ciento de fibra sintética. Su capacidad de representación de colores sería casi infinita a diferencia de la serigrafía, pero la limitación radicaría en el condicionante de superficie de alto contenido artificial en su estructura. Con este método, la posibilidad de representación realista de una imagen digital sería posible, transfiriendo desde la impresión de la misma.

De la misma manera, a través de la utilización del calor, podrían darse transferencias con vinilos termoadhesivos, el cual “es un material que se presenta en rollos, se troquea con plotter de corte y se aplica con plancha térmica sobre el tejido. Se presenta en gran variedad de colores y efectos (reflectivos, flock, con glitter, etc.)” (De Feo, 2010).

Así, las opciones creativas llegarían a rincones lineales, de calado y composición, así como también de superposición de técnicas, considerando las limitaciones y ventajas de algunas sobre las otras. De este modo, la convivencia entre un motivo estampado por corrosión, y luego bordado por encima con cuentas metálicas, o bien un sublimado figurativo reforzado con hilado de color, harían de la riqueza de la creatividad del autor un método de diferenciación desde la concepción hasta el final.

### 2.3.3 Calado láser

Dentro de las posibilidades en intervenciones textiles presentadas, el calado láser podría calificarse como la opción más tecnológica, dado que tendría antecedentes manuales como las anteriores, pero su avance y valor agregado residiría directamente en su relación con los programas digitales de diseño.

El diseño sería realizado a través de vectores en *softwares* digitales como Adobe Illustrator, CorelDraw u otros, en dónde el área delimitada por el formato elegido sería troquelada o cortada posteriormente por el sistema láser. “El corte por Láser es una técnica de fabricación sustractiva digital que consiste en cortar o grabar un material mediante láser.” (Sculpteo, s.f.).

La ventaja comparativa con medios tradicionales de corte estaría centrada en la optimización del tiempo y la exactitud de los cortes realizados al estar programados digitalmente. De igual modo, el método de corte láser exigiría que el textil sea de composición mayormente sintética para un mejor resultado y acabado, como el caso de las cuerinas o la gasa poliéster.

La importancia de la concientización de cada uno de los procesos posibles por los cuales podría atravesar un diseño textil no haría más que enriquecer la producción conclusiva de dicho artista.

La utilización de técnicas de experimentación textil agregarían valor a las piezas textiles, ofreciéndole al diseñador una instancia más de toma de decisión, de posibilidad de creación y aporte desde el mensaje que éste buscaría transmitir. La mixtura de dichas técnicas, fusionadas con el seguimiento desde el comienzo del proceso de diseño textil, como enumerado a lo largo del presente capítulo, darían cuenta de la cantidad de campos de acción del cual podría hacer provecho un creador.

La amplitud de posibilidades de elección para la fabricación de un textil abriría el abanico desde la elección de su fibra, pasando por su método y técnica de construcción, así como también por el posterior acabado e intervención del mismo. Las variables de combinación



podrían ser infinitas, siendo cada área la representación de una toma de decisión de diseño, afectando en el resultado final de cada pieza textil. Podría verse a lo largo de la senda del capítulo un recorrido transversal, el cual atravesaría tiempos y espacios otorgando técnicas tradicionales hereditarias, artesanales y manuales, antecesoras de los métodos industrializados de producción masiva y tecnológica, de acabados perfectos y seriados. El suceso observable arraigaría su base al hecho de hacer cohabitar un tejido en telar manual en fibras de poliéster con una técnica de estampado por sublimación y un sobre bordado con cuentas metálicas, o bien un tejido de punto en máquina rectilínea con fibras de algodón, para posteriormente estamparlo con papel foil. La posibilidad de hacer convivir fórmulas primeras, cargadas de sentido histórico y valor cultural, con productos totalmente químicos y sintéticos, precisos y predecibles sería la búsqueda de un equilibrio de identidad argentina actual.

### **Capítulo 3: Identidad argentina**

El siguiente capítulo buscará desarrollar y analizar los rasgos característicos de la identidad de la República Argentina, estableciendo las constantes que podrían constituir la misma, su manera de manifestarse, su utilidad y su importancia para este PG. La búsqueda comenzará por la forma en la que podría construirse un manifiesto cultural argentino sencillamente perceptible tanto local como internacionalmente, partiendo de interrogantes simples y avanzando luego hacia los más complejos siendo los primeros de índole existencial y descriptivo como qué es y cuál es la importancia de conformar una identidad, hasta llegar al desglose de los elementos que podrían construir dicho manifiesto cultural y su manera de declararse y hacerse realidad en la cotidianeidad de una sociedad.

Además, la autora consideraría necesario realizar una regionalización dentro del territorio argentino dividiendo el análisis de elementos identitarios según su ubicación en el mapa del país, agrupado en cinco grupos a las provincias conforme sus características geográficas y etnográficas para la posterior apropiación de elementos creativos. Como sugeriría el INTI:

Otra línea posible de interpretación territorial, que comparte con los colores y la materia prima su facilidad para ser incorporada como recurso identitario a las piezas de diseño, es la que surge de las texturas -visuales y táctiles- que refieren a paisajes naturales de las diferentes regiones. (2013, p. 12)

Las regiones argentinas a analizar serán el Noroeste, la región Chaqueña, el Litoral y la Patagonia y su segmentación sería en pos de poder hacer una investigación profunda de cada rasgo. A partir de mencionada división y su importancia, el procedimiento será bucear en la geografía que definiría a cada región, su historia, su tradición y también ahondar en las técnicas y oficios textiles propios, todos estos como posibles actores responsables de la formación de una identidad país.

#### **3.1 Construcción de manifiesto e identidad local**

Para comenzar a hablar de un concepto determinado y sentar bases sobre él sería

conveniente saber su significado, y para ello valerse de una definición concreta. Según el INTI “La identidad supone un reconocimiento manifiesto de rasgos comunes con el otro dentro de una construcción colectiva” (2013, p. 4). Así, podría explicarse la importancia del análisis de un colectivo y no de un individuo como unidad de estudio, con la intención de poder conocer las relaciones entre pares, y de éstos con el medio capaz de incubarlos. Dichos rasgos comunes deberían poder encontrarse en la cotidianidad del habitar, del relacionarse entre sí, en la forma organizacional que podría tener una sociedad.

Saulquin afirma que “Los integrantes de cada grupo aceptan uniformarse para sentirse integrados en un ámbito específico y diferenciarse, a un tiempo, de otros grupos, en otros contextos” (2006, p. 283). Serán entonces los atributos particulares de un individuo o un colectivo los que hagan a éste quien es y no otro, igualándose a sí mismos y diferenciándose así de un otro que no posee esas mismas cualidades personales. El tener una identidad y ser consciente de ello mostraría una mirada determinada, un enfoque específico que sólo sería capaz de concebir ese individuo con esa identidad modelada y no otro. Por eso la importancia de poseer y forjar una identidad residiría en dos claves opuestas e igual de importantes que serían integrar y diferenciar en tanto integrar un colectivo o una identidad hace al individuo parte de un todo, mientras que ese todo sería el diferenciador de otro grupo.

La constante reminiscencia al origen como forma primera de expresión de identidad radicaría en la siguiente explicación de Saulquin “Sin embargo no fue sino hasta la gran crisis de 2001 cuando se encontró el verdadero significado de la identidad –ser idénticos a nosotros mismos- y el sentido de la originalidad: volver a los orígenes.” (2006, p. 12). Desde el lineamiento trazado, podría afirmarse que el punto de partida de la investigación serían los orígenes de las comunidades, conjugados con la cotidianidad contemporánea y el cúmulo de experiencias y sucesos propios de generar una identidad cultural común a una sociedad. El análisis de un ente que podría ser moderno, pero que a su vez estaría

cimentado a partir de una historia, un entorno social y geográfico y una experiencia personal dentro de dichos campos.

En lo que respecta a la construcción de una identidad como posible manifiesto, podrían observarse ciertos campos que actuarían como influencias formadoras. García Canclini explica:

La identidad es una construcción que se relata. Se establecen acontecimientos fundadores, casi siempre referidos a la apropiación de un territorio por un pueblo o a la independencia lograda enfrentando a extraños. Se van sumando las hazañas en las que los habitantes defienden ese territorio, ordenan sus conflictos y fijan los modos legítimos de vivir en él para diferenciarse de los otros. (1994, p. 67)

En relación a la afirmación del autor, surgirían atributos distinguibles como el territorio, la organización social, y la tradición. En tanto a éstos elementos que podrían encontrarse en la formación de una identidad, la autora del presente proyecto decidirá agruparlos y al mismo tiempo separarlos en rasgos con la misma capacidad de acción sobre un sujeto o un colectivo.

En primer lugar se referiría al aspecto geográfico y su influencia directa en la cotidianeidad del ente, siendo su hábitat el primer condicionante con el que se encontraría para forjar una identidad real. Desde la era primitiva el hombre se vería influido directamente por el territorio en el que habitaría, siendo víctima y victimario en tanto a la naturaleza que lo rodea y su relación con ella. La necesidad de alimentarse principalmente y luego la del refugio y la movilidad serían saciadas rectamente con las facilidades que la geografía y el medio les proveería. Tener determinado clima, presión y humedad harían a las características de la flora y la fauna de las zonas; que haya cultivos posibles y viables en ciertas zonas y no en otras debido a las características de los suelos, condicionando de este modo factores que darían identidad a un pueblo como ser la alimentación de los habitantes y por ende su contextura física y genética a través del tiempo, la forma de trabajo del suelo y la manera de construcción de un hogar. A su vez, los factores antes enumerados estipularían las materias primas con las que el sujeto contaría, siendo en el caso del diseño textil el disparador inicial para la construcción de

superficies: las fibras y sus posibles tintes.

Así, el INTI reconocería que “El modo en el que el territorio influencia el carácter se vincula con las estrategias sociales necesarias para vivir en una determinada geografía, para adaptarse o trascenderla.” (2013, p. 9).

Elementos utilitarios, formas sagradas, simbología y significado podrían aparecer aparejados intrínsecamente a la geografía y territorialidad propias de una región, derivando de éstos técnicas y oficios propios, como el tejido de redes de pesca en las zonas costeras de Argentina o la hilandería de fibras de vicuña y su posterior tejido en el Norte del país.

Otro compendio que podría influir en la construcción de un manifiesto cultural sería tradición propia de un intercambio de experiencias y sucesos entre habitantes de una misma región. Las creencias mágico-religiosas que podrían derivar en festividades propias de un pueblo, como carnavales o adoraciones a dioses, podrían generar simbología de identidad. De igual modo sucedería con la influencia de las leyendas y mitos, perpetuados de generación en generación y distinguibles en su preponderancia directa en la conformación de objetos cargados de sentido como el textil y la artesanía.

Tal como explica Avellaneda:

Para muchos, los textiles son vehículos de mensaje y conocimientos que también se deben resguardar..., y en el caso de los mapuches, son las mujeres las encargadas de tejerlos para mantener su transmisión. Este pueblo cree en un universo escalonado compuesto por el cielo, la tierra, el infierno, de allí el uso de motivos textiles con escalonamientos, y de la costumbre de las machis de realizar sus rituales sobre escaleras. (2012, p. 263)

La cosmovisión de una sociedad y el modo en el que ésta vive constituirían en gran parte un patrimonio tan intangible como poderoso, pudiendo ser de una injerencia cultural inequívoca, con la posibilidad de plasmar la misma en objetos de índole textil. Las fibras textiles, las formas de hilar las mismas, las tinturas que podrían utilizarse para otorgar color, las formas de tejer o construir tejidos y superficies, plasmando dibujos cargados de simbología, podrían ser elementos cargados de identidad, y como tales, colmados de manifiesto listo para ser mensaje, desde un emisor de la cultura hacia un receptor de la

misma.

### **3.2 Regionalización**

En la dirección trazada y para la organización de contenidos, podría ser útil la división de la Argentina en regiones según características compartidas y propiedades principalmente geográficas y territoriales. La vasta extensión del territorio argentino, sumado a la cantidad de influencias, conquistas y dominios que sufriría cada pueblo originario de parte de países y culturas extranjeras y , haría que posiblemente el reconocimiento de cada individuo como par idéntico simplemente yazca en el nombre país que a todos abarcaría. Sin embargo, es preciso afirmar la necesidad que plantea el autor antes referenciado de profundizar el conocimiento en cada segmento regional para conocer social y culturalmente la verdadera identidad Argentina, con el agregado de la racionalización, seguida de la concientización y luego aceptación de cada una de las influencias recibidas, puesto que también éstas formarían parte del patrimonio creador de identidad de un pueblo como sucesos de vida de los habitantes que las habrían padecido.

Asimismo, un motivo que supondría ser igual de valioso estaría manifiesto en las siguientes afirmaciones de Magrassi respecto a los aborígenes argentinos en estudio socio-histórico-cultural:

El país, al igual que la nación, sigue fragmentado. Somos como un archipiélago de islas separadas, vertical y horizontalmente, social y culturalmente...Somos dependientes, periféricos, sobretodo culturalmente y porque no nos conocemos...Siendo rompecabezas de piezas sueltas, sólo podemos profundizar en el conocimiento de cada fragmento que somos. De su conjunto, un día obtendremos el mosaico que nos refleje la verdad, que nos sirva de modelo para armar, corregir, perfeccionar, desarrollar y proyectar. (1989, p. 5)

La regionalización y la profundización no pretendería abarcar la totalidad del territorio argentino ni profundizar en todos los aspectos posibles, sino que su indagación intentaría ser selectiva y no exhaustiva, en búsqueda de elementos colmados de rasgos de identidad, sin pre-fijación de espacio temporal determinado.

Los fragmentos que caerían en análisis serían el Noroeste, conformado por las provincias

de Jujuy, Salta, Tucumán, Catamarca, La Rioja y Santiago del Estero; las provincias de Chaco, Formosa y el Norte de Santa Fe bajo la denominada región Chaqueña; la región Mesopotámica abarcando las provincias de Misiones, Corrientes y Entre Ríos; y por último serían las provincias de Río Negro, Neuquén, Chubut, Santa Cruz y Tierra del Fuego las que conformarían la Patagonia. La agrupación de las provincias en regiones radicaría en su similitud en cuanto a geografía y paisajes, así como en fauna y flora característica y en los grupos de pertenencia en cuanto a pueblos originarios y tradiciones comunes. Además, la selección de dichas regiones específicas dejaría a otras tantas de lado, teniendo en cuenta la gran extensión del territorio, en donde podría ser un llamado de atención la ausencia de la llamada región del centro en la que estaría la provincia de Buenos Aires y la Capital Federal del país. En este caso, la autora del PG haría foco en sectores que aún preservarían su tradición en técnicas textiles, siendo estos de un peso cultural actual comprometido, así como segmentos territoriales que conserven su ecosistema original -no urbanizado-, con la posibilidad de apreciar la naturaleza típica del lugar, reconociendo su fauna, su flora y sus paisajes.

### **3.2.1 Región Noroeste**

La geografía de la región propiciaría el contraste de microclimas y la amplitud térmica, propias de las diferentes altitudes de la gran zona. El terreno montañoso, de mesetas y punas, y zonas de piedras, desarrollaría labores como la minería y posterior manejo de metales como posible característica de los lugareños, reconociendo maestros plateros, de cobre y bronce, así como también talladores de piedra, con referencia en los menhires –piedras paradas- hallados en el Valle de Tafí, Tucumán. Como primer relato cultural, la carga de sentido antropológico que cargaría el reconocimiento de menhires en el territorio del Noroeste estaría presente en las tallas antropomórficas o zoomórficas halladas en dichas piedras, en donde la simbología e iconografía de tribus y comunidades originarias sentarían bases. Recorridos visuales tallados en piedra reflejarían mensajes de

abstracción de la naturaleza y cosmovisión de colectividades.

En el territorio, rodeado de punas tanto bolivianas como chilenas, “se extiende una cosmología asociada al poder espiritual de la tierra expresada en el respeto y culto a la Pachamama” (INTI, 2013, p. 18). Así, la organización social y las festividades girarían en torno a la naturaleza y a sus pertinentes dioses, por lo que podrían encontrarse repetidamente representaciones de animales propios del lugar como figuración de poder y orden, como serpientes, llamas y pumas. Los objetos en los que aparecerían dichos dibujos no serían simplemente utilitarios y funcionales, sino que además cumplirían un rol mágico y de tributo a la naturaleza, como los jarrones que serían utilizados para beber chicha en los rituales. La iconografía sería entonces un método de conexión entre mortales y ancestros, entre dioses y chamanes, en la búsqueda de ofrendar a la madre naturaleza por su grandeza y cobija.

La contemplación y adoración del medio llevaría a evocar los colores del paisaje, en los que resolvería una gama de colores tierra, rojizos y arena, con acentos verdes debido a las vegetaciones, como en el Cerro de los siete colores, en Purmamarca, provincia de Jujuy. Las formaciones montañosas irregulares, de armonía y quietud propias de la inmensidad creadora de la naturaleza, harían de la composición visual un todo envolvente, en el que el degradé de colores tierra, el horizonte tocando la puesta del sol y la aridez del clima convivan generando sensaciones.

De igual modo, las propiedades tintóreas de la flora y fauna del terreno propondrían colorantes naturales y a su vez las especies animales como la llama, la vicuña y la alpaca en las zonas de alta montaña darían fibras como materia prima para hilados y luego tejidos.

En relación directa con la pleitesía rendida a la Pacha, la organización social, las creencias, y los ritos relacionados solían responder, hace aproximadamente 1000 años, a la estructura escalonada de cosmovisión que tendrían los pueblos originarios habitantes. En referencia, Magrassi (1989) afirma que “fabricamos fina cerámica reiterando el



símbolo escalonado que une inframundo, mundo y supramundo y sus representaciones respectivas: serpientes, *runa-uturunku* (hombre puma), aves.” (1989, p. 94) siendo estos motivos repetidos tanto en objetos rituales como en textiles de uso cotidiano para la constante protección y adoración, también conexión tanto con la fauna y la flora como con los otros mundos.

### **3.2.2 Región Chaqueña**

El segmento estaría conformado principalmente por las provincias de Chaco, Formosa y el norte Santafesino, atravesado por los ríos Pilcomayo, Paraguay, Paraná y Salado, y delimitado a la izquierda por el Noroeste Argentino, otorgando a la región una diversidad climática gradual conforme el movimiento de Oeste a Este, en dónde partiría desde un clima más árido en el Oeste hacia una condición ambiental más tropical con mayor presencia de humedad en el camino hacia Este.

Nuevamente, la población de la región estaría emparentada fuertemente con su ambiente, encontrando en él formas de cultivo y fibras para la construcción de textiles. “En el monte chaqueño...dónde abunda el sol y el agua, la fibra de algodón toma protagonismo como especie vegetal autóctona, utilizada en principio por los pueblos originarios.” (INTI, 2013, p. 14). La predominancia de suelos arcillosos y altos pastizales harían de la colorimetría del lugar un abanico de tonos marrones y verdes, con presencias de reflejos de luz en el agua de los ríos.

Asimismo, la flora encontrada en las aguas aledañas en el terreno podría ser distintiva, como la típica flor de los ríos también conocida como flor de Irupé, hallada en representaciones textiles y tallas. La fauna característica, cómo el icónico Jaguar, conectaría con la condición predominante de los hombres de la región chaqueña, siendo éstos últimos cazadores y por ende contempladores y aprendices de la naturaleza. Como tales, las manchas propias del jaguar serían imitadas como protección en referencia a la ferocidad y la agudeza del animal copiado. Los ropajes vestirían manchas representando

al animal, como tributo a un ser tan indomable como fuerte, tan respetado como temido y cazado, en busca de la absorción de su poder real.

En el caso de los Wichi –pobladores de Chaco, Formosa y Jujuy-, sus tejidos son de color tierra obtenidas de las resinas de los algarrobo. Se sabe que sus guardas...están llenas de significaciones, por ejemplo, pueden ser las huellas de un venado.

El pueblo Wichi teje las características *yicas*, bolsas con figuras geometrizadas de animales del bosque. La fibra que utilizan se llama *chaguar*. (Avellaneda, 2012, p. 262).

Así, los llamados *Wichí* emprenderían una dinámica laboral y de supervivencia en la que los hombres serían los cazadores y tejedores de redes pesqueras, mientras que las mujeres tendrían el trabajo de recolección de vegetales tanto para la utilización comestible como para la obtención de fibras textiles, con los que harían bolsos y cestas cosecheras, elementos de trabajo y alimento. Los motivos construidos en los objetos serían síntesis del medio natural, relación propia de seres de observación constante.

A diferencia de otras etnias, la organización social de los Wichí buscaría la equidad, como sugiere Magrassi “*Le wet*, la aldea, distribuía en círculo las chozas para remarcar el valor igualitario, el desprecio de toda distinción social, agresividad, jefatura.” (1989, p. 81). Los mismos motivos de repetición y círculos estarían representados luego en los motivos de la cestería característica de éstos pueblos, así como también la disposición de las formas en los tejidos en telar.

### **3.2.3 Región Litoral**

La influencia del sudor de los ríos delimitadores del segmento darían climas húmedos, tropicales y sub-tropicales, que crearían diversos focos de especies botánicas. La energía de las corrientes encontradas, la posibilidad de movimiento constante gracias al camino de ríos, haría de la región un tránsito persistente de sedimentos, animales y especies vegetales, sembrando a su paso y haciendo fértil el territorio, especial para el nacimiento y cría de ecosistemas acuosos. Podrían encontrarse además en esta zona vegetación propia de suelos húmedos, como el lino, el cáñamo y el ramio, tallos de los cuales podrían extraerse fibras textiles para luego ser hiladas y tejidas manual o industrialmente.

En las provincias de Misiones, Corrientes y Entre Ríos, encontrarían su lugar los Guaraníes, hombres que admirarían la naturaleza, hecho que hallaría su fundamento en el respeto que la misma les generaría por su poder creador. Ésta les proveería las formas de supervivencia, en las que aparecerían el alimento de especies acuáticas como peces y del mismo modo, la vegetación capaz de transformarse en fibra para tejer las redes que los cazarían, de allí derivaría la comunidad pesquera. Variedades de nudos y tejidos de red y *macramé* serían dominantes en la región debido a la actividad antes mencionada, así como también gracias a la navegación y posterior amarra de canoas y embarcaciones náuticas a tierra firme.

En la particularidad de la estructura de creencias y organización, Magrassi dirá de los guaraníes:

Inspirados por su *Karai* (profetas), guiados por sus *Ava-Tumpa* (hombre-dios)...partían en busca de *Iwy mará 'ey* (la tierra sin mal)...Y es que en su cosmovisión –sentido u orientación primordial- el ‘paraíso’ está en la tierra; se puede llegar a él sin pasar por el trance de la muerte. Hay que encontrarlo. Sólo hay que salir a buscarlo. (1989, p. 61)

La necesidad del movimiento constante perseguiría el arribo a la llamada tierra sin mal, para lo que sería inevitable incorporar el sistema de mudanzas y nomadismos a la rutina temporal, lo que habría transportado hasta la presente región costumbres, tradiciones e influencias de Brasil y Paraguay, limítrofes al norte. Por ello, la mezcla de religiones y creencias propias con las atribuciones de las conquistas jesuitas, sumado también a los ritos de carácter africano proveniente del territorio Brasileiro sería inevitable. Los carnavales típicos, celebrados en la actualidad en la ciudad de Gualeguaychú, provincia de Entre Ríos, darían cuenta de dichas manifestaciones que podrían derivar de ceremonias y credos mágico religiosos, teniendo un posible origen de adoración a dioses de la naturaleza y la celebración de ciclos de cultivo y cosecha. Los trajes típicos de los carnavales, acompañados de música y carrozas, mostrarían paletas estridentes, colores saturados y brillantes que podrían ser detectados en los bordados que ocuparían la totalidad de ellas. La ofrenda festiva, una vez más a través de odas a elementos naturales como el agua, la tierra, la fauna y la flora, haría foco desde la ornamentación y

alegría, conjuntamente con danzas y cantos, cargando de sentido un mensaje de conexión con el suelo en el que habitaría cada alma.

### **3.2.4 Región Patagonia**

A la Patagonia la abordarían desde la izquierda las cordilleras, y desde el extremo derecho, el mar. Estaría conformada por las provincias de Neuquén, Río Negro, Chubut, Santa Cruz y Tierra del Fuego, que en su extensión darían lugar a distintos pueblos originarios como los Tehuelches, los Mapuches, los Onas, entre otros. Desde el lado cordillerano, la geografía permitiría la cría de animales como el zorro, el guanaco, el puma, mientras que desde el extremo este del territorio el alimento provendría del mar en forma de ballenas y otros mamíferos marinos. En ambos casos y como comunión, serían pueblos cazadores y recolectores, utilizarían pieles de animales para la construcción de viviendas en forma de tiendas y de igual modo para la confección de abrigos debido al clima hostil característico por sus vientos y las bajas temperaturas.

Del mismo modo Magrassi explicaría “Y conforme su cosmovisión naturalista y solidaria cultura, si una ballena varaba en aguas poco profundas, había recursos alimenticios para largo y para todos quienes quisieran, comunicándose el acontecimiento con el encendido de fuegos en la costa.” (1989, p. 20). La importancia del fuego para los pueblos residentes sería parte de los rituales de celebración tanto como de resguardo de las condiciones climáticas, así también como comunicador y llamador de otros grupos vecinos a reunión.

En lo que respecta la visual de la región, desde el sur podría observarse un paisaje de glaciares, cerros nevados y corrientes veloces, aguas congeladas y superposiciones de formaciones heladas. Colores claros en el día, podrían devenir del rebote del sol en el agua y la inmensidad blancuzca de los heleros. Especies de plantas y árboles de madera oscura y fuerte seguirían en el camino, como los robles y cipreses. La fauna podría ser variada, desde felinos, liebres y aves hasta animales de carga, además de huemules y

ciervos.

En su esencia serían nómades, y por lo consiguiente tendrían la necesidad de construcción de viviendas provisorias constantemente para su resguardo, entre las que podrían encontrarse las casas rituales, las que serían utilizadas para las ceremonias de iniciación de los jóvenes hacia la adultez. Magrassi manifiesta respecto a dichas ceremonias de admisión que “Todos los participantes llevaban el arte *Yamaná* puesto: el cuerpo pintado con líneas y puntos, en negro, blanco y rojo; el gran chamán, con una corona o tocado de albos plumones.” (1989, p.12).

Conforme la evolución del tiempo, los pueblos del Sur aprenderían a criar y esquila animales para utilizar sus lanas en hilados y posteriores tejidos, como la fibra natural animal del guanaco.

La variable común a todos los pueblos podría ser la conexión intrínseca e inequívoca con la naturaleza, su vínculo inquebrantable, la que regiría tanto de las formas de organizarse como de generar la cosmovisión que perpetuaría de generación en generación hasta retomarse en la actualidad como rasgo de identidad verdadera, ignorado por los propios colonizadores de respectivas tierras. Además, la utilización del medio como generador de artesanías utilitarias o funcionales a una creencia o rito determinados haría de éstos objetos representativos para dichas culturas.

Para la creación de un comunicado de identidad Argentina a través del textil, sería correcto entender el funcionamiento de las distintas etnias que la habrían habitado y la habitarían aún en la actualidad, sus organizaciones culturales y su manera de concebir al mundo, sus iconografías y simbolismos. La asimilación de una país extenso, policultural, cambiante, clásico y moderno harían de su interpretación un compendio inagotable para la generación creativa de una colección, en este caso, textil.

#### Capítulo 4: Análisis de casos

El objetivo principal del presente capítulo sería el de identificar tendencias en la contemporaneidad de los casos de estudio, con la meta primera de encontrar constantes y variables que continúen con la línea planteada a lo largo del PG. El diseño textil como comunicador de identidad argentina, cargado de significado desde la realización hasta la forma de intervención y comercialización.

El criterio de selección de los casos analizados residiría en la actualidad que los atraviesa y en la imagen que éstos diseñadores o marcas de diseño comunicarían y pregonarían con o sin intención. Todos ellos podrían relacionarse directamente con el diseño argentino, caracterizado en regiones particulares a través de colaboraciones precisas, constantes u ocasionales, en la escena local. Cada uno de los autores observados podría ser tomado inequívocamente como unidad cargada de sentido de identidad del suelo argentino, consciente o inconscientemente, como sujeto corrompido por experiencias particulares que forjarían una cosmovisión consolidada, como estudiado en el capítulo anterior. A través de las herramientas de observación directa en algunos casos, observación documental y de imágenes en otros, sería posible el análisis de los siguientes diseñadores y marcas.

El primer caso sería el de *Siwani*, una asociación de mujeres Wichí, quienes construirían objetos utilitarios y accesorios indumentarios a partir de la fibra del chaguar con técnicas de tejido tradicionales de la comunidad. Esta agrupación nuclearía y coordinaría el conjunto para la creación de colecciones cerradas, tomando en cuenta la organización de los procedimientos desde la obtención de la fibra y su posterior hilatura manual hasta la tejeduría, acabado y venta del resultado obtenido.

Seguidamente, el caso de *Manto* haría base en el diseño y confección de indumentaria, más precisamente terceras pieles o abrigos, con presencia consciente en cada paso del proceso, según descrito en el propio manifiesto de compromiso y valores con las comunidades salteñas.

Luego, el análisis de la diseñadora catamarqueña Manuela Rasjido, quien propondría colecciones de indumentaria coloridas y cargadas simbólicamente desde las comunidades de los Valles Calchaquíes, a través de los procesos de tinción natural y las posteriores formas constructivas del textil.

En el anteuúltimo lugar de análisis estaría centrada la diseñadora Vanesa Krongold, creadora de colecciones de indumentaria lúdicas con impronta en el textil desde la tecnología de estampación y otras experimentaciones con resultados en texturas tanto visuales como táctiles. De lenguaje particular codificado desde la paleta de color y composición mixta de técnicas contemporáneas hasta modernas con tradicionales tejidos manuales y bordados en pedrería.

Como último caso de análisis, la diseñadora Julia Schang-Viton sería el eje. Egresada de la carrera de Diseño Textil y de Indumentaria de la Universidad de Palermo y dueña de la marca que lleva su apellido, la creadora “considera que el peso del proceso es por sobre el resultado, y hace que puedan considerarse los métodos artesanales como antítesis de la moda rápida” (Tiempo de San Juan, s.f.)

Con el objetivo de la generación de análisis, conclusiones y lugares de encuentro entre los casos mencionados, las variables establecidas serían únicas como interrogantes capaces de nuclear o diferenciar, haciéndose reales y observables mediante los indicadores. Analógicamente, como desglosado en el capítulo primero, los elementos compositivos del diseño textil serían aquí los puntos de análisis. En primer lugar la variable fibras e hilatura, observable desde los indicadores de materia prima u origen de la misma, aspecto y torsión. A continuación, el ítem color otorgaría indicadores como la procedencia del tinte que lo compone, la saturación del mismo y en un plano generalizado, la paleta de color que regiría comúnmente cada caso. Del mismo modo, la construcción del textil formaría un nuevo punto de examen, a través de señaladores como la clasificación de tejido, la técnica que es utilizada y el aspecto visual que resulta de dicha composición. En cuanto al proceso posterior a la obtención del textil como paño, el

rol de la experimentación como variable haría su presencia, haciéndose perceptible mediante la identificación de técnicas utilizadas para generar esa modificación, el aspecto visual y táctil que ello generaría y la materialidad con la cual experimenta. Como último eje, la búsqueda de la identidad cultural indicada por las colaboraciones locales o alianzas estratégicas regionales y la simbología representativa utilizada.

#### **4.1 Caso *Siwani*, asociación de mujeres Wichí.**

Siwani es:

El nombre de la asociación de mujeres Wichí, integrada por 450 mujeres artesanas de el potrillo, en el departamento de Ramón Lista, de la provincia de Formosa, República Argentina. Las creaciones culturales realizadas a partir de las fibras del chaguar, la madera de palo santo y las semillas del monte, son una importante fuente de ingreso en la región. (Siwaní, 2016)

A partir de la observación directa y la investigación documental a través de imágenes y textos sería posible el acercamiento en profundidad al caso presentado a continuación.

Desde el ángulo de la primer variable de análisis, las fibras e hilaturas, comenzarían a aparecer particularidades destacables y de orden atípico. La materia prima principal utilizada por ésta asociación sería de origen natural, más precisamente vegetal, obtenida de las hojas del chaguar, planta que crecería de manera silvestre en el monte chaqueño. De igual modo, la utilización de madera de los árboles regionales y las semillas recolectadas serían material para la creación. La recolección, selección e hilatura de los elementos avanzaría de forma íntegramente manual, sin maquinarias ni mecanismos industriales. El proceso de torsión de la fibra para la producción del hilado sería realizado por las mujeres Wichí, luego del proceso de secado al sol, retorciendo con sus dedos las fibras contra los sus piernas, formando de ese modo el hilo. El aspecto visual podría asemejarse al táctil, encontrando una rusticidad propia del trabajo manual de obtención y torsión, así como también un exterior áspero posiblemente gracias a las características de la composición física de la fibra del chaguar.

En lo que respectaría al color de los hilados continuaría la misma línea de origen natural



que el eslabón anterior, desde su obtención a partir de vegetación, cortezas, plantas o insectos propios del ecosistema de la región del monte, mediante procesos extensos de resultados variables. La forma manual de tinción de las fibras, con agentes directamente provenientes de la naturaleza silvestre local, podría generar leves irregularidades en lo que respectaría saturación, intensidad y tono del color resultante. Asimismo, las colecciones de objetos utilitarios y accesorios indumentarios poseerían en general una saturación de color media a media baja, dentro de una paleta de neutros y tierra, con acentos en rojo, amarillo y verde. Al ser de raíz vegetal o animal, los colores obtenidos conducirían inevitablemente hacia una mimesis con el entorno geográfico y su percepción visual en colorimetría.

Seguidamente el análisis de la construcción del textil daría lugar al posible reconocimiento de una autenticidad difícil de imitar ya que las piezas “se realizan a partir del hilado del chaguar en telar, en crochet, en ‘punto yica’ y en ‘punto antiguo’.” (Siwan’i, 2016). Así, el tipo de tejido podría identificarse como tejido plano en el caso de los telares, tejido de punto en el caso del crochet y tejido de red en el caso del punto yica. La apariencia otorgada por dichas maneras de tejer, compilada con las decisiones en paletas de color complementarias, generarían un ritmo continuo propio de una armonía visual, valiéndose de la repetición de patrones y simbologías en distintas escalas y tamaños, apareciendo de este modo composiciones lineales, geométricas como rayados y escalonados. El aspecto, aunque armonioso, seguiría siendo rústico, prevaleciendo la característica de la fibra igualmente estando tejida, confiriendo una mano áspera.

Desde el ángulo de la experimentación, Siwan’i propondría técnicas desde apliques bordados, los que darían un volumen controlado y definido a las piezas; y flecos como terminaciones, los cuales aportarían movimiento a diseños rígidos. Los apliques encontrarían semejanza con flores, siendo el centro tejido con técnica crochet y el desflecado circular alrededor del mismo como pétalos. Estos tratamientos darían un acabado decorativo, continuando con la materialidad chaguar y las técnicas antes

mencionadas.

En cuanto a la identidad cultural que arraigaría la asociación de mujeres Wichí podría relevarse una trazabilidad inequívoca a lo largo de todo el proceso. Desde la obtención hasta la realización final convive una única forma de trabajo coordinada, en colaboración dentro de la agrupación. De esa manera, la simbología presente en cada pieza no podría escapar de su carga regional, manifestándose en abstracciones de la naturaleza en forma de flor, de concepción común en cuanto a la cosmovisión de universo escalonado y en la herencia tradicional de generación en generación vista en combinaciones de color, tramas y composición morfológica.

#### **4.2 Caso Manto**

Nacida bajo la sinergia de Clara De La Torre y Diana Dai Chee Chaug, el caso de Manto abordaría a los abrigos desde una óptica particular. A partir de alianzas con tejedores de la provincia de Salta, la dupla que formaría Manto haría eco desde la vinculación de arte, artesanía y textil, unión que sería regida por el manifiesto del compromiso y los valores de la marca:

Generar una fecunda vinculación social, cultural, artística y comercial entre los tejedores de la cultura andina del norte de Argentina y los habitantes de las grandes ciudades. Contribuir con la comunidad generando sustentabilidad optimizando sus recursos, aportando a una nueva mirada, respetando sus ciclos y el contacto con la naturaleza. Dar a conocer su sabiduría ancestral, riqueza textil y sus costumbres. (Manto, 2016)

Desde la observación, bajo el marco del análisis de fibras e hilaturas que manipularía la marca encontraría lana, algodón y lino, todas las fibras en su estado puro, sin mezclas. Adquiridas directamente de la naturaleza de la región y tratadas de manera artesanal en el proceso de obtención, desde la esquila de los animales y selección de fibras para el hilado del vellón en lo que respectaría a la lana, hasta la recolección y elección de fibras de algodón y lino. La torsión de forma manual en la mayor parte de la producción, harían

que el aspecto de los hilados sea rústico e irregular, dando cuenta de la calidez de la mano artesana en el recorrido del tejido.

En cuanto al color, Manto generaría el procesos de tinción desde el ángulo artesanal así como también desde el industrial, utilizando para el primer caso tintes obtenidos desde cortezas, hojas, insectos o vegetales, mientras que en segundo generaría el color de las fibras a partir de anilinas químicas. La diferencia entre los métodos podría radicar en la búsqueda de contrastes de saturación en las paletas de color, siendo los primeros de un resultado de saturación media a baja, mientras que los de raíz artificial serían de saturación media a alta, así como su brillo y su pregnancia. Las combinaciones de color cambiarían con fluidez de una colección a otra, siendo una variable en el régimen de las colecciones, con la posibilidad de observar neutros combinados con acentos en rojo, amarillo y violeta, sin una constante determinada a la hora del porcentaje repartido en cada repertorio.

En la construcción textil de Manto podrían observarse constantes manuales mayormente en tejidos planos, a partir de técnicas propias de la tradición textil del Noroeste como el telar manual horizontal, y también en tejidos de punto, bajo las técnicas de dos agujas. Dentro de la composición de planos de carácter tradicional podrían encontrarse ligamentos como la sarga y sus derivados, posibilitando la visualización de zig-zag, rombos y ondulaciones además de rayados en el textil resultante bajo un ritmo orgánico así como geométrico, en dónde los contrastes de color y ligamentos harían un recorrido gestual.

Dentro del cuarto ítem analizable alcanzaría la propuesta del ángulo contemporáneo de la marca, en dónde el juego de texturas sumado a la estampación de las superficies tejidas y su posterior composición harían un lenguaje mixto propio de Manto. Utilizarían la técnica de estampado por serigrafía, aplicando tinta directo sobre la tela obtenida, sumado a ciertos bordados con pedrería o apliques remachados en determinados puntos

de tensión de la prenda. Los motivos estampados responderían directamente al alma de cada una de las líneas desarrolladas, en base a abstracciones de la naturaleza, lo que podría generar una lectura orgánica en esta aleación, aplicadas de manera asimétrica. La materialidad con la que la experimentación tomaría forma sería de origen químico plástico en lo que refiere a tintas cubritivas de serigrafía.

La identidad cultural podría ser para Manto el motor principal de su propuesta en forma de abrigo, como lo manifiesta en la auto definición de los sueños de la marca:

Manto nace de manera mágica y natural, a partir de viajes que realizamos a los pueblitos del Noroeste argentino. Nos enamoramos del lugar, su gente, cultura y energía. Nos conmovió la forma en que los pueblos andinos atesoran el arte textil, como una manera de trabajo y persistencia en la memoria de su identidad. Decidimos buscar una forma de vincularnos, generando un proyecto que revalorice una técnica ancestral. (Manto, 2016)

La colaboración conjunta con la comunidad de San Isidro de Iruya, de la provincia de Salta, daría cuenta del compromiso con la cultura local y la propagación de una identidad regional existente a través de las formas de hilar y tejer conservados tradicionalmente de generación en generación en los pueblos, así como también los motivos impresos en los textiles darían cuenta de la abstracción de la naturaleza y la conexión con el suelo argentino.

#### **4.3 Caso Manuela Rasjido**

Desde los Valles Calchaquíes en la provincia de Catamarca, la diseñadora desarrollaría enteramente su labor para la creación de colecciones de indumentaria. La utilización de prendas en morfologías planas, sin complejidad volumétrica, permitiría a la creadora plasmar simbología y composiciones de color de manera sencillamente decodificable y figurativa. La mezcla entre arte plástica y diseño propio de Rasjido haría que la concepción del textil sea la analogía de un lienzo.

En la variable que analiza fibras e hilatura la diseñadora encontraría a la lana de oveja, llama y alpaca como elecciones principales, lo que generaría un aspecto lanoso y suave, sin perder la rusticidad y modulación orgánica propias de una hilatura manual en huso. El proceso es descrito por la diseñadora:

Comienzo por la elección del vellón. Luego viene el hilado, que es acorde al tipo de prenda que tenga en mente realizar. Una vez lavado ese hilo, viene la tarea que más me apasiona como es el proceso del teñido, tarea que no delego absolutamente a nadie... Empleo las técnicas del hilado con huso, el tejido en telar horizontal y los teñidos naturales. (Rasjido, 2015)

Como mencionado, el color sería de suma carga simbólica y compositiva, en el que cada diseño propone contrastes en paleta y en saturación, generando a partir de éstos fondos, planos y figuras. Los tintes utilizados serían íntegramente de origen vegetal, pigmentos naturales provenientes de flores y raíces que mediante un proceso realizado por la misma diseñadora, harían de la fase de coloración una fundamental para la posterior estructura de opuestos y complementarios en la paleta del textil. La saturación de los colores fluctuaría entre los saturados altos y medios, predominando en la paleta la intensidad del rojo, los violáceos, los azules y amarillos, los que harían de una propuesta con raíces en la herencia tradicional identificada con los colores tierra y neutros, una variable particular legible.

En cuanto a la forma de construcción de los tejidos, Rasjido utilizaría el plano como constante a lo largo de las colecciones. A través del telar horizontal, característico de la zona del Noroeste argentino, utilizaría técnicas de tapiz y barracán para poder cimentar las simbologías y mensajes codificados en trama y urdimbre. En los motivos visibles, podría calificarse como geometría estructurada, en un ritmo visual formado por bloques de color, escalonados y rayados.

Asimismo, en el ángulo de análisis de la intervención al textil, podrían encontrarse bordados en lanas y apliques o terminaciones en flecos o desflecados del mismo material. Éstos aportarían al diseño volúmenes controlados, respetando generalmente patrones orgánicos y asimétricos, alusivos a abstracciones de la naturaleza y de la

simbología tradicional de la representación de la cosmovisión escalonada de los pueblos originarios de la región. El bordado sería realizado manualmente, acentuando la irregularidad del trazo en los dibujos figurativos y acompañando el engranaje de la construcción textil heredada.

Identidad cultural aparecería en la variable última de observación, en dónde la diseñadora haría base manifiesta, describiendo del siguiente modo su acercamiento cultural a la moda:

Mi obra lleva implícito lo antropológico, lo étnico, lo arqueológico, pero la búsqueda apunta hacia una rigurosidad estética en el tratamiento del color, las texturas, las formas, cuya lectura resulta contemporánea y universal. La moda es...un medio cambiante. Mi aporte fue encontrar una expresión de lo permanente en nuestra identidad agregando el arte al lenguaje de la moda, donde las técnicas primigenias que uso muestran constantemente que son muy vitales. (Rasjido, 2015)

Así, el intercambio con los tejedores e hilanderos de las comunidades de los Valles Calchaquíes en Catamarca junto con la propuesta del diseño en abstracciones de la naturaleza propia del mismo lugar, sumada a la complejidad de tinción de fibras naturales, harían un lenguaje arraigado a la región, su cultura y herencia tradicional.

#### **4.4 Caso Vanesa Krongold**

Diseñadora egresada de la Universidad de Palermo en el año 2010 y creadora de la marca que llevaría su nombre en el año 2011, artífice de colecciones lúdicas con impronta en el lenguaje visual y táctil, con amplias variables tipológicas y prendas unisex. En los indicadores propios del análisis de la variable fibras e hilatura, la marca presentaría hilado artificial y sintético en mayor parte, mientras que en menor medida aparecerían mezclas y fibras naturales en estado puro. Nylon, poliéster, acetato y acrílicos, en mixturas con las variables de origen vegetal darían la posibilidad de sensación orgánica y suave, aunque plástica en algunos casos. Las opciones mutarían en relación con la luz, en tanto traslucencias y transparencias, y materiales vinílicos que reflejarían la iridiscencia del ambiente. La torsión de los hilados sería en forma industrial,

por lo que que la uniformidad de la fibra mantendría su constancia a lo largo de su recorrido.

El color en las piezas de la diseñadora serían un eje característico y definitorio de la marca entre paletas altamente saturadas y contrastadas. El origen del color que llevarían los textiles sería de índole químico, puesto que las fibras a las que habría de colorear también lo serían, imposibilitando el uso de tintura de origen natural. Además, la saturación del color jugaría un rol determinante en la composición posterior de las prendas, por lo que la elección de anilinas sintéticas sería la apropiada para lograr el cometido. La paleta de color sufriría cambios en todas las colecciones, aunque en la mayoría de ellas estaría presente el blanco y el negro, el rosa, el rojo y los metalizados.

En la construcción textil Krongold propondría un amplio abanico, el que incluiría el tejido plano, el de punto y hasta el tejido de red. En los dos primeros casos, el tejido sería realizado a través de maquinaria automatizada, es decir, de forma meramente industrializada, en la que la diseñadora no participaría más que en la elección y posterior obtención de la pieza textil final por medio de terceros, sin pasar por la toma de decisiones en cuanto a hilados y maneras de tejer *per sé*. El modo de construcción fabril haría que, con excepción de fallas determinadas, las telas posean una continuidad y uniformidad constante en cuanto a aspecto, peso y volumen. En cuanto a la realización de tejidos de red sería de construcción manual, anudando técnicamente el hilado seleccionado para la formación de la pieza final.

En la etapa de experimentación textil sería en dónde la creadora buscaría su diferencial de marca. La estampa *collage* por sublimación estaría presente en numerosas prendas de la colección, siendo un lenguaje habitual tanto como único recurso así como también compilado entre tratamientos de plisados textiles o adornado con bordados en pedrería. El resultado en cuanto a aspecto visual y táctil sería el de la creación de volumen controlado, orgánico, con acentos en metalizados o brillos desde los bordados o

contrastes de luces y color mediante el sublimado conjugado con elecciones textiles translucientes.

En la etapa de observación denominada identidad cultural, el proyecto Krongold presentaría dos variables disímiles entre sí, con sentidos culturales que radicarían su diferencia en el eje temporal, siendo una colaboración relacionada íntegramente con la tecnología, y por ende con la contemporaneidad del diseño, en dónde su labor “De estampas originales y fuerte impronta digital, su trabajo *Electric Childhood* fue enteramente sublimado por los innovadores equipos de Epson, su *main* sponsor. La tecnología acompaña a Krongold desde sus inicios.” (Bell-Lloc, 2016).

Mientras tanto, la existencia de la segunda colaboración asentaría bases desde las históricas tradiciones carnavales de la provincia de Corrientes, con la participación de la comparsa *Ita Verá*, quien se encargaría de la realización de bordados ornamentales en las prendas de la diseñadora, labores típicos realizados para los trajes carnavalescos presentados cada año en las festividades celebradas en el mes de Febrero tanto en la provincia de Corrientes como en la de Entre Ríos. Los motivos bordados referirían a abstracciones de la fauna y la flora regional, mimetizándose con la identidad propia de la naturaleza del suelo correntino.

#### **4.5 Caso Schang-Viton**

Bajo la composición minimalista que caracterizaría a la diseñadora Julia Schang-Viton, la propuesta de colección gozaría de una amplitud etaria y tipológica para el público femenino. Las prendas, de silueta holgada harían de la comodidad un lujo.

En la primer fase de análisis, pertinente a las fibras e hilados que utilizaría la firma, comenzaría a vislumbrarse una dirección premeditada. La elección de fibras sería de origen animal y vegetal, siendo las primeras lanas tanto de oveja como de llama y sedas naturales, mientras que en el segundo caso surgirían las fibras naturales de celulosa: el algodón. Según las diversas colecciones la torsión de dichos hilados podría ser manual o



bien industrial, de modo tal que coexistirían volúmenes y tramas disímiles en cada presentación. El aspecto noble, dado que las fibras serían naturales, podría tornarse en algunos casos rústico aunque con frecuencia manteniendo una característica suavidad.

El color presentaría un uso medido, sin abuso del mismo lo que generaría lenguajes limpios, dejándole protagonismo a la textura tanto visual como táctil. El origen del color de las fibras podría ser proveniente de la naturaleza o bien de químicos, de manera que la saturación de color variaría de baja a media baja, en dónde predominarían una paleta neutra comandada por grises, crudo, azul y negro.

Desde la reflexión acerca de la construcción de los textiles, la marca presentaría tejidos tanto planos como de punto. Dentro de los primeros habría variantes tanto de índole industrial como piezas de fabricación en telar horizontal manual, con decisiones de diseño en tanto técnicas de tapiz que generarían espacios no tejidos. De igual modo, en el caso de los tejidos de punto, la fabricación podría ser industrial o semi-industrial, o bien manual en dos agujas. La forma de cimentación si bien sería variable mantendría una cohesión de armonía en cuanto al aspecto visual y táctil de la pieza manufacturada.

En la fase de observación respecto a la experimentación que propondría la firma haría presencia la técnica de bordado con lanas e hilos de algodón así como también las decisiones en terminaciones desflecadas, además de la estampación por metro. La decisión de dicha intervención daría volumen o posibles puntos de tensión desde la textura, manteniendo la quietud y uniformidad en cuanto al color, en la generación de un recorrido visual constante y armónico.

En la variable de análisis que atañe a la identidad cultural que asimilaría y por ende comunicaría Schang-Viton, hallaría lugar un eje dividido en espacialidad y temporalidad tradicional. En el caso del desarrollo conjunto con Natasha Spitzer, diseñadora de estampa y bordado textil, la creadora optaría por la concepción de un ritmo visual capaz de unir en una constante la colección. En el otro extremo, la siguiente alianza forjaría una raíz en lo regional: “la diseñadora Julia Schang-Vitón y la artesana sanjuanina Miriam

Atencio se unen para potenciar el proceso de creación de la colección cápsula Raíz, utilizando fibras de llama del Programa Camélidos de los Andes.” (Lázaro, 2015). De este modo, el nacimiento de una alianza triple desde el diseño, la artesanía textil y la comunidad regional participante del incentivo a la utilización de materias primas locales y a la generación de trabajo a los lugareños.

En el transitar del análisis de casos podrían encontrarse variables y constantes que podrían responder a patrones, tendencias e interpretaciones propias del diseño argentino contemporáneo. A través de las variables analizadas, observables desde los indicadores seleccionados, las voces lograrían aunarse o separarse, generando de ese modo lenguajes similares contruidos a partir de focos distintos.

Dentro de las fibras e hilaturas que aparecen, la constante refleja una preferencia por las de origen natural, propias de cada región a la que pertenece la diseñadora o sus colaboradores. En este punto, habría una observación en el caso de Vanesa Krongold, quien no elegiría fibras de origen natural puesto que tampoco vincula su trabajo con una región determinada. De este modo, podría decirse que la alianza con el suelo habitado comenzaría a forjarse desde la elección de la materia prima. En cuanto a la torsión de los hilados, la similitud entre los casos no sería uniforme, encontrando a las dos propuestas más jóvenes, Krongold y Schang-Viton, prefiriendo hilados industriales, mientras que en los casos de Siwan'i, Manto y Manuela Rasjido, la generación del hilado sería manual. Nuevamente la lupa posaría su aumento en la propuesta desde las diseñadoras originarias de la Ciudad de Buenos Aires y como influiría la industrialización propia de la urbe en las decisiones del proceso de diseño, cuando en los tres casos restantes el sentido arraigado a cada provincia haría presencia en la intervención de hilanderas lugareñas en la manufactura del método de torsión.

Desde la óptica del color comenzaría a diferenciarse con más ímpetu el espíritu de las colecciones de cada creadora. Habría dos grupos a partir de la decisión de teñir las fibras a través de anilinas químicas o métodos de origen natural, encontrando en el primer

grupo a Vanesa Krongold, Manto y Schang-Viton, en cuyo caso la primera llevaría la bandera inequívocamente mientras que en las otras dos firmas habría una aleatoriedad fluctuando entre la tinción artificial y la natural según las colecciones. Del otro lado, Manuela Rasjido y Siwan'i como estandarte de la tinción artesanal, de origen vegetal a partir de plantas, raíces, y cortezas de árboles de la zona. Asimismo, la saturación del color de cada paleta hablaría de la importancia del recurso para cada colección, dándose una paleta de altos contrastes de saturados con predominantes como rojos y azules en el caso de Rasjido y Krongold, mientras que segregándose aparecería la paleta neutra con presencia de grises, crudos y tierra en los tres casos restantes. Desde la mirada de la diseñadora Manuela Rasjido "... mi revolución fue con los colores. Hasta entonces, en texturas artesanales se usaban sólo crudos y marrones. Yo incursioné en los rojos, los amarillos, los azules minerales, los violetas violentos, el negro con rojos y tierras." (Rasjido, s.f.). El doble discurso de la paleta asociada a la textilería tradicional y la decisión de virar esa herramienta para generar una propuesta de autor desde el diseño de los tejidos, diferenciándose pero sin alejarse completamente de la identidad cultural desde los demás ángulos de creación.

La asiduidad de técnicas manuales en el factor de construcción textil sería unos de los puntos más uniformemente consolidados dentro del análisis. La utilización de telares horizontales manuales en cuatro de los cinco casos, en dónde el quinto propondría un acercamiento manual desde el tejido de red, haría de ésta una tendencia clara en el recorrido del análisis. El quiebre de homogeneidad en la formación de tejidos de manera artesanal estaría presente, denotando un camino trazado desde la historia textil de cada pueblo hasta la contemporaneidad que atravesaría a cada una de las diseñadoras analizadas. De igual modo, el tejido de punto en forma tanto industrial como en dos agujas formaría parte de la mayoría de las colecciones, como construcción actual, aportando la cuota de comodidad y versatilidad a las prendas que deben ser funcionales a un usuario real.

Una vez más, la fase de observación en la experimentación textil dispararía dos vertientes heterogéneas, con composiciones en común. Las dos técnicas por excelencia elegidas en la intervención de los tejidos serían el bordado y la estampa, en dos versiones distinguidas por las materialidades de acción. En el caso del bordado, la posibilidad abriría su juego en la aplicación de pedredría o cuentas plásticas como en el caso de Vanesa Krongold y Manto, o bien en el bordado con hilos o lanas, visto en los casos Schang-Viton, Siwan'i y Rasjido. Desde la aplicación de estampa sucedería análogamente con los métodos de serigrafía y sublimación. La utilización de la tinta directa sería la elección de las marcas Manto y Schang-Viton, mientras que la técnica de sublimado aplicaría en las prendas de la diseñadora Krongold.

La posibilidad de forjar una identidad cultural a razón de herramientas seleccionadas conscientemente para la construcción de un mensaje a través del diseño textil y luego de indumentaria, haría de cada uno de los proyectos analizados una particularidad de una gran generalidad: la identidad del suelo argentino. La importancia estaría determinada desde el vínculo que establecerían cada una de las creadoras con cada comunidad o artesano representante de una tradición específica, propia de una región en particular, cargado de simbologías heredadas de generación en generación, perpetuadas en el tiempo gracias a los procesos que atañan al textil. Así, cada diseñadora tomaría la decisión de aliarse con un grupo, tributando iconografía y abstracciones de la naturaleza de la zona, respetando los tiempos de producción y su manera de hacerlo, pregonando un comercio justo, y devolviendo un reconocimiento de identidad y pertenencia al ciclo del lenguaje textil y de la moda.

La conexión de tiempo y espacio haría presencia en cada caso, así como también el valor agregado del reconocimiento cultural desde el interior hacia el exterior, en forma de lenguaje visual y para todo el mundo.

## **Capítulo 5. Experimentación textil: el diseño como manifiesto de identidad**

Como fin del recorrido del presente PG, el anclaje estaría dado por la diagramación y diseño de una colección textil con el objetivo de la transmisión de identidad cultural argentina, a través de los recursos disponibles, desmenuzados y analizados en el camino transitado.

La división por zonas del extenso territorio argentino realizada en la división del capítulo cuarto será la regente de la colección, a razón de una sub-serie por zona, para la correcta organización y orden, decantando en una serie final de alta complejidad, puesto que las variables presentes en cada sub-serie superarían a los elementos constantes desde el punto de vista regional. Así, la importancia de decisión en cuanto a las constantes y variables estaría dada por la generalización presente en cada una de las series regionales que conformarían la colección final. Es decir, la forma en la que se abordaría el diseño textil estaría dado por parámetros constantes, pero que variarían indefectiblemente según cada región en particular.

El mensaje al cual deberían apuntar todas las medidas de composición y diseño estaría dirigido únicamente a la manifestación de una identidad cultural argentina, arraigada a la geografía, la tradición y el folklore local, y a la cosmovisión forjada a través de los años que hace que el pueblo argentino sea quien es, y no otro, con todas las variables que podría modificarlo.

En la toma de partido del proceso de diseño, se establecerían fijaciones tales como la importancia de la trazabilidad de la colección, puesto que, al igual que la toma de decisiones desde el ángulo creativo, la concientización y apreciación en cada etapa del proceso, reconociendo cada actor presente y cada fase en la que actuaría, haría del presente un proyecto sólido y justamente gestionable. Asimismo, la constancia de trazabilidad dejaría asentada la presencia de un comercio justo, definido por Organización Mundial del Comercio Justo como:

Un sistema comercial basado en el diálogo, la transparencia y el respeto, que busca una mayor equidad en el comercio internacional prestando especial atención a criterios

sociales y medioambientales. Contribuye al desarrollo sostenible ofreciendo mejores condiciones comerciales y asegurando los derechos de productores/as y trabajadores/as desfavorecidos. (s.f.)

Así, la revalorización cultural estaría presente en cada uno de los puntos de inflexión del proceso de diseño, desde los recolectores de raíces, frutos y semillas, los criadores de animales para la esquila, los hilanderos y maestros tejedores, hasta los bordadores y pequeños estampadores artesanales, para llegar a un producto consciente, trazado a lo largo y a lo ancho del país, con un mensaje de unidad y reconocimiento del trabajo de una fraternidad implantada por el manto del mismo suelo, Argentina.

Para la estructura y coherencia en la diagramación, el presente capítulo desarrollará primeramente los parámetros elegidos para la representación de cada una de las regiones, seleccionando los ítems que serán constantes en todas ellas, respetando su origen y manteniendo la conexión con el mensaje. Para ello, en cada zona habría una compilación de imágenes en forma de panel conceptual, por el cual la diseñadora guiará su instinto y regirá sus decisiones para crear.

Seguidamente, la fijación de bases metodológicas para la construcción y experimentación textil darían forma a la manera de proceder para la instauración de cada una de las piezas de las sub-series. La traducción de la toma de partido haría su base a partir de este subcapítulo, comenzando el procedimiento real de la bajada conceptual al diseño técnico.

Por último, el modo de presentación de dicha colección conjunto con la exposición y registro en imágenes y muestrarios estaría dirigido a la comercialización o exhibición de las piezas.

## **5.1 Análisis y toma de partido**

Para un correcto recorrido de un mensaje será menester establecer una postura clara frente a elementos compositivos desde lo conceptual, en el que cabrían variables y constantes propias de un discurso sostenido.

Las fibras elegidas para el desarrollo de las series buscarán imitar siempre que sea posible a las propias de la región a la cual pertenezca la sub-serie, es decir que cada una de las materias primas estarán supeditadas a la producción local, pudiendo componerse también por mezclas. La decisión en esta dirección estaría dada para que desde el inicio de la construcción textil este presente tanto la trazabilidad como la naturaleza propia del suelo del cual quiere hablarse. En el caso de la hilatura de la fibra y por cuestiones de tiempos y costos, podrían aparecer torsiones industriales. Además, la aparición de hilados fantasía totalmente sintéticos podrían utilizarse con el fin práctico de representación en fusión.

En lo que respecta a la tinción o color de las fibras, predominarían las de apariencia natural, con variantes posibles en anilinas químicas para generar una saturación de contraste ocasional. Así la mimesis con la paleta de color zonal sería verídica, pudiendo ser reconocida por usuarios y habitantes.

Del mismo modo, en la construcción textil habría un dominio casi total por parte de las técnicas de tejido manual particulares de la tradición de cada comunidad, a fin de respetar una herencia textil ganada en años de construcción de identidad. Por otra parte, la opción de construcción semi-industrial podría reflejarse tanto en punto como en plano, generando una variante en el grosor de tejido. La presencia será de tecnologías de telar manual horizontal, utilizando las técnicas del tipo tafetán y sargas, así como la composición a partir de dos agujas o crochet propio del tejido de punto, y las tramas artesanales de tejido de red y tejido de nudos o macramé.

En el área de experimentación textil, el acercamiento será hacia la contemporaneidad, eligiendo técnicas plásticas de estampación y bordados a partir de cuentas e hilos para la representación ilustrada de la zona, generando trabajo en pequeños talleres de estampa artesanal manual y bordados artísticos.

La iconografía que predominaría enteramente en la colección textil será agrupada en dos vertientes, sin necesidad de encontrarlas en cada sub-serie, pero con la capacidad de

reconocerlas para su asimilación. Por un lado, la cosmovisión a la que aludirían todas las etnias y registros analizados, en el que el universo sería escalonado, componiéndose de inframundo, mundo y supramundo, en una totalidad existencial que atravesaría a todos por igual, sin importar tiempo ni espacio.

Por otro lado, la conexión con el suelo propio sería el punto en común por excelencia de todas los pueblos y etnias a lo largo y ancho del país, como demostrado en los análisis del capítulo cuarto. Un lenguaje decodificable sin importar idioma hablado ni escrito, captado a través de los sentidos, de la sensibilidad de la existencia propia de cualquier ser humano, apartando cualquier diferencia. Por ende, la figuración de siluetas de animales, las texturas visuales presentes en los pelajes o pieles de los mismos, podrían servir como abstracción referencial. En este mismo punto aparecería el paisaje, representado en la cotidianeidad de las comunidades, en donde las montañas, las afluencias de los ríos y la flora particular de cada región harían de anclaje en el sentido de pertenencia y analogía con el medio.

## **5.2 Metodología de experimentación**

El presente subcapítulo buscará asentar las bases conceptuales y sus equivalentes traducciones metodológicas, a fin de ordenar y concientizar cada uno de los pasos de las piezas textiles, su sentido y dirección, para la decantación en un lenguaje de identidad argentina. Como dicho anteriormente, las plataformas regionales serán la segmentación principal, la cual regirá a lo largo del siguiente recorrido.

La búsqueda radicaría en tomar decisiones en cuanto a la materia prima, su forma de hilatura, la tinción o no que ésta podría llevar, la paleta de color que regirá la zona, así como también sobre la intervención de la superficie textil y la iconografía que ésta podría cargar de acuerdo a elementos representativos.



Las regiones respetarían el desglose realizado en el tercer capítulo, siendo estas la región noroeste, la región chaqueña, el litoral y la Patagonia de la República Argentina, cada una con sus particularidades.

### **5.2.1 Región Noroeste**

En el desarrollo de la siguiente serie de tres piezas textiles, el criterio constante será el de la paleta de color. Puesto que sería una colección cerrada, la unidad conductora estaría mantenida por dichos parámetros. Las variables por consiguiente estarán dadas por la el tipo y la técnica de construcción textil, la referencia simbólica a la que harían referencia los trazados, y a las experimentaciones aplicadas.

La paleta de color estaría regida de acuerdo a la mimesis con las montañas y los cerros de la zona, ofreciendo la gama de neutros, más específicamente tonos tierra y rojizos, combinados con acentos metalizados referidos al reflejo del sol en las piedras, también visto en las puestas de sol y tornasoles propios de la fauna regional.

Mientras, la fibra por excelencia sería la lana, encontrando mixturas entre la proveniente de llama, de alpaca o de guanaco, fauna del noroeste, conjuntamente con cuerinas que imitarían animales locales.

A partir del trazado de las constantes, la serie iría abriéndose con el objetivo de transmitir el mensaje de identidad local de distintas maneras. Con base en el tejido plano, la primer pieza a desarrollar estaría tejida en telar manual con lana fina de dos hebras, en donde la realización sería de manera regular en ligamento tafetán, dejando hilos de la urdimbre sin tejer generando vastas de hilos paralelos los cuales irán agrandándose y disminuyendo a lo ancho de la pieza. El movimiento de dicha técnica fundaría un ritmo de ondulaciones inconstantes. Una vez obtenida la pieza textil con los recorridos creados, el proceso continuaría por la intervención del mismo por medio de adhesivo textil aplicado en forma manual con escobilla, para el posterior empleo de papel foil metalizado en color bronce. Así, la imagen visual de dicha pieza debería leerse en una paleta de color marrón oscuro

con destellos en tornasol bronce; y en morfología, percibida como un paisaje sinuoso de tierra y piedras metálicas que impartirían su reflejo solar.

De igual modo bajo la técnica de pie en este caso industrial, la intención haría foco en la experimentación por medio de la estampa. Sobre un paño de la lana de oveja el procedimiento consistiría en la aplicación de tinta puff a través de una red utilizada como estencil. Dicha técnica estaría aplicada en dos colores, uno claro y otro oscuro, y el acabado estaría dado por una capa de foil transparente que aportaría el brillo a las zonas anteriormente intervenidas. La representación buscaría imitar la piel de las serpientes características de la zona, dando una sensación de movimiento y fluidez propio del animal por medio de las iluminaciones y los contrastes de color. La diferencia de texturas pelosas y lanosas con la tinta directa en relieve y el reflejo brillante aportado por el papel foil harían una composición armónica y atractiva tanto visual como táctil. La paleta de color sería visualizada desde una base color rojo, con manchas de la abstracción de la serpiente en color nude y marrón, utilizando papel foil transparente.

Desde la elección de una cuerina texturada, el trabajo de la pieza textil iniciaría su recorrido con un diseño digital en vectores, el cual establecería las áreas de corte del material. La intención de diseño buscaría provocar pequeños tajos verticales de a pares de manera intermitente pero rítmica, en dos tamaños, generando una trama. Una vez concebida esta trama de vastas, el proceso continuaría en el bordado con canutillos metálicos de aproximadamente dos centímetros en las incisiones más pequeñas, y canutillos plásticos de color de cinco centímetros en los cortes mayores, enhebrando de orificio a orificio, haciendo que el tejido pase por encima del abalorio en el centro del mismo, dejando los lados descubiertos, cosidos. La visual completaría su armonía con bordados simétricos de mostacillas fusionadas con argollas pequeñas, ambas metálicas.

La analogía pretendida estaría dada en torno al universo escalonado, cosmovisión característica de los pueblos originarios, que haría la aparición en los desniveles y penetraciones generadas en el bordado atravesado de los canutillos de la pieza. La

presentación sería en términos de color desde una base marrón texturada, con canutillos pequeños, mostacillas y argollas en dorado y canutillos de tamaño extenso en color rojo tornasol.

### **5.2.2 Región Chaqueña**

Las características presentadas en la región darían cuenta de ilimitados elementos compositivos, en donde destacarían ciertas constantes y algunas otras variables. Para el diseño de las cuatro piezas textiles que buscarían responder a la imagen de la región chaqueña, sería menester el asentamiento de bases comunes.

La paleta regente sería la del propio paisaje chaqueño, en el que los colores tierra y verdes aparecerían ineludiblemente, acompañados por vegetaciones secas que otorgarían un tono crudo y el reflejo de los ríos que atraviesan la zona, un reflejo color plata.

Las fibras serían una de las variantes permanentes, en el recorrido desde lanas, pasando por algodón rústico y mercerizado y lino. Como característica de la construcción del tejido, las técnicas presentarían cuatro variantes, siendo estas el tejido de punto construido en máquina semi industrial, el tejido plano de manera industrializada en un lino, la utilización de tejido de punto manual en formato dos agujas y en tercera instancia tejido a crochet.

En la selección de algodón de título 1/32 o similar en color crudo, estaría tejido en galga 12 o 14 en punto jersey, luego el proceso continuaría con la intervención con tinta directa, mediante schablón. La iconografía diseñada haría referencia a los hombres jaguar, imitando las manchas de dicho animal repetidamente a lo largo de la extensión textil. Una vez obtenido el diseño en tinta seco, el proceso seguiría con la aplicación de adhesivo textil salpicado con escobilla, con un tratamiento manual irregular, para la utilización de foil plateado. De esa manera, compondrían una paleta de colores armónica mediante la

base color crudo, la tinta directa en forma de mancha de jaguar en marrón, y por encima la estampa metalizada salpicada levemente en plateado brillante.

La siguiente propuesta buscaría ser analogía de la flor de Irupé, específica flora de la zona chaqueña, precisamente de la provincia de Formosa, a través de la fibra de algodón en su versión hilada industrialmente con un acabado sedificado, en tono crudo. La técnica de construcción sería la de ganchillo también llamada crochet, componiendo pétalos conectados entre sí, avanzando de forma de espiral ascendente, y siguiendo con el ritmo de las vueltas el aumento de tamaño de los mismos hasta llegar a la formación de base, luego de generar aproximadamente tres capas superpuestas. A su vez, los pétalos estarían manchados con tinta directa de forma manual con pincel seco en tintas marrón, verde y plata. La composición daría un resultado volumétrico, con relieves controlados rítmicos, en los que una flor se uniría con otra por los lados, por arriba y por debajo, forjando puntos de enlace para formula exponencial repetida.

La composición aleatoria y desordenada del paisaje chaqueño formaría zonas caóticas, de relieves y badenes, zanjas, lagos y pastizales, diseñando una composición armónica en paleta de color, morfológicamente disímil. Para la representación de la visual geográfica descrita, la analogía estaría dada por la elección de distintos tipos de fibras, colores y grosores para construir el punto llamado santa clara en un mecanismo de dos agujas número 4, de forma manual. Así formarían las mallas del tejido tanto lanas con pelo, mechales de lana gruesa, algodones rústicos de distintos títulos, lana *bouclé* fantasía, y hasta gasa poliéster rasgada hecha parte del ovillo. La construcción arrojaría como resultado un paisaje de rayas irregulares, con distinto cuerpo y movimiento, regida bajo una misma paleta de color: marrones, verdes, crudo y beige, a su vez reforzado con tinta directa aplicada con pincel seco agregando rusticidad a la pieza.

El último desarrollo acercaría su manifiesto a la organización social de las comunidades Wichí y su cosmovisión representada en simbolismos propios de su arte textil geométrico, en el que habría repeticiones de figuras geométricas en distintas escalas, respetando un

ritmo continuo y preciso. Por ello, la última pieza textil buscaría revalorizar el gesto de dicho pueblo. La fibra a utilizar sería el lino en su versión natural, tejida de manera industrial en un título extremadamente fino. El despliegue de diseño centraría su atención en la intervención bajo el método de estampación directa, utilizando un schablón grabado con diagramación geométrica en rombos de distintas escalas y ritmos. La tinta aplicada sería la tinta dimensional, la cual cobraría volumen con la aplicación de calor una vez seca. La aplicación de los distintos colores sería en la misma pasada de manigueta, con lo cual los mismos estarían mezclados aleatoriamente para la generación de degradé de colores. De dicho modo, cuando las tintas sequen, el proceso de la pieza finalizaría con la plancha de calor para apreciar el efecto relieve de la tinta.

### **5.2.3 Región Litoral**

Atravesada enteramente por ríos a lo largo y a lo ancho, la fluidez de la región Litoral estaría dada íntegramente por el agua, elemento creador y destructor, capaz de dar vida a fauna y flora acuática, como de arrasar con ellas en fuertes corrientes.

La constante estaría dada dentro de la paleta de color y de las fibras textiles que regalaría la zona, siendo la primera compuesta por el color azul y sus tonalidades, siendo el mismo relacionado directamente como código convencional con el agua, los rojos y naranjas saturados vistos en peces e insectos, además de los marrones y plateados que reflejaría el mismo agua y sus sedimentos. La misma humedad de la zona haría posible el cultivo de la fibra de algodón.

En lo que respecta a la primeras de piezas textiles de la siguiente sub-serie, basaría su fundamento en el tejido de red pesquera, en la búsqueda de la imitación de la misma. Ésta manera de fabricación sería propia de la zona pesquera, bajo la influencia de la necesidad de cazar fauna marina para la alimentación o bien de generar amarras estables para la conservación de embarcaciones frente a corrientes adversas. La primera de las variables estaría compuesta por un tejido de nudos, también llamado macramé,

dispuesto en grupos de fibra de algodón natural y grupos de la misma fibra con un agregado de hilado fantasía con pelo de nylon. La alternancia de uno en uno permitiría el reconocimiento los dos grupos de hilados, anudándose entre sí y luego dividiéndose en partes iguales para continuar con el tejido anudados con los grupos de hilos aledaños. La base establecería una continuidad de color azul marino en ambos casos, permitiendo un juego de contraste de brillos y opacidades dentro de la misma gama de color.

La segunda pieza utilizaría el tejido de punto de construcción con ganchillo, alternando cada dos vueltas una fila completa de vastas que formarían rulos colgantes, generadores de volumen controlado. La selección de fibras serían la clave de la pieza, combinando las origen sintético con las de origen natural y sus opciones fantasía. El hilo principal estaría formado por una hebra de lana azul marino, una hebra de algodón mercerizado en el mismo tono y una en color lila, y dos hilados fantasía sintéticos, uno con pelo en azul marino y el otro en naranja saturado formando un desagujado constante. La intención de representación del tejido estaría regida por el movimiento del agua y la fluidez en los colores de los peces de los ríos y la fauna cercana a las zonas más acuosas, analogía utilizada en trajes de carnavales típicos de la región, en los que la volumetría y el brillo serían apreciados.

En la tercer fracción de la serie la materia prima sería sintética, a través de la elección de una gasa de poliéster con aptitud de ser sublimada y estar caracterizada por la fluidez de la transparencia. En analogía con el juego visual que podría producir el agua de río, dónde el elemento no interrumpe la posibilidad de avistar lo que hay debajo de él. La generación en forma digital de una ilusión óptica de movimiento sería luego transferible por medio de la técnica de sublimado a la pieza textil, la cual después podría sufrir un bordado en cuentas e hilos, de manera irregular, simulando sedimentos debajo de la corriente acuática. Con base sublimable blanca, estampada en tonos azules, grisáceos y verdes, con acentos en rojo y naranja simulando la aparición de cardúmenes, sumado al

bordado con abalorios plásticos y de hilos de poliéster y lúrex reforzando los mismos tonos, la imagen estaría completa.

Desde la misma conceptualización antes desplegada, en la que los colores serían los dominantes de la serie a partir de la correlación con el agua, la fauna y la flora de la región, el textil base rompería su constancia de color a través del estampado de relieve. El tejido de punto denominado *scuba* de manera comercial, sufriría la intervención de tinta directa dimensional en tres distintos tonos, siendo estos el naranja, el lila y el azul; la operación estaría realizada de manera artesanal y manual, utilizando esponja vegetal como aplicador para dar un efecto rústico, simulando sedimento y abstracción.

#### **5.2.4 Región Patagónica**

El característico clima frío de la región sur del país haría una constante para la serie a desarrollar a continuación para la cual estaría establecida la necesidad de abrigo y la respuesta de parte de la funcionalidad y el diseño en el textil. La presentación de la paleta de color haría variaciones pequeñas dentro de los tonos blancuzcos y rosa claro, representando glaciares y nieve, así como pelo de la fauna característica, con acentos en celeste ocasional y metalizados en tono plata. Las fibras predominantes serían la de lana, mientras que la aparición de algodón y fibras no naturales como el elastano y el poliéster llegarían en menor medida.

La representación de los heleros característicos de las zonas más bajas del continente estaría dada de forma imponente en la visual de la región, para la cual la autora decidiría utilizar una construcción manual en dos agujas, con lana sedificada en un título grueso, tejido con aguja número 6, en color blanco óptico enlazada bajo el trazado del ligamento santa clara con la intención de generar escalones de relieve parejos. Una vez conseguido el efecto del tejido, sería el turno de la aplicación de adhesivo textil diluido, con rodillo, de forma directa sobre el mismo para luego finalizar con el plateado del papel foil. De esa

manera quedaría una visual en tonos claros y brillantes, en la búsqueda de la similitud con los glaciares de la zona.

Bajo la lógica e intención anteriormente mencionada en cuanto al paisaje que buscaría ser representado, la siguiente experimentación textil. La plataforma estaría formada por una base de tejido plano industrial, siendo esta de color saturado o bien en una variante monocromática de base blanca, en dónde estaría estampada tinta dimensional en color blanco puro, aplicada con la herramienta rodillo, utilizando un estencil de red plástica y superponiendo capas del mismo tinte para crear relieves irregulares. Una vez seca la tinta, el proceso finalizaría con el planchado con calor parejo para el relieve.

Para la tercera pieza textil, el arraigo cultural estaría presente desde la construcción del tejido, que daría su solidez bajo el ligamento sarga básica. En la urdimbre, acrílico blanco de dos hebras, mientras que la trama la formaría un hilado fantasía *flamé* con pelo sintético. El recorrido generado, conjuntamente con la textura táctil y visual que aparecería a en la composición con la lana flamé, harían de la imagen lograda una imitación de pelo de camélido o guanaco, protectores del invierno helado y resguardo del clima.

En el desprendimiento del paralelismo cultural, la complejidad tanto de la cimentación como de la intervención del siguiente textil haría de la formación del mensaje una analogía directa con el arte Yamaná y su cuerpo pintado con líneas y puntos. Las fibras seleccionadas serían las de lana de oveja, en color crudo y en color negro, para la generación de rayas en el telar, bajo la construcción de ligamento tafetán. El urdido manual denotaría el color crudo, mientras que en la trama cada dos centímetros, aparecería el cambio de color alternando crudo y negro a lo largo del tejido. Una vez desmontado en bastidor, el camino finalizaría en la estampación directa de círculos en tinta roja con sellos.

Con respecto a la trazabilidad del proyecto y el reconocimiento de cada una las partes posibilitadoras del mismo, los tejidos de realización en telar estrían fabricados



manualmente por la artesana especialista en técnicas originarias Graciela Foradori, mientras que los tejidos en dos agujas y crochet serán construidos por parte de Lilian Araceli López y su grupo de trabajo. En cuanto a las estampas de tinta directa, la colaboración estaría dada en conjunto con la artista María Elena Cejas en su taller, utilizando tintas, adhesivos y papeles de fabricación nacional de la firma *Framatex*. Las piezas sublimadas por otra parte estarán a cargo en su producción del taller textil *Todo Sublimación digital* de Leandro Toledo. En lo que refiere a calado láser, la empresa a cargo del mismo sería *Decorte Láser*.

### **5.3 Presentación y usos de la colección textil**

La colección textil desarrollada a lo largo del presente capítulo poseería una cantidad de aplicaciones y funcionalidades variable y arbitraria, por lo que el siguiente apartado podría dar cuenta de dichas posibilidades.

La importancia de generar colecciones de textiles radicaría, además de en la manifestación de un mensaje y la representación concreta de un relato, en un realidad comercial que involucraría tanto funcionalidad como precio y calidad, según el público al cual sería dirigido el producto. Las opciones de utilización comenzarían en textiles de decoración tanto para el hogar como para ambientaciones de interiores, en forma de tapicería, cortinado o bien como revestimiento de paredes o sectores determinados, como divisores de ambientes. Dentro del mismo guion aparecerían como opción los accesorios decorativos como almohadones o caminos de mesa.

Asimismo, el empleo por excelencia de los textiles podría ser en el área de indumentaria, cubriendo diferentes rubros y diferentes ocasiones de uso. El uso en la sastrería o en el sector *casualwear* estaría seleccionada para la confección de abrigos o terceras pieles, además de camisería y pantalón, o bien en colecciones tejidas, proponiendo un quiebre diferencial desde el textil con la impronta de las diferentes regiones argentinas.

Por otra parte los sectores de marroquinería y zapatería podrían hacer presencia seleccionando algunos textiles, porque no todos serían viables, para la confección íntegra de productos o bien para aplicación en detalles o ediciones limitadas.

Si bien no todas las variables tendrían un funcionamiento adecuado en todos y cada uno de los rubros y sectores, las posibilidades de acción de una colección textil serían inagotables, pudiendo generar cambios y mejoras para la optimización dentro de una sección específica sin modificar la esencia de la pieza.

## **Conclusiones**

A lo largo del escrito y el desarrollo de la colección podría notarse la importancia en el conocer y concientizar, entender lo que compone a un mensaje, a un textil, a una colección, y hasta a un pueblo. Desde ese punto, el avance estaría dado a partir de la racionalización de las herramientas disponibles para la creación en la búsqueda de elementos para interpretar y comunicar. Un análisis exhaustivo de las opciones viables en las que un diseñador sería capaz de actuar debería ser el comienzo de cualquier proyecto de diseño. La analogía encontrada desde el diseño textil paralelo a la comunicación y portador de lenguaje visual haría que las herramientas puedan fusionarse y hasta ser simbióticas, entendiendo que las posibilidades de crear se agrandarían compartiendo métodos y formas de abordaje.

De igual modo, a través del PG estaría asentada la conexión entre una conceptualización y el resultado final cargado de sentido en formato visual, en dónde sería observable el trabajo de investigación, reflexión y observación por parte de un creador. El pasaje por las técnicas y las maneras de construcción, así como las posibilidades de intervención en un textil darían cuenta de la infinidad de combinaciones factibles, ofreciendo variantes en todos los aspectos para responder a la exigencia de la instauración del mensaje final.

En la búsqueda de una idea, un recorte o bien una investigación que luego sería convertida en colección estarían encontrados dos roles, condicionándose uno con el otro: el rol del diseñador que buscaría la identidad de un país dividido en regiones, y el rol del diseñador que buscaría la propia identidad como creador. En el desarrollo del diagrama de la colección estaría supeditado a la subjetividad del diseñador, sea consciente o inconscientemente, por ello sería imprescindible la racionalización de dicho acto, advirtiendo rasgos de la personalidad así como también los propios del mensaje que querría impartirse.

Las maneras de generar contenido en este caso serían esclavas de las propiedades textiles, entendiendo todas las inventivas y combinaciones dentro del campo de hilatura y

construcción hasta los agregados experimentales no tradicionales que quisiera agregar el diseñador. El conocimiento de dichas técnicas, de su comienzo más primitivo y el propósito verdadero podría dar cuenta de la existencia de un camino de pensamiento de construcción, un camino constructivo en el cual sólo observando las partes del todo estaría la posibilidad de modificarlas y experimentar con ellas.

Asimismo, la identidad de una zona estaría constituida por sus tradiciones y su conformación geográfica, física y social, siendo cada uno de los campos enumerados los necesarios para conocer la región verdaderamente, estudiando sus costumbres y experiencias acumuladas como las festividades o rituales, las adoraciones y observando su ambiente, el cual serviría de delimitador de posibilidades.

La intención de revalorización de culturas y arte popular a lo largo y a lo ancho del país decantaría en la relevancia que tendrían dichos pueblos para la comunidad entera, siendo portadores de conocimientos autóctonos, propios del suelo argentino, nacidos y perpetuados en él de generación en generación. El trazado del camino iniciaría en el notar y reconocer las realidades que acontecerían fuera de las urbes, realidades ajenas cargadas de tradición y folklore nativo. Además, la investigación en cuanto a fauna, flora y visuales propias de cada una de las zonas formaría una relevancia ineludible, en donde se entendería los condicionantes que establecería el entorno de un individuo en su transitar diario, en dónde la suma de las experiencias de los llamados transeúntes arraigaría una tradición, un sentido de pertenencia, una identidad reconocible.

El análisis de casos actuales y reales que encontrarían los cimientos de comunicación y creación alineados a los trazados en el PG harían de clarificador de rumbo, dando a conocer las realidades existentes dentro del mercado argentino que contemplarían aspectos como la preservación de arte popular y técnicas textiles tradicionales, así como también sus simbolismos y sentidos, sin caer en obviedades de imitación y copia, sino con una intención de reinvención sobre bases de importancia histórica y de identidad. Los diferentes tipos de acoplamiento entre diseñadores, artesanos, tejedores, estampadores

y otras personas involucradas en el proceso de creación haría del resultado obtenido un compuesto de subjetividades y armonía, de trazabilidad visible, en dónde cada uno de los actores del camino sería real y verdadero. Desde la construcción o desde la fabricación, desde la interpretación del paisaje o la lectura de la tradición propia de cada región, las fusiones aportarían la originalidad a los proyectos y desarrollos que de allí surjan.

En el mismo camino encontraría el proyecto la premisa por excelencia, en la que daría cuenta la necesidad de una construcción que sea capaz de atravesar tiempo, trasladarse desde el pasado y hacia el presente, tomando universos de acción de cada espacio potencial contemplando las posibilidades tanto contemporáneas como originarias, produciendo un relato cargado de sentido, de experiencia y de solidez, legible y comprensible así por el receptor de turno.

La realización de una colección textil impondría una manera de intervención en espacios, pudiendo utilizarse para diferentes fines, en diferentes medios y funcionalidades, entendiendo al mismo como una pieza fundamental y preponderante en la construcción de una colección paralela, ya sea de indumentaria o bien de decoración. La carga de sentido que podría cargar una pieza textil dejaría de estar supeditada a la morfología a la cual este respondiendo para pasar a ser protagonista, haciendo que las formas y accesos respondan al tejido y no al revés.

El sentido comenzaría desde la toma de conciencia del diseño textil como disciplina portadora de sentido, de mensajes y de manifiesto cultural. A partir de ello, la investigación de origen y tradición en materia textil propondría una calidad constructiva real, tomando conciencia de lo ya hecho, lo nuevo, lo antiguo y lo que podría generarse. Un reconocimiento de identidad a través del estudio de suelos, tradiciones y creencias perpetuadas en el tiempo podría ser la clave para construir un concepto racionalmente contemplativo desde el pasado, y la necesidad de indagar en la oferta contemporánea tomaría la posta en lo que respectaría al presente. El futuro estaría en la colaboración, en la creación conjunta, en la mixtura de técnicas y disciplinas, corriendo al diseñador como

problemática *per se*, registrando la existencia de otro, del receptor del mensaje como actor principal y no secundario. Mover al creador del rol principal, saliendo de lo que el mismo quiera contar o decir, entendiendo que la riqueza estaría en la interpretación del otro y la construcción por y para él. El reconocimiento de la necesidad de manifestación ajena como motor creativo, la expresión de una identidad argentina desde, por y para la diversidad.

## Lista de Referencias Bibliográficas

Abud, L. (2006) *Telar artesanal*. Buenos Aires: Editorial Albatros SACI

Aguirre Moura, C. (2014) *Diseño y Nación. Identidad cultural y valor añadido en un caso de estudio de la industria indumentaria: Cardón. Proyecto de graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/archivos/2604.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/2604.pdf)

Avellaneda, D. (2012) *Entre jaguares de lana y dragones de seda: iconografía textil*. Buenos Aires: Nobuko.

Barrera Tomás, F. (1984) *Tecnología del tejido de punto por trama a una sola cara*. Barcelona: Oikos-Tau, S.A ediciones

Bell-Lloc, V. (2016, 7 de julio). Vanesa Krongold: "Siempre sigo mi intuición". *La nación*. [Periódico en línea] Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1915934-vanesa-krongold-siempre-sigo-mi-intuicion>

Bielli Erill, S. (2015) *La tela, tu huella. Búsqueda de la identidad del diseñador a través del textil. Proyecto de graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/archivos/3435.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/3435.pdf)

Catacora Elías, K.A. (2015) *La tecnología y las texturas en los textiles. Proyecto de graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/archivos/3572.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/3572.pdf)

Corcuera, R. (1999) *Ponchos de las tierras del Plata*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

De Feo, G. (21 de Agosto de 2010). *Estampación*. [posteo en blog]. Disponible en: <http://profesoragianinadefeo.blogspot.com.ar/2010/08/estampacion.html>

Dondis, D. A. (1995). *La sintaxis de la imagen* (11 ed.). Barcelona: Ediciones GG Diseño.

Ferrari, R. (2015). *Yuki & Zuki. El diseño como discurso social. Proyecto de graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/archivos/3461.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/3461.pdf)

García Caclini, N. (1994). ¿Quién nos va a contar la identidad?. En Gornés, L.N. y Solís

Leree, B. (Ed.). *Comunicación. Identidad e integración latinoamericana* (p. 67- 71). México: Universidad Iberoamericana, A.C. Disponible en: <https://books.google.com.ar/books?id=02SLwTRk9p4C&lpg=PP1&dq=Comunicaci%C3%B3n%2C%20identidad%20e%20integraci%C3%B3n%20latinoamericana&pg=PP1#v=onepage&q=Comunicaci%C3%B3n,%20identidad%20e%20integraci%C3%B3n%20latinoamericana&f=false>

Hollen, N., Saddler, J. y Langford, A. (1997). *Introducción a los textiles*, México: Limusa Noriega Editores.

Instituto Nacional de Tecnología Industrial (2013), *INTI mapa de diseño. 101 diseñadores de autor*. Buenos Aires. Disponible en: [https://issuu.com/odtinti/docs/inti\\_mapa\\_de\\_dise\\_o\\_101\\_dise\\_ador](https://issuu.com/odtinti/docs/inti_mapa_de_dise_o_101_dise_ador)

Lázaro, A. (26 de Febrero de 2015). *Loom Boom: el boom del telar, es mas que una moda*. [posteo en blog]. Disponible en: <http://lamodaenserio.com/el-boom-del-telar/>

Magrassi, G. (1989) *Los aborígenes de la Argentina. Ensayo socio-histórico-cultural*. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.

Manto (2016) *Compromiso y valores* (2016). Recuperado el 05/10/16 de <http://www.mantoabrigos.com.ar/index.php/es/origen-compromiso-y-valores>

Manto (2016) *Sueño* (2016). Recuperado el 05/10/16 de <http://www.mantoabrigos.com.ar/index.php/es/origen-historia-y-sueno>

Mertens Ibáñez, K. L. (2015) *Revolución diseño. Proyecto de graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/archivos/3619.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/3619.pdf)

Nogales Herrera, M. G. (2015) *Identidad textil ecuatoriana. Creación de una línea basada en técnicas de culturas ecuatorianas. Proyecto de graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/archivos/3742.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/3742.pdf)

Organización Mundial del Comercio Justo (s.f.) *Qué es el comercio justo*. (s.f.) Recuperado el 07/10/16 de <http://comerciojusto.org/que-es-el-comercio-justo/>

Popescu, A. (2013) *Diseñando la identidad. DIsímil: Diseño Industrial que refleje la identidad nacional Argentina. Proyecto de graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/archivos/2753.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/2753.pdf)



Rasjido, M. (2015). Citado en: Zacharías, M. (2015, 18 de agosto). Manuela Rasjido: "Mis prendas deben tener alma, poesía". *La Nación*. [Periódico en línea] Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1769400-manuela-rasjido-mis-prendas-deben-tener-alma-poesia>

Rasjido, M. (2012). Citado en: Acevedo Díaz, C. (2012, 14 de septiembre). Manuela Rasjido: "En cada prenda tardo cien horas". *Clarín*. [Periódico en línea] Disponible en: [http://entremujeres.clarin.com/entremujeres/repomoda-manuela-rasjido\\_0\\_rJiE22FDXg.html](http://entremujeres.clarin.com/entremujeres/repomoda-manuela-rasjido_0_rJiE22FDXg.html)

Romero, O. (2013) *Identidad Ñandutí. El ñandutí como artístico popular en el Diseño de Autor. Proyecto de graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/archivos/2703.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/2703.pdf)

Russell, A. (2013) *Principios básicos del diseño textil*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili, SL.

Saltzman, A. (2004), *El cuerpo diseñado: Sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Buenos Aires: Paidós.

Sculpteo (2016) *Corte láser: técnica digital para grabar y cortar materiales* (2016). Recuperado el 07/10/16 de <http://comerciojusto.org/que-es-el-comercio-justo/>

Saulquin, S. (2006). *Historia de la moda en Argentina. Del miriñaque al diseño de autor*. Buenos Aires: Emecé.

Saulquin, S. (2004). *Jeans. La vigencia de un mito*. Buenos Aires: Nobuko.

Schang-Viton, J. (2015). Citado en: Diseños con lana de llama sanjuanina de expusieron en Londres (2015, 18 de agosto). *Tiempo de San Juan*. [Periódico en línea] Disponible en: <http://www.tiempodesanjuan.com/economia/2015/8/18/disenos-lana-llama-sanjuanina-expusieron-londres-100322.html>

Siwan'i Asociación de mujeres Wichí (s.f.). *El chaguar*. Recuperado el 11/10/16 de <http://siwanideco.com.ar/siwani-deco-el-chaguar.html>

Siwan'i Asociación de mujeres Wichí (s.f.). *Quienes somos*. Recuperado el 11/10/16 de <http://siwanideco.com.ar/siwani-deco-quienes-somos.html>

Strano, L. (2015) *Diseño de autor: partir del textil. Proyecto de graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/archivos/3650.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/3650.pdf)

Udale, J. (2008) *Diseño textil: tejidos y técnicas*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili, SL.

Velázquez Costa, G. (2014) *El Ñanduti Moderno. Revalorización e innovación de tejidos tradicionales. Proyecto de graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/archivos/2879.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/2879.pdf)

Wong, D., (1995), *Fundamentos del diseño*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili, SL.

## Bibliografía

Abud, L. (2006) *Telar artesanal*. Buenos Aires: Editorial Albatros SACI

Aguirre Moura, C. (2014) *Diseño y Nación. Identidad cultural y valor añadido en un caso de estudio de la industria indumentaria: Cardón. Proyecto de graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/archivos/2604.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/2604.pdf)

Avellaneda, D. (2012) *Entre jaguares de lana y dragones de seda: iconografía textil*. Buenos Aires: Nobuko.

Barrera Tomás, F. (1984) *Tecnología del tejido de punto por trama a una sola cara*. Barcelona: Oikos-Tau, S.A ediciones

Bell-Lloc, V. (2016, 7 de julio). Vanesa Krongold: "Siempre sigo mi intuición". *La nación*. [Periódico en línea] Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1915934-vanesa-krongold-siempre-sigo-mi-intuicion>

Bielli Erill, S. (2015) *La tela, tu huella. Búsqueda de la identidad del diseñador a través del textil. Proyecto de graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/archivos/3435.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/3435.pdf)

Catacora Elías, K.A. (2015) *La tecnología y las texturas en los textiles. Proyecto de graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/archivos/3572.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/3572.pdf)

Corcuera, R. (1999) *Ponchos de las tierras del Plata*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Corcuera, R. (1987) *Herencia textil andina*. Buenos Aires: Fundación ceppa ediciones.

De Feo, G. (21 de Agosto de 2010). *Estampación*. [posteo en blog]. Disponible en: <http://profesoragianinadefeo.blogspot.com.ar/2010/08/estampacion.html>

Dondis, D. A. (1995). *La sintaxis de la imagen* (11 ed.). Barcelona: Ediciones GG Diseño.

Ferrari, R. (2015). *Yuki & Zuki. El diseño como discurso social. Proyecto de graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/archivos/3461.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/3461.pdf)

Fiadone, A. (2008) *Simbología Mapuche en territorio Tehuelche*. Buenos Aires: Maizal ediciones.

Fiadone, A (2001) *El diseño indígena argentino*. Buenos Aires: La marca editora.

García Caclini, N. (1994). ¿Quién nos va a contar la identidad?. En Gornés, L.N. y Solís Leree, B. (Ed.). *Comunicación. Identidad e integración latinoamericana* (p. 67- 71). México: Universidad Iberoamericana, A.C. Disponible en: <https://books.google.com.ar/books?id=02SLwTRk9p4C&lpg=PP1&dq=Comunicaci%C3%B3n%2C%20identidad%20e%20integraci%C3%B3n%20latinoamericana&pg=PP1#v=onepage&q=Comunicaci%C3%B3n,%20identidad%20e%20integraci%C3%B3n%20latinoamericana&f=false>

Hollen, N., Saddler, J. y Langford, A. (1997). *Introducción a los textiles*, México: Limusa Noriega Editores.

Instituto Nacional de Tecnología Industrial (2013), *INTI mapa de diseño. 101 diseñadores de autor*. Buenos Aires. Disponible en: [https://issuu.com/odtinti/docs/inti\\_mapa\\_de\\_dise\\_o\\_101\\_dise\\_ador](https://issuu.com/odtinti/docs/inti_mapa_de_dise_o_101_dise_ador)

Lázaro, A. (26 de Febrero de 2015). *Loom Boom: el boom del telar, es mas que una moda*. [posteo en blog]. Disponible en: <http://lamodaenserio.com/el-boom-del-telar/>

Magrassi, G. (1989) *Los aborígenes de la Argentina. Ensayo socio-histórico-cultural*. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.

Manto (2016) *Compromiso y valores* (2016). Recuperado el 05/10/16 de <http://www.mantoabrigos.com.ar/index.php/es/origen-compromiso-y-valores>

Manto (2016) *Sueño* (2016). Recuperado el 05/10/16 de <http://www.mantoabrigos.com.ar/index.php/es/origen-historia-y-sueno>

Mertens Ibáñez, K. L. (2015) *Revolución diseño. Proyecto de graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/archivos/3619.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/3619.pdf)

Nogales Herrera, M. G. (2015) *Identidad textil ecuatoriana. Creación de una línea basada en técnicas de culturas ecuatorianas. Proyecto de graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/archivos/3742.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/3742.pdf)

Organización Mundial del Comercio Justo (s.f.) *Qué es el comercio justo*. (s.f.)

Recuperado el 07/10/16 de <http://comerciojusto.org/que-es-el-comercio-justo/>

Popescu, A. (2013) *Diseñando la identidad. DIsímil: Diseño Industrial que refleje la identidad nacional Argentina. Proyecto de graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/archivos/2753.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/2753.pdf)

Rasjido, M. (2015). Citado en: Zacharías, M. (2015, 18 de agosto). Manuela Rasjido: “Mis prendas deben tener alma, poesía”. *La Nación*. [Periódico en línea] Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1769400-manuela-rasjido-mis-prendas-deben-tener-alma-poesia>

Rasjido, M. (2012). Citado en: Acevedo Díaz, C. (2012, 14 de septiembre). Manuela Rasjido: “En cada prenda tardo cien horas”. *Clarín*. [Periódico en línea] Disponible en: [http://entremujeres.clarin.com/entremujeres/repomoda-manuela-rasjido\\_0\\_rJiE22FDXg.html](http://entremujeres.clarin.com/entremujeres/repomoda-manuela-rasjido_0_rJiE22FDXg.html)

Romero, O. (2013) *Identidad Ñandutí. El ñandutí como artístico popular en el Diseño de Autor. Proyecto de graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/archivos/2703.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/2703.pdf)

Russell, A. (2013) *Principios básicos del diseño textil*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili, SL.

Saltzman, A. (2004), *El cuerpo diseñado: Sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Buenos Aires: Paidós.

Sculpteo (2016) *Corte láser: técnica digital para grabar y cortar materiales* (2016). Recuperado el 07/10/16 de <http://comerciojusto.org/que-es-el-comercio-justo/>

Saulquin, S. (2006). *Historia de la moda en Argentina. Del miriñaque al diseño de autor*. Buenos Aires: Emecé.

Saulquin, S. (2004). *Jeans. La vigencia de un mito*. Buenos Aires: Nobuko.

Schang-Viton, J. (2015). Citado en: Diseños con lana de llama sanjuanina de expusieron en Londres (2015, 18 de agosto). *Tiempo de San Juan*. [Periódico en línea] Disponible en: <http://www.tiempodesanjuan.com/economia/2015/8/18/disenos-lana-llama-sanjuanina-expusieron-londres-100322.html>

Siwan'i Asociación de mujeres Wichí (s.f.). *El chaguar*. Recuperado el 11/10/16 de <http://siwanideco.com.ar/siwani-deco-el-chaguar.html>

Siwan'i Asociación de mujeres Wichí (s.f.). *Quienes somos*. Recuperado el 11/10/16 de <http://siwanideco.com.ar/siwani-deco-quienes-somos.html>

Strano, L. (2015) *Diseño de autor: partir del textil. Proyecto de graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/archivos/3650.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/3650.pdf)

Udale, J. (2008) *Diseño textil: tejidos y técnicas*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili, SL.

Velázquez Costa, G. (2014) *El Ñanduti Moderno. Revalorización e innovación de tejidos tradicionales. Proyecto de graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/archivos/2879.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/2879.pdf)

Wong, D., (1995), *Fundamentos del diseño*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili, SL.