

*Indivisibles*

*El cuerpo-vestido  
en el pensamiento  
del diseño*



**Claudia Fernández-Silva**

2026



EDITORIAL  
UNIVERSIDAD DE CALDAS

N.º 138

LÍNEA INVESTIGACIÓN







EDITORIAL UNIVERSIDAD DE CALDAS



# Indivisibles

El cuerpo-vestido en el pensamiento del diseño

CLAUDIA FERNÁNDEZ-SILVA

AUTORA



EDITORIAL UNIVERSIDAD DE CALDAS

15<sup>AÑOS</sup>



DOCTORADO EN  
DISEÑO Y  
CREACIÓN

Catalogación en la fuente,

Fernández Silva, Claudia

Indivisibles. El cuerpo-vestido en el pensamiento del diseño / Claudia, Fernández-Silva, prólogo Raúl, Domínguez – Manizales: Universidad de Caldas. Facultad de Artes y Humanidades – Departamento de Diseño, 2026

304 p. - Ilustraciones (Colección: Investigación)

Incluye referencias bibliográficas

ISBN *pdf*: 978-958-759-653-3

1. Prendas de vestir – Aspectos sociales – Cambio y transformación - 2. Cuerpo humano – Aspectos sociales - 3. Identidad cultural - 4. Moda –Historia – Aspectos culturales - 5. Diseño – Teoría y epistemología del diseño - Investigación / Domínguez, Raúl / prólogo **Tít. CDD 306.4 / F F363**

Reservados todos los derechos

© Universidad de Caldas

© Claudia Fernández Silva

ORCID: 0000-0002-9598-1555

Primera edición: 2026

*Línea de investigación*

ISBN *pdf*:978-958-759-653-3

Editorial Universidad de Caldas

Calle 65 N.º 26-10

Manizales, Caldas –Colombia

<https://editorial.ucaldas.edu.co/>

Directora Editorial: Cristina Sabogal Suárez

Editor: Jorge Ivan Escobar Castro

Coordinadora editorial: Yolanda González Gil

Diseño de colección Luis Osorio Tejada

Corrección de estilo: Jorge Ivan Escobar Castro

Diagramación de páginas: Luis Osorio Tejada

Diseño de cubierta: Edward Leandro Muñoz Ospina

Fotografía de cubierta: Juan Camilo García

Hecho en Colombia

*Printed and made in Colombia*

Todos los derechos reservados. Este libro se publica con fines académicos. Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta publicación, así como su circulación y registro en sistemas de recuperación de información, en medios existentes o por existir, sin autorización escrita de la Universidad de Caldas.

Universidad de Caldas | Vigilada Mineducación. Creada mediante Ordenanza Nro. 006 del 24 de mayo de 1943 y elevada a la categoría de universidad del orden nacional mediante Ley 34 de 1967. Acreditación institucional de alta calidad, 8 años: Resolución N.º 17202 del 24 de octubre de 2018, Mineducación.

# Contenido

<b>Prólogo</b> . . . . .	<b>15</b>
<b>Agradecimientos</b> . . . . .	<b>25</b>
<b>Introducción</b> . . . . .	<b>27</b>
El vestido en los estudios de diseño . . . . .	27
Estructura del libro . . . . .	32
<b>El cuerpo como ámbito de posibilidad</b> . . . . .	<b>37</b>
<b>El cuerpo y el no cuerpo</b> . . . . .	<b>39</b>
El cuerpo como sustancia maleable . . . . .	42
El vestido, un artefacto . . . . .	46
Distinciones terminológicas relacionadas con la indumentaria . . . . .	50
La confusión del vestido con la moda . . . . .	55
Vestidos, tipos y clases . . . . .	57
Las posibilidades que el vestido brinda al cuerpo . . . . .	65
<b>El vestido como posibilidad (para el cuerpo) de ser signo</b> . . . . .	<b>67</b>
¿Es posible definir a ciencia cierta el significado del vestir? . . . . .	69
El significado del vestido se sitúa en el cuerpo . . . . .	71
<b>El vestido como posibilidad (para el cuerpo) de ser imagen</b> . . . . .	<b>74</b>
¿Qué es la imagen hoy? . . . . .	75
Imágenes sí, pero no las mismas . . . . .	77
Las nuevas imágenes . . . . .	79
Imágenes mentales y artefactos físicos . . . . .	80
El cuerpo como imagen . . . . .	81
El vestido como medio . . . . .	82
<b>El vestido como posibilidad (para el cuerpo) de ser materia</b> . . . . .	<b>86</b>
Las causas históricas de la desmaterialización . . . . .	88
Reivindicar la materialidad . . . . .	92
El cuerpo como materia de experimentación . . . . .	94
El textil como materialidad sublime . . . . .	100
Cómo es el cuerpo al que el vestido problematiza . . . . .	104
El vestido es un artefacto que modifica y complementa al cuerpo . . . . .	106
Situar la significación en el cuerpo y no en el artefacto . . . . .	107

La reivindicación de la materialidad del vestido . . . . .	109
Una segunda naturaleza artificial. . . . .	110
¿De qué maneras el vestido problematiza al cuerpo?. . . . .	112
<b>El cuerpo-vestido como concepto integrador . . . . .</b>	<b>119</b>
<b>La integración del cuerpo con un artefacto . . . . .</b>	<b>121</b>
La experiencia de uso del vestido como experiencia del cuerpo . . . . .	122
El uso, hecho social, acto irracional. . . . .	125
Sujetos y objetos. Una relación carnal-material . . . . .	128
El desvanecimiento de las fronteras entre sujeto y objeto. . . . .	134
<b>Conceptos y términos para explorar la integración entre cuerpo y artefacto . . . . .</b>	<b>139</b>
Apropiación . . . . .	139
La mediación . . . . .	142
Mediación entre el interior y el exterior . . . . .	143
El cuerpo-vestido como mediación . . . . .	146
Embodiment . . . . .	149
Prótesis . . . . .	156
La condición humana como condición protésica . . . . .	157
El cuerpo-vestido en la filosofía ciborg . . . . .	159
Ciborgs y actantes para superar los dualismos . . . . .	162
La interfaz. . . . .	164
Cuerpo-vestido y objetivo de la acción . . . . .	165
La fusión cuerpo-vestido . . . . .	168
La persona y su interacción con el vestido . . . . .	171
<b>Categorías y condiciones para un análisis del cuerpo-vestido . . . . .</b>	<b>176</b>
<b>El diseño del vestido como proyecto de diseño del cuerpo . . . . .</b>	<b>183</b>
<b>El proyecto de diseño del cuerpo-vestido, sus propósitos y trascendencia . . . . .</b>	<b>186</b>
La conciencia sobre la trascendencia del proyecto de diseño del cuerpo-vestido . . . . .	188
El contexto como condición para el proyecto de diseño del cuerpo-vestido . . . . .	190
El proyecto de diseño del cuerpo-vestido: ¿Cambio o reproducción? . . . . .	195
Proyecto del cuerpo-vestido en las posturas intencionalistas y reproductivistas . . . . .	199
La acción colectiva y el papel de los usuarios en el acto de diseño del cuerpo-vestido . . . . .	201
<b>De la identidad como artefacto a la identidad como artefacto del diseño . . . . .</b>	<b>206</b>
El vestido como artefacto del diseño: ¿Stilyng, gute form o un ente de cambio? . . . . .	207
El artefacto de diseño como ente de cambio . . . . .	208

Los artefactos del diseño como pura cosmética . . . . .	213
Los significados encarnados y la materialidad del cuerpo-vestido . . . . .	217
Diseñar la interfaz cuerpo-vestido . . . . .	221
<b>El cuerpo en el proyecto de diseño del cuerpo-vestido . . . . .</b>	<b>227</b>
El cuerpo, un objeto medible . . . . .	228
El modelo estándar de usuario. . . . .	230
Usuarios como cocreadores de cuerpos . . . . .	233
Transformaciones en la concepción del cuerpo en el diseño: embodiment . . . . .	236
El ballet triádico, las poéticas del cuerpo-máquina . . . . .	243
Speedo, la búsqueda del cuerpo eficiente . . . . .	249
Pleats Please de Issey Miyake, el vestido del cuerpo universal . . . . .	255
La academia se pregunta por el cuerpo neurodiverso . . . . .	259
<b>Principales implicaciones del proyecto diseño</b>	
<b>del cuerpo-vestido para el replanteamiento crítico de la profesión . . . . .</b>	<b>262</b>
En el proyecto de diseño del cuerpo-vestido, el cuerpo humano y el contexto no son referencia para la creación sino su objetivo . . . . .	263
El acto de diseño del cuerpo-vestido como un acto libre y político . . . . .	263
Del diseñador como creador de estilos al diseñador como estrategia de su tiempo. . . . .	264
La función del vestido en el acto de diseño . . . . .	265
El acto de diseño del cuerpo-vestido, una sumatoria de actores y factores. . . . .	265
La comprensión de los usuarios en el acto de diseño del cuerpo-vestido. . . . .	266
El vestido como artefacto del diseño, no un objeto estético, sí un agente de cambio . . . . .	266
La condición carnal-material del cuerpo-vestido, prioridad para la proyectación de la interfaz . . . . .	267
La pregunta por el cuerpo en el diseño necesita ser reconsiderada y revitalizada. . . . .	267
El marco de la reflexión sobre el diseño del cuerpo-vestido, más cultura material, menos moda . . . . .	268
La denominación de la profesión, un asunto de fondo y no de forma . . . . .	268
<b>Campos abiertos para preguntas futuras y aplicaciones de la propuesta teórica . . . . .</b>	<b>270</b>
El cuerpo-vestido como imagen . . . . .	271
La función y la funcionalidad del vestido. . . . .	275
El cuerpo-vestido como mediación, interfaz y embodiment . . . . .	278
La redefinición de la profesión . . . . .	280
<b>Referencias . . . . .</b>	<b>283</b>

# Índice de figuras

<b>Figura 1.</b> Las dos comprensiones del cuerpo que hereda la contemporaneidad: cuerpo como objeto y como sustancia maleable. . . .	46
<b>Figura 2.</b> Sistema de clasificación del vestido de Eicher y Roach (1992).. . .	62
<b>Figura 3.</b> Hipótesis sobre la definición del vestido como artefacto. . . .	65
<b>Figura 4.</b> Vestirse como un acto que le da múltiples significados al cuerpo .	67
<b>Figura 5.</b> El vestido es un medio que posibilita al cuerpo ser imagen. . . .	74
<b>Figura 6.</b> El vestido, un artefacto que expande la materialidad del cuerpo y compromete 5 sentidos. . . . .	86
<b>Figura 7.</b> El vestido añade al cuerpo biológico capas de significados, imágenes y materialidades. . . . .	103
<b>Figura 8.</b> El vestido en las escalas de la artificialidad . . . . .	112
<b>Figura 9.</b> En el momento de ser usado, el vestido permite al cuerpo reconfigurarse como materia, imagen y significado. . . . .	117
<b>Figura 10.</b> Términos y conceptos para estudiar la relación sujeto/objeto, cuerpo/artefacto. . . . .	127
<b>Figura 11.</b> Apropiación del vestido en el momento del uso. . . . .	142
<b>Figura 12.</b> Mujeres de Konya, Turquía. Una de las ciudades más conservadoras del país.. . . . .	156
<b>Figura 13.</b> El vestido como prótesis para borrar la identidad. . . . .	164
<b>Figura 14.</b> Esquema de la interfaz cuerpo-vestido, a partir de los enunciados de Bonsiepe. . . . .	168
<b>Figura 15.</b> Esquema de la interfaz cuerpo-vestido, a partir de los enunciados de Bonsiepe (1998) y Krippendorff (2006). . . . .	174
<b>Figura 16.</b> Esquema de las categorías de análisis del cuerpo-vestido, derivadas del estudio de diferentes conceptos que abordan la relación entre personas y artefactos en la experiencia de uso. . . . .	179
<b>Figura 17.</b> Esquema de las tres condiciones para comprensión del cuerpo-vestido, desde los conceptos de apropiación, mediación, embodiment, prótesis e interfaz. . . . .	181

<b>Figura 18.</b> Operaciones sobre el vestido diseñado. De izquierda a derecha: combinación, adaptación, alteración de los usos sobre el cuerpo y traslado de la ocasión de uso. . . . .	.235
<b>Figura 19.</b> El enfoque propuesto por embodiment de tipo antropomórfico si bien es aplicable a diversos artefactos, presenta dificultades al ser trasladado al vestido, pues se queda en la imitación del cuerpo o del gesto corporal sobre el cuerpo del potador. . . . .	.238
<b>Figura 20.</b> Arquitectura andante. Primera ley para la recreación del cuerpo de Schlemmer en el ballet triádico.. . . .	.245
<b>Figura 21.</b> Muñeco articulado. Segunda ley para la recreación del cuerpo de Schlemmer en el ballet triádico. . . . .	.246
<b>Figura 22.</b> Organismo técnico. Tercera ley para la recreación del cuerpo de Schlemmer en el ballet triádico. . . . .	.247
<b>Figura 23.</b> Desmaterialización. Cuarta ley para la recreación del cuerpo de Schlemmer en el ballet triádico. . . . .	.248
<b>Figura 24.</b> Figuras del Ballet Triádico exhibidas en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. . . . .	.254
<b>Figura 25.</b> En el Proyecto MILU Marcha asistida. El ejercicio terapéutico integra el juego y el universo infantil. Realizado por los estudiantes Lorena Salas, Marcela Macías. . . . .	.259



*Dedico a este libro a mis padres Arturo Fernández y Alicia Silva, de quienes aprendí lo más grande y fundamental de la vida: la confianza en mí misma, la ambición por el conocimiento y la disciplina para afrontar cualquier proyecto de vida.*



## Prólogo

*Todo acto de diseño del vestido ha de considerarse un acto de diseño del cuerpo.*

*Claudia Fernández Silva*

Para comprender el significado epistémico de este trabajo de Claudia Fernández es pertinente observar el contexto de la investigación en el campo de los estudios dedicado al vestido y la moda, los cuales en su versión más científica se remontan a lo sumo a los últimos 30 o 40 años. De manera general, en el campo internacional podríamos considerar entre los pioneros de los denominados Fashion Studies a Valerie Steele, historiadora de la moda y curadora del Museo del Fashion Institute of Technology de Nueva York. A lo largo de su labor académica, Steele ha hecho aportes importantes a la fundamentación teórica y la difusión de este campo a través de publicaciones, así como de la institucionalización de museos especializados en la moda y el vestido (1998, 2020). Destaco aquí sus libros *Fetish: Fashion, sex & power* (1996), *Encyclopedia of clothing and fashion* (2005), *Paris fashion: A cultural history* (2017) y *Fashion theory. Hacia una teoría cultural de la moda* (2018). De igual modo, resaltaría a Heike Jenss, profesora de la Escuela de Historia y Teoría del Arte y el Diseño de New York, con sus textos *Fashioning memory: Vintage style and youth culture*

(2017) y *Fashion studies. Research methods, sites, and practices* (2016). Una presentación detallada de este campo la encontramos también en *Body Dressing (Dress, Body, Culture)* (2001), de Joanne Entwistle, Elizabeth Wilson y Joanne Eicher; asimismo en *Fashion and cultural studies* (2012), de Susan Kaiser y Denise Green. Finalmente, Yuniya Kawamura nos aporta información valiosa en sus libros *Fashion-ology: An introduction to fashion studies* (2006) y *Doing research in fashion and dress. An introduction to qualitative methods* (2020).

En esa fundamentación y divulgación de los estudios del vestido y la moda, es pertinente destacar también publicaciones internacionales reconocidas como *Fashion Theory, Journal of Dress, Body & Culture*, publicado desde 1997 y orientado a los estudios del vestido y la moda desde enfoques como la sociología, historia del arte, estudios de consumo y antropología. En relación a los estudios de teoría del diseño hasta el impacto de las nuevas tecnologías, la economía, el comercio y la industria en el vestido y la moda, sobresale *Fashion Practice, Journal of Design, Creative Process & the Fashion Industry*, publicado desde 2009. Finalmente, podemos mencionar al *International Journal of Fashion Studies*, publicado desde 2014; revista interdisciplinaria que fomenta la difusión de los estudios del vestido y la moda observados como fenómeno social, cultural, histórico y estético.

Para una revisión del campo de estudios del vestido y la moda en Colombia, por su parte, nos podemos apoyar en el trabajo *Estudios de la moda en Colombia. Recorridos de una pregunta en construcción*, editado por Edward Salazar (2022), donde realiza un completo balance y reseña de las pistas y fuentes históricas de los estudios del vestido y la moda en este país. Muestra como han aparecido estudios sistemáticos, durante los últimos 30 o 40 años, desde dos enfoques principales: disciplinas (sociología, historia, antropología y diseño) y perspectivas híbridas (estudios culturales, visuales, de medios y estudios de moda, especialmente en el contexto de la Modernidad). Estudios que presentan algo de esnobismo, banalización, prejuicios y dispersión, así como mucha “curiosidad académica” pero con

algunas incertidumbres acerca de su legitimidad epistemológica. Esta producción académica en torno al vestido y la moda, desde conceptos como el cuerpo, la cultura material y la ciudad, se agrupan principalmente en las últimas décadas del siglo XX (unos 30 trabajos) y en las dos primeras décadas del siglo XXI (más de 300 estudios e investigaciones). Es de anotar que dichos trabajos están concentrados especialmente en Medellín y Bogotá y que son bastante diversos y desiguales en sus resultados.

Detallando un poco más los aportes teóricos al campo de los estudios del vestido y la moda en Colombia, son ineludibles libros pioneros como los de Aida Martínez de Carreño: *Un siglo de moda en Colombia 1830-1930* (1982) y *La prisión del vestido de moda. Aspectos sociales del traje en América* (1995); del mismo modo, *Historia de la cultura material en la América equinoccial, Tomo IV Vestidos, adornos y vida social* de Víctor Manuel Patiño (1992) y *Cultura del vestuario en Colombia: Antecedentes y un siglo de moda 1830-1930*, de Antonio Montaña (1993). Para el caso de Medellín es pertinente mencionar los libros *Vestido, ostentación y cuerpos en Medellín 1900-1930*, de Raúl Domínguez (2004); *Moda femenina en Medellín: Aportes de la moda al ideario femenino en Medellín, de 1900 a 1950*, de Gladys Ramírez, Ana Bonnet y Oscar Arango (2012) así como los trabajos de William Cruz, *Grandeza: Rastros de la moda internacional en Medellín 1890-1950* (2016) y *Medellín, medio siglo de moda: 1900-1950* (2019). Finalmente, en el ámbito nacional, cabe mencionar el esfuerzo de publicaciones que llaman a trabajar el tema que venimos abordando desde la perspectiva de los estudios de diseño, como son la revista *Kepes* de la Universidad de Caldas y la revista *IconoFacto*, publicada por la Universidad Pontificia Bolivariana; en especial destaco de esta última su N<sup>o</sup> 17 de 2015, publicado en alianza con la Red Académica de Diseño de Colombia-RAD y dedicado a la fundamentación epistemológica del diseño.

¿Qué de especial muestra este sucinto panorama de los estudios del vestido y la moda en relación con el trabajo de Claudia Fernández-Silva y su aporte al pensamiento del diseño en Colombia y Latinoamérica? Si se revisan

atentamente todos los trabajos reseñados anteriormente, salta a la vista la ausencia de trabajos teóricos que procuren una definición y construcción crítica e interdisciplinar de categorías de análisis, como las que arriesga el ejercicio de esta autora en relación con el vestido y el cuerpo. Claudia Fernández-Silva, doctora en Diseño y Creación de la Universidad de Caldas y docente investigadora en Diseño de Vestuario de la Universidad Pontificia Bolivariana nos ofrece otras publicaciones previas sobre este tema, entre las que resaltaría *De vestidos y cuerpos* (2013), *La profundidad de la apariencia: Contribuciones a una teoría del diseño de vestuario* (2015), *Patrimonio vestimentario de Antioquia, conceptos asociados para su comprensión* (2022) y *Atlas Antioquia Vestida. Inventario de artefactos vestimentarios patrimoniales de un territorio diverso* (2023), los dos últimos en coautoría con Ana María Sossa Londoño y Sandra Vélez Granda.

Las reflexiones que encontraremos en el presente libro surgen de su investigación doctoral *El vestido como artefacto del diseño: contribuciones para su estudio y reflexión al interior del pensamiento del diseño* (2016), tesis que obtuvo la distinción de Laureada. En ella encontramos un aporte específico de nuevo conocimiento al campo disciplinar del diseño, en tanto propone una comprensión y definición mucho más amplia del vestido desde este campo del conocimiento; en otras palabras, estamos ante un trabajo que propone alimentar el debate teórico desde su conceptualización en el contexto del diseño, con el propósito de ampliar las fronteras de dicho campo. Es preciso reconocer que este abordaje no pretende incursionar en todas las perspectivas existentes y posibles del diseño, las cuales se apoyan en las Ciencias Humanas y Sociales (Antropología, Etnología, Historia, Filosofía, Sociología, Psicología, Semiótica), en la industria textil de vestuario y de moda (producción, economía, consumo), en la ergonomía y confort (deportes, medicina, guerra).

De manera general, si partiéramos de la aceptada taxonomía de los tres principales enfoques de investigación en diseño que postuló Alain Findeli (2008), a saber para–sobre–a través, considero que este trabajo se enmarca

básicamente en el tercero (investigación a través del diseño), ello en el sentido de que el diseño como disciplina se asume aquí como el objeto de una investigación interdisciplinaria rigurosa y sistemática para generar conocimiento nuevo sobre el propio diseño, en este caso el del vestido y la moda, lo cual permite consolidar su teoría y mejorar su práctica.

En su construcción teórica del vestido como un artefacto del diseño, previo análisis de múltiples investigaciones y estudios conceptuales alrededor de la relación cuerpo-vestido, Claudia Fernández-Silva se propone superar ciertos imaginarios y connotaciones reduccionistas y banalizadores del problema. Esa “identidad artefactual” del vestido lo convierte en auténtico proyecto de diseño: no es solo un artefacto más en el entorno cotidiano, sino que involucra la teoría y el pensamiento que constituyen todo un campo de problemas propio de los estudios de diseño. Al respecto, considero que aquí se enfrenta un problema de investigación novedoso: el vestido (y su relación con el cuerpo) desde diferentes dimensiones y enfoques epistémicos. Ello involucra, por supuesto, una complejidad multidimensional que la conduce a la construcción teórica del vestido diseñado y estructurado como artefacto de diseño y sus implicaciones en términos de los aspectos inseparables de la teoría y la práctica propios de la disciplina diseñística.

Nos encontramos pues, con el concepto de cuerpo-vestido, el cual navega por la recreación del cuerpo (representación) y la experiencia de uso (acto): “Experiencia de uso del vestido como la interrelación de cuatro ámbitos: persona, artefacto, objetivo y criterio de la acción en el marco de la comprensión histórica del uso” (p. 154).

Este ejercicio epistemológico, que desarrolla su máxima intensidad en el capítulo 2 del libro, lleva a concebir el diseño del vestido como puro diseño (recreación) del cuerpo, concepto que podríamos sintetizar en su tesis más fuerte: “todo acto de diseño del vestido ha de considerarse un acto de diseño del cuerpo”. Ya no será posible comprender el cuerpo-vestido si no es en la dialéctica sujeto/cuerpo – objeto/vestido. Esta conceptualización transita

por las categorías de apropiación, *embodiment*, mediación, prótesis e interfaz (cuerpo-vestido). Especialmente la categoría de “interfaz cuerpo-vestido” como concepto integrador, es una de las más enriquecedoras de este trabajo, apoyada en los innovadores y sugerentes enfoques construidos por Gui Bonsiepe (1998) y Klaus Krippendorff (2006). ¿Qué impactos tiene esa conceptualización en la concepción de los procesos de creación en el marco del proyecto de diseño? Es claro que el diseño del cuerpo-vestido obedece a una elaboración proyectual, es el resultado del proyecto de diseño, lo cual afecta los compromisos de la profesión y el rol del diseñador, como se verá al final de este apartado.

Detengámonos un momento en ese concepto de artefacto para decir que existe un amplio consenso en que el vestido es uno de los principales signos de humanidad y cultura; es el artefacto que anuncia de manera inequívoca el tránsito del mundo de la biología y la naturaleza al universo de lo étnico y lo cultural: desde el mismo relato bíblico se narra la expulsión de Adán y Eva del Paraíso, de donde salieron ya vestidos, arrojados con el primer artefacto que les proporcionaría su identidad. Con este trasfondo, podemos asumir que una concepción coherente de los artefactos, en el contexto del diseño y la cultura material parte de, por lo menos, tres dimensiones que los constituyen (Broncano, 2006):

1. Materiales de los que están hechos: las grandes revoluciones técnicas de la humanidad se distinguieron por el dominio y uso de nuevos materiales que progresivamente demandaban y creaban nuevas estructuras sociales y de división del trabajo.
2. Formas que adoptan: las funciones técnicas de los objetos son soporadas y transportadas por estructuras técnicas y formas estéticas que expresan, proyectan y comunican múltiples valores, símbolos, ideologías, representaciones e identidades étnicas, culturales e históricas.

3. Funciones que cumplen: en términos de la interacción específicamente humana de útil-memoria-gesto; en otras palabras, la función es el uso para el que se selecciona intencionalmente una forma; es el uso que el usuario hace sin coincidir siempre con la intención del diseñador.

También es posible declarar, siguiendo a Fernando Broncano, que toda cultura es material pues ella existe depositada en redes de artefactos que conforman redes de sentido. No hay cultura sin artefactos:

Los artefactos no son medios o instrumentos de representaciones antecedentes, sino medios o entornos sin los que la cultura no puede crecer ni florecer. No hay religiones sin artefactos: ídolos, tótems, imágenes, mandamientos escritos en piedra, ritos, vestiduras, máscaras, cilicios, reclinatorios, cálices. No hay educación sin academias, estopas, pizarrones, bibliotecas, lapiceros. No son instrumentos: son estructuradores de posibilidades. La cultura contiene prácticas y símbolos edificados como sistemas de carácter inmaterial, pero los soportes materiales de tales sistemas simbólicos importan como importa lo constitutivo y no lo meramente accesorio o instrumental. (Broncano, 2012, pp. 24-25)

La cultura material está constituida por nichos y se organiza en contextos, dominios, disciplinas, áreas, etc. Nichos o entornos en los que se configuran los paisajes de posibilidad de la vida misma:

La cultura material está hecha de redes de artefactos y prácticas de uso que son el medio en el que la agencia humana se hace realidad. Los artefactos se articulan los unos con los otros: no tienen existencia más que en el contexto de las relaciones con otros artefactos y con un complejo de instituciones. (Broncano, 2012, p. 26)

Es así como en esa perspectiva de cultura material podemos concebir el vestido como expresión tanto de prácticas humanas de origen biológico

(vestido, indumentaria), como culturales (identidad, moda). En ese sentido, el vestido potencialmente porta diferentes funciones: 1) técnica-productiva-económica, 2) funcional-operativa-ergonómica, 3) estética-comunicativa-étnica y 4) ética-moral-política.

Con este trasfondo de la cultura material, de manera complementaria y como plantea Miguel Ángel Quintanilla (1989 y 1998), los sistemas técnicos y las tecnologías, entre los que se encuentran artefactos y productos del diseño como el vestido, están compuestos, como mínimo, de los siguientes componentes o dimensiones:

1. Agentes y usuarios: sujetos, personas o robots complejos que los operan (diseñadores, mediadores y usuarios del vestido).
2. Artefactos u objetos: herramientas o máquinas con que se operan y que demandan ciertos materiales y energías para su funcionamiento (industria textil y medios de comunicación).
3. Saberes, conocimientos y habilidades: destrezas, reglas y normas para operar los anteriores y generar las acciones estructuradas que implican sus prácticas específicas (técnicas, tradiciones y memorias del vestido y la moda).
4. Valores e intereses: intenciones y representaciones de los agentes que compiten por incidir en su gobernanza (lenguajes, símbolos e intereses presentes en la industria del vestido y la moda).

De acuerdo con lo anterior, no es posible confundir las tecnologías con los artefactos propiamente dichos; estos están sometidos a redes de intencionalidades situadas en contextos (territorios, entornos, situaciones) espaciales, temporales, económicos, sociales, políticos, técnicos, ambientales y culturales muy específicos. Contextos que tradicionalmente se han estructurado en dos polos que pueden tornarse complementarios o conflictivos: el de

creación-producción-diseño y el de distribución-consumo-destrucción. En otras palabras y como gran conclusión, los artefactos son contextuales, no tienen una esencia sino una historia; incluso, ni siquiera coinciden o armonizan en todos los casos los contextos de diseño, creación y producción (diseñadores) con los de uso, consumo y destrucción (usuarios).

Finalmente, de manera breve, Claudia Fernández-Silva nos propone unos valiosos interrogantes e hipótesis para enfrentar en investigaciones futuras:

Frente a las expectativas que la cultura posa sobre el cuerpo para las cuales el vestido contribuye a dar forma desde la experiencia y los usos del cuerpo como signo, imagen y materia, es preciso reiterar el diseño no como una simple acción estilística para embellecer el cuerpo, sino como un potenciador de infinitos códigos y lenguajes generadores de cultura.

Es problemático defender un concepto de función o funcionalidad “propia” u “original” del vestido; esta varía conforme a los diversos contextos de creación/diseño y uso/consumo. El vestido articula de manera inseparable las dimensiones de artefacto (materialidad, técnica, tecnología), signo (significado, sentido, comunicación, identidad) y función (uso, operación, ergonomía, bienestar). Adicionalmente, todo sistema cultural coloca en relacionamiento la triada cuerpo-vestido-contexto; en consecuencia, la identidad que construye y comunica el cuerpo-vestido siempre será relacional, contextual, situacional, histórica, nunca esencial.

El cuerpo-vestido asumido como “interfaz”, abre inmensas posibilidades a la investigación crítica en diseño tanto en Colombia como en Latinoamérica. Por supuesto, es necesario comprenderlo en su compleja interacción con los conceptos de apropiación, mediación, *embodiment* y prótesis. En este marco, el acto proyectual debe considerar este objeto (vestido) como incorporado (cuerpo) desde varios contextos, entre los que destacan los de diseño/creación y uso/consumo.

Ante los actuales conflictos globales, ¿cuál es el compromiso de la profesión y cuál es el rol del diseñador?, ¿en qué sentido el programa académico-educativo del diseñador de vestuario es diferente de los demás diseños? Lo cierto es que el diseñador de vestuario ya no es un mero genio creador de vestidos, indumentarias o modas (estilista) sino un generador de interfaces, rol que podría sonar utópico. Si este diseñador no se reduce a simple agente de la industria, la producción, el mercado y el consumo industrial, ¿en qué sentido entonces es un agente de cambio y cómo establece prioridades entre los valores que manipula y promueve (bienestar-placer-gusto; equidad-inclusión-convivencia; sostenibilidad-innovación-educación? Desde esa perspectiva, ¿cuál deberá ser el sentido del proyecto educativo, formativo y curricular de esos diseñadores? Para terminar, aprovecho esa última pregunta para recordar en palabras de Víctor Margolin (2005) la necesidad, aún vigente y que expone de forma explícita nuestra autora, de reinventar el diseño y sus agentes:

El necesario cambio de objetivo para los diseñadores es un proceso más complejo que el enunciado por Victor Papanek o el proclamado por R. Buckminster Fuller, con su inequívoca fe en la tecnología de avanzada. Requerirá enfocar el desarrollo económico y social desde una perspectiva global, y atender las graves inequidades de consumo que existen entre las personas que viven en los países industrializados y aquéllas que pertenecen al mundo en vías de desarrollo. Requerirá, asimismo, enfrentar la profunda crisis ecológica actual, con el fin de ayudar al planeta Tierra a regresar a un estado de sustentabilidad. Si existe la determinación entre los diseñadores, seguramente será posible reinventar el diseño. Si no existe tal determinación, los diseñadores simplemente continuarán formando parte de un problema cuya solución tendrá que ser hallada por otras profesiones.

**Raúl Domínguez Rendón**

## Agradecimientos

Agradezco a mis compañeros de la facultad de Diseño de Vestuario por su apoyo, confianza y disposición, y por estar siempre prestos a brindarme sus conocimientos y experiencias. A mis amigos por su apoyo incondicional, sus sabios consejos durante estos años de reflexión y escritura.

A los docentes y directivos del doctorado en Diseño y Creación de la Universidad de Caldas por su trato cálido, su respuesta oportuna y por darme la oportunidad de superar los obstáculos cuando se presentaron. Siempre llevaré en mi corazón los gratos momentos con mis compañeros de la primera cohorte y lo mucho que aprendí de ellos.

Al profesor Miquel Mallol por sus sabios aportes y la generosidad de su conocimiento, por haber creído en esta pregunta y acompañarme durante una parte de este trayecto.

A Raúl Domínguez por su dedicación a este proyecto, su valiosa guía y sus oportunos consejos, gracias a los cuales di forma final a estas reflexiones.

Al profesor Aurelio Horta por el potencial que vio en esta pregunta desde el primer momento y por las palabras certeras, fuertes y hermosas que me brindó en su evaluación.

La mayor gratitud para mi familia y para mi esposo que sin dudarlos me brindan cada día su cariño y los espacios para seguir creciendo.



## Introducción

Con este libro busco aportar a la construcción teórica del vestido como un artefacto del diseño. Bajo esa pretensión analizo los estudios teóricos alrededor de la relación entre el cuerpo y el vestido y, específicamente, sobre la capacidad que tienen ambos de establecer un proceso de determinación mutua en la acción de vestir. El fin de este trabajo es proponer una manera más amplia de comprender al vestido al interior del campo de conocimiento del diseño a partir de tres instancias: su identidad como objeto, la experiencia que esta ofrece en el uso, las cuales se traducen en la posibilidad que tiene este artefacto de recrear el cuerpo de su portador, y la consideración de que, como consecuencia de las dos anteriores, todo acto de diseño del vestido ha de considerarse un acto de diseño del cuerpo. Las reflexiones aquí consensadas surgen de la investigación doctoral *El vestido como artefacto del diseño: contribuciones para su estudio y reflexión al interior del pensamiento del diseño*.

### **El vestido en los estudios de diseño**

Como objeto cotidiano determinante en la definición misma de lo humano, el vestido ha sido ampliamente estudiado por la antropología, la historia,

la sociología y la filosofía, entre otras áreas del conocimiento. Sin embargo, desde los denominados estudios de diseño, existen tan solo referencias tangenciales que, cuando aparecen, lo sitúan como un objeto más dentro del amplio abanico de los objetos cotidianos.

Ante la pregunta por la comprensión del vestido como artefacto desde la teoría del diseño, enfrentamos una escasa teorización y pocas fuentes de referencia que nos permitan establecer contrastaciones entre diferentes discursos. Algunos acercamientos se dirigen a la pregunta por el vestido y su función, la cual ha sido ampliamente abordada por otras disciplinas y áreas del conocimiento, principalmente la antropología, la sociología, la semiología y la historia. Sus principales interrogantes se reúnen en un campo interdisciplinar de investigación denominado *Fashion Studies*, el cual condensa tanto interrogantes alrededor de los aspectos socioculturales del fenómeno de la moda y su relación con el vestir en Occidente, desde una perspectiva presente e histórica (Vincent, 2009; Buckley y Clarky, 2014), como de la industria y la producción orientada a la indumentaria de moda. Cuenta con una amplia producción y divulgación en *journals*<sup>1</sup>. Paralelo a este, existe otro gran campo de estudio que se interroga por la relación entre cuerpo y vestido en sociedades no occidentales (Nevadomsky y Aisien, 1995; Kelly, 2010), generalmente analizados desde la especificidad de cada contexto o país estudiado.

No obstante, no resulta sencillo encontrar un abordaje que reúna conceptos y argumentos sobre el análisis y reflexión del vestido como artefacto desde el pensamiento del diseño. Los estudios e investigaciones que conectan estos dos ámbitos: vestido y diseño, se dirigen principalmente a las maneras de educar (Steven, 2015) y en ellas se puede inferir una comprensión del

---

<sup>1</sup> Entre los más destacados están *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture* de la editorial Berg, el cual explora y amplía los debates en torno al fenómeno de la moda apelando a un análisis crítico e interdisciplinar.

vestido como un artefacto diferenciado que requiere una reflexión sobre su enseñanza y aprendizaje. También, a la relación vestido, textil y nuevas tecnologías en la industria de la moda (Yang, J., Chan, C. K. & Luximon, A., 2014) y c). Un tercer campo se ocupa de su dimensión histórica (Yagou, 2011)<sup>2</sup>.

Un pequeño porcentaje de investigaciones, se dirigen por un lado a la pregunta por las maneras de capturar el conocimiento práctico presente en el diseño de vestuario y textil (Bye, 2014), advirtiendo que el diseño del vestido amerita una reflexión diferenciada frente a otros artefactos. Y, por otro lado, a la ergonomía, y el confort del vestido en situaciones específicas, como los chalecos antibalas o el vestuario de los patrulleros en bicicleta (Black & Cloud, 2008, Barker & Black, 2009; Martins & Martins, 2012), los cuales dan cuenta de las especificidades que deben ser tenidas en cuenta a la hora de crear artefactos que están en una relación tan íntima con el cuerpo. Otros estudios apuntan a la pregunta por la experiencia del cuerpo vestido desde la perspectiva del *embodiment* (Loke & Robertson 2010; Hoby & Löwgren, 2011), como aquella que de manera consciente advierte la importancia del cuerpo como una complejidad multidimensional y no solo como referente o medida para la creación y la producción de vestidos.

Tanto las perspectivas ergonómicas como las del *embodiment* traen implícita la pregunta por la experiencia de uso y le otorgan importancia al papel de los portadores finales en la creación, aspectos de gran relevancia para esta reflexión. Sin embargo, lo hacen de manera tan puntual en el contexto estudiado que no logran dar cuenta de los conceptos e ideas más fundamentales que puedan ser analizados y aplicados para cualquier situación en el proyecto de diseño.

---

<sup>2</sup> *Clothing and Textiles Research Journal* de la editorial Sage y *Journal of Fashion Design, Technology and Education* de Taylor & Francis, divulgan en su mayoría este tipo de investigaciones. Ambos de gran relevancia en cuanto facilitan el intercambio académico e investigativo desde diferentes tópicos relacionados con el vestido y el textil.

Más allá de estas aproximaciones, en la teoría del diseño aparecen solo referencias tangenciales del vestido, a modo de ejemplos en situaciones que pretenden destacar su considerada única función: la estético-comunicativa (Krippendorff, 2006). Quedan, por tanto, numerosos interrogantes acerca de las implicaciones presentes en el estudio y análisis del vestido desde el campo disciplinar. Es a raíz de estas limitaciones en la teorización sobre su comprensión como artefacto y la práctica del diseño que se dirige a él, que busco contribuir con mis análisis y reflexiones a la ampliación del campo de conocimiento de la disciplina.

Si bien existe una especialidad del diseño que se ha dirigido al estudio de este objeto, tanto en su denominación general (en términos de diseño de moda o modas) como en su práctica, se ha concentrado en dos aspectos: la moda como fenómeno de cambio regular y principio de creación, y la técnica como elemento formativo de los centros de enseñanza. De hecho, es desde los aspectos técnicos de su construcción, no de su reflexión (reflexión sobre la técnica), donde se encuentra la mayor literatura alrededor de este objeto. En términos de educación, la formación del diseñador de moda ha estado orientada principalmente a hacer de él un patronista y un confeccionista.

En este contexto, la pregunta por el vestido desde una perspectiva disciplinar, ha sido poco explorada. Cuando la palabra moda se usa como referencia al vestido en el contexto académico y social, se dirige a la simplificación del 'vestido de moda' y no a todo el dominio de lo vestimentario. Por tanto, surgen interrogantes sobre cómo ha de estudiarse el vestido desde el pensamiento del diseño en sus términos más fundamentales y no solo desde su inscripción en dicho fenómeno.

Lo anterior, lleva a preguntarse por las implicaciones que tendría para su análisis, su reflexión y su creación, cuál sería la diferencia frente a otros objetos y si es necesario o no que sea estudiado como una especialidad del diseño. Si bien algunas universidades lo abordan como un objeto

más al interior del diseño integral o del industrial, en otras, se ha llegado a la conclusión de que requiere un programa académico diferenciado, afirmando tácitamente que este objeto no es como los otros y merece un tratamiento particular.

En la búsqueda de estas respuestas, los pensadores del vestido diseñado nos enfrentamos a una escasa teorización. Dentro del debate académico a una imposibilidad casi generalizada de ver el vestido más allá de los imaginarios ligados a la moda como feminidad o banalidad, y de las referencias directas a su sistema de creación, producción, distribución y comunicación. En consecuencia, la ausencia de conceptos para comprender al vestido desde el diseño se evidencia en la escasa literatura que reflexione sobre sus particularidades como objeto, y sus procesos de creación en el marco del proyecto de diseño, lo cual provoca una improvisación en los procesos de enseñanza del vestido dentro de las academias que buscan abordarlo desde una mirada disciplinar.

Estas circunstancias me llevan a emprender una reflexión teórica que, en sus términos más generales, busca proponer un conocimiento del vestido como artefacto del diseño a partir de su identidad y una reflexión sobre su práctica. Esto es, un estudio del vestido fundado en el debate sobre la práctica del vestir, desde los modelos teóricos del diseño sobre la relación cuerpo-artefacto. Dicho estudio abordado a partir de dos instancias: desde su identidad como un artefacto recreador de cuerpo y desde la experiencia de su uso, pues el grado de intimidad que establece con el cuerpo de su portador trae consigo unas importantes implicaciones, resultado de la diferencia entre investir y operar un objeto, que serán claves en su comprensión.

Si bien todos los diseños comparten la misma pregunta por la naturaleza transformadora de lo humano, cada objetivación plantea interrogantes particulares que su práctica pone en escena y cuyo estudio no puede más que propender por una expansión del campo del conocimiento de la disciplina. Como evidencia Aurelio Horta (2012), el surgimiento de nuevos campos

del diseño como el interiorismo, la animación digital — y podríamos añadir, el diseño de vestuario —, herederos de los troncos capitales de la autonomía del diseño como lo son la arquitectura, el diseño gráfico y el diseño industrial, han incursionado en la práctica social cuando aún es débil su conocimiento. En consecuencia, reclaman una ampliación del objeto de diseño como resultado de la expansión de su episteme.

Con esta definición del vestido desde el diseño, contribuiré a la ampliación del campo disciplinar desde aspectos como: 1) el esclarecimiento de ambigüedades terminológicas presentes en los estudios del vestir, las cuales generan conflictos para su comprensión desde el proyecto, 2) el planteamiento de una reflexión sobre este artefacto y su práctica, abordada desde lo que consideramos su identidad con respecto a otras creaciones humanas, y 3) al encauzamiento de investigaciones futuras dentro de esta área del conocimiento y establecer algunos lineamientos curriculares para su enseñanza.

Otras contribuciones están dirigidas a superar los imaginarios y connotaciones ligadas a la moda que dominan la reflexión sobre el vestido tanto dentro como fuera de la academia, pues permitirá abrir las preguntas sobre el papel de este artefacto en lo cultural y social como contexto de acción del diseño. También sobre el papel del diseñador de vestidos como aquel que ejerce un trabajo intelectual/proyectual para debatir con la cultura los usos que esta le ha dado al cuerpo, en formas que incluyen y superan el intercambio acelerado de signos del que como artefacto no es el único deudor; así como las limitaciones del sesgo técnico que han dominado su enseñanza.

## **Estructura del libro**

Estudiar el vestido como un artefacto enmarcado en el campo de conocimiento del diseño, implica situarlo al interior de la práctica y el pensamiento

de esta disciplina, desde el reconocimiento de su identidad como artefacto; aquella que lo hace merecedor de un estudio diferenciado dentro de este marco de análisis.

Pero ¿Cuál sería entonces la identidad del vestido como artefacto?, y más exactamente ¿Cuál es su particularidad dentro del amplio espectro de la cultura material que deba ser tenida en cuenta para su estudio y reflexión en el contexto del pensamiento del diseño? En el primer capítulo del libro *El cuerpo como ámbito de posibilidad*, abordo esta pregunta, y en la búsqueda de respuestas, reviso algunas teorías alrededor del cuerpo y el vestido que permitan caracterizar conceptos útiles para comprender las posibles singularidades de esta relación. Aquí juegan un importante papel las miradas antropológica, sociológica, filosófica y semiológica pues cada una se ha preguntado desde sus conceptos por esos usos del cuerpo que han determinado la “necesidad” del vestido.

El vestido, como parte de la gran familia de los artefactos, posee condiciones que lo definen dentro de ese todo y otras que lo diferencian. En su forma más general, es una realización material (materia, energía e información) de elementos culturales que desde su estructura responde a las intencionalidades humanas, en el contexto de redes de artefactos y prácticas determinadas que las dotan de sentido. Su particularidad se halla en que dichas intencionalidades humanas, tienen su origen en la necesidad de dar forma a los requerimientos que la cultura impone (o propone) al cuerpo y están dirigidas a la transformación del contexto, a través de la transformación misma del cuerpo. Es decir, como ámbito de posibilidad en el momento de ser usado, permite al cuerpo ser otra cosa, algo diferente en cuanto a materia, imagen y significado de su configuración biológica, lo que hace del acto de vestir un acto de recreación del cuerpo.

Adicionalmente, el primer capítulo asume otras preguntas que se dirigen a dilucidar ¿Cuáles son los principales usos que la cultura ha atribuido al cuerpo desde la mirada de la sociología, la antropología y la semiología?,

¿de qué manera el mundo material a través del vestido ha estado presente en la realización de tales usos?, y ¿De qué actitud humana nace un artefacto llamado vestido? Si tomamos como premisa que la lógica de sentido del diseño es problematizar el cuerpo en forma de artefactos, es necesario dar respuesta a otras cuestiones fundamentales ¿Cómo es ese cuerpo?, ¿cómo es ese artefacto?, ¿cómo lo problematiza?

Como respuestas encuentro que la identidad del vestido se centra en dos momentos determinados en una relación de causa y efecto. El primero se dirige a la comprensión del artefacto como espacio de posibilidad para el tránsito del cuerpo biológico al cultural, entendido este último como los usos que la cultura impone o propone al cuerpo. El segundo como consecuencia del primero va al fenómeno resultante de la experiencia de uso de este artefacto (acto de vestir), el cual defino como un acto de recreación del cuerpo, en tanto que promueve una acción dirigida al replanteamiento de esa naturaleza original resultado del determinismo biológico.

Este segundo momento o faceta de su identidad es explorada en el segundo capítulo, *El cuerpo-vestido como concepto integrador*. Aquí me traslado de las teorías que reúnen diferentes ideas acerca de la definición del vestido como artefacto, hacia aquellas que reflexionan sobre la experiencia que vive el cuerpo en su encuentro con este. Con ellas busco encontrar los argumentos para tomar la expresión cuerpo vestido, ampliamente utilizada en la literatura sobre el vestido y el vestir, y proponerla como un concepto integrado: cuerpo-vestido, que permita explicar la experiencia de uso del vestido. La definición de este concepto es uno de los principales aportes de este trabajo. A partir de él es posible referirse al momento en el cual el sujeto a través del artefacto asimila ese otro cuerpo como propio dando lugar a un acto de recreación del cuerpo. En el acto del vestir, sujeto y objeto se vuelven uno y desdibujan las fronteras entre cuerpo y artefacto.

Para conocer los aspectos más determinantes implicados en la comprensión de la experiencia de uso del vestido, como un artefacto que posibilita

la recreación del cuerpo, revisé términos y conceptos que se dirigen a la integración y determinación mutua del cuerpo con un artefacto, como lo son: apropiación, *embodiment*, mediación, prótesis e interfaz. Ellos entregan claves para entender las formas concretas en que acontece dicha integración, a la vez que contribuyen a esa definición de cuerpo-vestido. Esta condición propia de los cuerpos humanos, de ser cuerpos-vestidos, se tendrá en cuenta para el estudio del vestido al interior del campo de conocimiento del diseño, pues supone que la creación de este asume al cuerpo humano como objeto específico de elaboración proyectual. En consecuencia, cualquier decisión sobre el vestir debe entenderse como una acción de diseño del cuerpo.

Desde estos términos y conceptos también se establecen unas categorías de análisis que permiten explicar a partir de qué aspectos concretos se puede enunciar que en el acto de vestir se da un fenómeno de integración cuerpo-artefacto.

El tercer y último capítulo llamado *El diseño del vestido como proyecto de diseño del cuerpo*, se traslada del análisis de las teorías sobre el vestido y el vestir como hecho antropológico y social, a los interrogantes sobre las consideraciones que deben tenerse en cuenta para la teorización sobre su creación como acto de diseño. Estas consideraciones parten del debate sobre su identidad como artefacto, con los modelos teóricos del diseño desde el marco interpretativo de la relación cuerpo-objeto.

Mi pretensión es conocer de qué manera los conceptos, teorías, categorías sobre la identidad artefactual del vestido, determinan hacia dónde debe dirigirse la teorización sobre el proyecto de diseño del vestir como un proyecto de diseño dirigido al cuerpo-vestido. Dado que la posibilidad del proyecto surge cuando los sentidos y usos encarnados en el cuerpo-vestido entran en tensión con las realidades contextuales, dicha teorización ha de dirigirse a: (1) el universo de sentidos que este último, entendido como cuerpo-persona asimila en un espacio tiempo particular bajo la forma usos de signo, imagen y materia, (2) a la comprensión de la indisociabilidad que

se da entre cuerpo y artefacto en el momento del uso, y (3) a la contrastación con la teorización del diseño sobre la relación cuerpo-artefacto, como noción que requiere ser actualizada (o ampliada) para dar cabida al vestido.

En este capítulo, también se indagan las maneras en que entender el diseño del vestido como un proyecto de diseño del cuerpo problematiza a la profesión. Esta inquietud surge de la necesidad de examinar la capacidad del diseño como práctica, de actuar sobre la corporalidad de los seres humanos. Pues no basta con evidenciar que los diseñadores del vestido, al proyectar, problematizan a las personas como cuerpos que son por medio de un artefacto, también resulta imperativo preguntarse por las intenciones y posibles consecuencias de dichas problematizaciones. Esto no es más que cuestionarse por los compromisos de la profesión con los otros seres humanos y con su tiempo.

El vestido como resultado del proyecto de diseño, se sitúa en medio del debate entre la teoría como marco aspiracional de la disciplina y los requerimientos de la cultura, entendidos como los usos que esta impone al cuerpo y su realización por medio de artefactos (el presente del cuerpo-vestido). Dicho debate está materializado en proyectos de diseño del cuerpo a través de propuestas alternativas de formalización de artefactos. Mi aporte epistemológico consiste en proponer unas líneas fundamentales para llevar a cabo dicho debate, en la forma de conceptos y teorías que propenden una ampliación del campo de conocimiento de la disciplina.

## El cuerpo como ámbito de posibilidad

Si la lógica de sentido del diseño es problematizar el cuerpo en forma de artefactos, es necesario preguntarnos ¿Cómo es ese cuerpo?, ¿qué es ese artefacto?, ¿cómo se problematizan? Para entender al vestido como un artefacto que requiere un estudio diferenciado al interior de la disciplina del diseño, primero es necesario explorar algunas de las diferentes comprensiones teóricas que han intentado definirlo. Dichas comprensiones revelan las formas en las que la cultura propone o impone unos usos del cuerpo en el espacio social, esto es, las maneras en las que este debe ser, verse y comportarse en un espacio y tiempo determinados. Los gestos, el lenguaje, la proxemia y el vestido como artefacto más próximo hacen parte de la adecuación a dichos usos y de su tránsito de un cuerpo biológico a un cuerpo cultural para alcanzar las expectativas que sobre él se asientan.

Por esto las miradas antropológica y sociológica principalmente, sin dejar de lado la filosófica y semiológica, son clave como punto de partida para su estudio. Cada una se ha preguntado por esos usos del cuerpo que han determinado la “necesidad” del vestido. El diseño, por su parte, se ocupa de las relaciones entre dichos usos y su realización a través de artefactos, al interior de contextos dinámicos.

En este capítulo revisé algunas teorías alrededor del cuerpo y el vestido, para caracterizar conceptos útiles que permitan comprender la relación cuerpo-artefacto-contexto. A su vez examiné cómo a esa cosa denominada vestido, le son propias unas condiciones que lo definen como parte de la gran familia de los artefactos y otras que lo diferencian, y que en consecuencia, lo hacen merecedor de un estudio especializado al interior del campo de conocimiento del diseño.

Es importante aclarar que no es el propósito de este capítulo hacer una revisión de todas las teorías existentes referentes al cuerpo-vestido, de hecho, el trabajo de Joanne Entwistle llamado *El cuerpo y la moda* (2002) las aborda concienzudamente y solo requeriría de una actualización desde la fecha de su publicación. En cambio, las preguntas específicas que deseo abordar son: ¿Cuáles son los principales usos que la cultura ha atribuido al cuerpo desde la mirada de la sociología, la antropología y la semiología? ¿De qué manera el mundo material a través del vestido ha estado presente en la realización de tales usos? ¿De qué actitud humana nace un artefacto llamado vestido?

Una vez recorridos los principales tópicos de estas teorías alrededor de estas preguntas, se indagó sobre aquello que constituye la búsqueda principal de este capítulo: ¿Cuál es la particularidad del vestido que define su identidad dentro del amplio espectro de la cultura material? Las respuestas obtenidas brindarán las bases para una propuesta de análisis sobre la relación especial entre cuerpo y artefacto al interior del pensamiento del diseño.

## El cuerpo y el no cuerpo

*El cuerpo tiene un género diferente al de las cosas,  
sin embargo, en su sentido más objetificado  
(alienado) puede volverse una cosa <sup>3</sup>.*

*Judith Attfield*

**E**l cuerpo humano, nombrado incontables veces por las épocas, las disciplinas y los credos, contempla en rasgos generales desde la mirada de Occidente, la experiencia de cuerpo como objeto, esto es como separación entre el cuerpo y “algo” denominado “no cuerpo” que opera en mutua oposición con el primero. De acuerdo con la perspectiva del ojo calificador, el segundo, ha sido llamado alma, mente, conciencia, *self* o subjetividad, mientras el cuerpo propiamente dicho es tomado como materia inerte, herramienta o máquina cuya energía vital proviene del no-cuerpo. Esta visión cosmogónica fue promovida por Platón, San Agustín, Descartes y en épocas recientes exacerbado por la cibercultura; cuerpo como confinamiento, como carga que hay que soportar en pos de alcanzar un más allá, una forma más pura de conocimiento, la inmaterialidad.

---

<sup>3</sup> Traducción propia.

Michel Onfray en su *Teoría del cuerpo enamorado* (2002), reacciona fuertemente a este dualismo, al cual considera la causa del desasosiego que los individuos occidentales sienten frente a la concepción de su propio cuerpo y del erotismo, dirigido este último hacia la muerte como resultado de la asociación cristiana de Jesús, primero como ángel y después como cuerpo cadáver. Esta oposición entre cuerpo y ‘algo’ “organiza y legitima esa moral moralizadora, articulada sobre una posibilidad espiritual y una negatividad carnal” (p. 39).

Onfray (2002) utiliza la figura de la ostra para describir este prejuicio dualista “aquí el continente despreciable, allí el contenido venerable” (p. 64). Desde la lógica platónica, nos recuerda el autor, todo lo que ata al individuo a la materialidad de la carne merece una condena. Después de Platón, Pablo de Tarso<sup>4</sup> será el encargado de proporcionar a Occidente los modelos para relacionarse con la carne: la aversión, la repugnancia, la abominación. Es así como las relaciones con “lo exterior”, de las cuales se desprende el uso del vestido como revestimiento de esa carne, terminan siendo por extensión condenadas durante buena parte de la historia occidental.

La oposición radical entre cuerpo y alma cobrará en la historia de Occidente diversos matices. Los términos espíritu, alma, razón, sentimientos, conciencia e instintos son definidos por Norbert Elias (1987) como funciones de la psique. Los cuales determina como conceptos necesarios para comprender el proceso de individuación. Dentro de un organismo existen tanto funciones destinadas al mantenimiento y a la constante reproducción del organismo, y otras que sirven a la relación de este con otras porciones del mundo y a su autodirección en tales relaciones.

---

<sup>4</sup> Pablo de Tarso sincretiza las oposiciones clásicas de la escuela platónica. Dualismo: mundo sensible-mundo inteligible.

Cuando nos referimos a nuestro propio cuerpo, se usan símbolos lingüísticos y expresiones como ‘mi cuerpo’, mi ‘alma’, ‘mi mente’. Esta desconexión es claramente expresada por Elias (1987) cuando afirma “el simple empleo de la expresión «mi cuerpo» da la impresión de que yo fuera una persona que existe fuera de mi cuerpo y que solo complementariamente he adquirido un cuerpo, como se adquiere un traje” (p. 146). Pero es esta misma capacidad de distanciarse lo que ha permitido al ser humano crear herramientas y artefactos fuera de su experiencia corporal individual.

Como lo ilustra la ostra, estos dos objetos, cuerpo y alma, diferentes en los usos mentales y lingüísticos tienen también localizaciones específicas, esto es, relaciones de espacialidad, donde uno mora dentro del otro como una semilla dentro de una fruta. En la modernidad dicho cuerpo deviene en un objeto como contenedor que es constantemente modificado para coincidir con la imagen de un sujeto en transformación.

Otro tipo de oposición que existe en nuestros modelos culturales es entre individuo y sociedad, esta opera sobre la noción de cuerpo que tenemos en el presente. Donde antes el individuo se consideraba en contraposición con la naturaleza, hoy es la sociedad lo que se opone como mundo exterior al mundo interior. De esta manera, se entiende por natural al interior que viene por naturaleza (Elias, 1987); mientras que en el trato con los otros usamos una máscara impuesta por la sociedad. Estas consideraciones, como se verá más adelante, han sido determinantes en los estudios sobre el vestido y el vestir, pues aluden a la idea de que existe una esencia contenida y un aspecto exterior en cuya construcción el vestido participa activamente.

En la actualidad asistimos a una relación entre el cuerpo y el yo donde la ciencia y las tecnologías han modificado las condiciones que definen el inicio y el fin del cuerpo humano, entregándonos otras maneras de definir esa relación entre interior y exterior. Los profesionales de la medicina buscan darle una nueva definición al envejecimiento, los límites de la vida, la determinación del dimorfismo sexual y en consecuencia a la identidad

del cuerpo. En contraposición al discurso científico, los fenomenólogos contemporáneos toman la noción de cuerpo propio, para enfrentarla al cuerpo anónimo y objetivado de la ciencia (Moulin, 2006, p. 30). Merleau Ponty, por ejemplo, afirma que el ser humano es un cuerpo perceptivo que al relacionarse con el mundo le da sentido, valor y expresividad. Husserl aduce cómo el mundo de la vida y el ser cuerpo se originan y transforman en un correlato de mutua afectación, idea que cobra resonancia en todo el pensamiento contemporáneo y evoluciona en el existencialismo de Sartre y el posestructuralismo francés, hasta llegar a la perspectiva de Foucault con la relación entre cuerpo y poder en la interacción del individuo con una realidad política, social, cultural y económica.

En el siglo XX el cuerpo singular ha entrado en la ciencia y también en el derecho, se conquista el derecho a recrear un cuerpo a gusto de cada cual (Moulin, 2006, p. 58). En mi opinión, no habría sido posible un diseño de vestuario sin esta noción, ya que se dirige a pensar el cuerpo como sustancia maleable que el individuo y no únicamente la religión o el estado pueden moldear. Los conceptos de cuerpo como objeto —separado de un ‘algo’— y cuerpo como medio entre el mundo interior y el mundo exterior, permiten revisar las maneras en las que ese cuerpo objeto es modelado y tematizado por la cultura para proponer e imponer diversos usos de este. A su vez, ayudan a entender cómo este se vuelve un proyecto cultural en el que el diseño desde su práctica y su lógica de sentido es partícipe.

## **El cuerpo como sustancia maleable**

En las sociedades modernas donde se instauran los conceptos de individuo y sociedad que heredamos hoy, nuestros cuerpos son considerados como coberturas del ‘yo’, el cual es concebido a su vez como algo único y singular (Entwistle, 2002). En el siglo XX como resultado del advenimiento del capitalismo de consumo, donde las identidades se construyen a partir de la interacción social constante por medio de objetos de una forma rápida

y cambiante, las improntas de nuestra individualidad se vuelven móviles e inestables.

El 'yo' por tanto, cambia de envolturas constantemente para adecuarse a las también constantes transacciones de signos de su entorno. De allí que el cuerpo en este siglo sea parte de un proyecto vinculado a la identidad, donde ese cuerpo objeto, se presenta como algo inacabado y susceptible al cambio. Diversas teorías, especialmente aquellas provenientes de la sociología, la antropología, psicología y la filosofía, han reflexionado sobre ese carácter modelador de la cultura sobre el cuerpo. Algunas lo observan en la interacción social como una presentación de un yo que ha de ser controlado en la vida diaria y como una entidad biológica sujeta a la construcción social; de esta comprensión se derivan dos tipos de cuerpo: el cuerpo social, un medio de expresión altamente restringido que expresa la presión social, debido a que se encuentra mediatizado por la cultura; el cuerpo físico, que corresponde al cuerpo natural, portador de emociones, olores, impulsos físicos, etc., el cual es reprimido por el cuerpo social (Douglas, 1978, 2007; Elias, 1987; Mauss, 1973; Goffman, 1959). Estas restricciones en la presentación y acción del cuerpo que modela su pensamiento y conducta se presentan como el producto de fuerzas opresivas (Foucault, 1978-1979) o como un curso estable entre el determinismo y el voluntarismo que se da por el vínculo del individuo con la estructura social (Bourdieu, 1979).

Otras teorías, estudian al cuerpo como "matriz de la identidad" (Le Breton, 1990, 1992), como un "filtro por el cual el hombre se apropia de la sustancia del mundo y la hace suya por intermedio de los sistemas simbólicos que comparte con los miembros de su comunidad" (Sacchetti, 2010, p. 36). Desde este punto de vista, se entiende al cuerpo como un medio para entrar en contacto con el mundo, entenderlo y apropiarse de él, ya que este se convierte en un constructor de cultura y por ende de significados sociales, en un lugar para la imposición, resistencia y transformación de normas.

Desde los terrenos de la psicología, la idea del cuerpo como sustancia maleable se inaugura con el psicoanálisis y su liberación del cuerpo del pensamiento organicista. “Freud mostró la maleabilidad del cuerpo, el juego sutil del inconsciente en la carne del hombre. Convirtió al cuerpo en un lenguaje que habla de manera poco clara sobre las relaciones individuales y sociales, sobre las protestas y los deseos” (Le Breton, 1992, p. 18). En consecuencia, al ser considerado como un instrumento, el cuerpo cuenta con una función principal que es la de ser un medio para crear significación y figuración del sujeto (Doron & Parot, 1998).

Esta plasticidad del cuerpo también se entiende desde la capacidad de modificar sus apariencias como una forma de modificar al ser humano, a la imagen de sí mismo. Según Le Breton (1992), la apariencia se compone de dos partes. La primera que es dependiente de la moda y de los elementos simbólicos de su cultura y sociedad. La segunda, responde al aspecto físico del sujeto (peso, talla, etc.) que, a diferencia de la primera, es menos alterable.

La apariencia corporal responde a una escenificación del actor, relacionada con la manera de presentarse y de representarse. Implica la vestimenta, la manera de peinarse y de preparar la cara, de cuidar el cuerpo, etc., es decir, un modo cotidiano de ponerse en juego socialmente, según las circunstancias, a través de un modo de mostrarse y de un estilo. (Le Breton, 1992, pp. 81-82)

En una dirección similar es posible distinguir otro concepto como el de “fachada personal” (Goffman, 1959), donde el aspecto externo juega un papel determinante en la definición de las acciones de un individuo y su identificación.

Desde la teoría disciplinar del diseño, Tomás Maldonado en *Lo real y lo virtual* (1994), aborda el concepto de cuerpo entendiéndolo como un modelo plástico. En primera instancia, se refiere al diseño como técnica de

modelación, y la modelación como una producción icónica, comprendida como la producción de estructuras “sígnicas” que buscan tener una relación de semejanza con su referente. Dicho modelo plástico, corresponde a una idea de construcción física que se puede moldear, ya que de esta se vale el proyectista (diseñador) para poder plasmar sus hipótesis, es decir que el modelo se utiliza como medio de comunicación.

De estas posturas y otras tantas que no se examinaran a profundidad, pues no es el objetivo de esta revisión, se derivan conceptos para el estudio de estas relaciones modeladoras entre el cuerpo y lo social, como son los de técnica corporal (Mauss, 1979), técnica corporal reflexiva (Crossley, 2005), *habitus* (Bourdieu, 1979), biopolítica (Foucault, 1978-1979), *embodiment* (Csordas, 1990). Los conceptos de *habitus* y *embodiment* serán ampliados en el segundo capítulo a la luz de su relación con el cuerpo y el vestido.

Como vemos, el cuerpo se presenta como una sustancia maleable capaz de adquirir diferentes formas como resultado de las tensiones y flujos de las estructuras sociales. Desde allí el vestido puede ser comprendido como ese artefacto que, al ser practicado, no puede más que proporcionar los medios para terminar de dotar a ese cuerpo del sentido propuesto por la cultura en un espacio tiempo determinado. Cuenta de ello la da la extremada codificación en los usos del vestido. Desde los aspectos más cotidianos, vemos como “a menudo el uso del cuerpo se ritualiza con el objetivo de contextualizar y establecer con una mayor precisión su significado” (Jones 2000, p. 13). En los contextos no occidentales, donde principios de jerarquía y tradición determinan el cómo y el cuándo del vestido, hasta los occidentales, donde categorías como los universos del vestir, las ocasiones de uso y las temporadas dictaminan los valores y significados que el vestido debe otorgar al cuerpo en espacios y momentos determinados.

Dado que el cuerpo tiene múltiples expresiones y definiciones, en relación con el campo de conocimiento desde el cual se mire, se requiere de un modo heterogéneo de afrontarlo. Esta consideración es la que permitirá discernir

las estrategias para descifrar al cuerpo vestido en toda su complejidad, y determinar los aspectos clave para su estudio desde el campo disciplinar del diseño. No obstante, cuando esta reflexión sobre el cuerpo se activa desde el contexto del diseño, la valoración conceptual también ha de partir de allí, con el fin de evitar entrar en las frecuentes confusiones entre el cuerpo vestido y la moda. Por ende, dicha valoración requiere estar centrada en los fines del proyecto del cuerpo bajo la mediación de artefactos en la era posindustrial.



**Figura 1.** Las dos comprensiones del cuerpo que hereda la contemporaneidad: cuerpo como objeto y como sustancia maleable.

## El vestido, un artefacto

Después de revisar con los autores referenciados la noción de cuerpo que nos entrega el paradigma occidental, dirijamos la mirada hacia el artefacto que nos ocupa, el vestido y su lugar en el pensamiento del diseño. Una pregunta ineludible es si existe un vestido que no sea diseñado. Una primera respuesta podría ser que todo vestido, sea modelo o serie, en cualquier momento histórico es (o partió de, en el caso de la serie) un vestido diseñado, pero no es necesariamente es un vestido del diseño.

El vestido diseñado, como expresión, sin referenciar un contexto específico, podría aludir al resultado de una acción que se origina en el terreno fértil de esa naturaleza transformadora del mundo que poseen los humanos, para la cual recurren a la mediación de artefactos, esto es, como el resultado de una acción técnica. Esta es entendida no solo como un medio para un fin o una respuesta a la necesidad de adaptación de lo humano al mundo (Heidegger, 1997), sino desde la consideración del humano como un ser inacabado, inmerso en una sobrenaturaleza plagada de objetos, donde la técnica no está solo del lado de la razón sino también del deseo y tiene por tanto un origen emocional (Ortega y Gasset, 1939). Por ende, no es que el humano tenga la necesidad de adaptarse al mundo, sino de crear uno nuevo para él (Molinuevo, 2000). Es a partir de esta comprensión de la técnica que analicé cómo el vestido como artefacto se funda en una intencionalidad, aquella de transformar el cuerpo propio, convirtiéndolo en una segunda naturaleza artificial con la cual coevoluciona.

Esta noción constituye un punto de partida y no pretende reducir el artefacto del diseño a su aspecto puramente técnico. Más bien, sirve como premisa para volver la mirada sobre el estudio del artefacto vestimentario al campo de las intencionalidades, tanto desde lo funcional como desde lo simbólico-representativo que más adelante el diseño (a partir de la mitad del siglo XX) se encargará de gestionar. El acto técnico, como hecho consustancial al ser humano, brinda lo que se podría llamar esa primera actitud humana para el diseño, entendido como actividad: la recreación del mundo y el carácter de plan<sup>5</sup>. Dicha actitud humana es calificada por Fernando Broncano (2009) como la apertura al espacio de posibilidades.

---

<sup>5</sup> De hecho, cuando se realiza un rastreo del origen del término diseño se encuentra cómo las palabras diseño, máquina, técnica, *ars* y *kunst* están estrechamente relacionadas. Todas tienen su origen en la misma toma de posición existencial frente al mundo y se refieren en sus significados históricos originales al arte, pero también al poder conocer y hacer. La palabra griega *techné* significa arte y está emparentada con *tekton* carpintero, artista en alemán, *Konner*, alude a alguien que conoce algo perfectamente y que puede hacerlo y *Konen* como verbo significa conocer, poder hacer (Flusser, 2002).

Lo posible es lo que permitirá escapar del devenir de la naturaleza y, en el terreno del cuerpo, diríamos, del uniforme de la piel.

Dicha apertura, afirma el autor, es un hecho tanto subjetivo como objetivo. Subjetivo en cuanto apela a la posibilidad personal y colectiva de usar la imaginación y la razón para intervenir el medio. Objetivo en cuanto los arreglos causales resultado de la transformación del mundo, trabajan como operadores de posibilidad. Ejemplo de ello es un camino que, como arreglo del paisaje, actúa como un operador mental, un capacitador que invita a recorrer, a pensar, a sentir. Posibilidad e intencionalidad se determinan mutuamente. El cuerpo del ser humano como espacio de posibilidad se abre a un sin número de intencionalidades que no se limitan a la satisfacción de las denominadas necesidades básicas o primarias<sup>6</sup>. “Todo comportamiento intencional, se basa en una irrealidad que es el proyecto” (Marina, 2012, p. 72), y este último varía según las expectativas que la cultura pose sobre los cuerpos y se manifiestan de manera individual y colectiva.

Hasta este punto, hablar de vestido en un sentido ahistórico, sería hablar del resultado de esa apertura al espacio de posibilidades, corolario de la intencionalidad humana de transformar el mundo y su orientación hacia la planeación como medio para alcanzarla. Lo que definiría a la esencia humana como una esencia técnica. Este vestido, como resultado material de un plan para la recreación de un mundo natural (el cuerpo humano) o

---

<sup>6</sup> “La necesidad es una percepción cultural; no es algo concreto de la naturaleza, algo unívoco que solo puede tener un significado o tomarse en un sentido. La necesidad es producto de la capacidad de disposición que tenemos hacia algo; es la respuesta que conocemos y escogemos para resolver con cierta facilidad, si las posibilidades son dadas, un problema específico. (Martín Juez, 2002, p. 46). (...) Necesidades básicas, son las que aportan los llamados sociobiólogos. Para ellos “(...) todo aspecto de la cultura material y no material, puede asociarse directamente a la satisfacción de una necesidad básica. En su opinión, la cultura no es más que la respuesta de la humanidad a la satisfacción de las necesidades nutritivas, reproductivas, defensivas e higiénicas. (...) La necesidad no es algo que la naturaleza impone a la humanidad, sino una categoría conceptual creada por elección cultural” (Basalla, 1991, pp. 26-28).

la creación de uno artificial (el cuerpo-vestido) es el vestido planeado, el vestido por diseño, el vestido técnico o simplemente el vestido artefacto, fruto de la acción transformadora de un individuo o sociedad en cualquier tiempo y lugar.

El vestido como artefacto puede ser entendido de manera general, como “la cosa fabricada por medio de la tecnología humana”; y de manera específica, desde la definición que de él ofrece la cultura material: un objeto “(...) que desafía la dualidad cartesiana naturaleza/cultura, forma/contenido, cosa física/idea que la engendró o los significados que acumula en su existencia” (Atfield, 2000, p. 125). Esta concepción promueve la unión y no la separación de la relación sujeto-objeto. Aboga por un sentido de integralidad entre ambos entes que, como he sugerido, el vestido en su proximidad con el cuerpo exagera.

Otro aspecto clave de su definición como artefacto, viene de la mano de las nociones de posibilidad e intencionalidad de Fernando Broncano (2012) presentadas anteriormente:

Los artefactos son operadores de posibilidades accesibles, instauraciones de espacios que están entre lo real y lo posible, en una dinámica interminable que produce actualizaciones y, a la vez, transforma al productor. (...) Los artefactos adquieren e instauran sentido porque constituyen su identidad como artefactos en una dinámica entrelazada, en la que actúan las intenciones del diseñador, los condicionantes de la forma y la materia, las transformaciones a las que son sometidos por los usos e interpretaciones, los efectos que producen al encontrarse en nichos y redes de otros artefactos, y, finalmente, las contingencias por las que atraviesan sus historias. (p. 108)

Tanto en Atfield desde la cultura material, como en Broncano desde la filosofía de la técnica, los artefactos han de comprenderse como un espacio de contingencia e integración, no de separación. Su significado y valor

está determinado por las diversas fuerzas que atraviesan las condiciones cambiantes de existencia de los seres humanos.<sup>7</sup> A estas ideas se suma la pregunta por aquello que constituye la identidad de un artefacto, entendida desde dos aspectos, aquello que lo define y aquello que se genera en el encuentro del individuo con este. En este sentido, un artefacto posee dos fuentes de identidad: la primera constituida por las funciones propias del artefacto y sus componentes, que a través del proceso de diseño, configuran la forma y la elección de los materiales. La segunda, estaría dada por su uso, que no necesariamente coincide con la función o propósito original para el que fue creado (Broncano, 2006).

A esta doble identidad de los artefactos, se le suma la posibilidad que brindan de configurar identidad en los sujetos. Para el caso del vestido, como uno de los artefactos más próximos al cuerpo, ambas identidades, la funcional histórica y la de uso, confluyen en la experiencia individual del cuerpo propio, pues “la ropa es la forma en que las personas aprenden a vivir en sus cuerpos y se sienten cómodos con ellos” (Entwistle, 2002, p. 12). Por esto, soy reiterativa en el hecho de presentar la particularidad de este artefacto desde sus efectos en el cuerpo humano como premisa del proyecto de diseño.

## **Distinciones terminológicas relacionadas con la indumentaria**

Después de presentar esta definición de artefacto indagaremos qué se entiende por vestido. En el corpus teórico de distintas áreas del conocimiento (principalmente de la semiología y la sociología) que abordan su estudio, se utilizan de manera indiferenciada los términos vestido, ropa, vestuario,

---

<sup>7</sup> Para Baudrillard (1974), un objeto, es la sumatoria de los diferentes tipos de relaciones y significaciones que en él convergen, se contradicen y se anudan, más el discurso contenido en esas relaciones.

atavío, indumentaria y moda. En el inglés, la misma confusión conlleva a que los sustantivos *dress, clothing* y *costume, apparel, fashion* se empleen para designar indistintamente al objeto y al sistema de objetos (prendas), o a que la sola palabra indique el uso y el oficio al cual se dirige, como es el caso de *costume*, asociado al contexto escénico y al juego del disfraz.

La literatura antropológica ha sido la que más ha ofrecido una revisión respecto a las diferentes acepciones y asociaciones de estos términos. El trabajo más reconocido por diversos autores que estudian al vestido como artefacto, es el realizado por la antropóloga Joanne B. Eicher con sus colegas Ruth Barnes y Sandra Lee Evenson (1993, 2005, 2013). Su propuesta alrededor de la definición del término vestido no se limita a entenderlo como un artefacto que cubre al cuerpo, sino también al acto de vestir como un proceso que involucra tanto modificaciones del cuerpo como complementos añadidos para el mismo que incluyen más que ropa o accesorios<sup>8</sup>. Con el fin de enfatizar por qué escogen *vestido* como el término más preciso, las autoras lo contrastan con los términos ropa, vestuario, adorno, apariencia y moda. Para comprender su significado en español, dejaré la palabra original del inglés y su respectiva traducción.

Clothing<sup>9</sup> / ropa, prendas de vestir, como sustantivo se refiere generalmente a artículos del vestido para cubrir el cuerpo y como verbo al acto de ponerse

---

<sup>8</sup> Dentro de algunas aproximaciones antropológicas importantes sobre el vestir está aquella dirigida a la relación entre los textiles y los seres humanos, que toma como casos de estudio a diversas sociedades alrededor del mundo: Weiner, A. B. & Schneider, J. (Ed.) (1989). *Cloth and Human Experience*. Washington, London: Smithsonian Institution Press. También de Jane Schneider, se encuentra Schneider, J (1984). The anthropology of cloth. *Annual review of anthropology*, 16, 409-448 donde la autora hace una revisión sobre del consumo de ropa en la consolidación de las relaciones sociales y en la expresión de las identidades y valores sociales. También intenta relacionar la producción de vestimenta con la movilización del poder por unidades de acción social como clases dinastías, ciudades, instituciones religiosas y cofradías étnicas y de género.

<sup>9</sup> Roach & Eicher (1992), también justifican su elección desde la frecuencia de uso de la palabra en los libros y las publicaciones científicas.

prendas. Suele ser usada para referirse a las prendas que cubren el cuerpo y omite las modificaciones corporales. Al igual que la palabra adorno, introduce casi inevitablemente valores personales o sociales. Por ejemplo, si cubre, seguramente debe proteger y ser bueno; si no cubre ciertas partes del cuerpo, para ciertas personas puede ser inmodesto y malo (Roach & Eicher, 1992).

Por su parte *costume* / *vestuario*, como sustantivo describe prendas de muchos tipos, particularmente cuando son usadas como conjunto. Como verbo a menudo se refiere a diseñar un conjunto para que lo use un individuo. Frecuentemente este término es asociado con piezas de vestuario usados en el teatro o la danza, con el disfraz o con el conjunto de prendas usado por un grupo étnico para ocasiones rituales en las cuales enfatiza su identidad (Eicher, 2005).

Así mismo, el uso de la palabra *Apparel* / *ropa*, *vestimenta*, encuentra la misma limitación que *clothing* en el hecho de que no incluye a las modificaciones corporales. *Garment* / *prenda*, se usa para referirse a un artículo específico de la vestimenta. Mientras que *Adornment* or *ornament* / *adorno* u *ornamento*<sup>10</sup> a juicio de las autoras fracasan también como términos útiles, ya que imponen juicios de valor restrictivos respecto a la cualidad estética de las modificaciones corporales y los complementos. Estos últimos pueden ser definidos como adorno u ornamento solo si el observador les asigna una valoración positiva respecto a sus estándares culturales de belleza.

El término *apariencia*, es examinado como categoría que incluye varios tipos de vestido, no obstante, en ocasiones es más que el vestido mismo

---

<sup>10</sup> Las autoras toman estos dos términos como sinónimos. No obstante, hay fuentes que lo diferencian, podría decirse que la línea entre ambas definiciones es muy delgada. *Ornament* tiende a ser más bello que útil (como los objetos de navidad que embellecen, pero no sirven para algo). *Adornment* puede embellecer y tener un sentido más funcional. Las joyas por ejemplo entrarían a ser adorno y no ornamento.

y en otras menos. Es más, cuando en el uso incluye características del cuerpo, los movimientos, las posiciones, las modificaciones visibles y los complementos del vestido; es menos, cuando deja por fuera propiedades íntimas del vestido como el tacto, el olor, el gusto y el sonido. En algunos momentos se opta entonces por el uso de apariencia física, para indicar cualidades del cuerpo natural, alguna modificación corporal o referirse a la totalidad cuerpo, prenda, complementos, modificaciones. Una expresión también problemática, afirman las autoras, pues continúa alimentando ambigüedades (Roach & Eicher, 1992).

Por último, el término fashion/moda:

Carece de la precisión de la palabra vestido porque se refiere a muchos tipos diferentes de productos culturales materiales y no materiales (por ejemplo, casas, música, automóviles, teorías científicas, filosofía, recreación). Además, al igual que el ornamento, impone juicios de valor positivos y negativos sobre las modificaciones y complementos corporales y sus propiedades sobre la base de sus posiciones relativas dentro de un ciclo de moda de introducción, aceptación masiva y obsolescencia. Además, no todos los tipos de vestimenta califican como modas. Por ejemplo, la vestimenta religiosa en muchas sociedades se resiste al cambio de moda y, por lo tanto, queda automáticamente excluida de un estudio de moda. (Roach y Eicher, 1992 [2], p. 3)<sup>11</sup>

Después de esta revisión terminológica, las autoras concluyen que *dress / vestido*, es un término abarcador y útil para identificar tanto los cambios directos en el cuerpo como las piezas que se le adicionan. Al tomar en consideración la importancia de los aspectos socioculturales involucrados en el significado, que tanto usuarios como observadores le atribuyen, las

---

<sup>11</sup> Traducción propia.

antropólogas lo definen como un ensamble de modificaciones y/o complementos exhibidos por una persona en comunicación con otros seres humanos. Como definición general la palabra tiene un género neutro, salvo en los contextos donde su uso adquiere un significado asociado a un género. Cuando se le adiciona el artículo indeterminado “un” o el plural, la palabra, según su contexto, puede llegar a designar una prenda femenina (Roach & Eicher, 1992 [1]).

Como verbo, *dress*, indica el proceso de usar varias piezas para cubrir, adornar y modificar el cuerpo. Vestirse, afirman las autoras, involucra los cinco sentidos e incluye el arreglo del pelo, ponerse esencias y cosméticos al igual que ponerse ropa y joyería. Encuentran además que una virtud del término es que su uso elimina los juicios de valor puestos sobre las palabras ornamento y decoración, y la falta de claridad en la utilización de expresiones como apariencia física y ropa (*clothing*). En comparación con vestuario (*costume*), vestido (*dress*) establece un proceso en la construcción de identidad individual dentro de un contexto cultural, al enfatizar características sociales como la edad, el género, el estado marital y la ocupación (Roach & Eicher, 1992 [1]). Esta definición es clave en el objetivo de entregar al diseño una comprensión del vestido basada en su particularidad, pues además de considerar al artefacto toma en cuenta las acciones sobre el cuerpo, desde las modificaciones y los complementos añadidos a este. Omitir las primeras en el estudio del vestido sería una pérdida seria, pues llevaría a falsas conclusiones acerca del significado cultural del vestir, ya que tanto una bata como una escarificación, pueden llegar a ser en diferentes sociedades signo de estatus (Roach & Eicher, 1992 [1]).

Tras haber establecido la definición de vestido que guiará esta búsqueda por una comprensión diseñística del mismo, es necesario determinar también cómo se comprende el fenómeno moda, como marco de unas preocupaciones contemporáneas ampliamente expandidas respecto al vestuario. Con frecuencia, ambos términos: moda y vestido son usados indistintamente. Esto sucede desde el uso cotidiano hasta el académico. Lo que ocasiona

que cuando se pretende hacer una revisión, análisis o reflexión de alguno de los dos, se tramitan de un lado a otro sus significados asociados, sus diversas consideraciones como fenómeno u objeto, su origen, sus funciones, sus dinámicas de relación con y entre los seres humanos.

## La confusión del vestido con la moda

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

En Occidente y cada vez más fuera de él, la moda estructura la mayor parte de nuestra experiencia con los objetos, las personas y el mundo, y aunque existen discursos que la reivindican como dinamizador de la vida social, aludiendo a su particular tendencia de volver lo sensible en significativo (Barthes, 1967), tanto en la percepción de las personas comunes como en amplios sectores académicos, es asociada con la banalidad, la feminidad y la superficialidad.

Baudrillard (1980) explica las razones de esta aprensión: “la condena a la moda”, nos dice, “es por su futilidad; en nuestra cultura, encadenada al principio de utilidad, la futilidad representa la transgresión, la violencia, y la moda es condenada por ese poder que hay en ella de signo puro, que no significa nada” (p. 107). La moda no es útil y menos en el sentido ofrecido por el diseño, y el objeto que está tocado por ella, caerá en el “útil inútil”,

donde el beneficio de la notoriedad ha suplantado el beneficio del uso, del *styling* en lugar del diseño (Aicher, 1997).

Desde Baudrillard, se comprende que el fenómeno moda a) no aparece más que en sociedades con movilidad social<sup>12</sup>. Pues en ellas, una “(...) clase no está ya asignada de manera duradera a tal categoría de objetos (o a tal estilo de vestido). Todas las clases por el contrario se hallan asignadas al cambio” (Baudrillard, 1980, p. 31). En este contexto, los artefactos no solo tienen la posibilidad de proyectar el estatus social, sino también la contingencia de cambiar de estatus. Esta premisa situada en el análisis de las relaciones cuerpo-vestido-contexto, no puede más que sustentar la propuesta de pensar al vestido como artefacto posibilitador de los usos que la cultura impone al cuerpo, y no como un artefacto que en sí mismo posee, en este caso, el estatus social; b) posee una lógica formal basada en la diferenciación. En consecuencia, impulsa la movilidad acelerada de signos distintivos, que no siempre corresponde a una movilidad real de las estructuras sociales. Pues a través de los cambios visibles de objetos, vestidos e ideas, se frustra la exigencia real de movilidad social, bajo la ilusión de que todos podemos acceder en igualdad de posibilidades a esos signos distintivos.

Si partimos de esta premisa, los artefactos actuarían como los posibilitadores del cuerpo para ser casi cualquier cosa que se promueva como signo distintivo en un momento determinado. Si bien, no deseo adherirme a una postura que califica este proceso como negativo o positivo en términos de

---

<sup>12</sup> En *Crítica a la economía política del signo* (1974), Baudrillard, al referirse al objeto de consumo, define la sociedad de su tiempo como industrial, estratificada y móvil, en la cual la duración de los objetos está determinada no solo por su desgaste real sino por su envejecimiento por la moda, que es la encargada de determinar con sus dinámicas aceleradas de cambio su permanencia y obsolescencia. A partir de esto, la distinción ente grupos, que otrora fuera determinado únicamente por la imitación de las clases privilegiadas, se fundamenta en la segunda mitad del siglo XX en su adhesión a lo efímero y lo duradero, en el placer por el cambio.

equidad social, me interesa resaltar esta función que le da a los objetos, la cual, como en el caso del dandi, permite a los individuos jugar con el ser y el parecer.

## Vestidos, tipos y clases

La historia del vestido da cuenta de sus incontables variaciones tradicionalmente asociadas a las prácticas de uso y particularmente a los rituales: coctel, uniforme, vestido de novia o a los tipos de vestido propios de las diferentes regiones del mundo: kimono, sari, pollera, entre otros.

En el ejercicio proyectual, las tipologías vestimentarias asociadas a las denominadas ocasiones de uso, conocidas en el sistema de creación, producción y distribución de la indumentaria de moda como universos del vestuario (*casual, leisure, active*, etc.), han constituido una de las principales fuentes de referencia en la creación de vestidos en Occidente y definen el ordenamiento de las marcas que crean vestidos. Estas clasificaciones traen asociados unos materiales y con ellos unas técnicas y tecnologías para su elaboración, así como también la gestión para su distribución.

Una perspectiva de gran relevancia en la historia del vestido es la que plantea Roland Barthes en *El sistema de la moda* (1967), donde toma como referencia la semiología de Saussure para realizar una diferencia entre el vestido como concepto y el vestido puesto en práctica, presentándolo como paradigma sígnico en el imaginario cultural.

Como afirma Barthes (1967) su “objeto de investigación es el análisis estructural del vestido femenino tal como lo describen en la actualidad las revistas de moda” (p. 11). A partir de este contexto de estudio enuncia lo que denomina los tres vestidos: el de la imagen, el escrito y el real. Los materiales del primero, como su nombre lo indica, están derivados de la imagen y se encuentra conformado por una estructura plástica, una

relación espacial de formas, líneas, superficie. El segundo está derivado de la lengua, se conforma de una estructura verbal y plantea una relación lógica, su materialidad son las palabras. El vestido real, cuya estructura es tecnológica, es el modelo de los dos anteriores, para analizarlo, plantea el autor, es necesario remontarse hasta los actos que regularon su fabricación:

Las unidades de esta estructura no pueden ser más que los trazos diversos de los actos de fabricación, sus fines cumplidos, materializados: una costura, es lo que ha sido cosido, un corte, lo que ha sido cortado; tenemos pues una estructura que se construye a nivel de la materia y sus transformaciones, no de sus representaciones o de sus significaciones. (Barthes, 1967, p. 18)

El vestido real es pensado desde los procesos, materiales e instrumentos empleados para su fabricación como artefacto. Un nivel puramente técnico, aunque en la “realidad” del vestido los aspectos técnicos, funcionales y simbólicos nunca están separados —son de hecho interdependientes— la definición de Barthes busca particularizarlos para su análisis. Persigue un grado cero del vestido, una denotación absoluta y sin sentido atribuido.

Los tres vestidos no son pues tres ‘cosas’ distintas, son un solo vestido mirado desde cada una de sus tres facetas o como él las llama, tres estructuras: una tecnológica, una icónica y una verbal. Barthes (1967) elige trabajar con la última, pues afirma que “el vestido real se complica con finalidades prácticas (protección, pudor, adorno); estas finalidades desaparecen del vestido ‘representado’ que ya no sirve para proteger, cubrir o adornar sino como mucho para significar la protección, el pudor o el adorno” (p. 20). El vestido escrito, al no tener una función práctica ni estética, en el sentido atribuido al real, carece de función parásita y tiene como único fin significar. “Los límites del vestido escrito no son los del material sino los del valor” (Barthes, 1976, p. 24).

Desde estas estructuras, Barthes (1976) advierte las diferencias entre los estudios sociológicos y semiológicos dirigidos al vestido. Los primeros, interesados en el vestido inserto en el sistema de la moda occidental, si bien parten de un modelo imaginado están dirigidos al vestido real y a la difusión de dicho modelo. Los segundos, describen un vestido que permanece imaginado de principio a fin, puramente intelectual, que no conlleva al reconocimiento de prácticas, sino de imágenes.

Por otra parte, Eicher y Evenson (2013) dejan de lado estas consideraciones semiológicas sobre el vestido para evitar caer en juicios de valor que limiten sus ideas a los imaginarios del mundo occidental, pues el vestir, descrito como fenómeno, trasciende dicho contexto. Mediante una aproximación materialista y funcionalista del vestido, proponen un sistema de clasificación que busca valerse de conceptos culturalmente neutros para designar aquello que se pone o se hace en el cuerpo de cualquier individuo alrededor del mundo.

Como punto de partida, abordan una revisión de la literatura antropológica y encuentran las diversas formas en que los autores crean tipologías de vestidos, que de manera general distinguen entre dos categorías: ropa y ornamento. Dichas tipologías parten del análisis en los cambios en la apariencia y los subdividen en cambios del y en el cuerpo (Doob, 1961), se centran en la construcción de las prendas para definir cinco categorías que se superponen: drapear, slip on, costura abierta, costura cerrada, cerrada en las extremidades (Anawalt, 2007); o diferencian entre reconstruido, envuelto, agregado, modificación corporal, la envoltura y el accesorio (Roach y Musa, 1980). Otra clasificación general desde la construcción es drapeado o confeccionado, la cual resulta bastante limitada en el uso. Su conclusión es que los sistemas para definir y clasificar los tipos de vestido son incompletos y utilizan terminología antigua.

A la par con esta mixtura en la clasificación y categorización del vestido, advierten al examinar los tipos un valor etnocéntrico. Términos como

mutilación, deformación, ornamento y decorado aluden según Eicher (2013), más que a la designación de tipos, a funciones del vestido a las que se le añaden cargas emocionales desde un sentido unidireccional.

Como respuesta a la indeterminación de las definiciones encontradas, elijen concentrarse en lo que denomina las realidades concretas del vestido, estas son aquellas que tienen propiedades describibles: color, forma, textura, diseño de la superficie, olor. Como tipos de vestido se decantan por dos grandes categorías, las modificaciones del cuerpo y los complementos añadidos. Omitir la primera en el estudio del vestido, llevaría a falsas conclusiones acerca del significado social de este, pues un corte de cabello o un marcaje en la piel puede ofrecer más información sobre el estatus, por ejemplo, de una persona dentro de una comunidad que una prenda (Roach y Eicher, 1992). Ambos, modificación y complementos comparten capacidades similares en la transmisión de un mensaje.

A partir de estas dos grandes categorías, proponen un sistema de clasificación de los tipos de vestido que supera análisis anteriores que, aunque también consideraban los cambios en la apariencia como cambios del cuerpo y en el cuerpo, limitaban el estudio de sus propiedades a los aspectos meramente visuales (Doob, como se citó en Roach & Eicher, 1992). En este sistema, las subsecuentes categorías de las modificaciones en el cuerpo (transformaciones del pelo, la piel, las uñas, del sistema músculo esquelético, etc.) y de los complementos del cuerpo (sistemas de cierre: envuelto, suspendido, pre-ormado, etc., adheridos al cuerpo: insertado, cortado, etc.), pueden ser reclasificados tomando en cuenta la ubicación general del cuerpo, por ejemplo cabeza, cuello, brazos o lugares más específicos como labios, nariz, tobillos, genitales, entre otros.

Este sistema de clasificación, si bien fue originalmente desarrollado para analizar el vestido en relación con las propiedades que brindan información sobre el género al interior de un marco cultural específico (que puede someterse a variaciones según el grupo humano analizado y su contexto cultural), resulta útil para dar cuenta del vestido como objeto desde su materialidad y de su íntima relación con el cuerpo en el momento del uso.

Una organización de la información contenida en diccionarios de moda y vestido o en libros de historia y cultura material por regiones del mundo, daría cuenta de la vasta diversidad de tipos de vestido que existen en el mundo; no obstante, su análisis desbordaría las intenciones de este texto, no solo porque no todos podrían ser estudiados desde la perspectiva del diseño, sino porque la relación cuerpo/objeto se establecería desde múltiples y variadas características. Por esto los tipos ofrecidos por Eicher y sus colegas resultan útiles por cuanto apuntan a una pregunta por la materialidad y su relación con el cuerpo de una forma general y abarcadora, que ayuda a completar la definición de vestido desde la cual debemos situarnos: modificaciones en el cuerpo y complementos para el cuerpo<sup>13</sup>.

**Sistema de clasificación del vestido de Eicher.**

Entendido desde las propiedades perceptibles del cuerpo.

Partes del cuerpo	Color	Volumen y Proporción	Forma y Estructura	Diseño de la Superficie	Textura	Olor y aroma	Movimiento y sonido	Grasa
<b>Pelo</b>	Diseño del cabello y la barba.	Para añadir volumen. Usos para el cabello, cortes, formas del peinado (permedidos, rulos, ondas, etc.), peinados, peinados, etc. En forma permanente, a través de tratamientos químicos, con productos de belleza, etc. Para disminuir volumen (cortes para reducir, esquilados con tijeras de "trapeo") o transacción.	Formado y cortado en la cabeza y cuello. Permedidos, rulos, ondas, etc. Usos para el cabello, cortes, formas del peinado (permedidos, rulos, ondas, etc.), peinados, peinados, etc. En forma permanente, a través de tratamientos químicos, con productos de belleza, etc. Para disminuir volumen (cortes para reducir, esquilados con tijeras de "trapeo") o transacción.	Diseños por sustracción (como los trajes hechos con cuerdas) o por adición (como el pelo, el pelo, el pelo, etc.).	El cabello puede ser rizado o alisado.	Productos para el diseño del cabello y los cortes para lavar, que refrescan y alistan el cabello.		
<b>Piel</b>	Talado, el color, etc. Los cortes (permedidos, rulos, ondas, etc.), los peinados, los peinados, etc.	Orugas, de desarrollo de pliegue, etc. Aplicación de tatuajes para decoración, etc. Aplicación de tatuajes para decoración, etc.	Diseños con los miembros (como brazos, piernas, etc.) o con los ojos de los sujetos. Los diseños (pinturas, tatuajes, etc.) se hacen permanentes.	Aplicación de tatuajes y diseños que pueden ser permanentes o temporales. Aplicación de tatuajes para decoración, etc.	Diseños que pueden ser permanentes o temporales. Aplicación de tatuajes para decoración, etc.	Diseños que pueden ser permanentes o temporales. Aplicación de tatuajes para decoración, etc.		
<b>Uñas</b>								
<b>Sistema musculoesquelético</b>		Figas, modificaciones, etc. Tratamiento de las uñas, etc. Tratamiento de las uñas, etc.	Diseños de modificación en la mano, etc. Tratamiento de las uñas, etc. Tratamiento de las uñas, etc.					
<b>Dientes</b>	Tratamiento de los dientes, etc. Tratamiento de los dientes, etc.							
<b>Olor</b>								

<sup>13</sup> En su lengua original: body modifications and body supplements.



para dar volumen al cabello, cortes para reducirlo, extensiones e implantes de pelo, para las transformaciones del volumen y la proporción.

Peinados y cortes en la barba y el pelo, cabezas modeladas en la infancia, corsés, fajas de todo tipo, prendas de control, zapatos de tacón alto, vendajes para constreñir la forma de los pies (pies de loto, China), cirugías de remoción de pliegue epicántico, ortodoncia, también el ejercicio y las dietas pueden modificar la forma y la estructura del cuerpo. A nivel del diseño de la superficie se encuentra la pintura de uñas, los *mehendi* (con Henna), las líneas negras bajo los ojos de los jugadores de fútbol americano, el maquillaje, los diseños por sustracción como las figuras hechas con cuchilla sobre el cabello rapado, rasurar diariamente la cara al igual que la depilación de piernas y axilas por parte de las mujeres. También están las modificaciones permanentes de color en la superficie como los tatuajes y las gemas en los dientes.

Entre las modificaciones corporales relacionadas con las propiedades de textura del cuerpo están rizar o alisar el pelo, la aplicación de lociones y aceites que suavizan la piel, la remoción o suavizado de arrugas o cicatrices a través de cirugías plásticas o peelings y la escarificación. Los olores y aromas también están relacionados con el estudio del vestido, porque diariamente los añadimos y sustraemos de nuestro cuerpo. Desodorantes, talco para pies, el baño con agua y jabón, los productos para el lavado del pelo y las cremas para peinar añaden olores al cuerpo al igual que los perfumes y las colonias, la crema dental, los enjuagues bucales, y los chicles en la boca.

El movimiento del cuerpo también puede ser modificado y está relacionado estrechamente, al igual que las otras modificaciones, con las ideas culturales predominantes acerca de los gestos, la marcha al andar y la postura. El sonido por su parte puede provenir del encuentro del material de la suela de los zapatos con ciertas superficies. Algunos movimientos en concordancia con complementos del vestido producen sonido, haciéndolos más evidentes. Con relación al gusto, los diferentes procedimientos para el acicalamiento del cuerpo como lavarse los dientes y refrescar el aliento después de comer, es posible añadir también el sabor adicionado a brillos y labiales.

La segunda tipología de vestido definida por Eicher y Evenson (2013) es “complementos del cuerpo” (*body supplements*), los cuales incluyen a la ropa pero también una gran variedad de joyas y accesorios que son categorizados como: los que rodean o encierran al cuerpo (*enclosing the body*), directamente adheridos al cuerpo, sostenidos por el usuario o sostenidos por otros para este; tienden a ser más temporales que permanentes.

Dentro de los que rodean o encierran al cuerpo se encuentran otras subcategorías: los artículos que se envuelven alrededor del cuerpo o en parte de él (sari, turbantes), los que se suspenden de él (ponchos, collares, aretes, velos), los preformados para ajustarse a él (pantalones, camisas, zapatos, sombreros, anillos, casi toda la ropa contemporánea occidental) y aquellos que combinan parte de una u otra subcategoría en una sola expresión vestimentaria (túnica, corbata). Los vestidos que se fundamentan en una tela envuelta sobre el cuerpo son la principal forma indumentaria alrededor del mundo.

Uno de los aspectos más importantes de esta definición de vestido desde la antropología, es que permite nombrarlo desde las dimensiones y materiales de su relación con el cuerpo. Tanto estas como las dimensiones funcionales, productivas, estéticas y comunicativas son fundamentales para su abordaje desde el diseño, no obstante, en la práctica el proyecto de la vestimenta tiende a concentrarse en las dos últimas y, específicamente, en la relación de las propiedades de color y forma del cuerpo con los aspectos estéticos y comunicativos que rigen el sistema de valores de un espacio tiempo determinado. Esto es lo que Gilles Lipovestky (1990) denomina cambios en el sintagma de la indumentaria, pero no en el paradigma. El último cambio radical de este último que se instauró en occidente fue la introducción de una prenda bifurcada en el siglo XIV, que daría origen al pantalón; desde entonces, las relaciones cuerpo vestido han estado determinadas por cambios más o menos sutiles de silueta y color determinados por el fenómeno de cambio regular llamado moda.

El hecho de no circunscribir la definición de vestido, a un conjunto de prendas elaboradas con tela sino a todo aquello que modifica y complementa

al cuerpo, podría resultar muy abarcador cuando se busca señalar los conceptos y teorías clave para su estudio dentro del diseño. Sin embargo, solo situándonos desde estas difícilmente conmensurables posibilidades de acción sobre el cuerpo, es posible entender por qué este artefacto requiere un estudio diferenciado. Pues si bien por su materialidad y dimensión podría ser considerado como parte del objeto de estudio del diseño industrial, es a su vez, como lo enumeran las propiedades sobre las que actúa, espacio y también grafía<sup>14</sup>.



Figura 3. Hipótesis sobre la definición del vestido como artefacto.

## Las posibilidades que el vestido brinda al cuerpo

Con el objetivo de entregar al diseño una comprensión del vestido basada en su particularidad, este análisis parte de tres preguntas: ¿Qué es lo que hoy entendemos por cuerpo en Occidente?, ¿cómo es ese artefacto denominado vestido?, y ¿cómo el primero problematiza al segundo y viceversa? Frente a las dos primeras, las diferentes descripciones acerca del cuerpo,

<sup>14</sup> Marshal McLuhan, en *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre* (1964), al referirse al vestido lo compara con el alojamiento, aunque afirma que el vestido es algo más próximo, más viejo y que además de regular los mecanismos de calor orgánico, es una prolongación directa de la superficie exterior del cuerpo.

realizadas principalmente por autores de los campos de la historia, la sociología, la antropología, la medicina y el arte en los siglos XX y XXI, lo definen como inacabado, multidentitario, individual/social, intervenido por la medicina y el arte. Al mismo tiempo y frente a la pregunta sobre cómo es ese artefacto denominado vestido, entendemos que se genera a partir de una lógica de creación, una lógica productiva, una materialidad, un razonamiento técnico y unas restricciones desde el cuerpo del ser humano como organismo biológico, entidad cultural y social.

Frente a la tercera pregunta, dirigida a entender cómo ambos se problematizan, encuentro que el vestido recrea al cuerpo como organismo biológico, entidad cultural y social, y lo hace a través de un proceso denominado proyecto (para el diseño). En dicho proceso, se prefiguran las acciones técnicas, materiales, simbólicas y productivas para la consecución de los objetivos, expectativas e imaginarios que la cultura ha depositado sobre el cuerpo. El proyecto es una figura anticipatoria que opera a través de la identificación de un futuro deseado y de los medios propios para lograrlo, para ello se fija un horizonte temporal en el interior del cual evoluciona (Boutinet, 1990). Genera un propósito dentro del espacio –siempre amplio– de lo posible. Como estrategia, considera las reglas de transición, las posibilidades probabilísticas, el azar y el ruido (Martín Juez, 2002).

Pero cuáles son las expectativas que la cultura posa sobre el cuerpo para las cuales el vestido contribuye a dar forma. Las posibles respuestas frente a esta pregunta son tantas que excedería los límites de este análisis; por tanto, las he agrupado en tres grandes categorías: el vestido como posibilidad para el cuerpo de ser signo, imagen y materia. Examinaré primero aquella ligada al significado del cuerpo.

Son muy amplias las maneras en las cuales el vestido como artefacto posibilita al cuerpo ser signo, teniendo en cuenta que este sin su intervención ya puede entenderse como tal: signo de identidad, de género, de clase, de poder, pertenencia, exclusión, entre muchos otros. Por este motivo, opto

por no abordarlas como temáticas individuales, sino por encontrar unos fundamentos generales sobre los cuales reposan las teorías acerca de las relaciones que cuerpo-vestido y contexto plantean en este nivel.

## El vestido como posibilidad (para el cuerpo) de ser signo



Figura 4. Vestirse como un acto que le da múltiples significados al cuerpo

Antes de adentrarnos en las teorías que abordan la pregunta por el vestido desde su función de posibilitar al cuerpo ser signo, es importante comprender de qué manera los seres humanos otorgamos significados a las cosas (naturales o artificiales) en el momento en que las percibimos, desde los actos de seleccionar, unificar e identificar; esto es lo que Marina (2012) ha denominado *esquema de asimilación*:

Otro acto que da significado es el uso. Cuando nuestro lejano antepasado prelingüístico descubrió que la piedra servía para machacar dio a aquel pedazo de roca un significado del que antes carecía. El gesto de asir y golpear configuró un esquema que dividió el reino mineral entero en dos grandes categorías: los pedruscos utilizables y los no utilizables.

El acto de agarrar para machacar se convierte en un esquema de asimilación, que es al mismo tiempo, donador de sentido y productor de generalidades. (Marina, 2012, p. 46)

En este orden de ideas, el cuerpo usado para designar género, edad, origen, pertenencia o exclusión asume el significado de hombre/mujer, joven/viejo, nativo/extranjero, nosotros/los, entre otros. Estas posibilidades de significar no se reducen a juegos binarios de oposición, existen otras posibilidades que se sitúan en el medio, en el límite e incluso, existen cuerpos que buscan escapar a toda significación que se acote dentro de unos parámetros preestablecidos. Tal es el caso en Colombia de Brigitte Luis Guillermo Baptiste, exdirectora del Instituto de Investigación de Recursos Biológicos Alexander von Humboldt, quien representa una indeterminación frente al significado del cuerpo a partir de su uso como signo de género. Situada a mitad de camino entre lo femenino y lo masculino, resulta imposible de encasillar dentro de los significados convencionales de hombre y mujer.

Para que el cuerpo sea comprendido como signo de ‘algo’, “cada cultura ha segmentado la realidad y le ha dado nombre a sus esquemas de asimilación” (Marina, 2012, p. 66). Cuando el cuerpo es usado como signo de género, por ejemplo, la acción de uso está claramente presente en las determinaciones de la cultura: una forma de hablar, una manera de moverse, un conjunto específico de prendas para cubrirlo.<sup>15</sup> De este modo, el género de un cuerpo estaría dado por el carácter cultural y socialmente construido de las técnicas corporales (Mauss, 1979), que al estar ancladas en la práctica se hacen *habitus* (Bourdieu, 1979). Estos signos son reconocibles al interior de una sociedad específica, pero en Occidente, como resultado de la acción homogeneizadora del fenómeno moda se convierten en universales que, por imitación y repetición, se naturalizan y cada cierto tiempo se actualizan.

---

<sup>15</sup> Según Judith Butler (1990, 1993), la idea de género es una fabricación y este se prescribe y se instituye en la superficie de los cuerpos; las prácticas mediante las cuales se produce la “generización” son forzosas y obligatorias, sin embargo, no determinantes para el sujeto, sino prescritas y leídas en el cuerpo. Laura Zambrini (2010), rescata las ideas de Butler y afirma que la indumentaria ejerce un rol claro y básico en la inscripción de significados y lógicas culturales sobre los cuerpos, entre ellos, la marcación y reivindicación de las identidades de género binarias.

Es así como los viejos signos de distinción, asociados a los cuerpos: tez blanca, maneras corteses, uso de telas, materiales y accesorios regulados por leyes, dan paso en el siglo XX a la desodorización corporal (resultado del afianzamiento del conocimiento higiénico al interior de la práctica médica y con ello, a la nueva imagen de ciudad sana, donde la percepción olfativa se vuelve moral y estética) y al bronceado, como nuevos criterios epidérmicos de distinción<sup>16</sup>.

## ¿Es posible definir a ciencia cierta el significado del vestir?

Respecto al significado del vestir, cabe resaltar algunas posturas que entregan al diseño herramientas para comprender al vestido como un artefacto que en el uso otorga sentidos al cuerpo. Entre ellas, se destacan las que le dan importancia al contexto y afirman que el significado del vestido y del vestir depende de la situación, de un espacio y de un tiempo específicos, cualquier cambio en ellos puede alterar ese significado (Lurie, 1981). Aquí el concepto de ‘ropa apropiada’ como aquella acorde con el momento (Goffman, 1959) actúa como un signo de implicación.

---

<sup>16</sup> Liane J McDermott, Mike Emmison y John Lowe (2003), exploran los motivos por los cuales la piel bronceada se convierte, en el siglo XX en un criterio epidérmico de distinción: la opinión dominante de una apariencia bronceada como un indicador estigmatizado de la mano de obra y un estatus bajo cedió el lugar al discurso del bronceado como salud y vitalidad. La asociación de la luz de sol con buena salud data de finales de 1800, cuando la comunidad médica descubrió la relación entre la vitamina D, la luz de sol, y la deficiencia de vitamina D en pacientes con raquitismo. A comienzos de 1900, el descubrimiento del efecto destructivo de la luz de sol sobre las bacterias también contribuyó al desarrollo de una locura por los baños de sol en Europa con el nombre de Helioterapia. La orgullosa posesión de la piel pálida cambió seguida por la revolución industrial cuando más gente de clase baja empezó a trabajar en interiores. La piel bronceada era índice de un estatus alto, asociado con que la clase media y alta no tenían que trabajar y tenían tiempo de ocio en abundancia para disfrutar en exteriores. Asimismo, este estatus más alto se cultivaba con la posibilidad de los ricos de viajar y vacacionar en climas cálidos y soleados donde podrían desarrollar un bronceado.

Por otro lado, están aquellas que no creen posible definir a ciencia cierta el significado del vestido y, si lo llega a tener, es por momentos, completamente inestable e individual. Además, solo puede analizarse en un único acto de vestir ya que los individuos están dotados de un 'diccionario' para sus significaciones relativas a la indumentaria, el cual consiste en lo que concretamente una persona puede usar para comunicar su propio vestuario: el conjunto de objetos del que dispone en su guardarropa. Dado que el guardarropa está materializado sobre el vestuario individual, su expresión es el único y concreto traje que una persona usa en cierta ocasión. En consecuencia, es imposible definir a ciencia cierta su significado, pues no es posible esclarecer el aporte de cada pieza al 'significado' del 'enunciado' de la vestimenta (Volli, 2001).

Esta consideración se extrapola el significado del cuerpo por efecto del vestido. Como consecuencia de la aceleración en el intercambio de signos (resultado del encuentro entre capitalismo y fenómeno moda), el cuerpo recreado como signo por el vestido es, desde mediados del siglo XX, inestable y difícilmente acotable en categorías concretas. Por tanto, su significado e interpretación ha de ser estudiado en situaciones y contextos sumamente específicos. Lo que sí tendrían en común la gran mayoría de los cuerpos recreados como signo por el vestido, en el Occidente contemporáneo, es que los acompaña el deseo libre (Lipovetsky) o bajo coacción (Baudrillard) de ser signo del presente, esto es, de ser y pertenecer a la moda.

Como se ampliará en el tercer capítulo, es precisamente en la era del consumo determinado por el tiempo acelerado de la moda —contexto en el que el diseño como pensamiento y práctica se concreta y dinamiza— que a diario nacen y mueren nuevos valores que atraviesan al cuerpo, y este como signo se vuelve inestable, sus significados y significantes se entremezclan y se crean nuevos vínculos de corta relación con los artefactos.

## El significado del vestido se sitúa en el cuerpo

Además del uso como dador de significado, la pregunta por las funciones primarias y secundarias (Eco, 1968) de un artefacto sientan las bases para una comprensión general de su significado al interior de la cultura material. La función primaria alude a lo denotativo (a utilitas, recordemos a los axiomas Firmitas, Utilitas y Venustas de Vitrubio), y la función secundaria, a las connotaciones simbólicas. Ninguna está subordinada a la otra, tampoco es una más o menos estable respecto de la otra. Aunque la primaria puede llegar a ser más estable, lo cierto es que ambas se pueden transformar con el tiempo e incluso perder su eficacia. Hay casos en los que un objeto pierde hasta tal punto su función primaria y adquiere valor comunicativo, que se convierte ante todo en signo y sigue siendo objeto solo en segunda instancia (Eco, 1972).

La teoría semiológica (Barthes, 1965, 1970; Eco, 1968) nos presenta la idea de que signos son todos los hechos significativos de la sociedad humana, como la moda, las costumbres, los espectáculos, los ritos, las ceremonias y los objetos de uso cotidiano. En este sentido, el vestido es al mismo tiempo objeto y signo, y posee una función primaria y una función secundaria. La primaria, afirmo, sería aquella para lo cual fue creado, su intencionalidad, que a partir de la definición de Eicher, dicho para qué, sería modificar/complementar el cuerpo. La secundaria sería aquella comunicativa o simbólica, con la cual se puede designar, por ejemplo, pertenencia a un grupo o estatus dentro de una comunidad determinada.

Al estudiar los orígenes del vestido, se hace evidente que su función secundaria resulta imperativa, pues como lo evidencian los estudios antropológicos enmarcados en el relativismo cultural (Boas, 1940) y también aquellos desde la antropología estructuralista (Lévi-Strauss, 1962), las razones mágicas y simbólicas dominan la práctica vestimentaria de los seres humanos, más allá de factores como la protección y el clima, y deben ser entendidas en su contexto particular de acción. El aspecto problemático

a la hora de definir las funciones primarias y las secundarias del vestido viene precisamente de esta situación.

Si las funciones primarias se definen a partir de los fines utilitarios de un artefacto (sirve para), y las secundarias de las connotaciones que se derivan de su uso y apropiación dentro de una cultura, no se puede olvidar que un traje ceremonial como el vestido de novia, por ejemplo, tiene como función primaria modificar al cuerpo para ser presentado en el rito. Como función secundaria, todas las asociaciones históricas y presentes que la cultura posa sobre la relación cuerpo, estatus social de la mujer, poder adquisitivo, ideal de belleza femenino, éxito social, entre otras; pues resultaría a estas alturas anacrónico decir que un cuerpo vestido de novia alude a pureza y castidad.

A diferencia de otros artefactos, por ejemplo una silla, cuya función primaria es permitir al cuerpo reposar en una posición sedente y su función secundaria en el caso de ser un trono, es designar jerarquía y poder; la función primaria de un vestido, por ejemplo, la corona de un rey, es complementar al cuerpo para que sea poderoso y su función secundaria serían todas las connotaciones asociadas a los cuerpos poderosos en un tiempo y lugar determinado, como podrían ser, tiranía o divinidad.

Si bien aquí no pretendo hacer una reconstrucción de la teoría semiológica sobre el vestido, una revisión general a las principales voces que han abordado el tema del significado del vestido y del vestir, revela que, si bien son claras en destacar la importancia signica del vestido, descuidan el hecho de que los significados que este provee se posan directamente sobre el cuerpo y no le pertenecen exclusivamente al artefacto. Mi propuesta para estudiar las funciones del vestido, sean estas primarias o secundarias, es que, si bien me vínculo con la teoría semiológica que define como signo a los artefactos cotidianos como el vestido, para tratar un artefacto tan proximal, es necesario situar la significación en el cuerpo y no solo en el vestido.

No se trata únicamente de reconocer que existen, como lo expresa Baudrillard (1980), unos signos que pertenecen al cuerpo y otros al vestido y los objetos (que no son vestidos), sino que el análisis de cualquier significado del vestido ha de estar supeditado a sus efectos sobre el cuerpo. Para comprender esto, pensemos en prendas que se han convertido en portadoras de un significado que se ha mantenido más o menos estable por décadas. Tal es el caso de la chaqueta de cuerpo tipo *biker*, institucionalizada por Marlon Brando en la película *Salvaje (The Wild One, 1953)*, como símbolo de rebeldía. Aunque la chaqueta cargue con la connotación de ser rebelde o se lea como tal, esta es dada por el cuerpo que la porta, no por la chaqueta en sí misma.

A este respecto, es importante traer el análisis sobre el esquema funcionalista que utilizó Bogatyrev en 1937, para estudiar el vestuario tradicional en Monrovia, con el cual identificó una serie de funciones dentro del vestir, como la práctica, estética, mágica y ritual. Para Bogatyrev el más mínimo detalle nos permite reconocer la función a la cual corresponde el vestido. Como el vestido de luto que alude a una función ritual, la falda de rayas de una chica a una función social o el vestido rojo de un niño para protegerlo de los hechizos malignos a una función mágica (Calefato, 2004).

Este esquema pone en primer plano la importancia de la indumentaria como presentación y protección del cuerpo en relación con la cultura, y la sitúa como un signo que al ser usado satisface funciones específicas que pueden coexistir o traslaparse en el mismo aspecto del vestido (Calefato, 2004). En consonancia con este análisis, al argumento de que el significado del vestido debe entenderse desde sus efectos sobre el cuerpo, se le suma que los signos puestos por una comunidad en el vestido vienen de una relación primordialmente histórica con el cuerpo, y al ser llevados de nuevo a este lo transforman al superponerle esa significación y sus actualizaciones.

## El vestido como posibilidad (para el cuerpo) de ser imagen



Figura 5. El vestido es un medio que posibilita al cuerpo ser imagen.

Dada su proximidad con el cuerpo, el vestido es un medio que le posibilita a este ser imagen. Esto no es más que entenderlo como un artefacto que en el uso multiplica sus formas de expresión en ese nivel. Para ello, hemos de entender que “los cuerpos son medios vivos en un doble sentido. Por un lado, perciben las imágenes del mundo por medio de los sentidos y, por otro, son percibidos en el mundo como portadores de imágenes, mediante su puesta en escena, su vestimenta y su expresión” (Belting, 2011, p. 2007). Por esta razón, considero esos tres últimos aspectos como una suerte de justificación para esta proposición.

Para ello, comenzaré por abordar una definición de imagen congruente con el tiempo del diseño como disciplina (siglos XX y XXI). Una definición que advierte la posible existencia de nuevas imágenes provenientes de un orden visivo diferente y, cómo plantean, por ende, nuevos campos problemáticos para su estudio. El momento contemporáneo ha engendrado un tipo particular de imágenes que han sido marginadas por la teoría del arte y su enseñanza, para encontrar un terreno fértil de experimentación en otros espacios del saber y la cultura (Renaud, 1990). En este sentido, la

aproximación antropológica abre otras perspectivas de análisis, al enfatizar en la imagen del cuerpo como la del ser humano que evoluciona de la mano con las preguntas y ansiedades puestas en un mundo cambiante.

## ¿Qué es la imagen hoy?

La pregunta por la imagen en la contemporaneidad produce toda suerte de posiciones y reacciones. La emergencia de los nuevos medios, como se ha llamado a las formas mediales producidas por la participación de tecnologías de la información y la comunicación en la interacción humana, actúan como agente provocador de fuertes cuestionamientos, tanto acerca de las maneras de entender la imagen como también sobre el estatus del cuerpo, que se presenta como como lugar de la experiencia de la imagen o como imagen misma.

Lejos del discurso de la historia del arte que la nombraba a partir de sus soportes, la imagen es leída ahora como algo vivo que no solo se contempla, sino que se practica. Esta posición con respecto a las imágenes en nuestro presente resulta más que apropiada para ubicar al vestido como objeto problemático que participa en la construcción de imágenes de cuerpo.

Tanto Alain Renaud como Hans Belting entregan las claves para comprender la imagen como algo vivo y practicado desde el cuerpo. El primero, propone cuatro campos problemáticos para abordar la reflexión sobre la imagen en el momento contemporáneo: (1) aspecto logístico, técnico e industrial, (2) aspecto epistemológico y científico, (3) aspecto estético y artístico, y (4) aspecto antropológico. El segundo, brinda dos aproximaciones frente a la imagen: una antropológica, con la cual busca devolver el lugar al ser humano en el estudio de las imágenes, y otra donde el autor prefiere hablar de una historia de las imágenes en marcha. Explica que por esto, propone un nuevo tipo de iconología, cuya generalidad sirve al propósito de traer el pasado y el presente a la vida de las imágenes y, por tanto, no

se limita al arte. Una iconología crítica que, afirma Belting (2005), “es una necesidad urgente porque nuestra sociedad está expuesta al poder de los medios de masas de una forma sin precedentes” (p. 303).

Los cuatro campos problemáticos de Renaud presentan a su vez unos conceptos de interés para esta reflexión. Desde el aspecto logístico, técnico e industrial se destaca el concepto de *imagerie*, donde la imagen se hace producción de imágenes. El sujeto participa hoy de una situación de experimentación visual inédita, muy de la mano de la simulación que se apodera de los otros registros de la sensibilidad corporal, en especial del sentido del tacto. “La imagen, objeto óptico de la mirada se convierte en *imagerie*, praxis operativa de una visibilidad agente” (Renaud, 1990, p. 2). Pasamos de la imagen estática a una que agencia, es decir, una que es génesis de algo. Este concepto, junto con los argumentos que proporciona Belting sobre el cuerpo como lugar de las imágenes, son clave para comprender los usos de imagen que la cultura propone e impone al cuerpo.

El segundo campo problemático para entender la imagen hoy, el epistemológico y científico, presenta la relación que establece la imagen con la metodología científica (experimentación numérica y simulación visual de los objetos físicos o teóricos). La imagen, ahora calculada a partir de un modelo matemático, posee una nueva identidad epistemológica. En este presente de incertidumbre por la reconfiguración de la idea de autoría creación y realidad en los límites de lo humano que plantea la inteligencia artificial, estas ideas planteadas décadas atrás cobran gran relevancia. Comprender la imagen hoy, es en primer lugar, asumir epistemológicamente (en el seno de una episteme por crear y desarrollar filosóficamente) la redistribución fundamental de las posiciones y de las funciones del concepto, de la imagen y de lo real, volver a pensar su enunciación en la producción de los saberes (Renaud, 1990, p. 2).

El tercer campo es el estético y artístico como campo problemático de la imagen. Contempla una estética de los procedimientos en los que el proceso predomina sobre el objeto. El autor llama a esta transición de la forma a la morfogénesis. En un sentido similar al que plantea el concepto de *imagerie*, donde la práctica de la imagen está por encima de su contemplación, lo que interesa ya no es el resultado final sino y el proceso. El último campo problemático es el antropológico. La producción actual de imágenes numéricas con todos sus soportes sale hoy del laboratorio y tiene la capacidad, no solo de proponer nuevos utensilios para la comunicación visual existente, sino “las condiciones de un cambio radical de las prácticas, de los conceptos y de los puntos de apoyo culturales más estables” (Renaud, 1990, p. 5). Las nuevas imágenes se filtran en la vida diaria y tienen la capacidad de modificar y generar gestos culturales. Hoy las imágenes producidas en las redes determinan desde los estilos corporales hasta las maneras de apreciar un concierto o el disfrute turístico. De estos conceptos e ideas, el de *imagerie* y la noción de una estética de los procedimientos resultan clave para comprender al vestido como un artefacto que posibilita al cuerpo ser imagen.

Continuemos la exploración de cuáles son las imágenes a las que respondemos hoy desde nuestra experiencia perceptual, imágenes que como hemos visto, enfrentan diversos aspectos problemáticos que van desde tu técnica, su estética hasta sus consecuencias en la vida cotidiana y sus maneras de nombrarlas, comprenderlas y estudiarlas. Esto abre la discusión acerca de si los campos enunciados por Renaud llevan a considerar que en efecto existe un nuevo tipo de imágenes, si solo son las mismas afectadas por circunstancias contextuales, temporales, tecnológicas y de soporte o si, en definitiva, no es posible llamarlas de la misma forma.

## **Imágenes sí, pero no las mismas**

¿Por qué seguimos hablando de imágenes? Cuando la imagen en sí misma se transformó solo en una forma que la información puede tomar, y si la

percepción ya no puede ser definida en términos de la relación con las imágenes (Johnson, 1999). La noción de imagen proveída por los soportes y las razones del arte, enfrenta la pregunta por su definición desde dos aspectos, su materialidad y su función. La imagen de código binario que se intercambia en las redes que, la mayoría de las veces no posee referencia ni autor pierde su aura mística de creación y sirve a propósitos no definidos claramente, más cercanos a la estimulación momentánea que a la reflexión teórica o espiritual.

Para Regis Debray (1994) asistimos a una crisis del término. Será determinante otorgar entonces una nueva denominación que pueda dar cuenta de sus actuales usos:

Nadie escapará a la confusión continuista en que está sumergida la historia oficial del arte sino toma medidas conceptuales y, en primera instancia, terminológicas. A función diferente, nombre diferente. La imagen que no soporta la misma práctica no puede llevar el mismo nombre. (p. 176)

Asimismo, Belting (2007) advierte también esta crisis, evidente en las formas de referirse a la imagen: “una y otra vez aparece el término imagen como un narcótico, ocultando el hecho de que no se está hablando de las mismas imágenes, aun cuando se arroje este término como un ancla en las oscuras profundidades de la comprensión” (p. 13). Ahora bien, si en efecto nos enfrentamos en la actualidad a un nuevo tipo de imágenes que ya no dan cuenta de los significados que históricamente les han sido asociados y, que se refieren a otras prácticas y funciones, entonces qué características tienen estas llamadas nuevas imágenes y cómo afectan la relación entre el cuerpo y los artefactos, específicamente con el vestido.

## Las nuevas imágenes

Existe un consenso acerca de la necesidad de establecer una nueva categoría de imágenes, definir las como algo diferente que requiere una reflexión propia, supone una conciencia de su novedad. Renaud trae a consideración una reflexión de Bachelard en *La formación del espíritu científico* (1948), sobre la difícil condición de presentar un saber nuevo en la ciencia, ya que esta lo impregna de prejuicios y dificulta su asimilación. Esta sería la causa del conflicto que supone pensar la imagen como un objeto nuevo.

Si bien parece que lo que interesa es nombrarla de algún modo para poder estudiarla, o que asistimos como afirma Belting (2007), a una pugna por los monopolios de su definición, para Renaud en realidad hemos arribado a un orden visivo diferente donde la palabra imagen pertenece a un vocabulario arcaicamente fundado, lo que hace imprescindible hablar de una radical novedad epistemológica en lo que concierne al objeto-imagen. Pero ¿Cuáles serían entonces las características de estas nuevas imágenes y desde dónde está orientada su reflexión actual? Como principal característica estaría su distanciamiento de los preceptos más ortodoxos del arte con sus condenas frente a lo digital, pues su novedad no es inicialmente artística en el sentido clásico de la palabra 'arte'. Desde esa perspectiva son imágenes sin memoria pictórica, sin potencia creadora que remedan el hiperrealismo (Renaud, 1990); aspectos que con el advenimiento de la Inteligencia Artificial cobran más fuerza y plantean a su vez la urgencia de reconsiderar si la memoria pictórica o la potencia creadora tiene también nuevas definiciones.

Frente a la pregunta por cómo está siendo abordada la reflexión de estas nuevas imágenes, se observan dos caminos desde lo instrumental y lo cualitativo. El primero, referido a cómo pensamos las imágenes actuales como datos científicos y técnicos, y desde sus prestaciones como instrumento infográfico. En el segundo, el concepto de *imagerie* recuerda la importancia que cobra hoy la producción de imágenes más que las imágenes mismas. De

este modo, esta reflexión apunta a todas las posiciones “(epistemológicas, estéticas, sociológicas) que califican y sobrentienden las producciones de imágenes (*imagerie*) contemporáneas” (Renaud, 1990, p. 7), las cuales permanecen ampliamente enmascaradas por la presentación técnica, industrial y comercial inmediata en la que se contextualizan.

En el análisis del vestido como posibilidad para el cuerpo de ser imagen, estas nuevas imágenes o más bien su producción, plantean importantes cuestiones frente a la manera en que percibimos y somos percibidos en imagen. Diariamente se consumen, producen y reproducen cuerpos vestidos bajo la forma de imágenes que se despliegan en todo tipo de formatos. Los imaginarios de cuerpo que encarnan los valores estéticos del momento provienen de diversas fuentes. La fotografía que se toma de la diva del cine o de la modelo en la editorial de moda, comparten escenario y visibilidad con la ciudadana común que distribuye por las redes las *selfies* de su progreso en el gimnasio y hace un conteo de seguidores.

Estas imágenes a diferencia del retrato no tienen como fin inmortalizar el carácter, sino celebrar las posibilidades de participar de las reconstrucciones constantes de nuestro cuerpo y el de los otros. El vestido entendido como modificación o complemento del cuerpo, participa decisivamente de esta producción y consumo de imágenes de cuerpo, facilita con su acción sobre este su actualización constante. Para el cuerpo como imagen, hoy, es la evidencia de un cuerpo en estado de proyecto lo que interesa. No un resultado sino el proceso y el cambio, como consecuencia del encuentro con los procesos de aceleración en la movilización de signos producidos por el fenómeno moda.

## **Imágenes mentales y artefactos físicos**

Para comprender la mirada que propongo sobre la creación del vestido como posibilitador para el cuerpo de ser imagen, abordaré ahora la noción

de “imagen mental” (Belting, 2005, 2011, Aumont, 1996). Con ella revisaré algunas claves para entender el proceso por el cual los seres humanos construimos las maneras de aparecer (nuestra apariencia), para hacer del cuerpo el lugar de las imágenes (Belting, 2011). Así es como llegamos al argumento central de este apartado sobre el vestido como artefacto que posibilita al cuerpo ser imagen.

El cuerpo como imagen mental de nuestro yo ajusta su apariencia mediante la apropiación de una serie de dispositivos de modificación corporal, entre los cuales se encuentra el vestido. Una imagen mental no es una especie de fotografía interior de la realidad, sino una representación codificada de la realidad, dicha codificación no es verbal ni icónica, sino de una naturaleza intermedia (Aumont, 1996). El mecanismo por el cual estas imágenes mentales se hacen visibles es gracias a su medio, el cual controla su percepción y crea la atención del observador (Belting). Para observar las posibilidades de abordar ese medio desde el vestido abordaré dos instancias de reflexión, cuerpo como imagen y vestido como medio.

## **El cuerpo como imagen**

Con relación a las imágenes, el concepto de medio posee un significado según el cual los medios son el cuerpo de las imágenes. En la constelación imagen, cuerpo y medio se produce un constante desplazamiento hacia lo nuevo, pero en la imagen nunca se puede ocultar ni el cuerpo ni el medio. En el cuerpo se halla un lugar de las imágenes, es un lugar para la recepción y proyección de ellas (Belting 2007).

Es a través del cuerpo que somos percibidos y aparecemos frente a la mirada del otro. Es el encargado de comunicar nuestra presencia en el mundo y brindar información, más allá de las palabras, acerca de nuestra procedencia, intenciones y roles sociales. Hablar por tanto de cuerpo como imagen implica entenderlo como una representación que permite a los

espectadores ver por ‘delegación’ una realidad ausente, que se le ofrece tras la forma de un representante (Aumont, 1996). Pero para no adentrarnos en discusiones ontológicas, no discurriré sobre el cuerpo como representación de una esencia sino de una idea de yo construida individualmente al interior de una sociedad.

La historia de la representación humana ha sido la del cuerpo. Al cuerpo se le ha asignado ser el portador de un ser social: “toda representación del ser humano, como representación del cuerpo es obtenida de la aparición” (Belting, 2007, p. 112), y es esta relación entre ser y aparecer la que Belting (2007) explora cuando afirma que la persona es como aparece en el cuerpo “Cada vez que aparecen personas en una imagen se están representando cuerpos. Por tanto, también las imágenes de esta naturaleza tienen un sentido metafórico: muestran cuerpos, pero significan personas” (p. 110). De este modo, el cuerpo actúa como imagen del ser humano, es su manera de aparecer y ‘materializarse’. Pero a su vez, esta imagen de ser se ha construido a partir de otras que lo preceden y sobre las cuales no tiene dominio.

Belting (2007) es también claro al afirmar que este tipo de imágenes vueltas cuerpo implican vida, acontecen, no están en la pared ni en la cabeza y además de ser ya imágenes, como cuerpo participan en la producción de unas nuevas. Desde allí puede explicarse el impulso cambiante de los seres humanos de producir otros cuerpos imagen. Pues las imágenes autoengendradas que le dan forma, se renuevan constantemente en la contemporaneidad como consecuencia de la permutación acelerada de signos, y el vestido como artefacto juega en esta dinámica un papel preponderante como medio y material para su creación.

## **El vestido como medio**

Dado que “los medios son, en su origen, instrumentos y productos del intercambio social” (Belting, 2011, p. 179), cuando vemos un cuerpo vestido lo

hacemos como la imagen y su medio. En mi hipótesis sobre de la identidad artefactual del vestido afirmo que, a diferencia de otros artefactos de la cultura material, este tiene la capacidad particular de crear cuerpo. De esta forma, cuando propongo entender el cuerpo como imagen del ser humano, persigo también entender el vestido como medio de ese cuerpo que le permite completar sus modos de aparecer frente a sí mismo y frente al otro.

Cuando vemos cuerpos vestidos, su uso como imagen y su función como medio para los posibles espectadores es la del reconocimiento. Como explica Calefato (2004), “el concepto de cuerpo vestido implica la interferencia de un espectador, implica además verse a sí mismo como otro” (p. 54). Un cuerpo vestido como imagen y medio apela a la constancia perceptiva (Gombrich, 1960), al comparar lo que vemos con lo que ya hemos visto y que, en este caso, comienza por nuestro propio cuerpo usando un vestido<sup>17</sup>. Al referirse directamente a la vestimenta, afirma que esta alude menos al cuerpo que a la persona que por medio de ella modifica su imagen. De este modo, la dependencia se encuentra presente en la relación del ser con la vestimenta, y como ya se ha mostrado, este ser se representa en un cuerpo y es desde este conjunto de operaciones que se completa la presente argumentación acerca del cuerpo como imagen y el vestido como medio.

A manera de conclusión, traigo a colación el planteamiento de Bernard Stiegler (1998) acerca de si debería establecerse una nueva historia de la

---

<sup>17</sup> En una vía similar, la obra de Barbara Kruger, *Memory is your image of perfection* nos insta a pensar que nuestra idea de cuerpo, es la de los cuerpos vivos que observamos cada día. Es decir, los cuerpos de otros, mientras que el cuerpo vivido como propio sería una experiencia distinta. Por otro lado, la tesis de José Antonio Marina (2012), es bastante sugerente para un análisis del cuerpo vestido como imagen y medio, pues invita a pensar en que no vemos las cosas y luego las interpretamos, sino que vemos desde el significado (p. 31). Percibir, afirma, es resolver problemas mediante hipótesis (p. 35). Lo que observamos no es la naturaleza misma, sino la naturaleza determinada por el orden de nuestras preguntas (p. 38). A su vez, conocer es una emergencia primera de los significados y reconocer es una operación de segundo nivel que remite a este conocer previo.

representación, que sería sobre todo uno de los portadores de imagen. Más allá de los terrenos de la digitalización desde donde se soporta la concepción y la reflexión de las llamadas nuevas imágenes, como vimos anteriormente, existen otras, las corporalizadas. Estas tienen soporte y toman forma a partir de sus medios, y son cambiantes en tanto imágenes autoengendradas a partir de las mareas fluctuantes de información a las que es sometido el ser humano.

El diseñador que actualmente se vale de la visualidad para estimar la utilidad de sus artefactos y dar forma a las relaciones simbólicas entre los seres humanos enfrenta, por tanto, la necesidad de expandir su comprensión de la imagen. Escapar de las definiciones unilaterales del arte más ortodoxo y sus academias, y tratarla como lo que es desde finales del siglo XX, un terreno de información y experimentación. Los medios que la soportan y transmiten también se han ampliado y han sido ellos mismos causa de reflexión. En este apartado, la búsqueda se dirigió precisamente a considerar el estudio de uno de esos medios en la generación y no solo en la comunicación de esas nuevas imágenes.

Las condiciones de producción y reproducción actuales de la imagen han condicionado también la forma de pensar la práctica del diseño. “La pregunta ‘¿Qué es una imagen?’, apunta en nuestro caso a los artefactos, a las obras en imagen, a la transposición de imágenes y a los procedimientos con los que se obtienen imágenes, por nombrar algunos ejemplos” (Belting, 2002, p. 15), y para cada una de estas posibilidades la creación en diseño tiene un campo de acción.

Es necesario resaltar que la noción de imagen no se agota en la apariencia exterior o en las maneras de indicar una función desde lo visual<sup>18</sup>. Para el

---

<sup>18</sup> Judith Attfield (2000), reprocha esta tendencia en los estudios de diseño, los cuales se dirigen a la teoría de la representación, tratando al diseño como un campo entre otros en el colectivo de las artes visuales (p. 23).

caso del vestido, el mismo artefacto en la relación íntima con el portador es el encargado de modelar la imagen de este. Es desde allí que la propuesta de Stiegler (1998) de plantear una historia de la imagen desde sus portadores cobra espesor. También es por ello que el pensamiento del diseño debe tener en cuenta las particularidades de este artefacto que, como he expresado, conlleva a plantear que el proyecto del vestido es ante todo un proyecto del cuerpo.

Pensar el vestido como medio que posibilita al cuerpo ser imagen va de la mano con pensarlo como posibilitador para el cuerpo de ser signo, el cimiento para su comprensión como artefacto cultural. Sin embargo, en su reflexión teórica, al estar encadenado al papel de tener que significar y representar visualmente al cuerpo, se tiende a olvidar que no solo está hecho de asociaciones simbólicas, connotaciones, funcionalidades atribuidas, códigos estéticos e imaginarios y modelos de cuerpo sino también de materialidades.

La sociología, la antropología y la psicología han dado cuenta en sus reflexiones de las relaciones que tejemos a través de este artefacto con el mundo interior y exterior. Mientras las preguntas por su peso, olor, tacto y espesor son relegadas a una tabla de especificaciones en una ficha técnica. Las relaciones con el cuerpo son parametrizadas, en el caso de algunas marcas deportivas, en fichas antropométricas, biomecánicas y mediciones de confort. Los constructores del vestido tal vez por las parcelaciones de la academia entre pensadores y hacedores poco han narrado de esta experiencia material del vestido.

## El vestido como posibilidad (para el cuerpo) de ser materia



**Figura 6.** El vestido, un artefacto que expande la materialidad del cuerpo y compromete 5 sentidos.

Como expuse anteriormente, el análisis de las posibilidades que el vestido otorga al cuerpo está dividido en tres categorías: signo, imagen y materia, sin olvidar que operan de manera simultánea y se producen y reproducen mutuamente. Sin embargo, reitero que esta división parte de la necesidad de englobar unas preguntas más abarcadoras sobre la identidad de este artefacto en la cultura y su relación proximal, íntima, con el cuerpo.

Dirigirme ahora al vestido como posibilidad para el cuerpo de ser materia<sup>19</sup> trae consigo una intención fundamental, y es la de reivindicar la naturaleza sensible de este artefacto, la cual ha pasado a un segundo plano ante el afán

---

<sup>19</sup> François Dagognet (1989) reflexiona sobre el origen de la palabra materia, la cual dice, se eclipsa ante la de material; “la materia termina por existir solo como una abstracción y género. (...) *materiaris* como *materinos* significa ante todo duro, que tiene consistencia y textura.

que ha tendido, desde los inicios del siglo anterior de tener que significar <sup>20</sup>. Considero que la puesta en práctica de una reflexión que reconozca esta dimensión es necesaria para su estudio como artefacto del diseño, precisamente por esa relación proximal con el cuerpo tantas veces reiterada; pues portar, usar, utilizar un artefacto puede llegar a comprender la actuación de todos los sentidos, pero nunca de manera tan radical como investirlo. Las implicaciones de esta relación serán ampliadas en el segundo capítulo.

Esta reflexión sobre el vestido como artefacto posibilitador para el cuerpo de ser materia, estará dividida en tres momentos. El primero indaga sobre las razones por las cuales Occidente, en un sentido general, ha denigrado de la materialidad y ha prescrito como valor lo etéreo e inmaterial. El segundo, observa qué implica para el ser humano — más exactamente para su comprensión de la relación cuerpo artefacto y en consecuencia para el diseño — pensar la cultura desde la materialidad. El tercer momento revisa los argumentos desde la antropología y el diseño en las voces de Joanne Eicher (2013) y Judith Attfield (2000) respectivamente, sobre la importancia de abordar al vestido y al textil desde una perspectiva material para su estudio. Además de ellas, para esta reivindicación de la dimensión material del vestido, resultan clave los argumentos del filósofo François Dagognet (1989), especialmente desde su oposición a lo que denomina la corriente desmaterializadora.

---

<sup>20</sup> La proliferación industrial de comienzos del siglo XX conllevó a una sobreproducción superando la demanda del mercado, esto advierte la especialización y protagonismo de la mercadotecnia que busca seducir al individuo (mediante un imaginario colectivo) para la compra y consumo de productos más allá de su necesidad y función, creando nuevas necesidades fuera de su ámbito funcional y dirigidas a una valoración social, económica y, por ende, cultural. Según Baudrillard (1968), el consumo no se puede considerar, por lo anterior, como un simple deseo de propiedad de objetos, su lógica consiste en la manipulación de signos y no puede ser reducida a la funcionalidad de los objetos. Consumir significa, sobre todo, intercambiar significados sociales y culturales y los bienes/signo que teóricamente son el medio de intercambio se acaban convirtiendo en el fin último de la interacción social.

## Las causas históricas de la desmaterialización

La historia del pensamiento, “parece ser la de un combate incesante entre dos tendencias, lo material y lo espiritual, pero la segunda gana bastante regularmente” (Dagognet, 1989, p. 14). Ni siquiera las artes de la visibilidad, consiguieron restituir un poco “la carne del universo” y se dirigieron hacia la extinción material en una operación de desvanecimiento y evaporación hacia la abstracción y las impresiones del espectador.

Dagognet (1989), cuya intención es revalorizar el sustrato, pues ha sido considerado como un vehículo o un portador de una idea, explora las causas históricas del rechazo a lo que es material o como también lo llama: la desmaterialización generalizada. Rastrea la primera causa esta actitud hasta el prejuicio de los filósofos frente a la exterioridad, entendida por estos como lo pesado, el obstáculo a los valores. Lo que la ha llevado a ser comprendida a partir de la fórmula binaria del adentro bueno y puro y el afuera perverso.

La actitud de los filósofos ha sido claramente despreciativa, comenzando con Platón, quien en el *Timeo* define la materia como simple receptáculo: “una especie de material en el cual se pueden tallar todas las realizaciones y que se presta indiferentemente a todas las organizaciones” (Dagognet, 1989, p. 175). La concepción griega considera entonces al sustrato como un receptáculo pasivo e insignificante y presenta además jerarquías sobre los creadores:

Platón tiene la responsabilidad de esta depreciación —es verdad que era más o menos inevitable— que desvaloriza el producto primero en beneficio del productor (el demiurgo); pero este a su vez ha sido rápidamente escindido entre el realizador (el ejecutante) y el que concibe (la idea inteligible o el paradigma). (Dagognet, 1989, p. 197)

Aunque Aristóteles consigue atenuar el dualismo en que Platón constriñe la materia, no por ello ha perdido su reverso negativo. A partir de esta consideración el mundo será entendido jerárquicamente, en lo alto la idea, pura y sublime, cuanto más desciende más es irregular, turbulenta y desordenada. En este orden de ideas, concepto, materialización/fabricación y producto/materia se organizan, no por orden de aparición sino de valor. Esta relación que después de la industrialización cobró más sentido al abrir una brecha entre creadores, fabricantes y usuarios finales, distancia sin posibilidad inmediata de salvamento dadas las crecientes características inmateriales de la cultura, a los que conciben la materia de los que se untan de ella.

La segunda causa viene con el atomismo antiguo, el cual parece romper con esta actitud filosófica, aunque en él la materia solo sirva como instrumento de desmitificación:

Con este atomismo, nos encontramos menos frente a una filosofía realmente material, capaz de expulsar entonces el imaginario enfermizo y de explicar lo que nos aterroriza, que de un materialismo imaginario y sistemático que libra una guerra sin cuartel a lo sobrenatural y a los falsos infinitos. La materia se vuelve entonces un arma destructiva, un anti-dogma. (Dagognet, 1989, p. 178)

La tercera causa, considerada por Dagognet como la más crucial pues en ella la materia se enfrenta a la eliminación de su aprehensión sensible en provecho de lo inteligible, viene de la mano con Descartes. La teoría cartesiana es para el autor aún más desvalorizante de lo material que la platónica. Observa cómo

Para lograr mejor su operación de relativa volatilización, los cartesianos habían tenido que renunciar por lo demás a las cualidades llamadas secundarias (los colores, los sabores, los olores, e incluso a la dureza y a la blandura) que venían solamente de

nuestras propias reacciones o aparatos sensoriales transformadores.  
(Dagognet, 1989, pp. 178-179)

Como cuarta causa el autor revisa el materialismo dialéctico. El cual no arroja las luces esperadas para una posible reivindicación de la materia, pues advierte en él una perversión del juego de opuestos, materialismo e idealismo a los que ve como uno solo. El idealismo trascendental de Kant limita la racionalidad humana y su capacidad cognoscitiva a los fenómenos de los que las cosas participan, pero sin limitar su existencia a ello, la “cosa en sí” existe, pero no puede ser conocida. Tenemos herramientas para conocer, sin embargo, no son tan perfectas para explicar el mundo en sí. Así pues, la razón solo debe ocuparse de las cosas que están a su alcance y no pretender establecer verdades de algo que está lejos de nuestra capacidad de conocimiento; esas “cosas en sí”, dice Kant, se deben dejar a la tarea de la fe.

Con el idealismo absoluto hegeliano, “el espíritu por fin se materializa, o lo que es lo mismo, la materia se espiritualiza” (Dagognet, 1989, p. 18); sin embargo, su consideración posterior, acerca del triunfo del adentro espiritual sobre el afuera carnal se aparta de este acercamiento inicial. Para Hegel el pensamiento es dialéctico, la contradicción afirma la existencia de las cosas: lo que no es la cosa afirma lo que sí es, y así, el no-ser es parte del ser, un esencialismo que trasciende la materia y reduce la realidad a lo racional.

La causa final la encuentra en el romanticismo. Este será el encargado de liberar el espíritu y hacer retroceder la materia. La pintura romántica da cuenta de ello con la fugacidad de los colores y la volatilización de los contornos. La música también “cesa de referirse a las cosas” hasta que el sonido se convierte en palabra, “de fin que era para sí mismo un simple medio subordinado del pensamiento que expresa. El sentido devoraría por entero el soporte y lo absorbería (...); lo espiritual ha roído a tal punto lo material que lo desaloja” (Dagognet, 1989, p. 19).

Estos son los antecedentes que prescriben la actitud frente a la materia que heredará el siglo XX. Sin embargo, esta tendencia desmaterializadora encuentra en este siglo una serie de obstáculos, como lo son la ciencia moderna, la tecnología, el arte contemporáneo, la arquitectura y el diseño. En estos universos el material recupera su estatus y el valor de la exploración de sus posibilidades. La Arquitectura Moderna, un movimiento impulsado principalmente por los desarrollos tecnológicos y la disponibilidad de nuevos materiales como el acero, el hormigón y el vidrio en paneles, promovió la invención de nuevas técnicas constructivas desde finales del siglo XIX. Entre las derivas que esta, podría llamarse, revolución material entrega al nuevo siglo, se encuentran el principio que da primacía a los materiales y requerimientos funcionales como determinantes en el resultado, acuñado en la máxima de Sullivan: la forma sigue a la función.

La otra deriva fue la adopción de la estética de la máquina. Resultado de la expresión de los materiales empleados y sus características. Simplificación de la forma y eliminación del detalle innecesario<sup>21</sup>. Por extensión, artefactos de iluminación, cocina y mobiliario adquirieron, gracias al uso del acero y el aluminio y las técnicas para modelarlo, un carácter formal y funcional que derivaría también en una estética de las formas puras<sup>22</sup>. Fundamental para la definición de un pensamiento propio del diseño en su rudimentaria fase de gestación (tiempo de la Bauhaus 1919-1933 y de Vjutesmás 1920-1930), que encontró en la ruptura con las formas ornamentales y los materiales del pasado, las razones para distanciarse del arte y declarar su autonomía.

---

<sup>21</sup> Ejemplos de esta revolución formal y constructiva desde el material fueron el primer edificio en concreto, hecho en París por August Perret, el cual usa las aplicaciones que él llamó "sistema trabeate para concreto reforzado". El Palacio de Cristal de Joseph Paxton, presentado en la Gran Exhibición de 1851, el rascacielos de vidrio y acero por parte de Louis Sullivan en Chicago, alrededor de 1890, y ya en el siglo XX, la Neue Nationalgalerie de Berlín (1965-1968) de Mies van der Rohe.

<sup>22</sup> Se destacan en este aspecto los artefactos diseñados por Marianne Brandt en el taller de metalurgia de la Bauhaus.

## Reivindicar la materialidad

Judith Attfield desde una postura que persigue reivindicar la materialidad en los artefactos de diseño, no cesa de expresar su inconformidad por la relación que el siglo XX ha establecido entre el objeto y su significado, la cual considera el problema central de la cultura material y en sí, de la relación entre sujeto y objeto. Los objetos, afirma, han sido parcialmente analizados como signos que pueden ser decodificados, negando su grosor físico. Al ser reducidos a su significado se olvida al objeto en sí mismo y a la ideología de su producción (Attfield, 2000).

En las definiciones de objeto que se derivan de la teoría psicoanalítica y de la teoría del consumo desarrollada en la arqueología y la antropología social, los autores no hablan de las particularidades del objeto físico. Así lo veíamos en el apartado anterior, dirigido al *Cuerpo como posibilidad para el cuerpo de ser signo*, el cual podría entenderse como la contraparte de este. La postura de Baudrillard (1974) como parte importante de las teorías del consumo que tienen su origen en el pensamiento marxista, proclaman que nuestras relaciones con los objetos no están determinadas por las necesidades ni las funciones, sino por el valor del intercambio simbólico. En este universo, nuestras prácticas con los artefactos no están determinadas por su uso sino por sus prestaciones sociales y sus significados.

Las funciones de un objeto, como lo explica en *La moral de los objetos: función-signo y lógica de clase* (1971), no son más que un simulacro. El resultado de una moral social cuya pretensión final es que ni el objeto ni el individuo permanezcan ociosos. El menor de los detalles: material, forma, color, duración, ubicación en el espacio, todo lo que podríamos decir, constituye su presencia material en el mundo, hace parte de un código con el cual las personas designan su posición social.

En oposición, la perspectiva ofrecida por la cultura material quita énfasis a la teoría de la representación, la cual da prioridad al significado sobre la

materia a través de la interpretación y la explicación de códigos culturales ideológicos, que residen detrás del falso frente de la apariencia concebida como un sistema de signos. La teoría de la representación aduce Attfield (2000), se preocupa principalmente por la deconstrucción de la imagen y no da cuenta de los encuentros visuales que se dan por fuera de su marco crítico. En el contexto de la 'vida diaria' el encuentro visual casual y su valor como signo es reducido a un acto de consumo y este todavía falla como contexto explicativo de la construcción de la identidad individual pues no puede explicar cómo diferentes cosas tienen diferentes significados para diferentes individuos en diferentes momentos, en diferentes lugares.

En el consumo de ropa se da una separación entre 'el significado de los objetos y el significado de las acciones'. Esta distinción se basa en la presunción de que el significado de las cosas se deriva de un "supuesto simbolismo socialmente compartido y manipulado comercialmente" (Campbell 1996, como se citó en Attfield, 2000, p. 137). Esto sugeriría que el significado que los consumidores deducen de los bienes que escogen comprar son de alguna manera ilegítimos, y que solo una vez que los productos han sido limpiados de su asociación comercial al ser personalizados, pueden entrar en los reinos superiores de la cultura.

No obstante, esta afirmación que pretende abogar por un significado individual que nace de las acciones en las que un individuo participa como una forma de conocimiento personal sobre el artefacto, ignora la forma en que el conocimiento de los productos es generado previamente al interior del mundo material (Attfield, 2000). De allí que resulte ingenuo, un poco a la manera de Lipovetsky, hablar de un triunfo de la individualidad resultado de la libertad de elección. Elegimos, sí, pero dentro de un rango de posibilidades válidas al interior de la cultura.

Otro momento en la historia de vida del artefacto, generalmente devorada por estas teorías que fundan el significado en la etapa de consumo y que en consecuencia, ignoran su evolución material en el tiempo, es la fase

post-mercancía. En ella los objetos se han transformado en la medida en que se han incorporado a la vida y se vuelven parte de la construcción de la identidad individual.

Por tanto, estas teorías sobre la reivindicación de la materialidad, como la presentada por Dagognet, resultan indispensables para la reflexión sobre los usos del cuerpo y las funciones posibilitadoras del vestido. No es posible abordar una pregunta por el artefacto más próximo solo desde el significado o la imagen. Los recientes estudios antropológicos sobre el vestido contribuyen a una renovada preocupación por la ropa como cultura material relacionada con las cualidades plásticas del material, no solo con sus representaciones (Tramberg, 2004).

La cultura como fenómeno, nace de la noción de que lo material y no material es compartido entre individuos. En dicha interacción las cosas e imaginarios participan conjuntamente en su transferencia, instrumentalización y convencionalización. Así, lo que hace parte de la cultura material o inmaterial viene de un enfoque sobre el objeto (cultura material) o sobre la idea que emerge de su uso o fabricación (cultura material) (Eicher, 2013).

Es por tanto que la perspectiva antropológica, más exactamente aquella fundada en la cultura material, se considera indispensable para un estudio del vestido como artefacto del diseño. Con ella, es posible pensar al vestido como una totalidad y por ende como una complejidad, aquella que resulta del entrelazamiento de todas sus dimensiones, unida a la experiencia de investir un objeto y la subsecuente borradura de los límites con el cuerpo que esta promueve.

## **El cuerpo como materia de experimentación**

Después de revisar los antecedentes de la tendencia desmaterializadora y afirmar que una reflexión del vestido desde el diseño deberá tener como

condición de posibilidad de la inclusión de su dimensión material, examinemos ahora qué implica pensar la cultura a partir la materialidad y más específicamente el artefacto que nos ocupa.

Darle a la materialidad una dignidad pocas veces experimentada en la historia de Occidente, no significa pensar el entorno desde un relevo ideológico: la visión sùgnica y representacional del mundo reemplazada por la visión material. Más allá de eso, la experiencia del vestido conoce bien la unidad que la reflexión teórica ha insistido en escindir. No se trata como explica Dagognet (1989) de una situación novedosa, los materiales no han cesado de colaborar con el ser humano y de participar en su transformación del mundo. Hemos ‘domesticado’ los materiales y a su vez, ellos han remodelado nuestra experiencia y la forma misma de nuestro cuerpo, situación que ha llevado a una apertura en la comprensión de la sustancia<sup>23</sup>.

Los actuales materiales se caracterizan precisamente porque han abolido la distancia entre la intelección y el soporte. “Favorecen la comunicación, la conducción, la conservación de los signos, así como la inscripción por medio de la codificación electromagnética; ¿cómo dudar entre la simbiosis de la vida material y los recursos naturales?” (Dagognet, 1989, p. 131). A través de *El materialismo racional* (Bachelard, 1948), Dagognet expone la necesidad apremiante de abandonar el materialismo de ayer para entrar en otro, uno que antes que distanciar, concibe lazos entre las funciones y las estructuras.

---

<sup>23</sup> “A finales de 2014, un estudio realizado por investigadores de la Universidad de Zurich (Suiza), reveló que cuando se pasa tiempo interactuando con otras personas a través de Internet, y usando para ello la pantalla táctil de los *smartphones*, estamos cambiando la forma en que nuestros pulgares y nuestro cerebro interaccionan. En concreto, existe una actividad eléctrica cerebral mejorada en los usuarios de teléfonos inteligentes cuando tres de los dedos de estos se tocan en el proceso de comunicación, reveló la investigación. Así que, aunque sea sin implantes, Internet ya está cambiando nuestro cerebro. Y, con él, quizá también nuestra inteligencia y nuestra cosmovisión; pero aún no sabemos bien en qué direcciones” (Martínez, 2015).

En el nuevo materialismo, ‘los objetos modernos’ dejan de oponerse al sujeto, del mismo modo en que no conviene más separar el cuerpo del alma (Dagognet, 1989). La comprensión acerca de cómo la gente se relaciona con el mundo a través de las cosas en el proceso individual de formación de la identidad, será un concepto válido en el contexto de la cultura material. Más allá del viejo presupuesto de que la individualidad no se puede transferir a una mercancía que puede ser comprada. Por lo contrario, esta relación es entendida como la emanación de un sentido de interioridad que se funda en la cotidianidad de las personas y no puede reducirse a las teorías sobre el consumo (Attfield, 2000).

Pero la formación de la identidad a través de la cultura material no se limita a los procesos como la apropiación, comprende también una “objetificación” del cuerpo como materialidad. Como objeto de experimentación, diversas prácticas brindaron la cada vez más palpable posibilidad de ‘usar’ el cuerpo como materia. Desde la medicina, con la anestesia y la analgesia, la experiencia del dolor se convirtió en algo trivial que permitió todo un campo abierto a la manipulación. De manera especialmente novedosa, la investigación genética entrega una visión sobre los usos del cuerpo, una invitación sin precedentes a intervenir desde ‘adentro’. Pues su fin no es solo curar, sino también reforzar el cuerpo: más bello, más fuerte, más inteligente. Además, “la modificación genética de una célula produce un ser que no pertenece a la naturaleza y que, si es útil y nuevo, pertenece enteramente a aquel que lo inventó” (Keck & Robinow, 2006, p. 96). Tal es el caso de la controversia alrededor de la coneja “Alba” del artista transgénico Eduardo Kac<sup>24</sup>. El terror

---

<sup>24</sup> La coneja Alba, tiene una modificación genética con la proteína verde fluorescente (GFP), una sustancia extraída de las medusas, que la hace brillar en la oscuridad solo cuando está expuesta a “una luz azul con un nivel de excitación máximo de 488 nanómetros”. El nacimiento de Alba no suponía el final del proyecto. Para Kac, la obra no consistía en crear un ser transgénico sino en convivir con él y provocar un gran debate alrededor de su existencia. El debate se produjo, pero la convivencia no fue posible. Asustados por las fuertes críticas que recibió el experimento, los responsables del centro francés en el que Alba fue creada se echaron atrás y no entregaron el animal

que subyace siempre está en la posibilidad de llevarlo al siguiente nivel, a lo humano.

Los usos del cuerpo propuestos por el siglo XX, han sometido al individuo a “la tiranía de un triple régimen: cosmético, dietético y plástico” (Ory, 2006. p. 137). Moldeado por las tensiones sociales, se hace material de consumo de bienes y servicios, catalizador de una concepción contemporánea de la salud a la vez que rige por una ética moderna que ordena que el individuo se ponga a su servicio (Baudrillard, 1970). Como consecuencia, la reiterada alusión teórica a la objetificación del cuerpo que confluye en una denuncia de su tratamiento como mercancía.

De la concepción tradicional que contemplaba la idea de un cuerpo en bloque, pasamos a la comercialización del cuerpo en partes fragmentadas que circulan de un cuerpo a otro. Visión de los usos del cuerpo, no solo fomentada por la medicina sino también por el arte, y más adelante por la publicidad y el videoclip. A la par con este mercantilismo de la sociedad industrial, se fomenta la idea de que el cuerpo es la persona (Keck & Robinow, 2006, p. 97), en un intento por devolver la mirada al sentido de lo que significa ser humano, algo más allá de unas partes que se prediseñan, reemplazan o intercambian. La literatura y el cine, especialmente el subgénero de la ciencia ficción denominado *ciberpunk*, explora ampliamente esta pregunta por lo que significa ser humano, en un tiempo donde la simbiosis entre máquinas y cuerpos biológicos pone en cuestión las categorías de lo natural: bueno y verdadero y lo artificial: falso y sospechoso. Las elucubraciones del personaje la mayor Kusanagui en el anime japonés *Ghost in the Shell*, son un claro ejemplo de este existencialismo de cambio de siglo caracterizado por la preocupación y la pérdida de lo que nos define como humanos.

---

a Kac. Para más información sobre la obra de Eduardo Kac, ver: Burbano, A. (comp.). (2010). *Eduardo Kac: El creador de seres imposibles*. Manizales: Universidad de Caldas.

Como consecuencia de estas diferentes posturas sobre la materialidad y los usos del cuerpo, coexisten dos posibilidades para su estudio y comprensión. Una, como hemos visto, lo entiende como cosa, material maleable y fragmentable. Otra, referida más a la superación de la escisión cuerpo alma que acompaña la historia de Occidente, ve en ella la posibilidad de abandonar los viejos traumas que acompañan la construcción de identidad en el individuo contemporáneo, como lo es, por ejemplo, la dolorosa relación con lo divino, que ejerce una vigilancia constante sobre sexualidad y sus manifestaciones.

En este sentido, Michel Onfray (2000) hace un llamado a la revalorización de la carne y a la consecuente liberación de las ataduras ideológicas impuestas por una cultura centrada en la superioridad del alma. Así como hiciera Dagognet con las causas de la progresiva desmaterialización de la cultura Occidental, Onfray revisa los antecedentes de esta actitud antimaterialista del cuerpo, la cual emana del mismo tronco: las ideas platónicas, posteriormente sincretizadas por Pablo de Tarso y esparcidas como dogma de fe por más de dos milenios.

La propuesta de Onfray de una actitud pagana de vivir y amar, persigue la superación de las antiguas culpas que modelan la percepción del cuerpo y por ende de los comportamientos. Retoma para ello el credo de los materialistas de la antigüedad: “hay que dar al cuerpo lo que es del cuerpo para que el alma permanezca en la tranquilidad y se bañe en la serenidad” (Onfray, 2000, p. 84). Observa a su vez las contribuciones de Epicuro y Lucrecio frente a la posibilidad de esculpir el deseo y el placer, e inscribir la cultura en la naturaleza al modificar por decisión propia las leyes del orden biológico.

“Secularizaremos la carne, desacralizaremos el cuerpo y definiremos el alma como una de las mil modalidades de la materia” (Onfray, 2002, p. 40), es su invitación, con la cual desea superar tantos siglos de misoginia y odio al cuerpo. La reivindicación de una mirada material del cuerpo

en Occidente es todavía, en el siglo XXI un terreno por conquistar; sobre todo después de la llegada en las tres últimas décadas del siglo XX de la cibercultura que revitaliza la idea de cuerpo como separación, ya no entre cuerpo y alma sino entre cuerpo físico terminal y cuerpo virtual, concepción que se ha integrado a nuestros comportamientos y concepción del mundo.

La afirmación de Dagonnet (1989) 'los objetos modernos' dejan de oponerse al sujeto, del mismo modo en que no conviene más separar el cuerpo del alma, resulta una premisa importante para comprender la relación que desde mediados del siglo XX tenemos con el vestido. En un tiempo donde, como afirma Baudrillard (1980), este ha perdido la función de máscara pura, de exuberancia fantástica que tenía en el pasado y ha quedado neutralizado por la necesidad de tener que significar cuerpo, al mismo tiempo que posibilitar las construcciones de su imagen y ser prolongación de su materialidad. Durante años, la relación de uso con el vestido ignoró al cuerpo y se enfocó en la necesidad de comunicar un signo social.

A partir de la propuesta de Onfray, surge la pregunta ¿Qué implica pensar al vestido y su relación con cuerpo desde una lógica materialista hedonista y no desde un platonismo idealista? Como respuesta tentativa, implica dejar de mirarlo solamente como una prolongación de la 'esencia' de la persona, como reflejo de su interior. En cambio, como partícipe de la recreación de un cuerpo que se modifica materialmente y compromete en ello todos los sentidos y su experiencia con el mundo. Elevar el estatus del cuerpo como materia, ha traído como resultado la disminución del estatus de objeto, en su sentido 'delante del sujeto' del vestido, para acercarlo al cuerpo hasta el punto de su integración. Tras una reconciliación con el cuerpo, sin culpas y sin faltas, el vestido liberado de dar cuenta de la renuncia y la represión del cuerpo occidental está ganando ese lugar hoy.

## El textil como materialidad sublime

La importancia histórica del textil permite acercarnos a la hipótesis propuesta para este primer capítulo: el vestido es un artefacto al que le son propias unas condiciones que lo definen, y otras que lo diferencian y perfilan como artefacto merecedor de un estudio especializado al interior del campo de conocimiento del diseño.

Las implicaciones presentes en la definición del vestido como artefacto lo sitúan como una realización material (materia, energía e información) de elementos culturales que, desde su estructura, responde a unas intencionalidades humanas en el contexto de redes de artefactos y prácticas determinadas que las dotan de sentido. Esto es, en última instancia, que la identidad artefactual del vestido está definida por la particular relación con el cuerpo humano, en la cual se convierte en posibilitador de los usos que la cultura impone al cuerpo.

Tanto Dagognet como Attfield, le conceden un espacio al textil como material importante no solo a nivel histórico. Dagognet (1989) considera al textil “una fenomenidad ejemplar y generadora” (p. 194), que marcó la senda de futuros avances a nivel de mecanismos, procesos de producción y experimentaciones con diversos sustratos. A diferencia de la madera, el metal y otros materiales con los que el ser humano se ha visto cara a cara, “con el textil entramos en una materialidad incomparable” (p. 81), pues es el ser humano quien lo ‘crea’, su forma, resulta enteramente de sus decisiones.

El textil ofrece “la prueba de una maximalidad obtenida con la ayuda de un número limitado de medios” (Dagognet, 1989, p. 84). Además de la libertad que ofrece para crear a razón de sus posibilidades de materialización, brinda a través de la máquina tejedora una emancipación de las duras jornadas laborales por cuenta de la automatización del tejido que trajo como consecuencia la insurrección de los tafetanos a finales del siglo XVIII y la formación del movimiento ludita.

La triada Bouchon –Vaucanson- Jacquard, como precursores de la tecnología asociada al tejido, cada uno desde sus aportes y su tiempo, tejen la trama de lo que será esa ‘liberación’ del ser humano por la máquina<sup>25</sup>. En la fábrica textil comienza la revolución materializante. Primero se prescinde del animal como única fuente material (su piel), después del tejedor, y así la historia de la tecnociencia moderna nace “en lo esencial del textil y por medio de él; no solamente la química orgánica (Chardonnet) sino también el análisis combinatorio, la informática ulterior, la ciencia de las imágenes sin olvidar las máquinas más performantes” (Dagognet, 1989, p. 104). Los tejedores, desde la antigüedad han entrevisto la futura imagen digitalizada, observable en el modo en que trabajan: sobre un modo binario (una presencia o una ausencia), presente en la tapicería o el bordado de inmensas escenas con la ayuda de algunos hilos, de puntos y de colores.

Otro estudio de los textiles, esta vez desde su papel en la relación con el sujeto, como aquel artefacto que media en la experiencia del espacio, entre el mundo mental interior y el mundo físico exterior en el cual se encuentra, es el que ofrece Attfield (2000). Para comprender la importancia del textil en la formación de nuestra concepción humana del mundo material, trae de la psicología el concepto de *objeto transicional* de Donald Winnicott

---

<sup>25</sup> Basile Bouchon fue el primero en pensar la automatización de los telares. Para 1725, Bouchon integró al telar una cinta en movimiento, perforada a intervalos correspondiente al patrón deseado. Las agujas del telar presionaban la cinta, y cuando una aguja se encontraba con un agujero, pasaba a través de él tejiendo un elemento del diseño (Essinger, 2004 citado por Witzel, 2010). Fava-Verde (2011) señala que Jacques de Vaucanson en 1750, reemplaza la cinta perforada por un cilindro de madera con el patrón marcado en pines levantados. Este sistema y el de Bouchon, aún requerían un operador. En 1801 Joseph-Marie Jacquard presentaba su telar completamente automático, cambiando el cilindro y la cinta por tarjetas, igualmente perforadas, pero ésta se movía mecánicamente después de que la aguja pasara a través del agujero, repitiendo el proceso hasta que el diseño se completara (Witzel, 2010). La máquina Jacquard permitió un control más eficiente del proceso de tejeduría y también una contribución significativa al desarrollo de una economía de mercado dentro de la incipiente industria de la moda (Fava-Verde, 2011).

(1971)<sup>26</sup>. El cual reemplaza al ‘objeto-madre’ y constituye la primera mediación entre el sujeto y el mundo objetivo, aquel que acompaña nuestra primera relación material con el mundo. Este objeto, es específicamente la cobija, como medio para dejar ir a la madre e iniciar el reconocimiento del yo y del no-yo.

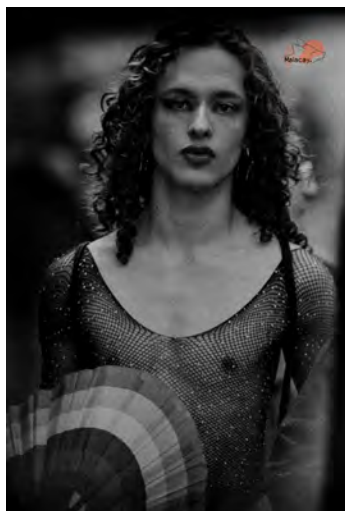
El textil es cálido, suave, móvil y efímero, adaptable y cambiante. En este tipo de materialidad ejemplifica su importancia para la construcción de la individualidad. Como resultado de su capacidad para acomodarse a las combinaciones y experimentaciones de las formas consistentes y provisionales que provee este medio para expresarla. Las cualidades del textil brindan un potencial infinito para cambiar la apariencia del cuerpo, el cual puede ser alcanzado a través del uso de diferentes fibras, técnicas, estructuras y decoración aplicada. Si bien, a través de Eicher se ha definido vestido como las transformaciones en el cuerpo y los complementos añadidos a este, lo cual implica la intervención de gran número de materiales como metales, pintura, perfumes, el material más ampliamente usado para la transformación corporal en Occidente es el textil.

Por tanto, sus propiedades lo convierten en el sustrato que, de manera más eficaz, pone de relieve la relación intrínseca entre sujetos y objetos en la contemporaneidad. Resultado de las posibilidades que los segundos otorgan a los primeros para construir, tanto las primeras relaciones con el mundo objetivo, como las transformaciones de su cuerpo, necesarias para la construcción de identidad en los siglos XX y XXI. Esta posibilidad

---

<sup>26</sup> La teoría del objeto transicional de Winnicott fue concebida durante el curso de su práctica clínica en psicología infantil durante los años 50, en la cual observó la incidencia de la apropiación que hacían los niños de una pieza de tela como un medio para copiar la ausencia del pecho materno. Asumió que este era uno de los primeros pasos en la maduración del niño que se ajusta a la separación de la madre. Así, la cobija confortable como una de las posesiones “no-yo”, puede ser vista como mediación en el proceso de ontogénesis a través del cual el niño es consciente por primera vez de sí mismo como una entidad separada y el primer paso en la formación del individuo (Attfield, 2000).

de reinventar la identidad de cada uno no es una condición dada, sino específicamente histórica, un fenómeno distintivo reciente desde los años setenta (Atfield, 2000).



**Figura 7.** El vestido añade al cuerpo biológico capas de significados, imágenes y materialidades.

Fuente: fotografías de Leonardo Suárez Aranda, Malacay (2025).

## **Un artefacto creado para para recrear al cuerpo: la particularidad del vestido como objeto**

Recogeré ahora las principales ideas de este capítulo que dan respuesta a las preguntas: si la lógica de sentido del diseño es problematizar al cuerpo ¿Cómo es ese cuerpo?, ¿cómo es ese artefacto llamado vestido?, y ¿De qué maneras el vestido problematiza al cuerpo? Todas buscan responder al cuestionamiento principal acerca de ¿Cuáles son las implicaciones presentes en la definición del vestido como artefacto? Para ello, es necesario resaltar los conceptos más importantes que surgieron y la manera en que estos brindan las claves para comprender cómo es el cuerpo de los siglos XX y XXI en Occidente, cuáles son los principales usos que la cultura le ha atribuido, de qué manera el mundo material ha estado presente en la realización de tales usos y de qué actitud humana nace un artefacto llamado vestido.

### **Cómo es el cuerpo al que el vestido problematiza**

Si bien cada área del conocimiento brinda su definición, prevalece una idea de cuerpo que por siglos ha acompañado a Occidente y que se sintetiza en la expresión cuerpo como objeto. Las consecuencias de esta concepción se ven reflejadas en las diferentes dimensiones analizadas sobre los usos que la cultura impone al cuerpo (signo, imagen y materia). Cada una de ellas está acompañada de una forma de concebir el mundo material, y por extensión, de una forma de entender al vestido.

Desde el aspecto sígnico y material esta objetivación es determinante. Pues la escisión que propone el reconocimiento de dos instancias, una llamada 'no cuerpo' o funciones de la psique (Elias, 1987), y otra entendida como el cuerpo físico, material, están acompañadas por connotaciones alimentadas por siglos de pensamiento filosófico, religión judeocristiana y ciencia que las polarizan en bondadoso y sublime para lo inmaterial, maligno y decadente para lo material. Las consecuencias de esta división se dejan ver no solo en

la concepción de cuerpo que recibe y conforma el siglo XX, sino también en la relación que se configura con los artefactos. Las preocupaciones por la materialidad del cuerpo se traducen en preocupaciones por el aspecto exterior, el cual, desde el advenimiento del Romanticismo será entendido como ocultamiento o falseamiento de un interior verdadero.

Al mismo tiempo, todo artefacto que se relacione con el embellecimiento de ese cuerpo objeto recibirá una condena moral. Si a este se le suma la permutación acelerada de signos que prioriza su valor en el intercambio simbólico sobre la utilidad (Baudrillard, 1974, 1980), para el diseño, como “la disciplina experta en formas útiles” (Ricard, 1986), los objetos que evidencian con más fuerza esta dinámica han de ser marginados.

Cuando a estas dos dimensiones, materia y signo, se les suma la pregunta por los usos del cuerpo como imagen, y más aún como nueva imagen resultado de las transformaciones tecnológicas y en consecuencia socioculturales, encontramos al fin una alternativa a esta radical escisión. Específicamente desde los dos últimos campos problemáticos propuestos para abordar la reflexión sobre la imagen en el momento contemporáneo: aspecto estético y artístico y aspecto antropológico (Renaud). Complementariamente, desde la noción de cuerpo que entrega la antropología de la imagen (Belting). El aspecto estético y artístico aproxima a una estética de los procedimientos. De la forma a la morfogénesis donde el proceso predomina sobre el objeto. El aspecto antropológico, explica cómo las nuevas imágenes se filtran en la vida diaria y tienen la capacidad de modificar y generar gestos culturales. Sus improntas se llevan en el cuerpo y desde allí comprendemos al cuerpo como lugar de las imágenes.

En este sentido, materia y signo se reúnen en la imagen contemporánea sin disputarse el protagonismo. El cuerpo como lugar de las imágenes y productor de nuevas, no niega su naturaleza material ni los inconmensurables significados que dicha materialidad promueve. De allí que la propuesta que planteo en este capítulo, dirigida a entender al cuerpo como imagen

y al vestido como su medio, sea clave para comprender esas condiciones de producción y reproducción de significados que nacen de un sustrato vivo, tomando en cuenta el papel decisivo del medio en la transmisión de una idea y las maneras en las que puede llegar a condicionarla.

Otra de las consecuencias de la concepción de cuerpo como objeto —que al reducirlo a su aspecto material lo hace sustancia y sustrato— es la posibilidad que brinda de ser manipulado, modelado y por ende modificado. No solo para obtener otras posibilidades de la materia sino para producir, al igual que el cuerpo imagen, estructuras sígnicas. La intervención del cuerpo ya no solo desde el exterior sino el interior, ya sea por la pérdida del velo sacro que lo cubría o por curiosidad humana, evidencia las diversas formas en las que la cultura no cesa de intervenir el cuerpo adaptándolo a los usos que requiere del mismo en un momento determinado. En el cuerpo como proyecto, si bien se atiende a un horizonte de posibilidad, se confunde el objetivo con el proceso. Esto significa que el cuerpo como algo inacabado y susceptible al cambio, no es solo el camino sino el fin en sí mismo.

En síntesis, frente a la pregunta acerca de cómo es ese cuerpo, utilizaré palabras clave que ayuden a dimensionar una posible definición. Es un cuerpo objeto, es materia que puede intervenir y modificarse para producir otras formas materiales o estructuras sígnicas. Es también imagen y engendra constantemente otras nuevas. En consecuencia, no tiene una sola apariencia y por ende una sola identidad, más que aquella que lo define como espacio de posibilidad.

## **El vestido es un artefacto que modifica y complementa al cuerpo**

La definición de vestido como todo aquello que modifica y complementa al cuerpo (Eicher, 2013) y no solo como un conjunto de prendas elaboradas únicamente con tela, es determinante para el objetivo de entregar al diseño

una comprensión del vestido basada en su identidad como artefacto, en tanto centra la atención en los efectos sobre el cuerpo. He expresado reiteradamente que el vestido es el artefacto más íntimo, el más proximal y que, por causa de esto, su estudio y reflexión al interior del pensamiento disciplinar del diseño debe atender a sus particularidades, las cuales buscan ser esclarecidas y explicadas en este libro. De allí que hablar de próximo o íntimo no signifique aquí cercanía, sino ante todo transformación.

Modificar y complementar son verbos que implican cambio. El cuerpo modificado o complementado tiene un antes y un después, una transformación. Como lo indica el prefijo trans: al otro lado, a través de; acontece un tránsito, se cruza una frontera (cuerpo natural/cuerpo cultural). Esta primera consideración sobre su definición es fundamental. En primera instancia porque conseguimos nombrar al artefacto como unidad y así facilitar su estudio. Esto quiere decir que no se aborda, por el momento, su sistema: la indumentaria o el vestuario. Tampoco al fenómeno moda, que desde la modernidad afecta tanto a artefactos como a comportamientos y que sin lugar a duda halla su punta de lanza en el vestido por su capacidad de responder con premura a la velocidad de las preguntas que se posan sobre el cuerpo.

En segunda instancia, porque significa que mi propuesta para el pensamiento del diseño, de abordar el proyecto del vestido como un proyecto del cuerpo cobra aún más espesor al no inscribirse en una única materialidad: la tela. Como consecuencia, deberá enunciarse que el diseñador del vestido, como diseñador del cuerpo, tiene un campo extenso de acción que ya desde hace años se intuye y practica sin mucha conciencia.

## **Situar la significación en el cuerpo y no en el artefacto**

En el vestido se invierte la comprensión del significado de un artefacto a partir de su uso. Una de las particularidades a ser tenidas en cuenta para

su estudio, consiste precisamente en que es necesario comenzar por identificar el significado del cuerpo, determinado por las expectativas que una sociedad posa sobre él. El mundo material, como segunda naturaleza con la cual los humanos coevolucionan y cuyo primer representante para el cuerpo es el vestido, es el encargado de completar ‘la información necesaria’ para hacer del cuerpo un signo efectivo. Aunque en la actualidad solo se requiera que lo sea por un breve instante, pues como ya examinamos en el apartado sobre el cuerpo vestido como imagen, lo importante es el proceso, no el resultado.

En los cuerpos vestidos que constituyeron las maneras de sociabilidad de las culturas previas al surgimiento del fenómeno moda —y que conservan las sociedades no occidentales de hoy— la estabilidad de los signos es fundamental para perpetuar la tradición y con ella los diferentes órdenes jerárquicos. Mientras que, en el Occidente contemporáneo, las relaciones entre el significado y el significante pierden rápidamente vigencia, pues “la moda a diferencia de la tradición requiere la libre intervención individual, el poder de quebrantar el orden de las apariencias” (Lipovetsky, 1996, p. 50). Como resultado, no solo se dificulta anclar un significado al cuerpo, sino definir las maneras en que una pieza de indumentaria o su conjunto, modifican o complementan al cuerpo para cumplir su propósito signico.

En consecuencia, las investigaciones sobre los significados del cuerpo vestido han de ser sumamente acotadas en tiempos y lugares. Si bien algunos arquetipos del cuerpo vestido se han conservado por décadas, como se ejemplifica con el caso del hombre rudo y rebelde encarnado por Marlon Brando en *The Wild One* (1953), que traslada su poder de signo a la chaqueta negra de cuero, los estereotipos evolucionan y se hacen útiles en cada momento histórico. Por ello insisto en la premisa que, para estudiar las ya complejas funciones primarias y secundarias del vestido, es necesario situar la significación en el cuerpo y no en el objeto.

El cuerpo como signo actúa en consonancia con los imaginarios sociales como una suerte de conciencia anticipadora (Bloch, 2004) sin mediación de las palabras. De este modo, en asociación con su artefacto más próximo actúa como medio para conocer las intenciones del otro. Resulta interesante aquí la consideración que hace Baudrillard (1980) sobre el cuerpo del indígena, como ejemplo del ser primitivo para el que todo el cuerpo es rostro y, por ende, el vestido se extiende a toda la superficie de su piel. Mientras que aquel del occidental, para quien el cuerpo es un sexo escondido, necesita del vestido para que hable por él.

## **La reivindicación de la materialidad del vestido**

Recordemos la afirmación que introduje durante el desarrollo del capítulo: una reflexión del vestido desde el diseño deberá tener como condición de posibilidad la inclusión de su dimensión material, más allá de los convencionalismos puestos sobre este artefacto que lo reducen a ser signo e imagen. Como ya se he señalado, son varios los motivos que condujeron a una concepción limitada del vestido. Por un lado, la subordinación de la materia al significado lleva sus consecuencias a nuestras relaciones actuales con el mundo material. Por otro, la comprensión negativa del cuerpo como materia.

De manera especialmente problemática para el vestido desde el siglo XX, aunque no inicia ahí, es su confusión con la moda. Esta última, un fenómeno que no es en sí un artefacto pero que se posa sobre gran parte de ellos. Al ser el vestido, precisamente por su versatilidad material, el que más rápido permite al cuerpo ser signo del presente, es decir, ser moda, es comprendido desde su capacidad de provocar la variación en los cuerpos y hacerlos homogéneos en términos de apariencia.

Sin embargo, esto no se analiza desde su aspecto material, esto es, desde lo que implica materialmente la homogenización de los cuerpos. Así, el

vestido continúa entendiéndose, en ciertos sectores académicos, a partir de su capacidad inútil de hacerlos cambiar. Inútil porque el cuerpo como signo del presente no es visto como una finalidad con utilidad en sí misma. La incomodidad con la transformación sin utilidad del cuerpo se proyecta sobre el artefacto que lo modifica o complementa, constituyendo aún en el siglo XXI otra modalidad de desestimación de la materialidad.

No obstante, este siglo también ha contribuido a la superación de esta condición, al avanzar unos pasos en la comprensión negativa del cuerpo como materia. Como señalé en este capítulo, elevar el estatus del cuerpo como materia ha traído como resultado la disminución del estatus de objeto, en su sentido de 'delante del sujeto'; lo que nos encamina a comprender el vestido en tanto objeto más proximal desde la integración de ambos, como veremos en el segundo capítulo.

Si bien puede llegar a pensarse que este llamado a una reivindicación de la materialidad artefactual va en contravía con la apuesta que desde finales del siglo pasado hace el diseño por ampliar su acción hacia los proyectos y los discursos (Krippendorff, 2006), mi pretensión es descifrar cómo un artefacto material contribuye a la creación de un proyecto de cuerpo, que en consecuencia genera constantes discursos.

## **Una segunda naturaleza artificial**

Además de ser sustancia maleable el cuerpo es mediación, filtro para entrar en contacto con el mundo y apropiarse de él (Le Breton, 1990), objeto del sujeto (Elias, 1987) y cobertura del 'yo' (Entwistle, 2002). No obstante, estas mismas cualidades le han sido atribuidas al vestido, lo cual nos lleva a entenderlo como una segunda envoltura y mediación. O si el cuerpo en sí mismo puede ser considerado una sobrenaturaleza (Ortega, 1939), como resultado de las modificaciones culturales corporales (habitus) que anteceden o acompañan al vestido, hablaríamos de una segunda naturaleza

artificial (de otra capa en el esquema de las espacialidades), al igual que de otro nivel en la mediación entre el yo y el mundo.

El vestido en un sentido ahistórico es el resultado de la apertura a un espacio de posibilidades, guiadas por las intenciones humanas de transformar el mundo, las cuales pasan primero por la transformación del propio cuerpo. El terreno concreto de dichas intencionalidades respecto al vestido se encuentra cuando se supera el argumento de la necesidad natural como motivación para el proyecto técnico, y se indaga en el deseo de transformar ese ya de por sí cuerpo artificial (un cuerpo con varios niveles de información: etnia, gesto cultural, vestido), para acoplarse cada vez mejor al entorno también artificial que el hombre construye y renueva.

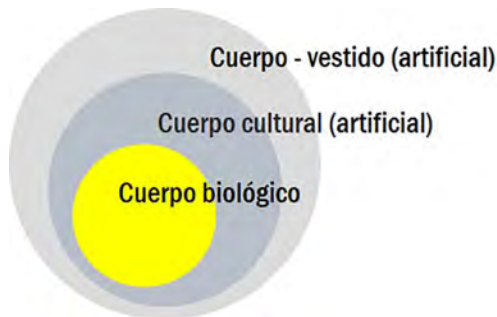
De allí que al ubicarnos en un momento históricamente determinado, primera mitad de siglo XX (el momento de la gestación del diseño), haya emergido la necesidad de conformar una práctica y una profesión capaz de gestionar las intencionalidades transformadoras de la artificialidad. Esta última, tras alcanzar un nuevo nivel de sofisticación, resultado de diversas fuerzas tecnológicas y sociales, no podía acotarse en los antiguos modelos de gestión del artesanado. Javier Echavarría (2000) explica la relación humana con estas artificialidades y su constante regeneración:

Lo importante es que el artificio no solo se contrapone a lo natural, sino ante todo a un artificio previo que se trata de modificar. Por eso ampliamos la tesis ortegiana diciendo que el ser humano nunca está inerte respecto a su entorno social, sino que reacciona contra él, tratando de estar bien en él, no solo de estar. (p. 24)

A través del diseño, dicha reacción no se traduce en la satisfacción inmediata de necesidades sino en una búsqueda de la eficiencia sociocultural (Bonsiepe, 1998), que se consigue a partir de la actualización del entorno artificial. Esta consideración es clave en la comprensión del vestido al interior del diseño. Así como una definición de vestido más allá del textil, amplía el rango de acción del

diseñador como proyectista del cuerpo, pensar la acción misma del diseño como aquella que se dirige a una problematización del cuerpo desde sus cambiantes y progresivas artificialidades, que entran en confrontación con una naturaleza también artificial y cambiante, abre la posibilidad de que sea examinado, y en consecuencia reflexionado, más allá de las habituales consideraciones propias de los oficios, del artesanado o de la moda (entendida como sucesión de estilos), que no ayudan a esclarecer su identidad como objeto del diseño.

Las envolturas y las mediaciones del cuerpo se traducen en una sumatoria de artificialidades que se posan sobre el yo. Con el fin de resaltar este importante aspecto que está implicado en su definición como artefacto, los diferentes matices que un tema como la mediación advierte serán tratados en profundidad en el segundo capítulo.



**Figura 8.** El vestido en las escalas de la artificialidad

## ¿De qué maneras el vestido problematiza al cuerpo?

Las principales connotaciones que Occidente ha mantenido con lo exterior e interior del cuerpo se basan en la polaridad entre lo falso para el primero y lo natural y verdadero para el segundo. Todas esas relaciones negativas frente a la exterioridad constituyen un obstáculo para cualquier estudio sobre el vestido y el vestir que no contemple un punto de vista antropológico

o netamente histórico. El temor al adorno, al maquillaje y a todo lo que parezca enmascarar una verdad interior es víctima de sospecha.

El cuerpo entendido como objeto y el vestido como capas exteriores del no cuerpo, tendrán para Occidente asociaciones similares. Como resultado, las formas en las que el vestido problematiza al cuerpo son, por un lado, presentándolo como lo oculto y enmascarado, y por otro, como la posibilidad de superar las limitaciones de la carne en cuanto a color, forma, textura, operatividad y a través de este artefacto hacer del cuerpo más que la representación de una idea histórica un conjunto de ideas realizables (Merleau Ponty, 1957).

Estas dos problematizaciones, como máscara y potencia de cambio, son en términos generales las más reconocidas en la literatura antropológica y sociológica. De allí se derivan otras, pues tanto en ocultar el cuerpo como en modificarlo están presentes unos fines. Tal fue el caso del vestido de la Revolución cultural China, donde los cuerpos se modificaron buscando la homogenización en cuanto a forma y color, al mismo tiempo que se enmascararon en cuanto a género y edad.

También en el uniforme se pueden encontrar estas problematizaciones. Analizado compositivamente evidencia el ocultamiento y el control del cuerpo; se oculta la identidad individual mientras se dota al cuerpo de la posibilidad de ser parte de una uni-forma generada por un conjunto de prendas que condensan los distintos mecanismos (técnicos/simbólicos) en el control y normalización del cuerpo (Fernández-Silva, 2013). De esta manera el vestido no solo es mediación entre el mundo interior y el mundo exterior, sino que es el instrumento de las instituciones para ocultar y modificar los cuerpos de acuerdo con sus fines.

Pero esto no acontece únicamente en la escuela, la iglesia, la fábrica/empresa o la institución militar, ni tampoco en el uso de la coerción. La moda como fenómeno de cambio en el que Occidente está inscrito promueve

esta lógica de modificación hacia la homogenización al crear un sistema de valores y difundirlos a gran escala (Escudero Chauvel, 2001). Aunque no se hable de uniformes propiamente, sino de diversas uniformidades, la moda también participa de una imagen dialéctica similar a la de los cuerpos uniformados del colegio, la milicia o la empresa. Subyugan la expresión individual, pero al mismo tiempo liberan a las personas de la angustia de tener que decidir por sí mismas.

De la mano con la homogenización está la diferenciación, como una de las derivas de la potencia de cambio para el cuerpo otorgadas por el vestido. Difícil de alcanzar en cuanto a que toma como base los códigos de la homogenización para subvertirlos, hasta que ella en sí misma se codifica, se convierten en estilo y capta el interés del sistema de la moda, quien devuelve esos cuerpos diferenciados a la corriente principal.

Otra de las tantas maneras en que el vestido problematiza al cuerpo como potencia de cambio se centra en la debatida cuestión del género. Este último, como analiza Laura Zambrini (2010), se “fue conceptualizado como una tecnología, es decir como un dispositivo propio de la modernidad que determina los “modos de ver”, clasificar y enunciar tanto a los cuerpos como a las identidades sociales” (p. 146), en donde el papel de la indumentaria, otro dispositivo, aumenta la eficacia del primero <sup>27</sup>.

La construcción social de la masculinidad y la feminidad ha supuesto formas corporales distintas y opuestas, así como también, manifestaciones gestuales, el control de las emociones,

---

<sup>27</sup> “Foucault ha mostrado, asimismo, cómo en una sociedad disciplinaria los dispositivos aluden, a través de una serie de prácticas y de discursos, de saberes y de ejercicios, a la creación de cuerpos dóciles pero libres, que asumen su identidad y su libertad de sujetos en el proceso mismo de su subjetivación. De esta manera, el dispositivo, antes que todo, es una máquina que produce subjetivaciones y, por ello, también es una máquina de gobierno” (Agamben, 2011, p. 261).

hábitos, gustos y actitudes diferenciados entre sí. En esta lógica, las técnicas corporales femeninas difieren de las masculinas, y operan en consonancia con la visualización y los usos del vestir. Peter Fry (1982) destaca la importancia del ejercicio de los roles de género en el proceso mismo de la construcción de las identidades. Mientras que la moda quedó históricamente cristalizada como un espacio de desempeño y actuación de los papeles femeninos, los hombres que desplegaran dichos roles serían normatizados desde los patrones indicativos de la desviación de la masculinidad. (Zambrini, 2010, p. 144)

Esta potencia que el vestido brinda al cuerpo para reforzar el género es un tema de gran envergadura que no hace parte de esta reflexión, sin embargo, es necesario darle un breve espacio de referencia pues condiciona los usos y significados del cuerpo vestido y constituye un terreno fértil de preguntas sobre los artefactos diseñados.

Recordemos finalmente la gran pregunta que este capítulo busca resolver: ¿Cuáles son las implicaciones presentes en la definición del vestido como artefacto? Estas implicaciones son, desde su generalidad, ser una realización material (materia, energía e información) de elementos culturales, que, desde su estructura, responde a unas intencionalidades humanas, en el contexto de redes de artefactos y prácticas determinadas que las dotan de sentido. En cuanto a su particularidad que dichas intencionalidades humanas tienen su origen en la necesidad de dar forma a los requerimientos que la cultura impone (o propone) al cuerpo, y están dirigidas a la transformación del contexto a través de la transformación misma del cuerpo. Es decir, como ámbito de posibilidad, en el momento de ser usado, el vestido permite al cuerpo ser otra cosa, se reconfigura en cuanto a materia, imagen y significado de su configuración biológica, lo que hace del acto de vestir un acto de recreación del cuerpo.

Al abordar en este capítulo al vestido como ‘cosa salvaje’, es decir, fuera de toda disciplina o campo de conocimiento específico (Attfield, 2000), no se pretende tan solo despojarlo por el momento de su identidad como objeto del diseño, ya que identificar dicha identidad es por lo demás el objetivo de este libro, sino presentar los aspectos más generales en que diversas áreas del conocimiento han abordado su relación con el cuerpo y el contexto.

Dichos aspectos ratifican la situación de base que deseo explicitar como primer paso para su definición como artefacto y de su particularidad: el vestido es un artefacto creado para recrear al cuerpo, para superponer otra naturaleza. Dicha particularidad se da en tanto que el cuerpo humano, como su punto de partida y de llegada, su referencia y su fin, encuentra en él un ámbito de posibilidad para expandirse desde la forma, el uso y el significado.

Como artefacto particular, el vestido desde la mirada de Occidente es la segunda capa del yo y la materia que le permite diluir al cuerpo para adaptarlo a múltiples propósitos. De este modo, no es un objeto para cubrir el cuerpo sino un objeto de conocimiento del propio ser y del mundo circundante, en cuanto opera en el límite de toda dualidad: la natural/cultural, lo vivo/inerte, el cuerpo/no cuerpo, el sujeto/objeto. Esta idea de habitar el límite, cuyo resultado promueve que al ser los cuerpos humanos cuerpos vestidos, no sea posible identificar en la experiencia diaria cuando inicia uno y termina el otro, la desarrollaré en el siguiente capítulo denominado el cuerpo-vestido como concepto integrador.



**Figura 9.** En el momento de ser usado, el vestido permite al cuerpo reconfigurarse como materia, imagen y significado.



## El cuerpo-vestido como concepto integrador

**D**espués de entender al vestido como el resultado material de un acto técnico y al cuerpo como un ámbito de posibilidad, la pregunta por la identidad artefactual del vestido y el deseo por encontrar su particularidad como artefacto se dirige a la experiencia de uso, como un momento determinante en el que la relación sujeto objeto se diluye de unas formas tales que deben ser tenidas en cuenta para su estudio y práctica dentro del diseño.

Mi hipótesis es que en esta experiencia el usuario del vestido asume de forma consciente o inconsciente que el uso de ese artefacto recreará su cuerpo y, por tanto, las decisiones que toma al momento del uso están basadas en la idea de cuerpo que desea o debe configurar. Para construir este argumento revisaré diferentes conceptos que abordan relaciones de determinación mutua entre sujetos y objetos. Esto con el fin de conocer qué aspectos están implicados en las relaciones de intimidad que se dan entre el cuerpo y el vestido que los diferencian de otros artefactos y posibilitan la recreación del cuerpo en el acto de vestir.

En este capítulo mi objetivo principal será explicitar los aspectos más característicos, ya no del vestido sino de la práctica del vestir, como segundo eje de análisis que ha de articular cualquier propuesta de estudio que se formule desde el ámbito del diseño. Por tanto, buscaré definir aquello que está implicado en la comprensión de la experiencia de uso del vestido, como un fenómeno que integra al cuerpo y al vestido. Propongo además que estos dos ejes, el vestido y su práctica, confluyan en una expresión usada en la literatura sobre el vestido y el vestir: *cuerpo-vestido*<sup>28</sup>, para definirla como un concepto que pueda explicitar lo que comprende el fenómeno.

El *cuerpo-vestido* como concepto, será la base para afirmar que todo proyecto de diseño del vestido ha de asumir al cuerpo humano como objeto específico de elaboración proyectual y, por ende, como un acto de diseño de este. En este sentido, las decisiones que se toman sobre el vestido como artefacto en el momento de su creación, no son decisiones para el cuerpo sino sobre el cuerpo. Desde su aspecto gramatical, en la conjunción de estas dos palabras, el término vestido opera como sustantivo (el artefacto) que acompaña al cuerpo, como participio del verbo vestir aludiendo a la acción (el momento del uso) y tal participio, usado como adjetivo, califica al cuerpo, otorgándole las cualidades de cuerpo cultural.

Al proponer el concepto *cuerpo-vestido* como base para el estudio del vestido desde el campo disciplinar del diseño, pretendo: a) que se tengan en cuenta las implicaciones presentes en el uso de este artefacto, ya que por su grado de intimidad y los objetivos puestos en la acción del vestir (tránsito del cuerpo biológico al cultural: usos del cuerpo), se promueve un desdibujamiento de los límites entre uno y el otro. Aquí, la relación sujeto objeto

---

<sup>28</sup> Esta expresión es recurrentemente utilizada en la literatura semiológica y sociológica del vestir. Como ejemplos, están las obras de la semióloga Patrizia Calefato (2004) *The clothed body* (el cuerpo vestido), y de las sociólogas Joanne Entwistle y Elizabeth Wilson (2001). *Body Dressing*. No obstante, no se ha encontrado una definición que reúna los aspectos implicados en su utilización.

se comprende como integración y no como separación, b) y que desde la indisociabilidad de los términos, se reflexione sobre la indisociabilidad de los entes (cuerpo y vestido) que confluyen en la práctica vestimentaria.

Para conocer los aspectos más determinantes implicados en la comprensión de la experiencia de uso del vestido como un artefacto posibilitador de la recreación del cuerpo, revisaré las nociones que se dirigen a la integración y determinación mutua del cuerpo con un artefacto, como lo son: apropiación, corporalización, mediación, prótesis e interfaz para que contribuyan a la definición de cuerpo-vestido como un concepto que remita a un proceso de determinación mutua en la experiencia de uso. A partir de allí, atenderé a la pregunta por lo que está implicado en la definición de cuerpo-vestido como concepto que reúne las maneras en que el vestido posibilita la recreación del cuerpo. Como último momento, estableceré categorías de análisis que permitan explicar desde qué aspectos concretos se puede enunciar que en el acto de vestir se da un fenómeno de integración cuerpo artefacto, de modo que puedan ser teorizados y posteriormente usados en el proyecto de diseño.

## La integración del cuerpo con un artefacto

En este apartado indago sobre las nociones que se refieren al proceso de integración entre seres humanos y artefactos, de modo que puedan contribuir a la definición de *cuerpo-vestido* como un concepto que remita a un proceso de determinación mutua en la experiencia de uso. Pero antes es necesario comprender qué es aquello denominado experiencia de uso, como espacio y momento sobre el cual se centra la argumentación de este capítulo.

## La experiencia de uso del vestido como experiencia del cuerpo

Algunos de los aspectos más relevantes para la comprensión del concepto de experiencia, sobre todo aquella que se produce en la relación con los artefactos, son aquellos que se refieren a su singularidad, su autosuficiencia, a la producción de significado, a la influencia del medio y a la posibilidad de ser moldeada. Víctor Margolin en *Políticas de lo artificial* (2005) dedica un capítulo a la experiencia del producto a partir del análisis del concepto de experiencia que hace John Dewey (1931, 1938).

La influencia del medio como condicionante de la experiencia, es quizá el aspecto más importante, pues determina a los demás: “El medio, (...) son todas las cosas que interactúan con las necesidades, los deseos, los propósitos y las capacidades personales para crear la experiencia resultante” (Dewey como se citó en Margolin, 2005), de allí que para Margolin el diseño, entendido como la concepción y planeación de productos materiales e inmateriales, es central en la creación de las condiciones que influyen en las experiencias.

Los términos situación e interacción contribuyen a caracterizar la relación entre el individuo y el medio cuyo resultado es la experiencia (Dewey). Esta relación se compone de condiciones tanto objetivas, dadas por el medio, como internas, al interior del individuo. Una situación está definida por el interjuego de estos dos conjuntos. Interacción y situación son los elementos que constituyen el aspecto singular de la experiencia en la relación con los artefactos, de allí que no pueda ser generalizada para su estudio.

El concepto de situación conduce también a la posibilidad de moldear la experiencia, esto es, al diseño de la situación. Este último, consiste en “ceñirse a un objetivo, identificar la situación o el problema, identificar las limitaciones y organizar los materiales, la gente y los acontecimientos de suerte que puedan ser modelados y visualizados con anticipación” (Caplan, 1982, p. 182). Tenemos entonces que tanto el medio como conjunto de

condiciones objetivas y la situación como el encuentro de estas y las condiciones internas de un individuo son dominios en los que actúa el diseño.

Es importante aclarar que no todos los encuentros entre el individuo y el medio derivan en experiencia. Para que esta se dé verdaderamente debe tener una unidad de sentido que le determine una singularidad, una identidad única, con la que pueda llegar a construirse un significado y debe ser autosuficiente (Dewey, 1938). Cuando esta experiencia se lleva al terreno de las relaciones con los artefactos, a la interacción, esta puede ser de dos órdenes: una operativa y una reflexiva (Margolin, 2005).

La dimensión operativa implica el modo en el que utilizamos los productos para nuestras actividades, y la dimensión reflexiva atañe al modo como pensamos o sentimos acerca de un producto y el significado que le damos. Desde luego estas dos dimensiones funcionan juntas, puesto que no usamos un producto sin considerar qué significa ese uso para nosotros. (Margolin, 2005, p. 67)

Desde las particularidades del vestido como artefacto referidas primordialmente a la posibilidad que brinda al cuerpo de ser recreado en términos de signo, imagen y materia, no se puede dejar de abordar las teorías alrededor de la experiencia corporal. Dicha experiencia se encuentra ligada a la noción de percepción, ampliamente explorada por la fenomenología y en particular por Merleau-Ponty (1945, 1964). Una filosofía del cuerpo, donde este último no se piense como objeto, como el cuerpo que tenemos sino como el cuerpo que somos, es la alternativa de Merleau Ponty para sobrellevar las distancias que se han erigido en el pensamiento filosófico y que se filtran en las esferas de la concepción cotidiana del mundo entre sujetos y objetos, así como del yo frente al otro:

Yo no soy el resultado o encrucijada de las múltiples causalidades que determinan mi cuerpo o mi psiquismo; no puedo pensarme como una parte del mundo, como simple objeto de la biología, de

la psicología y la sociología, ni encerrarme en el universo de la ciencia. Todo cuanto se del mundo, incluso lo sabido por ciencia, lo sé a partir de una visión más o de una experiencia del mundo sin la cual nada significarían los símbolos de la ciencia. Todo el universo de la ciencia está construido sobre el mundo vivido y, si queremos pensar rigurosamente la ciencia, apreciar exactamente su sentido y alcance, tendremos, primero, que despertar esta experiencia del mundo del que esta es expresión, segunda consciencia, por la que un mundo se ordena entorno mío y empieza a existir para mí. (Merleau Ponty, 194, pp. 8-9)

Como se muestra en el primer capítulo, a la escisión cuerpo-alma y cuerpo-mente que acompaña la historia de Occidente le debemos buena parte de nuestra percepción negativa del cuerpo. Esta negatividad se transmite por vía directa al vestido, como artefacto que posibilita su transformación y que actúa como una tercera envoltura del yo, a la que se le suele confundir con la segunda (el cuerpo). Es desde allí que pensar la experiencia de uso del vestido, como experiencia corporal desde la fenomenología, resulta tan ineludible.

La confusión del vestido con el cuerpo no es el resultado de una ligereza en la reflexión. Recordemos la expresión de Elias: “el simple empleo de la expresión «mi cuerpo» da la impresión de que yo fuera una persona que existe fuera de mi cuerpo y que solo complementariamente he adquirido un cuerpo, como se adquiere un traje” (Elias, 1987, p. 146). Cuerpo y vestido se entienden como objetos que son habitados por un sujeto, el cual los usa para que hablen por él, para actuar y sentir pues su inmaterialidad le impide aprehender el mundo sensible.

De manera adicional, las teorizaciones sobre el vestir buscan las maneras de hacer coincidir la comprensión de lo que somos, nuestro llamado mundo interior con esos dos objetos: cuerpo y vestido; de allí que se le considere, sobre todo en los estudios sociológicos, como un importante vehículo de la

identidad. En la experiencia de uso del vestido nos sentimos tan integrados con el artefacto que frente a un accidente en el cual este se rompe, se ensucie o deje entrever partes de nuestro cuerpo que por designio social deben permanecer ocultas, nuestra autoconfianza disminuye y, según la ocasión en la que nos encontremos, podemos ser víctimas de exclusión y rechazo.

En consecuencia, resulta importante para esta indagación sobre los conceptos que han de ser tenidos en cuenta para la caracterización del vestido desde el pensamiento disciplinar del diseño, considerar que en la experiencia de uso acontece una borradura de los límites trazados por la comprensión racional que parcela la comprensión de aquello que soy, el cuerpo que tengo y el artefacto que uso.

De allí que la propuesta de Merleau-Ponty de sabotear la división entre el yo y el cuerpo a través de una reconstrucción del concepto de percepción, sea clave para el desarrollo del objetivo de este capítulo. En el momento de la percepción, nos vinculamos al mundo a través de la experiencia de un cuerpo que no es más la capa que envuelve al sujeto, sino una sola entidad con él. La verdad, afirma Merleau-Ponty (1945) “no «habita» únicamente al «hombre interior»; mejor aún, no hay hombre interior, el hombre está en el mundo, es en el mundo que se conoce” (p. 11), y es así que por extensión, mediante la experiencia de uso del vestido aprendemos a conocernos como cuerpo, a identificarnos y ser identificados por el otro y, adicionalmente, aprendemos a modificarlo de acuerdo con nuestras intencionalidades.

## **El uso, hecho social, acto irracional**

¿A qué se le llama uso?, lo que hacemos, pensamos y decimos por hábito y costumbre. Los hechos sociales constitutivos son usos. El individuo adopta y cumple estas formas de comportamiento humano porque no tiene como desafiarlos (Ortega y Gasset, 1954). Los usos como acciones que ejecutamos en virtud de una presión social provocan que actuemos de forma anticipada,

pues conocemos las represalias morales o físicas que recibiremos si no actuamos de la manera esperada por nuestro entorno social.

Los usos son además acciones cuyo preciso contenido no comprendemos completamente, son actos irracionales. Los encontramos como formas de conducta que son a la vez precisiones y actúan de igual forma sobre el otro que sobre nosotros como realidades extra individuales o impersonales. Dada su irracionalidad, los usos nos llevan a actuar como autómatas al seguir ciegamente aquello que nos dicta la sociedad, la cual actúa bajo sus mecanismos. En consecuencia, también la sociedad es irracional, mecánica y brutal y al ser mecanismo, es “una formidable máquina de hacer hombres” (Ortega y Gasset, 1954, p. 78).

Los usos producen en el individuo estos efectos: a) al ser pautas de comportamiento es posible prever su conducta. De esta manera permiten relacionarse con los extraños, b) al ser pautas de comportamiento, ideas, normas, técnicas impuestas, obligan a vivir un presente basado en un repertorio heredado del pasado. c) “Al automatizar una gran parte de la conducta de la persona y darle resuelto el programa de casi todo lo que tiene que hacer” (Ortega y Gasset, 1939, p. 78), permiten que esta se concentre y desarrolle los aspectos más creativos de su vida personal.

El uso tiene además una relación intrínseca con la palabra costumbre. Esta última, entendida como un cierto modo de comportarse, un tipo de acción que al ejecutarse con frecuencia se automatiza; esa frecuencia sería la sustancia del uso. La formación de un uso es lenta ya que debe posicionarse en una buena parte del gran número de individuos que compone el grupo social en el cual se configura; por ende, para Ortega y Gasset no solo las palabras sino también los actos humanos tienen etimología. Desde el instante en que un individuo tiene la idea creadora del nuevo uso, hasta que este llega a ser uso vigente, institución, puede pasar mucho tiempo. Entre tanto, la idea creadora que en su momento inicial tuvo sentido, se va diluyendo al volverse un modo social.

A manera de síntesis, los usos son formas de comportamiento, acción habitualizada, costumbre. Provocan que actuemos de forma anticipada y automatizan una gran parte de la conducta de la persona. Su formación es lenta y su sentido se diluye hasta convertirse en un acto irracional. Esta definición en complemento con las ideas sobre la experiencia de uso de los productos y la percepción como experiencia de un cuerpo que es unidad con el sujeto proporcionan los fundamentos para analizar la experiencia de uso del vestido. Los conceptos de medio, situación, interacción y percepción que componen a la definición de experiencia y, los de uso como hecho social, irracional y determinado por una frecuencia temporal, serán retomados a la luz de las nociones relativas a la relación sujeto/objeto, apropiación, *embodiment*, mediación, prótesis e interfaz que planteo como directrices para la comprensión de la integración del cuerpo con el artefacto que se da en la experiencia de uso del vestido.



**Figura 10.** Términos y conceptos para estudiar la relación sujeto/objeto, cuerpo/ artefacto.

## Sujetos y objetos. Una relación carnal-material

En el primer capítulo presenté algunas de las cualidades de esta relación que ha heredado Occidente: noción dualista, separación y distancia entre ambos. Sujeto separado de la naturaleza donde este es voluntad de poder, agente (intencional) y la naturaleza, un objeto inanimado, paciente y pasivo (físico) (Broncano, 2005, p. 103). Al interior de las ciencias sociales y humanas los objetos no son estudiados por sí mismos sino por las miradas que ofrecen de los mundos sociales y culturales de los humanos (Tilley et al, 2006, p. 198), de allí que sean comprendidos como secundarios y subordinados respecto a un sujeto.

El objeto a su vez carga con la condena de la materialidad, la cual comparte con el cuerpo entendido también como separación. De ahí que como se expresó anteriormente, frente a un artefacto tan próximo como es el vestido llegue a confundirse con el cuerpo en la reflexión racional que busca describir lo que sucede en la experiencia de su uso.

La categoría objeto compromete toda suerte de aproximaciones abstractas que lo sitúan como el que espera una acción. Las primeras aproximaciones de la teoría social evidencian una oposición a priori sujeto-objeto que privilegia al sujeto como locus de preocupaciones acerca de la agencia, el significado y la ética. Las subsecuentes aproximaciones intentan superar toda oposición, pero encuentran que alguna distinción persiste pues de alguna manera se vuelven a situar en los mismos presupuestos que desean superar (Tilley et al, 2006).

Webb Keane (2006) reconoce cuatro comprensiones básicas de la relación sujeto y objeto en la tradición clásica de la teoría social: la producción, la perspectiva representacional, el desarrollo interno de las subjetividades en relación con los objetos, la especial importancia de la materialidad del objeto.

La producción: con Marx, los sujetos que en las relaciones de producción precapitalistas se realizaron a través de la transformación de la naturaleza con artefactos ahora, bajo el capitalismo, toman a los objetos como externos a ellos. Dos aspectos de esta aproximación son importantes para pensar la cultura material: a) los objetos no-artefactuales son de interés analítico solo en cuanto sirven como materia prima para la realización de artefactos, como los elementos de la naturaleza, los animales no domesticados. b) hay una dimensión semiótica y hasta cognitiva acerca de la autorrealización del sujeto, dado que la autorrealización depende de la capacidad del sujeto de leer los rastros del trabajo humano en las cosas materiales.

La perspectiva representacional: al igual que en la tradición productivista, el objeto interesa solo en cuanto es artefacto del trabajo humano. Los objetos materializan y expresan entidades abstractas, organizan la experiencia perceptual de los sujetos y clarifican su cognición. La materialidad de los objetos y su disponibilidad a los sentidos interesa primordialmente como condición de cognosibilidad de las estructuras abstractas e invisibles como las divinidades, los principios cosmológicos o las relaciones entre clanes. Esta aproximación es abordada cuando se hace referencia al vestuario, ya que da forma material a categorías sociales y jerarquías (Kane, 2006, p. 199).

El desarrollo interno de las subjetividades en relación con los objetos: en varias tradiciones psicológicas y psicoanalíticas, los sujetos se desarrollan en parte a través del encuentro con y la apropiación de objetos al interior de un ambiente de artefactos existentes. Los objetos pueden servir como objetos de fascinación o de recuperaciones obsesivas de la pérdida, como en el modelo clásico del fetiche.

En estas tres aproximaciones, los dos sentidos del objeto, como cosa material y como aquello hacia lo cual una acción o conciencia es dirigida tienden a converger. A menudo, el último sentido de la palabra predomina a expensas de las cualidades meramente físicas.

## Especial importancia de la materialidad del objeto:

Esta aproximación se preocupa por las maneras en las cuales, los objetos materiales ayudan a la realización de los sujetos extendiéndolos pragmáticamente. En algunos sentidos esta relación corre a través de las otras aproximaciones. Pero los esfuerzos recientes por superar la distinción entre sujetos y objetos hacen especial énfasis en las cualidades humanas que son como objetos y en las maneras en las cuales los objetos parecen contener algunos de los atributos que definen la agencia humana. (...) El arma del soldado no es solo un objeto apropiado por un sujeto actuante. En cambio, es un componente necesario de la agencia del soldado; es decir que el soldado es una totalidad compuesta de la persona más el arma. (Kane, 2006, p. 200)

El vestido como artefacto ha sido abordado desde diversos campos teóricos, en términos generales, desde estas cuatro comprensiones básicas de la relación sujeto y objeto. En la primera, la de la producción, desde la dimensión semiótica y cognitiva señalada por Kane (2006) como aquella relacionada con la autorrealización del sujeto. Leída en los rastros del trabajo humano, se aloja primordialmente en la reflexión sobre el sustrato artesanal textil más que en el vestido de moda, entendido este como aquel inserto en un sistema de creación, producción y distribución particular.

En dicho sistema (que adquiere verdadera fuerza en los años sesenta con impulso del *pret á porter*), se hacen evidentes las relaciones que esta perspectiva expone frente a la propiedad. Los trabajadores no son más los grandes dueños de los medios de producción y los vestidos de moda, fabricados hasta la actualidad por manos humanas, adquieren un valor de signo desde la marca, que superpone por mucho a cualquier conciencia sobre su fabricación.

Esta es la denuncia que, desde hace algunos años, diferentes agremiaciones realizan en torno a las situaciones de vulnerabilidad del derecho laboral que este tipo de empresas promueve<sup>29</sup>.

La perspectiva representacional por su parte, ligada sobre todo a los estudios antropológicos, pero también a los sociológicos y semiológicos es, podríamos afirmar, la más abordada en las reflexiones sobre la vestimenta.

Desde la sociología, el vestido, estudiado primordialmente desde su inserción en la moda como fenómeno de cambio, sí que se ha promovido esta visión. Desde los escritos de Simmel (1905), Veblen (1899) y Carl Flügel (1930), el vestido es el portador principal de unos signos distintivos, signos de clase que fluyen en sentido vertical; hasta Baudrillard (1970, 1974, 1980), con su crítica al concepto de valor de uso proveniente del marxismo, al que considera una faceta más del valor de cambio. Con Lipovetsky (1996), la mirada representacional de este artefacto no se supera, sino que pasa de ser representación de la clase a la del placer individual, la libre elección, el bienestar.

Los estudios semiológicos del vestido, como es de esperar, no solo son asiduos a esta perspectiva representacional, sino que son por definición

---

<sup>29</sup> Fashion Revolution es un movimiento global constituido en 2014, que trabaja en pro de una reforma de la industria de la moda hacia una que sea ética y socialmente responsable. Comprometiendo a toda la cadena (desde cultivadores de fibras, confeccionistas hasta consumidores), a trabajar por un futuro sostenible para la moda. *Fashion Revolution* ha desarrollado campañas como #WhoMadeMyClothes? en redes sociales y la instauración del *Fashion Revolution Day* celebrado cada 24 de abril (donde se conmemora la tragedia del Rana Plaza, edificio que funcionaba como fábrica de ropa que colapsó ocasionando la muerte de 1.100 personas y heridas a más de 2.500, según Forbes Asia). Alrededor de la discusión sobre lo ético, lo sostenible y la responsabilidad social en la industria de la moda, ya otras organizaciones han estado trabajando como el Ethical Fashion Forum desde 2004, Greenpeace, Good Guide, Fairtrade, entre otros. Medios como Forbes, The Guardian, The New York Times, The Huffington Post, Time, etc., han registrado en sus páginas el alcance de este movimiento, que ya hoy en día cuenta con más de setenta países involucrados en la causa.

estudios sobre dicha representación. En ellos, este artefacto no solo es el portador vicario de los significados que una cultura da al cuerpo y a las relaciones sociales entre los seres humanos, sino que el análisis mismo de sus maneras de operar como signo se convierte en una vía para comprender cuan constreñidas son nuestras formas de interpretación del cuerpo.

Antes de continuar, recordemos que en el primer capítulo se advierte sobre la necesidad de situar la significación en el cuerpo y no en el objeto. En una operación que comienza por identificar el significado del cuerpo, determinado por las expectativas que una sociedad posa sobre él, para posteriormente comprender cómo el vestido como su primer representante es el encargado de completar 'la información necesaria' para hacer del cuerpo un signo efectivo.

Cuando se afirma que las formas de interpretación del cuerpo están constreñidas, es precisamente porque el vestido como representación del cuerpo-yo está altamente codificado. Si bien hablamos de que la moda como fenómeno de cambio regular acelerado permite una permutación constante de cuerpos-signo, las maneras en que entendemos lo bello, lo bueno y lo adecuado del cuerpo, por ejemplo, evolucionan con mucha lentitud. Es precisamente esto lo que lo hace un signo, mutar lentamente pues de otra manera no podría ser comprendido.

Ahora bien, el vestido en el desarrollo interno de las subjetividades, como tercera tradición de la teoría social clásica sobre la relación entre sujetos y objetos, si bien sugiere la ya abordada relación con el textil, como materialidad del objeto transicional, brinda todos los insumos para su estudio desde lo que Keane (2006) llama 'el modelo clásico del fetiche'. El fetiche como proceso metonímico que involucra prendas de vestir es descrito por Freud en su texto sobre *El fetichismo* (1927):

Entonces, el pie o el zapato —o una parte de ellos— deben su preferencia como fetiches a la circunstancia de que la curiosidad

del varoncito fisgoneó los genitales femeninos desde abajo, desde las piernas; pieles y terciopelo —esto ya había sido conjeturado desde mucho antes— fijan la visión del vello pubiano, a la que habría debido seguir la ansiada visión del miembro femenino; las prendas interiores, que tan a menudo se escogen como fetiche, detienen el momento del desvestido, el último en que todavía se pudo considerar fálica a la mujer. (Freud, 1927, p. 41)

Este proceso es diferente de lo que más tarde se reconocería como vestuario fetiche, y que derivaría a partir de los setenta en un estilo fetichista del vestir. Este último incluye prendas como tacones altos, corsés, ropa interior e indumentaria fabricada con cuero y caucho, y está asociado a fantasías sexuales (Steele, 2005, p. 81)<sup>30</sup>.

Después de la producción y la representación, esta tercera perspectiva también contempla el hecho de que el vestuario es parte del proceso por el cual aprendemos los roles del adulto. Los padres y la comunidad imparten sus expectativas a través del uso de cierto tipo de vestuario. El uniforme escolar, por ejemplo, hace parte de esta educación, de la comprensión de nuestro rol social y de las decisiones que tomamos frente a estos.

Respecto a la cuarta y última comprensión, aquella que le da especial importancia a la materialidad del objeto y que centra su preocupación en las maneras en las cuales los objetos materiales ayudan a la realización de los sujetos extendiéndolos pragmáticamente, es tal vez la relación menos abordada desde la teorización del vestido y la de mayor interés para los

---

<sup>30</sup> Algunas obras publicadas en relación con el tema de la indumentaria fetiche son Gammon, Lorraine and Merja Makinen. *Female Fetishism*. New York: New York University Press, 1994. Kunzle, David. *Fashion and Fetishism*. Totowa, N.J.: Rowman & Littlefield, 1982. Lafosse-Dauvergne, Geneviève. *Mode et fétichisme*. Paris: Éditions Alternatives, 2002. Steele, Valerie. *Fetish: Fashion, Sex & Power*. New York: Oxford University Press, 1996.

objetivos de este libro. A este respecto la definición que hace McLuhan (1964) del vestido como una prolongación directa de la superficie exterior del cuerpo, aunque pequeña, da un paso más allá frente a las que recurrentemente lo sitúan como una extensión del yo, las cuales están más cerca de la aproximación representacional del objeto con relación al sujeto.

En este capítulo se busca precisamente revisar esas diferentes nociones que contribuyan a comprender qué acontece en la experiencia de uso del vestido, como una integración de dos materialidades, la del cuerpo de la persona y la del vestido. No quiere decir esto que esta propuesta se separe de las perspectivas anteriores y su finalidad sea presentarla como la que debe ser tenida en cuenta por el diseño. Nada más alejado. Son precisamente todas ellas interrelacionadas las que hacen del vestido un artefacto del diseño; sin ellas, el vestido como extensión material del cuerpo sería solo técnica.

Ahora bien, hasta el momento se han referido cuatro perspectivas teóricas de la relación sujeto objeto que, como Keane (2006) denomina, son las perspectivas clásicas y se encuentran presentes en mayor o menor medida en las reflexiones sobre el vestido que diversas áreas del conocimiento han emprendido. Existen sin embargo otras que buscan apartarse de ese determinismo del sujeto, pues las cuatro giran en torno a él, sea para rastrear en el objeto su acción, sea como su representación, como constructor de subjetividades o como su extensión. Con estas consideraciones sobre la posibilidad de ir más allá de su comprensión como separación y distancia, pretendo formalizar la propuesta de transformar la expresión cuerpo-vestido en un concepto integrador que facilite a dicha comprensión.

## **El desvanecimiento de las fronteras entre sujeto y objeto**

Retomemos de nuevo la idea respecto a la confusión del cuerpo con el vestido, pues es el punto de partida para reflexionar sobre el desvanecimiento de las fronteras entre sujeto y objeto en el momento del uso. Al cuerpo se le

ha definido de diversas formas, como esquema de percepción, apreciación, clasificación y jerarquización. Como expresión, entendida como la exteriorización de un yo contenido, como símbolo, expresión moral, “característica más próxima e inmediata de mi yo social, un rasgo necesario de mi situación social y de mi identidad personal” (Turner, 1989, p. 33); como un instrumento propio que manipulamos y enseñamos al otro (Valéry, 1943), material de la moda (Baudrillard, 1980)<sup>31</sup>, entre muchas otras.

Por su parte, del vestido se ha dicho que conforma identidad desde el género, la etnicidad, las creencias religiosas, la edad, la educación y la clase (Lenz, 2002, p. 1). Tiene una función de signo (Bogatyrev, 1937; Eco, 1968 y 1972; Barthes, 1967; Calefato, 2004) o es un sistema interconectado de símbolos (Geertz, 1973), que es un fenómeno cultural (Ricoeur, 1970), una práctica reflexiva (Bourdieu 1977) y una serie de mensajes intencionales (Fabian, 1979).

Muchas de estas definiciones se mueven de un lado a otro (del vestido al cuerpo y viceversa), y hacen referencia principalmente a la capacidad que tenemos como individuos de usar al cuerpo o al vestido para expresar aspectos identitarios e intenciones que se mueven en dos sentidos, desde nuestro ‘mundo interior’ hacia el ‘mundo exterior’ y en sentido contrario. Pero esta confusión revela ante todo una experiencia de unidad que su posterior teorización delata.

En la experiencia de uso del vestido, todas las envolturas se disuelven. Lo que somos, el cuerpo que tenemos y el vestido que usamos se transforman en lo que soy. Ni el más recalcitrante teórico antimaterialista se atreverá a ofrecer una conferencia vestido únicamente con una hoja parra como

---

<sup>31</sup> Así lo expresa Baudrillard cuando compara al cuerpo con el vestido: “es el propio cuerpo, en su identidad, en su sexo, en su estatuto, el que se ha vuelto material de la moda; el vestido solo es un caso particular” (Baudrillard, 1980, p. 105).

Adán en el paraíso, sin considerar que la veracidad de su discurso se verá afectada. Sabrá por lo menos que si su acto fuera tomado como transgresor, la identidad que ha configurado frente a los otros estará, de ahora en adelante, vinculada a lo que parecía estar dentro de las futilidades de una elección vestimentaria.

Desde la manta como objeto transicional, hasta el conocimiento y aceptación de nuestro cuerpo a partir de la ropa que usamos, es difícil encontrar otro artefacto que en su experiencia de uso condense esta borradura de límites. “Acostumbrados a ver y vernos a través del inventario enorme de las cosas y los objetos, (...) a través de la dictadura del objeto estamos comprometidos a ser lo que usamos” (Martín Juez, 2002, p. 72), a definirnos a partir del cuerpo-vestido que somos. La experiencia de uso como horizonte físico y temporal para la borradura de los límites se caracteriza por dos aspectos: el primero, es la desaparición de las jerarquías entre los dos ámbitos (cuerpo y artefacto) y el segundo, una gradación de las distancias que los separan. Con la desaparición de las jerarquías el “poder” para influir en el otro se invierte. Como lo explica Martín Juez (2002):

Primero escindimos el mundo; luego dimos a los objetos el papel protagónico, dada su aparente estabilidad, su existencia neutral más allá de opiniones y sentimientos; ahora descubrimos que ellos no eran tan imparciales, que su naturaleza es la de prescribir un manejo y un sentido capaces de diluir nuestra voluntad. (p. 75)

En el caso particular del vestido, esta condición se vive de manera intensa, pues es uno de los artefactos más codificados por el entorno social, precisamente porque cualquier alteración sobre sus usos — recordemos lo que expresaba Ortega (1954) sobre la vigilancia social hacia los mismos— es comprendida de inmediato como una alteración sobre el cuerpo y, con él, de nuestras certezas sobre el mundo.

El segundo, la gradación de las distancias que los separan, se refiere a nuestra relación occidental con el espacio; concepto compuesto por un vacío al cual medimos y segmentamos en coordenadas. Como producciones culturales, la parcelación de los espacios produce bordes, límites más o menos perceptibles según “el nivel de resolución que adoptemos para hablar de las cosas y el contexto en el que las ubiquemos” (Martín Juez, 2002, p. 81).

A este respecto, Martín Juez (2002) realiza un análisis sobre el concepto de gradiente (Augoyard, 1989) como sustituto del de límite, el cual es pertinente para ser pensado desde el vestido por poseer una concepción dinámica:

Los valores límites dimensionales de un diseño tiene variaciones considerables de gradiente en dos direcciones: a) hacia afuera – límites externos–, considerando al objeto como centro de una esfera virtual y variable, que lo incluye junto con todas las vinculaciones posibles con otros objetos, eventos y seres; y b) hacia adentro – límites internos–, que es la dimensión material del objeto mismo (su figura) con todos sus componentes y cualquier extensión que lo conecte con otros objetos que lo complementan y definen. Seres, eventos y otros diseños pueden ser entidades cuya conexión parece obvia o sin aparente relación alguna; pueden estar vinculados al objeto en vecindad o, a través de interrelaciones alejadas de la localidad, ocupar espacios y tiempo diferentes. (p. 81)

La comprensión de los límites externos de un objeto es relativa a la cultura y el contexto. La de los límites internos es en cambio menos compleja en apariencia y más de orden tecnológico, ergonómico y material. Las diversas tipologías de artefactos detonan la pregunta acerca de cómo pueden medirse estos límites respecto al alcance de la función de un radio, un televisor, un vestido o las áreas de manipulación de un objeto en la micro y la nanotecnología. Para ello, se hace necesaria una variedad dimensional para establecer los límites internos, determinada por la interdependencia de multitud de factores de orden físico, biológico y mental como lo son:

a) “Las características antropométricas del usuario y sus destrezas”. En términos del vestido, el límite interno es el cuerpo del operador, quien de manera simultánea le está dando todo su espesor y su forma final. b) “Las características de la materia sobre la que se actúa. Por ejemplo, el tipo de líquido utilizado en un cuenco determina si este es una taza, un tazón, una tacita, un vaso, una copa, etcétera”. En el vestido, esta materia es de nuevo el cuerpo del operador, así que la dimensión dada por la materia es la misma del cuerpo, o por lo menos la esta como punto de partida. c) “Las habilidades (de orden cognoscitivo) y los hábitos del usuario como individuo y como miembro de una comunidad específica (con sus verosímiles y creencias)”. El uso del vestido es un acto, casi siempre irracional, pues se ha instaurado por repetición desde el nacimiento. Cada cultura determina las coreografías de este uso sobre los cuerpos de las personas que las integran. “En cualquier diseño, la dimensión si bien cuantificable, siempre está cualificada”.<sup>32</sup> (Martín Juez, 2002, p. 84)

Cuerpo y vestido se hacen mutuamente, no solo desde el hecho de que el artefacto necesita al cuerpo para llegar a ser, pues antes de eso es solo potencia, sino porque el cuerpo es en sí la sustancia de su acción. Al tomar como premisa, que entenderemos la experiencia de uso del vestido como una experiencia del cuerpo, desde la mirada fenomenológica (Merleau-Ponty), tenemos entonces que aquello que se nombra cuerpo durante el horizonte temporal y espacial del uso, está ya de por sí, diluido con el ser.

---

<sup>32</sup> El acento en algunas de estas características o su omisión y descarga de importancia dan como resultado las conocidas sensaciones de confort o malestar en el uso, de aceptación o rechazo como el objeto adecuado, de aprobación o censura por el usuario o un colectivo.

## Conceptos y términos para explorar la integración entre cuerpo y artefacto

Con las ideas expuestas en el apartado anterior, nos acercamos a uno de los objetivos de este capítulo: presentar la expresión cuerpo-vestido como aquella que nos permite condensar esta experiencia de desvanecimiento de los límites. Ahora, para terminar de darle forma, es pertinente involucrar las nociones de apropiación, mediación, corporalización, prótesis e interfaz como aquellas que estudian estas relaciones de proximidad entre los seres humanos y sus artefactos. Recordemos que la pregunta principal de este capítulo se centra en definir los aspectos que están implicados en la comprensión de la experiencia de uso del vestido, y que la hipótesis parte de que para conocer los aspectos más determinantes de esta es necesario revisar las nociones nombradas, como aquellas que se dirigen a la integración del cuerpo con un artefacto.

### Apropiación

La apropiación podría ser entendida como el acto por el cual tomo un objeto y lo hago parte de mi esfera personal, añadiéndole otros significados como resultado de las evocaciones y la experiencia (Attfield, 2000). El antropólogo cultural Igor Kopytoff, en su *Biografía Cultural de las cosas* (1991), se refiere a un anhelo de singularización presente al interior de las sociedades complejas. Este se consigue cuando nos apegamos a ciertos objetos que, sin importar su valor monetario, se hace imposible desprenderse de ellos. Este acto constituye el contrapeso a la mercantilización, pues prima “la cultura y el individuo, con su tendencia a discriminar, clasificar, comparar y sacralizar” (Kopytoff, 1991, p. 117). Este anhelo de apropiación guiado por el significado más allá del valor se exagera en los coleccionistas.

Además del anhelo de singularización individual existe uno colectivo. Cuando los objetos pasan del plano de la mercancía al de la apropiación,

fase *post-comodity*, construimos con ellos nuestra relación con el mundo, no solo material, sino que a partir de esa materialidad nos relacionamos con los otros y con lo otro. De este modo, el artefacto ostenta el sello de la aprobación conjunta (Attfield, 2000).

Durante este proceso se da una transformación de la identidad, la cual no necesariamente tiene que ver con el proceso de adquisición. Aquí, “las personas forman su identidad a través de un sentido de agencia objetivada que fundamenta los actos sociales en la materia (como la vestimenta) y, por lo tanto, los hace ‘reales’” (Attfield, 2000, p. 253). En el caso del vestido, la apropiación se da en el momento mismo en que es llevado al cuerpo que no es lo mismo que el momento de su compra<sup>33</sup>.

Tampoco se trata de un proceso de personalización donde el vestido comprado es modificado por el usuario a partir de transformaciones en la superficie, cortes o añadidos. Al confluir las dos materialidades, la del cuerpo y la del vestido, el cuerpo-vestido resultante adquiere un carácter único. Cada cuerpo, con sus características particulares e intencionalidades diversas, no solo configura una forma exterior individual, sino que su experiencia se une con la información previa del cuerpo que hemos configurado

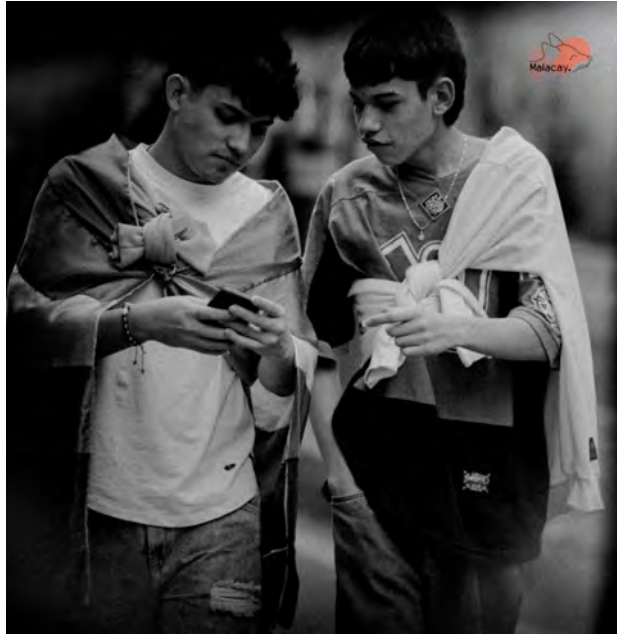
---

<sup>33</sup> Kopytoff (1991), explica cómo opera esta confluencia entre la valoración personal y el valor mercantil de un producto en las sociedades complejas y en las pequeñas: “[...] la economía de las sociedades complejas y altamente monetizadas muestra un sistema de valoración bipolar: por una parte, se halla el área homogénea de las mercancías y, por la otra, el área exactamente abigarrada de la valuación privada. Complicaciones adicionales surgen de la referencia constante por parte de la tasación privada a la única valoración pública confiable, es decir, la suministrada por el área mercantil. Resulta inevitable que al conferir un precio al valor, aquel se convierta en la medida de este. El producto de todo aquello es un complicado entrelazamiento de la esfera mercantil de intercambio con la plétora de clasificaciones privadas, lo cual conduce a anomalías y contradicciones, y a conflictos tanto en el plano de la cognición individual como en el de la interacción entre individuos y grupos. En cambio, en la estructura económica de las sociedades a pequeña escala del pasado exhibía una armonía relativa en las valoraciones económicas, culturales y privadas. Semejante diferencia nos lleva hacia perfiles biográficos completamente distintos de las cosas” (p. 119).

con base en la experiencia de uso de otros vestidos, la aprobación social, la referencia probable a unos modelos de imitación y su valor como mercancía.

Si bien como afirma Attfield (2000), la apropiación identitaria que hacemos carga a los artefactos de un valor que no necesariamente coincide con su valor de compra, el valor como mercancía no deja de ser relevante y significativo en muchas de nuestras construcciones personales.

El concepto de apropiación nutre la experiencia de uso del vestido, en cuanto logra dar cuenta de una revaloración del cuerpo como propio en ese acto. Si bien una prenda puede ser el resultado de una producción masiva que tiende a uniformar los cuerpos, pensemos en la ropa de los grandes *retails* de pronta moda, en el encuentro con el cuerpo de cada persona se detonan experiencias materiales y significados singulares. La apropiación constituye entonces el primer concepto de la integración entre cuerpo y vestido para entender las formas concretas en que acontece la recreación del cuerpo a partir de este artefacto, de modo que puedan ser teorizadas y posteriormente usadas en el proyecto de diseño.



**Figura 11.** Apropiación del vestido en el momento del uso.

Nota. En el caso del vestido, la apropiación se da en el momento mismo en que es llevado al cuerpo que no es lo mismo que el momento de su compra. Se vuelve parte de la esfera personal, construye identidad en la medida en que es aprobado por otros y forma otros significados como resultado de las evocaciones y la experiencia.

Fuente: fotografía de Leonardo Suárez Aranda, Malacay.

## La mediación

El vestido como objeto más cercano a la piel, ha sido también entendido como una mediación, podríamos decir, de segundo nivel. Si en el discurso dualista el cuerpo es la mediación entre el mundo exterior y el mundo interior de un individuo, el vestido actúa como mediación entre el cuerpo y ese mundo exterior. Como expuse anteriormente, en ocasiones y dependiendo

del análisis, la mediación del cuerpo se confunde con la del vestido. A este último se le atribuye la función de mediar entre nuestros deseos y particularidades más íntimas, aquello que constituye nuestra unicidad y los preceptos comunes de lo social.

Al vestido al igual que al cuerpo, se le pide develar la verdad interna, se le acusa de velo y de máscara, y como lo hace también el cuerpo cuando aprende las maneras de relacionarse a través de la gestualidad, la lengua y el comportamiento para estar en consonancia con los presupuestos de una determinada sociedad, el vestido supone un medio de adecuación frente a lo que se espera de ese cuerpo. Solo se requiere saber los códigos, por tanto, es también medio para la falsificación. De allí que las cuestiones sobre el ser y el parecer terminen tomando a este objeto como referencia, desde el análisis intelectual hasta las expresiones lingüísticas más cotidianas.

Al vestido se le atribuyen dos tipos de mediación: medio entre el cuerpo y el mundo exterior, y medio entre el mundo interior y el mundo exterior, confundándose en este sentido con la función mediadora del cuerpo. El sistema de relaciones, por tanto, quedaría expresado así: mundo interior-cuerpo-artefacto-mundo exterior. Revisemos las implicaciones de esta relación para la comprensión actual del vestido y su relación con el cuerpo.

### Mediación entre el interior y el exterior

El cuerpo-vestido al interior del pensamiento Occidental está situado en el medio entre un mundo interior que se opone al exterior. Bajo esta concepción aquello que está en el interior es lo que determina y constituye nuestra individualidad y diferenciación. Lo que está en el exterior, la sociedad, es una instancia diferente y diferenciada de nuestra individualidad.

Como límite, este cuerpo-vestido divide, pero al mismo tiempo tiende un puente entre esos dos mundos considerados opuestos: lo social y lo

individual. “Donde antes el individuo se consideraba en oposición con la naturaleza, hoy es la sociedad lo que se opone, como mundo exterior, al mundo interior” (Elias, 1987, p. 93). Así, desde el pensamiento binario, el cuerpo-vestido (entendido como cuerpo/objeto-vestido), se inscribe en un esquema de capas donde en la parte más interior se encuentra la mente/alma/conciencia, en la siguiente el cuerpo (modificado por la acción del vestido) y en la tercera la sociedad. El individuo, configurado por las dos primeras instancias, busca entrar en consonancia con ese mundo exterior al que indefectiblemente pertenece y que se ha establecido históricamente como su opuesto.

Para conseguirlo, adecúa su direccionamiento interno y las funciones de su psique a las disposiciones sociales que se presentan por igual para todos los miembros que conforman una comunidad. Bajo este modelo, el cuerpo-vestido como capa intermedia, recibe las fuerzas de las otras dos, transformándose a partir de las presiones que ambas infringen, presiones que en las sociedades occidentales actuales surgen de la adaptación y la resistencia.

La asociación del interior con lo natural y verdadero y el límite exterior del individuo, su cuerpo-vestido, con una fabricación, una artificialidad necesaria para relacionarse y comportarse tiene profundas raíces históricas que en cierto punto se entrelazan con la configuración de la idea de individuo y del concepto de identidad. Desde la tradición judeocristiana la vida espiritual, como refugio interior, está separada de la experiencia mundana, ligada al espacio exterior y se sospecha de la veracidad de las manifestaciones sensoriales.

En la división moderna del interior y el exterior, el interior será la experiencia subjetiva y el exterior la experiencia del mundo que supone al mismo tiempo un exponerse a este. Por ende, requiere la adecuación de nuestro cuerpo en los términos de aquello que se quiere o se permite develar de nuestro interior más oculto. Adecuación en la que el vestido tiene un papel preponderante.

En este contexto binario, el cuerpo-vestido aparta y protege lo que nos pertenece, lo supuestamente no compartido, que viene dado como natural y no como el resultado de un proceso: nuestra individualidad. En estos esquemas, el cuerpo-vestido actúa como continente al mismo tiempo que límite con el 'afuera', y como tal, se le exige que revele las verdaderas intenciones del ser contenido. Respecto a lo que este esquema de capas genera en la comprensión de nosotros mismos como individuos, Elias (1987) afirma:

Las funciones psíquicas no encajan en este esquema. La natural dependencia de una persona respecto a otras, la natural orientación de las funciones psíquicas hacia unas relaciones, su capacidad de coordinación, su movilidad en esas relaciones es un fenómeno que no puede ser comprendido mediante modelos de sustancias, mediante conceptos espaciales como «interior» y «exterior». Para su estudio son necesarios otros medios de pensamiento y otra perspectiva.

(...) Aquello que suele separarse mentalmente como si fueran dos sustancias distintas o dos capas distintas del ser humano, su «individualidad» y su «condicionamiento social», no son en realidad más que dos distintas funciones de los seres humanos en sus relaciones mutuas, funciones que no pueden existir la una sin la otra. (pp. 52-53)

Analizar al vestido bajo el esquema de separación entre el interior y el exterior, implica que solo puede ser entendido como lo que cubre y encubre algo más, la verdad oculta, guardada y separada, y que la sociedad es aquel ente que desde afuera aprueba y regula esas formas de encubrir. Su superación supone que el cuerpo-vestido sea pensado no como un ente situado en la mitad que transmite información de un lado a otro. Sino como aquel atravesado por fuerzas que lo modelan y remodelan (y que no provienen o de adentro o de afuera), para reproducir a los cuerpos precedentes y las leyes sociales que los gobiernan (*habitus*), pero también para producir unos nuevos.

Al partir de la pretensión de develar los procesos que están detrás de la conformación de lo individual y lo social, que hacen que ninguno pueda ser entendido como unidades separadas, es necesario preguntarse, en primera instancia, si el cuerpo-vestido sí puede ser considerado una mediación entre el individuo y la sociedad; si es así, cuáles son las implicaciones presentes en su comprensión como artefacto.

## El cuerpo-vestido como mediación

Aquello que se ha entendido como separación entre mundo interior y mundo exterior, individualidad y condicionamiento social, no son dos instancias opuestas y espacialmente separadas sino dos funciones de los seres humanos en su relación con el mundo (Elias, 1987). En el pensamiento Occidental “nos parece evidente que el único camino correcto que conduce a la comprensión de unidades compuestas es su desmembramiento” (p. 20), de allí la persistencia en dividir para estudiar y analizar algo que de por sí, no existe separadamente.

Para la comprensión particular del cuerpo-vestido como mediación es pertinente abordar la obra de Alexandra Warwick y Dani Cavallaro (1998), cuyo objetivo, es ofrecer una mirada sobre algunos trabajos académicos que examinan al cuerpo en relación con el vestido que resultan útiles para esta argumentación. La idea central de su tesis es que el cuerpo es al mismo tiempo un límite y un no límite, lo cual es ambiguo, pero expresa precisamente esa ambigüedad entre el ser y el no ser. Al igual que el cuerpo, la vestimenta funciona también como una especie de borde, aquello que está tanto dentro como fuera y, por lo tanto, problematiza la noción misma de límite y lo hace tanto a nivel imaginario como simbólico. En el primero, representa la proyección de los egos que deseamos encarnar y en el segundo exterioriza los códigos y convenciones sociales.

Esta problematización del límite conlleva a que conceptos como la frontera, el marco, el margen dentro de la concepción mediadora del vestido deben ser reevaluados en cuanto aluden a demarcaciones precisas. Su contraparte estaría en la reconfiguración de los mecanismos de división declarados sobre los principios de movimiento, fluidez y porosidad.

La manera en que la comprensión convencional del vestido como fenómeno personal y comunal se traduce en la también convencional relación que existe entre superficie y profundidad, ha traído como resultado que el vestido sea leído como una forma superficial a ser penetrada para obtener acceso a un contenido profundo. Esta percepción, está basada en:

La primacía de las nociones de profundidad y contenido sobre las de superficie y forma, [que son] radicalmente desafiadas por una lectura según la cual se considera que las formas superficiales de personas y objetos poseen su propio tipo de profundidad. Este desafío desencadena un cambio, de un tipo de análisis basado en el intento de captar la profundidad oculta del “verdadero” cuerpo que se halla debajo de un vestido supuestamente engañoso, hacia un examen de la superficie en sí misma<sup>34</sup>. (Warwick y Cavallaro, 1998, XXII-III)

En este último tipo de análisis la superficie es considerada como una evidencia, blanda, pero no menos crucial para la confección de la subjetividad que la profundidad, atesorada por las preguntas y metodologías tradicionales. La ambigüedad del vestido, entendido como frontera, pero también como borde fluido, lo hace susceptible a ser compartimentado para su análisis, de allí que sea necesario tratarlo “como un instrumento deconstructivo para interrogar las ideas de diferencia y diferenciación, de su fabricación ideológica y su consiguiente desmitificación<sup>35</sup>” (Warwick y Cavallaro, 1998,

---

<sup>34</sup> Traducción propia.

<sup>35</sup> Traducción propia.

p. XXIII). Un análisis que propone un cambio, del análisis del significado al análisis del significante a través del énfasis en la superficie en lugar que en la profundidad y, así, subvertir todas las mitologías binarias.

La aproximación predeconstructiva está basada en los opuestos binarios, la deconstructiva busca superarlos, pero la transición entre una y otra no puede darse por hecho. Todavía se observan los síntomas del cambio en los paradigmas teóricos donde el cuerpo estaba ausente o marginado, hacia otros asociados al posestructuralismo donde se considera como parte fundamental de la reflexión acerca de los seres humanos contemporáneos y sus entornos. Por ejemplo, la vestimenta ha contribuido a problematizar con una intensidad quizás sin precedentes la relación entre los cuerpos biológico y tecnológico en los mecanismos contemporáneos de mediación que dependen en gran medida de lo artificial, lo simulado, lo hiperreal, los espacios virtuales, los ciberespacios y el reino electrónico (Warwick y Cavallaro).

En consecuencia, ya no se trata solo de encontrar si el cuerpo-vestido puede ser entendido como mediación, sino que él nos enseña mucho sobre la mediación en sí misma. Pensarlo como instrumento deconstructivo ayuda a develar aquello que se entretije en nuestra conformación como individuos sociales. Contribuye a pensar, como diría Elias (1987), en relaciones y funciones y no en sustancias internas y externas.

A manera de conclusión, y como respuesta a la pregunta inicial acerca de si el cuerpo-vestido sí puede ser considerado una mediación entre el individuo y la sociedad, y si es así, cuáles son sus implicaciones en su comprensión como artefacto. Tenemos que no solo es mediación, sino que enseña sobre la mediación, pero no entre dos entidades separadas y excluyentes: la individualidad entendida como mundo interior o sociedad como mundo exterior, sino entre lo que Elias (1987) nombra dos identidades, la del yo y la del nosotros; las cuales son el resultado de un fenómeno de entrecruzamiento y, por tanto, no pertenecen exclusivamente a una dimensión u otra.

Ambas identidades no son fijas para cada individuo, sino que se encuentran sometidas a transformaciones constantes y se condicionan mutuamente, lo único que varía es su equilibrio y la forma de relación entre ambas (Elias, 1987). Es aquí donde la propuesta de entender al vestido como un instrumento deconstructivo (Warwick y Cavallaro) cobra importancia, pues más que informarnos sobre la verdad oculta del individuo o sobre la presión social que se posa sobre los cuerpos, ayuda a develar los entrecruzamientos que configuran ambas identidades en una sociedad y tiempo determinados.

Para conseguirla es necesario superar la comprensión del vestido como una superficie que ha de ser horadada para encontrar un contenido, e invertir su lectura hacia el análisis de la profundidad de su superficie. Esto es, poner especial atención a su materialidad.

## Embodiment

El concepto de *embodiment* se ha empleado como incorporación, corporificación, encarnación y se refiere primordialmente a una condición existencial en la que se asientan la cultura y el sujeto<sup>36</sup>. Los estudios sobre *embodiment*, no son solamente estudios sobre el cuerpo sino sobre la cultura y la experiencia, entendidas desde el ser-en-el-mundo corporizado (*embodied*). Buscan sintetizar la inmediatez de la experiencia corporizada, con la multiplicidad de sentidos culturales en que estamos inmersos (Csordas, 1994).

---

<sup>36</sup> Este concepto ha encontrado muchas otras direcciones para su aplicación, entre ellas está aquella denominada *reflexive embodiment* (incorporación reflexiva), ha sido descrita como la “tendencia a percibir, emocionarse con, reflexionar y actuar sobre el propio cuerpo” (Crossley, 2006, p. 1). Esta capacidad está determinada por la consideración de las reacciones de las otras personas, capturadas en la noción de “cuerpo espejo” (Waskul and Vannini, 2006, p. 5). “Como resultado, cada uno se forma a sí mismo a partir del reflejo de las evaluaciones imaginadas que, del propio cuerpo, hacen los otros. Tal experiencia está altamente relacionada con el género, las mujeres se experimentan a sí mismas como objetivado sexual” (Weinberg & Williams, 2010, p. 48).

Como paradigma metodológico, el embodiment haya su principal característica en el colapso de las dualidades entre mente y cuerpo y entre sujeto y objeto (Csordas, 1990). Thomas Csordas (1990) realiza lo que denomina un examen crítico a las posturas sobre el embodiment en Merleau-Ponty (1945) y Bourdieu (1977, 1979). Con el primero, desde la problemática de la percepción y con el segundo, desde el discurso de la práctica. Si bien Csordas advierte que abordará dos discursos metodológicamente incompatibles, como lo son la fenomenología y lo que él llama el estructuralismo dialéctico, los encuentra compatibles dentro del paradigma del embodiment. La razón radica en que los dos teóricos ubican el concepto en términos de superación de dualidades problemáticas y es por eso pertinente este análisis como insumo para la presente investigación.

Para Merleau-Ponty en el ámbito de la percepción la dualidad principal es la de sujeto-objeto, mientras que para Bourdieu en el ámbito de la práctica es estructura-práctica. Ambos intentan no mediar sino colapsar estas dualidades, y la encarnación es el principio metodológico invocado por ambos. El colapso de las dualidades en la encarnación requiere que el cuerpo como figura metodológica sea en sí mismo no dualista, es decir, no distinto de un principio mental opuesto ni en interacción con él. Así, para Merleau-Ponty el cuerpo es un “escenario en relación con el mundo”, y la conciencia es el cuerpo que se proyecta en el mundo; Para Bourdieu, el cuerpo socialmente informado es el “principio que genera y unifica todas las prácticas”, y la conciencia es una forma de cálculo estratégico fusionado con un sistema de potencialidades objetivas.<sup>37</sup> (Csordas, 1990, p. 8)

Estos dos puntos de vista se condensan en el concepto de *preobjetivo* para Merleau-Ponty y en el de *habitus* para Bourdieu. Merleau-Ponty (1945)

---

<sup>37</sup> Traducción propia.

sostiene que es necesario partir de la experiencia de percibir en toda su riqueza e indeterminación. No tenemos ningún objeto antes de la percepción sino todo lo contrario, nuestra percepción termina en los objetos e inicia con el cuerpo en el mundo. Los objetos son un producto secundario del pensamiento reflexivo. Por tanto, la fenomenología es una ciencia descriptiva de los comienzos existenciales, no de los productos culturales ya constituidos (Csordas, 1990), esto también implica abandonar la tendencia a objetificar el mundo para poder comprenderlo.

Más adelante explicaré cómo este concepto se introduce en el estudio del vestido, por ahora es pertinente continuar con el planteamiento que hace Bourdieu respecto a la superación de las dualidades, que se da desde su concepción de la práctica. Dicha concepción pretende delinear un tercer orden del conocimiento más allá de la fenomenología y de una ciencia de las condiciones objetivas de la posibilidad de la vida social. Su estrategia es colapsar las dualidades cuerpo-mente y signo-significado en el concepto de *habitus* (Csordas, 1990).

En la teoría de la práctica de Bourdieu, las condiciones de la vida social existen en las cosas, afuera de los individuos como estructuras independientes a su voluntad y también existen en los cuerpos, están incorporadas en nosotros como huellas. Como resultado, las prácticas sociales como el vestir, tienen una doble dimensión: un sentido objetivo y un sentido vivido, que deben ser entendidos dialécticamente para explicar y comprender las acciones sociales (Bourdieu, 1977).

A partir de lo anterior, es posible comprender que la definición de *habitus* elaborada por Bourdieu se localiza en la unión entre las condiciones objetivas de la vida y todas las aspiraciones y prácticas compatibles con dichas condiciones (Csordas, 1990). Los *habitus* son producidos por la incorporación, incluso podríamos decir la somatización, para emplear un vocablo psicoanalítico, de las estructuras objetivas (Bourdieu, 1991). En consecuencia, los seres humanos, actuamos, reaccionamos y tomamos

decisiones que tomamos por libres, esto es, a partir de un aparente libre albedrío, cuando en realidad respondemos a unas estructuras que nos modelan y anteceden<sup>38</sup>. De esta manera, el *habitus* actúa como una forma de mediación universal entre las acciones de un individuo y la estructura que las produce.

Lo más relevante de estas dos posiciones, la de Merleau-Ponty y la de Bourdieu es que en ellas ni la percepción es subjetiva, ni la práctica es objetiva, son ambas en sí mismas. Para el presente estudio sobre el vestido esta situación es determinante. Gracias a su apuesta por superar los dualismos sujeto-objeto y práctica-estructura de la práctica, podemos acercarnos a una comprensión de lo que ocurre en la experiencia de investir un artefacto que tiene como particularidad recrear al cuerpo humano.

Estas y otras comprensiones teóricas sobre el *embodiment* han sido recogidas para el estudio del vestido por Joanne Entwistle en *Fashion and The Fleshy Body: Dress as Embodied Practice* (2000). El autor plantea la necesidad de crear un puente para la comprensión del vestido que tome en cuenta que, al ser tanto social como experiencia individual, es un fenómeno que gira alrededor del discurso y la práctica. Esta comprensión solo se alcanzará mientras se estudie al vestido en referencia al cuerpo, y al cuerpo, desde su condición de siempre y dónde sea estar vestido.

No hay una teoría que comprenda esta relación, por esto Entwistle (2000) se propone desarrollarla desde los enunciados de diferentes autores, (Merleau-Ponty, 1945; Goffman, 1959, 1971; Mary Douglas, 1978, 2007; Foucault, 1975, 1984; Bourdieu, 1977, 1979, 1994 y Csordas, 1990). Su punto de partida es la comprensión del vestido como una práctica corporal (*embodiment*),

---

<sup>38</sup> Bourdieu (1991) lo ejemplifica con la elección vocacional de las mujeres. Históricamente ligadas a conceptos como lo interior, lo sensible, lo íntimo del hogar, al momento de elegir una carrera se dirigen hacia lo que creen son buenas, decantándose por profesiones predeterminadas socialmente como “más femeninas que masculinas”.

incrustada en el mundo social, producida a través de unas rutinas que directamente obran sobre el cuerpo, las cuales entendemos desde Ortega (1954) como “usos”.

El cuerpo y el vestido operan simultáneamente de manera dialéctica. El vestido le otorga al cuerpo significado social, mientras que este le da vida e “integridad”. Así que el cuerpo-vestido se constituye en una identidad fenomenológica (carnosa) corpórea. Desde Merleau-Ponty, Entwistle (2000) enuncia que el cuerpo se instaure como nuestro punto de vista en el mundo, es nuestra expresión en el mundo, pero asimismo, constituye el medio por el cual (y a través del vestido, además), resulta la experiencia del yo conjuntamente con el movimiento del cuerpo que es igualmente importante en la percepción del mundo y de los otros.

Esta experiencia corporal se conecta con el planteamiento de Umberto Eco (1986) sobre el vestido, en el cual las prendas hacen conscientes a las personas de los límites y fronteras del cuerpo. Al tomar estas dos ideas, el vestido está ubicado en un medio espacial y temporal, en el cual se orienta al cuerpo hacia una determinada situación (esto es lo que hemos venido trabajando como usos que la cultura impone al cuerpo). No como un objeto pasivo sino como un sujeto activo que actúa bajo fuerzas sociales y se produce a través de unas prácticas particulares (los usos, históricos-irracionales).

En el estudio del vestido, el *habitus* como vínculo entre lo individual y lo social regula la manera cómo se vive el cuerpo, estructurado previamente por el lugar o posición social que el sujeto tiene. El *habitus* predispone unas ciertas maneras de vestir. De allí que el vestirse se constituye en una negociación práctica entre el sistema de la moda, las condiciones sociales de cada día, más unas reglas o normas que gobiernan las situaciones sociales (Entwistle, 2000).

Un estudio del cuerpo-vestido por tanto requiere moverse entre lo discursivo y representacional, y en la relación que se da entre ambos en las

relaciones de poder social. La experiencia corporal del vestido que se da en el uso es una orientación en el mundo social para el individuo. El vestido envuelve directamente acciones prácticas en el cuerpo y sobre el cuerpo, lo cual resulta en maneras de ser y vestirse: “una explicación sociológica de la vestimenta como una práctica encarnada y situada necesita reconocer las formas en que tanto la experiencia del cuerpo como las diversas prácticas de vestimenta están socialmente estructuradas<sup>39</sup>” (Entwistle, 2000, p. 344).

El paradigma del *embodiment*, como vemos, brinda algunos de los más importantes conceptos para estudiar la experiencia de uso del vestido. Habilita para considerar que la definición de vestido como modificación y complemento del cuerpo, no se da solo a partir de las transformaciones en la apariencia de este. Cualquier análisis que hagamos sobre el vestido, como he afirmado desde la pregunta por su significado, parte de la base de entender tanto las expectativas que la cultura posa sobre el cuerpo (estructuras que se incorporan, usos que la cultura impone al cuerpo), como desde su encuentro con el cuerpo (la experiencia del cuerpo-vestido vivido como mi cuerpo, el artefacto incorporado).

Como acto humano, la experiencia de uso del vestido, como afirma Ortega (1954) respecto a los usos, también tiene su etimología. En el caso del vestido el origen de este uso corresponde directamente a los que la cultura impone (o propone) al cuerpo y que son englobados para su estudio en signo, imagen y materia. Con la perspectiva del *embodiment* vemos cómo estos usos salen de y entran en el cuerpo de manera constante.

El vestido definido desde la división cuerpo-mente, sujeto-objeto, naturaleza-cultura, práctica y estructura de la práctica, no puede ser entendido más que como un artefacto expresivo. Expresa al sujeto, en cuanto exterioriza su ánimo, su posición frente al mundo, etc. Expresa al cuerpo-objeto en

---

<sup>39</sup> Traducción propia.

cuanto actúa como una segunda piel que le proporciona color, olor y textura. Es máscara y velo de una esencia verdadera, oculta y contenida, y por tanto además de expresión, es trampa y engaño pues copia a la naturaleza. Adicionalmente lo ponemos y lo quitamos sin que eso tenga mayor trascendencia en nuestra vida social, sin que de ello dependa la comprensión que hacemos de nuestro yo en el mundo y la comprensión que otros hacen de nosotros. No obstante, lejos del análisis racional, preobjetivo, todos los seres humanos conocemos la imposibilidad de existir sin que el vestido sea al menos, una referencia constante de la comprensión de nuestro cuerpo-yo.

Sin embargo, aún escuchamos tanto en el lenguaje cotidiano como en el más académico la misma negación para aceptar que sin el vestido adecuado en un momento determinado, estamos en mayor o menor medida, social y psicológicamente perdidos. Como uso que por su frecuencia se ha vuelto irracional y dado que los usos están predeterminados por lo social y encarnados en nuestro cuerpo, los cuerpos-vestidos prefiguran una comprensión del mundo sin la cual ya no podemos vivir.

La experiencia de uso del vestido, como experiencia preobjetiva que parte del cuerpo hacia el artefacto, y el *habitus* como encarnación de los usos del cuerpo (que hallan una gran parte de su realización en el uso del vestido), brindan herramientas para la comprensión del vestido como artefacto que crea cuerpo. Para una definición de su experiencia que por las mismas condiciones de esta particularidad, no puede ser pensada desde las oposiciones clásicas del pensamiento occidental ni de las oposiciones que aún persisten en las investigaciones de las ciencias sociales y humanas.



**Figura 12.** Mujeres de Konya, Turquía. Una de las ciudades más conservadoras del país. Nota. En el estudio del vestido, el *habitus* como vínculo entre lo individual y lo social regula la manera cómo se vive el cuerpo, estructurado previamente por el lugar o posición social que el sujeto tiene.

## Prótesis

Después de analizar los conceptos de apropiación, mediación y *embodiment* abordemos el término prótesis y las posibilidades que ofrece para una comprensión del cuerpo-vestido en la experiencia de uso.

Dentro de los enfoques que algunos autores le han brindado al objeto de diseño, se observa cómo la relación sujeto-objeto, ha sido comprendida mayormente como la probabilidad que el segundo le brinda al primero de extenderse más allá de sus posibilidades corporales biológicas. Así es como encontramos términos como prótesis e interfaces para explicar su operatividad como prolongaciones de las intenciones y facultades humanas para la transformación de su entorno, que al mismo tiempo se traduce en una transformación de su naturaleza, esto es, de su propio cuerpo.

En congruencia con lo anterior, abordemos la perspectiva del poshumanismo ciborg de Fernando Broncano (2009 y 2013), la posibilidad de comprender al vestido como prótesis y las implicaciones presentes para su concepción como artefacto que posibilita la recreación del cuerpo en la experiencia de uso. Sus conceptos resultan claves para esta investigación en cuanto proporcionan lo que él denomina una perspectiva posibilista y contextualista de los artefactos, tan necesaria para pensar al vestido desde sus múltiples dimensiones.

## La condición humana como condición protésica

Desde un aspecto instrumental, el cuerpo se ha asumido históricamente como un proyecto de perfeccionamiento técnico, en el que el encuentro con la herramienta permite una reconfiguración de su estructura original y potencia sus capacidades. Como afirma Krippendorff (2006) “el uso humano de la tecnología siempre amplía algunas capacidades humanas, a menudo aceptando algunas limitaciones menos importantes<sup>40</sup>” (p. 81). De allí emerge la noción de que los artefactos que creamos actúan como prótesis de nuestro cuerpo extendiendo nuestras capacidades de acción.

La clásica figura del *ciborg* del siglo XX es útil para explicar la condición humana como una condición protésica, poshumana y artificial<sup>41</sup>. Los ciborgs son “seres que serían incapaces de continuar su existencia sin sus proyecciones protésicas fisiológicas, mentales, sociales, culturales” (Broncano, 2013, p. 109). La filosofía ciborg se presenta como otro de los mecanismos teóricos para la superación de las polarizaciones propias del pensamiento

---

<sup>40</sup> Traducción propia.

<sup>41</sup> De manera similar Tomás Maldonado en *The Body: Artificialization and Transparency* (2003) afirma que el cuerpo siempre ha sido artificial, porque de una manera u otra siempre ha estado influenciado por la cultura, por tanto, no es nuevo que la artificialización sea decisiva en las estrategias de diseño o rediseño del cuerpo.

Occidental. Como afirma Broncano (2013):

Si la filosofía del posmodernismo se distinguió por la crítica feroz de la dicotomía entre sujeto y objeto, de lo interno y externo, la filosofía ciborg pone en cuestión las dicotomías entre medio y fin, entre cuerpo y prótesis, entre naturaleza y artificio. La cultura material es el entorno en donde estas dicotomías se disuelven. (p. 108)

Es precisamente esta última oposición, la de naturaleza y artificio, la que más fuertemente es cuestionada por la noción de prótesis y la de mayor interés para entregar al diseño una comprensión del vestido basada en su particularidad. De la misma forma en que Elias es enfático en cuestionar los conceptos por medio de los cuales comprendemos la relación entre individuo y sociedad, pues traen como resultado una comprensión compartimentada y excluyente de ambos, Broncano invita a debatir sobre la oposición entre constructivismo social y origen natural.

Al igual que el individuo y la sociedad, construcción social y construcción natural se constituyen mutuamente. En este orden de ideas, el universo protésico de los seres humanos no se entiende solo como añadidos, sino como continuaciones; como “el inicio de nuevas formas de dependencia de sus propias producciones” (Broncano, 2013, p.109).

En consecuencia, entender los artefactos como prótesis implica que no hay relaciones de subordinación entre sujetos y objetos:

Así como el cuerpo no es el instrumento ni el esclavo de la mente, tampoco lo son los artefactos. (...) Vestidos, cocina, artefactos de la vida cotidiana: no son instrumentos del cuerpo, sino lo más profundo de la identidad de los nuevos individuos de la modernidad”. Son, ante todo, “operadores de posibilidades accesibles, instauraciones de espacios que están entre lo real y lo posible, en una dinámica interminable que produce actualizaciones y, a la vez, transforma al productor. (Broncano, 2013, pp. 106-108)

Este contexto de análisis se presenta como uno de los más potentes para comprender al cuerpo-vestido como concepto integrador. El vestido como prótesis del cuerpo plantea relaciones de contigüidad y de posibilidad que, como he expresado, no se limitan a la experiencia de operar un objeto. Veamos a continuación las implicaciones presentes en esta consideración.

## El cuerpo-vestido en la filosofía ciborg

Después de establecer que desde la figura del ciborg es posible comprender la naturaleza protésica de los seres humanos, y cómo el cuerpo humano es ante todo un cuerpo artificial modificado por la cultura, dirigiremos la mirada hacia la relación particular que se establece entre el cuerpo y una de sus prótesis más determinantes: el vestido.

Son más determinantes porque si bien la creación y uso de las diferentes prótesis, ya constituye de por sí otro nivel de la naturaleza humana, y por ende todos somos ciborgs en tanto dependemos de estas creaciones, el cuerpo humano es por definición un cuerpo vestido. Al no existir evidencia de cuerpos humanos que no se visten, es también prótesis universal.

Dentro de las características de esta condición protésica de lo humano, está precisamente que, al estar constituidos existencialmente por ellas, no existe una posibilidad de retorno. Esto significa que no hay posibilidad de regresar a un estado no protésico. Al intentarlo, sentimos el extrañamiento. La ausencia de vestido ejemplifica perfectamente esta indefensión:

Al caminar desnudos y descalzos sentimos por un momento el placer inmenso de la vuelta a nuestro cuerpo, pero al poco tiempo sentimos que ya no es nuestro estado, que nos dañan las piedras, que nos invade el pudor y que esta visita a lo natural no puede extenderse más allá de ese instante. (Broncano, 2009, p. 23)

No obstante, cabe recordar que los artefactos entendidos como prótesis no son un fin en sí mismos, ni son por su artificialidad algo menos que lo humano, sino un campo de apertura a la posibilidad. En el primer capítulo me referí de esta manera al vestido y lo dividí analíticamente en tres grandes espacios de posibilidad para el cuerpo de ser signo, imagen y materia. Dicha división analítica pretende ser abarcadora pues un estudio de las formas particulares que cada espacio cobra en el entorno humano sería inconmensurable. De un modo paralelo, tratar de entender que es en sí lo que como prótesis el vestido amplía en la corporalidad humana, resulta complejo.

Las prótesis también han sido estudiadas no en términos de artefactos sino de medios. Estas extensiones no solo aumentan la capacidad humana, sino que promueven nuevos hábitos de percepción, ya que cualquier tecnología va creando un ambiente humano totalmente nuevo. “Cualquier prolongación o extensión, ya sea de la piel, de la mano o del pie, afecta a todo el complejo psíquico y social” (McLuhan, 1964, p. 29).

En este orden de ideas, McLuhan (1964) examina al vestido como prolongación de la piel que actúa como mecanismo de control térmico y como medio para definir socialmente el ego. Lo compara además con el alojamiento, aunque afirma que el vestido es algo más próximo, más viejo. Adicionalmente, lo define “como un arma que es extensión de la vida sensorial, destinada a combatir condiciones hostiles” (McLuhan, 1964, p. 91). A estas consideraciones podríamos añadir otras tantas. El vestido como prótesis de género, por ejemplo, de identidad, de apariencia física, de control de la musculatura, pero también de control social, entre otras<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> Respecto a la posibilidad de pensar al vestido como prótesis de género, Beatriz Preciado en Manifiesto contra sexual (2000), construye el concepto de prótesis de género, para pensar la no naturalidad del sexo y el género, su artificialidad. El vestido, es uno de los artefactos más convocados al momento de indagar sobre las construcciones artificiales del género en la cultura.

Dentro del amplio universo de las prótesis, se encuentran las supletorias y las ampliativas (Broncano, 2009), las que tienen funciones sustitutivas o integradoras (Maldonado, 1998).<sup>43</sup> En un sentido general, pero no generalizado, el vestido podría hallarse dentro de las prótesis ampliativas, pues éstas no sustituyen funciones dañadas, sino que crean otras nuevas<sup>44</sup>. Desde una clasificación más amplia, las prótesis pueden ser materiales y culturales, entendiendo las segundas como sistemas de signos y símbolos que transforman el modo de pensar de los seres humanos: música, escritura, lenguas, matemáticas, las imágenes (Broncano, 2009, p. 21). El vestido sería una prótesis material que entreteje una gran amplitud de tramas culturales.

Esta última afirmación tiene un reverso posible, pensar al vestido como una serie de prótesis culturales que se materializan en diversos procesos de modificación corporal. Tomaremos dos ejemplos de cuerpo-vestido, muy diferentes entre sí, para ilustrar este argumento.

En la indumentaria deportiva de *Speedo*, se podría hablar del vestido como prótesis material. Los sistemas de compresión del *Fastskin-3* mejoran la

---

<sup>43</sup> El concepto de prótesis ha sido abordado por Tomás Maldonado en *Crítica de la razón informática* (1998), donde realiza una taxonomía del universo protésico. Las prótesis motoras son aquellas destinadas a aumentar nuestra fuerza, destreza y movimiento; dentro de esta categoría encontramos desde las herramientas sencillas que siempre han ayudado a transformar la materia, hasta las máquinas o herramientas más modernas, los medios de transporte y locomoción. Las prótesis sensorio-perceptivas son los dispositivos para corregir minusvalías de la vista y el oído o aumentar el nivel de realidad como el microscopio y el telescopio. Las prótesis intelectivas son aquellas destinadas a almacenar y procesar datos como el lenguaje, la escritura y el computador. Las más recientes son las prótesis sincréticas, en ellas se reúnen las tres categorías anteriores y su representante por excelencia es el robot industrial. Maldonado advierte que podemos hablar de la existencia de una prótesis "(...) solo cuando existe un sujeto respecto al cual se desarrolla la función integradora o sustitutiva" (Maldonado, 1998, p. 159).

<sup>44</sup> En algunos casos el vestido es una prótesis supletoria, como es el caso de las copas de brasier que suplen la ausencia de un seno. Del mismo modo, el tutorial de maquillaje para las mujeres enfermas de cáncer, realizado por la diseñadora de vestuario María Andrea Sánchez, para el periódico *El Colombiano*, es una prótesis de este tipo.

posición del cuerpo en el agua y, junto con el gorro y las gafas, diseñados para reducir la fricción, logra reducir el consumo de oxígeno del nadador en un 11 %. Es difícil incluso afirmar si se trata de una prótesis de la piel, de la cabeza o de los ojos. Todo el sistema completo actúa como una prótesis del desplazamiento del cuerpo en el agua.

En los trabajos del diseñador de indumentaria y performista Leigh Bowery, muchos de sus vestidos actúan como prótesis para la borradura de la identidad, pero no solo de la identidad de género sino de lo humano. Los aspectos antropomórficos con los que nos definimos como especie se alteran con asimetrías, volúmenes y reemplazos del rostro por otra cosa. En su trabajo, el cuerpo como una entidad codificada en cuanto a género, edad, artefacto, animal o humano es puesto en cuestión. De allí que dejemos abierta la cuestión de si en este caso, no se trataría más de una prótesis cultural materializada.

## Ciborgs y actantes para superar los dualismos

Introducir la reflexión del cuerpo-vestido dentro de la propuesta metodológica del humanismo ciborg, trae implicaciones importantes para su estudio, pues contiene en sí misma la consideración del cuerpo como una entidad de por sí modificada que no riñe con su artificialidad. Por el contrario, “la cultura ciborg emplea objetos híbridos para hacer visibles las distribuciones culturales” (Broncano, 2009, p. 112), lo cual nos facilita estar más atentos a lo que la cultura tiene que decir sobre los cuerpos-vestidos que sobre los vestidos con las asociaciones y prejuicios puestos sobre su comprensión y estudio.

A este respecto resulta importante la teoría del actor-red (Bruno Latour, 1991), para la cual el artefacto no es tan solo un facilitador de la acción del sujeto sino una entidad capaz de expandir o incluso llevar la existencia del sujeto. Como lo expresa también el humanismo ciborg, no es el esclavo

del sujeto o del cuerpo objeto, es su espacio de posibilidad. Latour (1991) señala las maneras en las cuales los sujetos toman cualidades del objeto en el proceso de extenderse a sí mismos. Lo particular de esta teoría es que no distingue entre humano y no-humano para identificar la agencia. Para ello utiliza el término actante ya que la palabra actor tiene una carga simbólica ligada a las personas.

Lo que deseo resaltar de esta teoría es que invoca un principio de simetría, según el cual humanos y no-humanos deberían ser tratados por igual en los estudios sociales. Al ser pensados como elementos indisociables, pueden estudiarse lejos de los dualismos. “Una virtud de tales argumentos es que ayudan a desplazar el peso del análisis del papel que desempeñan los objetos en el autoconocimiento del sujeto hacia un examen de su papel práctico en la mediación de acciones” (Keane, 2006, p. 200); es aquí precisamente donde se encuentra el espacio de acción para el proyecto de diseño.

Lejos de considerar que el vestido debe ser tratado como una entidad igual a la persona, esta búsqueda de la identidad diseñística del vestido basada en su particularidad aboga, como he expresado en otros apartados, por una consideración profunda de su indisociabilidad con el cuerpo humano. De allí que la propuesta de entenderlo como prótesis al interior del humanismo ciborg sea tan potente para su reflexión al interior del pensamiento de diseño.



**Figura 13.** El vestido como prótesis para borrar la identidad.

Nota. Durante el Paro Nacional (Colombia, mayo 2025) para los participantes, el vestido se convierte en prótesis que protege su identidad ante un posible perfilamiento de las autoridades. Fuente: fotografía de Jorge Hernán Arce González.

## La interfaz

En la revisión de los conceptos y términos que encierran la pregunta por la relación cuerpo-vestido en el momento del uso, traigo ahora al término interfaz. Acudo para su estudio a las tesis de Gui Bonsiepe (1998) y Klaus Krippendorff (2006). Ambos desde dos perspectivas complementarias, abordan la pregunta por el artefacto de diseño desde su comprensión como interfaz. En este apartado, contrastaré estas teorías con lo que he determinado como la particularidad del vestido: su capacidad de recrear el cuerpo humano y aquello que acontece en la experiencia de su uso.

Tanto Bonsiepe como Krippendorff consideran a la interfaz un tema central del diseño. Para el primero, esta permite “(...) aclarar las diferencias entre ingeniería y diseño como disciplinas proyectuales (...), el diseñador industrial se concentra en los fenómenos de uso y de funcionalidad, es decir, en la integración de los artefactos con la cultura cotidiana. Su centro de interés se encuentra en la eficiencia sociocultural” (Bonsiepe, 1998, p. 23). Por su parte Krippendorff (2006) advierte que “Cuando el diseño tiene que ver con el uso, las interfaces son la cuestión<sup>45</sup>” (p. 79). Consideraré a continuación los aspectos más importantes de ambas propuestas para su elaboración a la luz del cuerpo-vestido.

## Cuerpo-vestido y objetivo de la acción

Para la comprensión de la interfaz, Bonsiepe (1998) plantea un esquema de tres ámbitos que representa “la interacción entre el cuerpo humano, la herramienta (artefacto, entendido como objeto o como artefacto comunicativo) y objeto de la acción” (p. 17). La interfaz se refiere por tanto a todo el espacio de interacción y no al artefacto como tal. Destaca un sentido de unión entre los tres que se da en el momento de la acción, esto es, en el momento del uso.

Este esquema trae una consideración importante para la comprensión del artefacto y del proyecto de diseño. Desde el primero, promueve una revalorización de las consideraciones puestas en los objetos, durante gran parte de la historia del diseño, que se centraban en sus definiciones a partir de forma, función y estilo, para dirigir la pregunta sobre su acción eficaz. Desde el proyecto, implica que no se trabaje sobre la proyectación de artefactos, sino sobre la de interfaces y con ello, se establezca una conciencia sobre los agentes que participan en su generación.

---

<sup>45</sup> Traducción propia.

El cuerpo-vestido en el esquema de la interfaz propuesto por Bonsiepe estaría comprendido por: el cuerpo humano-el vestido-el objetivo de la acción. Este último abre paso a dos grandes preguntas que se complementan una a la otra: las intencionalidades y las funciones en el vestido. Estos temas ameritarían un estudio particular. No obstante, en este punto es necesario un esbozo de esta reflexión para poder analizar el esquema propuesto.

Respecto a las intencionalidades, mi hipótesis sobre lo que sería la identidad diseñística del vestido, ha girado en torno a las implicaciones presentes en su definición como artefacto, las cuales son, desde su generalidad, (1) ser una realización material de elementos culturales que, desde su estructura, responde a unas intencionalidades humanas, en el contexto de redes de artefactos y prácticas determinadas que las dotan de sentido (Broncano, 2006). Desde su particularidad, (2) dichas intencionalidades humanas tienen su origen en la necesidad de dar forma a los requerimientos que la cultura impone (o propone) al cuerpo, y están dirigidas a la transformación del contexto a través de la transformación misma del cuerpo. Cabe anotar que al estar analizando en este capítulo la experiencia de uso, aquí me estoy refiriendo a la intencionalidad de la persona que usa el vestido y no propiamente a la de sus creadores<sup>46</sup>.

En el plano de las funciones, a partir de la definición de vestido adoptada, tenemos que la función principal del vestido es modificar o complementar el cuerpo. Las otras funciones, surgen de las amplias posibilidades que surgen de esta capacidad transformadora y que son reunidas para su estudio en tres grandes ámbitos: signo, imagen y materia. Bajo estas dos premisas, el esquema de la interfaz de Bonsiepe para el vestido, estaría inscrito en la intención de transformación del propio cuerpo y sus tres

---

<sup>46</sup> En el tercer capítulo, exploraré las maneras en que la reflexión del vestido como artefacto, se inscribe tanto en enfoques intencionalistas como no intencionalistas. Por el momento, comprendamos las intenciones humanas en su sentido más amplio, como aquello que impulsa la transformación técnica del entorno.

ámbitos de integración al momento de la experiencia de uso son: cuerpo humano-vestido-modificación del mismo cuerpo humano.

Respecto al análisis anterior, el de prótesis que invita a partir de un humanismo ciborg a superar las polaridades entre humanos y artefactos, la interfaz adiciona el problema de los fines: los porqués y paraqués de nuestra unión con ellos. Al atender a la sincronía de los tres ámbitos de relación y no al artefacto en su estado previo a la disposición, permite analizar la experiencia de uso del vestido como aquella acción que, al retornar al cuerpo, conduce a una autoconciencia constante del mismo, a una afirmación siempre presente de su artificialidad y, con ella, de los usos propuestos o impuestos por la cultura en un tiempo espacio determinado<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> Heidegger en *Filosofía, ciencia y técnica* (1997), elabora un discurso sobre el paso del objeto de su existencia física a disposición. Al ser usado, “la relación-sujeto-objeto logra así por primera vez su puro ‘carácter de relación’, esto es, su carácter de co-misión, en la cual son absorbidos, en cuanto constantes [Bestände], tanto el objeto como el sujeto. Esto no quiere decir que la relación-sujeto-objeto desaparezca, sino que, por el contrario: ella alcanza ahora su más extremado poderío, predeterminado por lo dispuesto-reunidor, ella se convierte en un constante disponer” (p. 169).



**Figura 14.** Esquema de la interfaz cuerpo-vestido, a partir de los enunciados de Bonsiepe.

### La fusión cuerpo-vestido

Como he expuesto, al hablar del vestido en términos de su uso se plantean cuestiones diferentes a entenderlo desde su creación o, simplemente, desde su existencia física cuando aún no se da como disposición. La interfaz se presenta como el término por excelencia para entender la acción por la cual un objeto deja de ser “algo” colgado en la pared, puesto en una

mesa o metido en un empaque para volverse una unidad con el cuerpo humano en pos de alcanzar un objetivo dado. La interfaz como ámbito de integración, refiere a:

La existencia de un proceso –en los mamíferos superiores a través del pensamiento– que permite crear vínculos entre los objetos y los usuarios. (...) Este proceso de pensamiento es tácito –que no se oye ni se dice sino que se supone, (se da por sentado) – en el acto de usar las cosas del mundo: sumergidos en el acontecimiento del uso fluimos en la acción sin atención fija. Morris Berman llama a este vínculo conciencia participativa y la describe como un estado de conciencia en el que se rompe la dicotomía sujeto/objeto y la persona se siente identificada con lo que está percibiendo.

En dicho estado –hic et nunc– característico de cuando utilizamos los objetos, la destreza corporal y la habilidad mental del usuario se fusionan a la función del utensilio. Estamos atentos a lo que se corta no a lo que corta; atentos a lo que se traza no a aquello con lo que marcamos; atentos a lo que se guisa o se escribe, no a los utensilios con lo que realizamos la tarea. El objeto como prótesis, se convierte temporal, ente en extensión de lo real de nuestro cuerpo; y también, por momentos, aquello sobre lo cual se actúa, se diluye de la atención y se integra en unidad con el utensilio y el usuario.

La conciencia participativa es ese triángulo en que temporalmente deja de haber separación; solo hay un ciclo de retroalimentación aquellos sobre lo que se actúa, el útil y el usuario. Cuando nos llama la atención algo ajeno, o por cualquier motivo se interrumpe el proceso, asumimos de nuevo la segregación. (Martín Juez, 2002, pp. 77-78)<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Martín Juez describe cómo esta relación con el mundo material, en la que nos abandonamos a vivir la conciencia participativa sin la presión de las segregaciones

Dado que el vestido no es un artefacto itinerante sino permanentemente ligado al cuerpo, incluso en los escasos momentos en que se está desnudo, la conciencia participa en la experiencia de uso del vestido es un estado constante. El cuerpo se entiende como desnudo por la referencia a un vestido, de allí que la conciencia de este artefacto sobre el cuerpo nunca nos abandone. En consecuencia, estar vestidos es estar corporalmente presentes, en tanto cuerpo como ámbito de partida de las intenciones y la acción, vestido como artefacto y cuerpo, como aquello sobre lo que recae dicha acción, se diluyen en un acto de retroalimentación constante.

Este sentido de integración es abordado por Krippendorff (2006) quien trae a consideración a la palabra alemana *Schnittstelle* como aquella que enfatiza la segregación. El lugar donde el mundo de los humanos puede estar separado del mundo de las máquinas, mientras que el concepto que designa el vínculo entre ambos es el de interfaz: “El cuerpo humano es parte de una interfaz tanto como el artefacto con el que interactúa<sup>49</sup>” (Krippendorff, 2006, p. 79). Esta afirmación, nos acerca a la comprensión de la experiencia del cuerpo vestido como un acontecimiento de total integración, en el cual es difícil reconocer dónde termina el cuerpo y donde comienza el vestido.

Se podría llegar a afirmar que este es uno de los motivos por los cuales el cuerpo se confunde con el vestido en los actos de mediación. El cuerpo, entendido no como objeto sino como corporeidad, se reconoce en la continua acción sobre sí mismo. En una experiencia donde tres ámbitos se diluyen y solo se adquiere conciencia del artefacto cuando en su acción modificadora perturba o agrede

---

cotidianas, se vive de manera más profunda en la infancia: “durante un período largo de la niñez las cosas siguen fusionadas a uno mismo, y uno dialoga con ellas como lo hace con los humanos que nos rodean. Padres, hermanos y objetos están al mismo nivel en la red de percepciones: son solo el tiempo y las clasificaciones las que harán de esta res una estructura de jerarquías y nominaciones, de sujetos, objetos y egocentrismos” (Martín Juez, 2002, p. 78).

<sup>49</sup> Traducción propia.

al cuerpo al interior de situaciones que no han sido incorporadas como hábitos. Si bien podríamos calificar algunas modificaciones del vestido como agresivas para el cuerpo, como el uso de zapatos de tacón muy alto, piercings, fajas que comprimen, al ser integrados como hábitos y legitimados por la cultura, entran al ciclo de retroalimentación y se diluyen en la conciencia participativa como lo haría cualquier otro elemento vestimentario

## La persona y su interacción con el vestido

Para indagar más sobre qué acontece en esta experiencia de integración entre cuerpo y vestido en la experiencia de uso, examinemos en la definición de interfaz ofrecida por Krippendorff, el papel de las personas y las acciones entre estas y los artefactos, la cual se comprende como interacción. Hagamos primero referencia a estas acciones y después exploremos la noción de usuario para el contexto del vestido.

Durante la interacción, la coordinación motora y sensorial se teje con las reacciones (*outputs*) del artefacto, en un todo dinámico donde los participantes humanos se sienten cómodos y poseen una comprensión del significado de sus acciones, de sus fines y de las posibilidades que brinda el artefacto para alcanzarlos a través de movimientos en el tiempo y el espacio.

La persona usa sus sentidos para preservar la correlación entre las percepciones que tiene sobre el artefacto, el contexto donde se encuentra y la finalidad a alcanzar. Mantiene una secuencia de acciones (*inputs*) que generan *outputs* del artefacto, los cuales son interpretados a la luz de los significados y modelos conceptuales que posee. La experiencia completa de uso se da entonces en una secuencia de “sentido-acción-sentido que se da en el contexto de nuestra construcción de mundo, el pasado, el presente y lo deseable<sup>50</sup>” (Krippendorff, 2006, p. 83), y que se va monitoreando constantemente.

---

<sup>50</sup> Traducción propia.

En el esquema de Krippendorff podemos identificar también un modelo de tres ámbitos que se evidencian en su ejemplo sobre la interfaz con la tijera, donde su uso, media entre el papel y el criterio propio de lo que se desea alcanzar. Tenemos entonces un primer ámbito que sería el artefacto, el segundo sería una materia o contexto para modificar y el tercero un criterio o propósito particular para la acción.

Lo anterior hace posible que, en cada acción ejecutada con el artefacto, la persona pueda evaluar, a lo largo de la secuencia de sentido, si está obteniendo el objetivo deseado y, en caso de no ser así, puede tomar correctivos modificando algún paso en la secuencia o determinar la ineficiencia de la interfaz. En tal caso, tendrían que revisarse los tres ámbitos, no únicamente el artefacto. De hecho, lo que resulta más determinante para Krippendorff en el análisis de la interacción, es la comprensión a nivel del significado que las personas tienen con los artefactos que usan.

Si bien plantea que en el momento de la interacción se da una simbiosis entre la persona y artefacto, enfatiza en la existencia de una relación asimétrica entre “la agencia humana, la capacidad de comprender y actuar con un propósito, y los artefactos materiales que, aunque hechos por humanos, son fundamentalmente diferentes de ellos” (Krippendorff, 2006, p. 81). El significado de los artefactos en el uso es el aspecto central de la tesis de Krippendorff y es por esto propone que, para entender cómo interactúan ambos ámbitos, debemos mantener separados sus modos de operación.

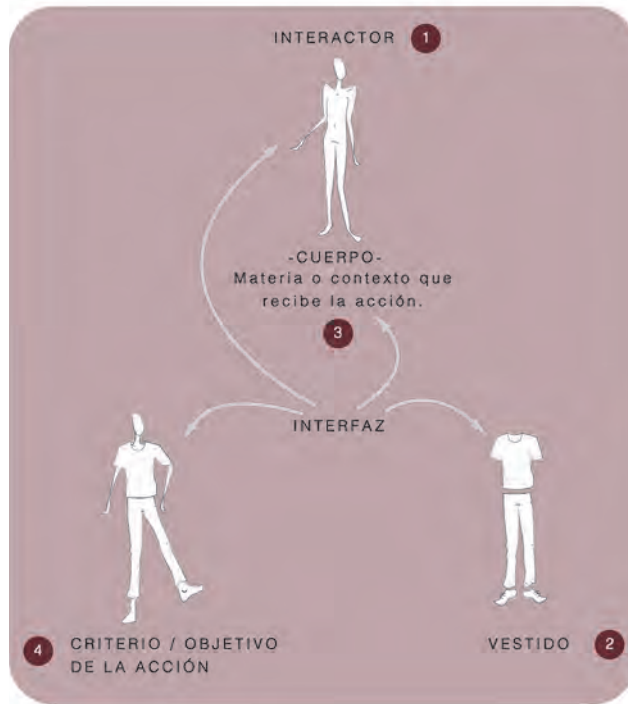
En esta interacción humano-artefacto, el primero no actúa causalmente a partir de lo que expone o es físicamente el segundo, sino de lo que siente, significa y desea alcanzar para sí. Mantener la distinción entre ambos ámbitos en la comprensión de una interfaz, es fundamental en el diseño centrado en lo humano pues nos aleja de una comprensión mecánica de las personas, afirma el autor.

Esta perspectiva se centra en la persona que usa y destaca su papel en la conformación y evolución de las interfaces. Esta postura a diferencia de las estudiadas en la noción de prótesis y frente a algunas posiciones no intencionalistas de la creación y reproducción de artefactos, que serán analizadas en el tercer capítulo, propende por una comprensión de la relación humano-artefacto que no desestime la posición del primero como único dador de sentido.

Al reunir los principales aportes sobre la teoría de la interfaz enunciados por Bonsiepe (1998) y Krippendorff (2006) tenemos que, comprender el cuerpo-vestido como interfaz, implica en primera instancia atender a cuatro ámbitos:

1. El cuerpo de la persona -el interactor-
2. El artefacto -vestido-
3. la materia o contexto que recibe la acción (Krippendorff, 2006) -el cuerpo-.
4. El criterio o propósito particular para ejecutar la acción (Krippendorff, 2006). Equivalente al objetivo de la acción (Bonsiepe, 1998).

En segunda instancia, implica entender que estos ámbitos se dividen para fines analíticos pero que, en el momento de la experiencia de uso, se hacen un todo coordinado por efecto de una secuencia de sentido-acción-sentido que se da en la persona. A partir de la comprensión de los significados culturales históricos del artefacto y de la interpretación de sus reacciones (*outputs*) después de ejercer sobre él una serie de acciones (*inputs*).



**Figura 15.** Esquema de la interfaz cuerpo-vestido, a partir de los enunciados de Bonsiepe (1998) y Krippendorff (2006).

El cuerpo-vestido al interior del esquema de la interfaz plantea una serie de retos en el ejercicio de llevar estos conceptos a la pregunta por la persona y su interacción con el vestido. Resulta particularmente interesante pensar en la coordinación motora y sensorial que se teje con las reacciones del artefacto y en la secuencia de sentido-acción-sentido que define los *inputs* y los *outputs* de las diferentes acciones. Especialmente nos invita a pensar cuáles son esas acciones que se ejecutan en el uso de un vestido y los elementos de sentido que emergen a la luz de lo que entendemos, por lo que este es como artefacto y lo que debe ser en relación con el cuerpo humano al interior de un determinado contexto de acción.

Todo lo anterior debe ser pensado a la luz de casos específicos, donde se tengan en cuenta las condiciones de la persona, las tipologías de los vestidos, las maneras en que éstos modifican o complementan al cuerpo de esta persona, los propósitos de dichas modificaciones. Además de las constantes interpretaciones y reconfiguraciones del esquema corporal que se da por efecto de la retroalimentación de estos ámbitos y, que para el caso del vestido cuyo uso es casi permanente, se convierte en una secuencia de acción-sentido incesante.

En conclusión, estudiar al cuerpo-vestido desde el esquema de la interfaz, trae consigo la noción de integración cuerpo artefacto, cuyos trazos más característicos se encuentran en los términos y conceptos estudiados en el capítulo. No obstante, si bien la expresión cuerpo-vestido se compone de dos palabras, al ser pensada como interfaz parecería adolecer del tercer y cuarto ámbito: el contexto o materia de transformación (Krippendorff, 2006), y el objetivo de la acción (Bonsiepe, 1998) o criterio o propósito particular para ejecutar la acción. De hecho, están incluidos, pues el cuerpo es materia, contexto y objetivo de la acción del vestido, y su modificación el propósito de dicha acción.

Después de examinar los conceptos de apropiación, mediación, *embodiment*, prótesis e interfaz, afirmo que esta última se presenta como el modelo de análisis por excelencia para comprender la determinación mutua que se da entre personas y artefactos en el momento de la experiencia de uso, pues involucra ámbitos y variables. Esto conlleva a un estudio del vestido que considera al cuerpo como punto de partida y de llegada de su acción. De allí que a través de la conciencia participativa se diluyan, no por un efecto imaginario sino centrado en los sentidos y los significados de las sensaciones corpóreas, las distancias entre sujeto y objeto, entre cuerpo y artefacto.

## Categorías y condiciones para un análisis del cuerpo-vestido

Estos cinco conceptos analizados aportan desde sus perspectivas teóricas diferentes maneras de comprender la relación de integración entre el cuerpo y el vestido. Salvo algunas consideraciones sobre las relaciones de simetría entre cuerpo y vestido, que se dan entre las definiciones de prótesis e interfaz, podemos nombrar una serie de aspectos que las reúnen y determinan los puntos centrales de la práctica del vestir:

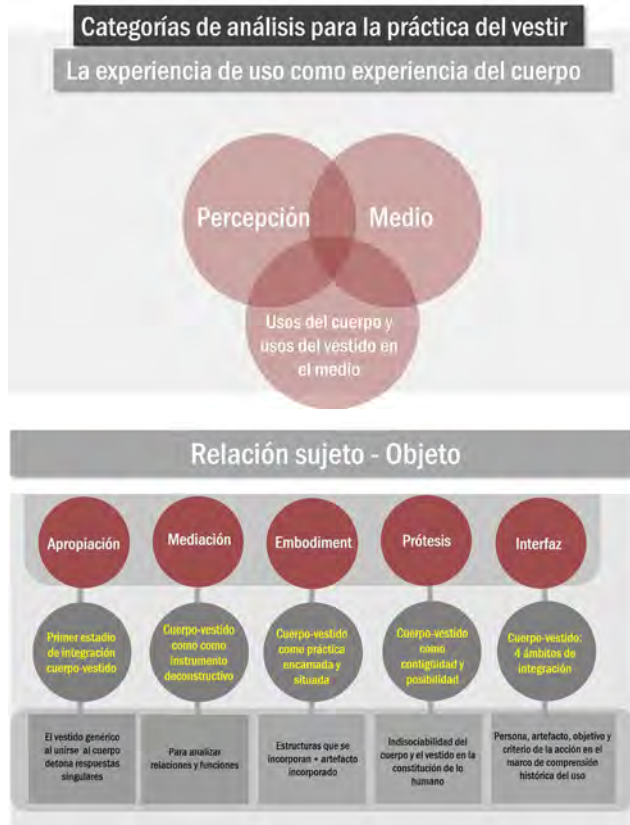
1. El colapso de las dualidades cuerpo-mente, sujeto-objeto, individuo-sociedad, natural-artificial.
2. Un estado del cuerpo y del vestido, antes y después del encuentro. El primero como posibilidad, el segundo como disposición y, posteriormente, como apropiación y configuración de una naturaleza ineludiblemente artificial: la naturaleza de lo humano.
3. Un discurso centrado en el cuerpo, entendido como corporalidad y en la práctica, como acción histórica y contextualizada que entra en consonancia con la experiencia siempre presente del cuerpo invistiendo el artefacto.
4. Una problematización de la noción de límite. Desdibujamiento de la frontera donde termina el cuerpo y comienza el vestido, lo natural y lo artificial, lo propio y lo colectivo.

Estos y otros aspectos estudiados durante el capítulo derivan en unas categorías de análisis para explicar desde qué aspectos concretos podemos enunciar que, en el acto de vestir como experiencia de uso, se da un fenómeno de integración entre el cuerpo y el vestido. Una síntesis de dichas categorías y sus relaciones está representada en la figura 16.

- La experiencia de uso como experiencia corporal, segmentada para su análisis en:
  - a. La percepción como experiencia corporal: el cuerpo entendido no como objeto sino como corporalidad. Lejos de la fragmentación cuerpo-mente en la experiencia de uso acontece una borradura de los límites trazados por el análisis racional, que parcela la comprensión de aquello que soy, el cuerpo que tengo y el artefacto que uso. En su lugar comprendido como entidad fenomenológica, condensa la experiencia de un cuerpo cuya naturaleza es de por sí artificial, que es cuerpo-vestido. En consecuencia, todo lo que las personas, sienten, dicen, creen y saben de su cuerpo proviene de esta experiencia de unidad y debe ser tomado en cuenta para el análisis del vestido como artefacto.
  - b. Medio: condiciones contextuales materiales, simbólicas e históricas que enmarcan la vida de las personas.
  - c. Usos del cuerpo y usos del vestido en el medio: los usos del cuerpo, como vimos en el primer capítulo, determinan las modificaciones corporales que se deben emprender a través del vestido para su realización, sin embargo, los usos históricos del vestido afectan el modo en el que hemos entendido los cuerpos humanos. Un análisis desde la experiencia de uso exige que se realice un cruce entre estas dos perspectivas de un mismo hecho social devenido en hábito.
- Relación sujeto-objeto: de las cuatro comprensiones básicas de la relación sujeto y objeto en la tradición clásica de la teoría social, doy especial importancia a la cuarta: sobre la materialidad del objeto, ya que destaca el aspecto material de los artefactos y se cuestiona por las maneras en que estos ayudan a la realización de las personas. Sin apartarnos de otras tres perspectivas, esta nos permite estudiar los aspectos sensoriales que han sido tan relegados en los estudios del vestido.

A partir de los conceptos y términos revisados, esa segunda categoría se divide con fines analíticos en:

- a. *Apropiación*: aspectos identitarios que se generan a partir del uso, historia de vida del vestido desde el momento de la adquisición, sus transformaciones materiales y los significados asociados a la experiencia de su uso.
- b. *Mediación*: situarse en el cuerpo-vestido no como límite sino como instrumento deconstructivo, para estudiar las relaciones entre las diferentes funciones o identidades del yo: lo individual y lo social las cuales son el resultado de un fenómeno de entrecruzamiento.
- c. *Embodiment*: el cuerpo-vestido como práctica encarnada y situada. Incluye el análisis de una experiencia del cuerpo más una práctica, ambas, socialmente estructuradas. Esto es, tanto las estructuras que se incorporan, usos que la cultura impone al cuerpo, como la experiencia del cuerpo-vestido vivido como mi cuerpo, el artefacto incorporado.
- d. *Prótesis*: cuerpo-vestido como contigüidad y posibilidad. Parte de la indisociabilidad del cuerpo y el vestido característica como constitutiva de lo humano, para analizar las posibilidades y potencialidades de su naturaleza artificial.
- e. *Interfaz*: el análisis del cuerpo-vestido como interfaz conlleva a la definición de cuatro ámbitos: persona, artefacto, objetivo y criterio de la acción en el marco de la comprensión histórica del uso. Adicionalmente, implica determinar la secuencia de sentido-acción-sentido que define los *inputs* y los *outputs* de las diferentes acciones que se llevan a cabo en la experiencia de uso del vestido.



**Figura 16.** Esquema de las categorías de análisis del cuerpo-vestido, derivadas del estudio de diferentes conceptos que abordan la relación entre personas y artefactos en la experiencia de uso.

Este capítulo se dividió en dos momentos, en el primero, se definieron los aspectos que están implicados en la comprensión de la experiencia de uso del vestido, como un fenómeno que integra al cuerpo y al vestido. Tras la revisión de los conceptos experiencia, uso, apropiación, mediación, *embodiment*, prótesis e interfaz se determinó dichos aspectos y las líneas generales para su estudio y análisis. Con estos argumentos se presentó

la segunda faceta que compone la identidad artefactual del vestido: su experiencia de uso.

Como se evidenció en el apartado anterior sobre las categorías de análisis del cuerpo-vestido, la experiencia de uso como fenómeno de integración de ambas instancias, implica situarse en un campo teórico que promueva una superación de la comprensión binaria del cuerpo, la artificialidad y la individualidad. Solo sobre este terreno es posible sustentar un estudio sobre la experiencia de uso de un artefacto que copia, modifica y amplifica al cuerpo humano en toda su unidad, en todos los momentos de su existencia.

La comprensión de una integración de dos ámbitos teóricamente escindidos: el mundo de los sujetos y el mundo de los objetos encuentra en los conceptos y términos abordados una posibilidad de diálogo. Sea desde las maneras en que se apropia un artefacto a las vivencias únicas que cada persona tiene de ella misma como cuerpo, hasta aquellas donde se consigue un estado de conciencia que reúne persona, artefacto, objetivo y criterio de la acción en un todo indisoluble, las propuestas teóricas detrás de estos conceptos parecen responder de manera más precisa a lo que realmente acontece en el entorno humano, que es por definición un entorno artificial.

En un segundo momento del capítulo, se indagó sobre la posibilidad de hallar en los aspectos implicados en la comprensión de la experiencia de uso del vestido como un acto de integración, los argumentos necesarios para proponer la expresión cuerpo-vestido como concepto integrador que contribuya a la comprensión de dicho fenómeno. Es necesario destacar que todos los conceptos revisados, se dirigen en sus aspectos fundamentales a las relaciones entre personas y cualquier tipo de artefacto. Por tanto, al llevar este análisis al campo del vestido, necesario resaltar tres aspectos que problematizaban su generalización como artefacto: su grado de intimidad con el cuerpo, su función principal y extensión temporal de su uso.



**Figura 17.** Esquema de las tres condiciones para comprensión del cuerpo-vestido, desde los conceptos de apropiación, mediación, embodiment, prótesis e interfaz.

El primer aspecto, sintetizado en la alusión de que el vestido en la reflexión teórica se confunde con el cuerpo, problematizaba la noción de límite, sea duro o poroso; o pensado desde la noción de gradiente, la proximidad impide discernir con claridad si es al cuerpo o al vestido el que le corresponde el papel de mediación.

Respecto a su función principal, la cual está derivada de su definición como artefacto: modificar y complementar al cuerpo, hay tres puntos importantes: a) se convierte en sí mismo en el instrumento visible y tangible de incorporación de las prácticas sociales; b) al estudiarlo como contigüidad y posibilidad del cuerpo, como lo evidenciamos resulta complejo determinar qué es exactamente lo que posibilita. Esto trae como consecuencia que se deban emplear herramientas analíticas que puedan ser aplicadas a las muy diversas tipologías de vestido y los diferentes sentidos culturales y sociales que contienen; c) determinar la secuencia de sentido-acción-sentido que se da en la relación persona-artefacto-objetivo y el criterio de la acción

requiere no solo que se discrimine la secuencia de acciones que parten del cuerpo y las reacciones que se sienten sobre el mismo cuerpo, sino también, que todas las variaciones de sentido están relativizadas por la experiencia personal de cada individuo, aquello que entiende y sabe de su cuerpo-yo y que varía según los contextos en los que se encuentra.

La extensión temporal del uso del vestido, por su parte, responde a la condición humana de ser cuerpos vestidos en todo momento y lugar, incluidos los escasos momentos donde estamos desnudos que, como hemos afirmado, están inevitablemente acompañados por el designio cultural de la referencia al vestido. Esta condición reclama que cada una de las preguntas planteadas desde los cinco conceptos y términos estudiados, o desde otras perspectivas teóricas que no hayan sido contempladas, tengan en cuenta cada situación particular. La casa, los cubiertos, la cama, el vehículo, el lápiz y demás artefactos que pueblan nuestras vidas tienen su momento de integración al cuerpo, mientras que el vestido es permanente.

Después de estas observaciones, es posible concluir que en los conceptos y términos revisados se encuentran los argumentos necesarios para proponer la expresión cuerpo-vestido como concepto integrador, que contribuye a la comprensión de dicho fenómeno; no obstante, estos han de ser entendidos a la luz de los tres ámbitos de problematización descritos.

## El diseño del vestido como proyecto de diseño del cuerpo

**E**n los capítulos uno y dos, examiné lo que he planteado como los dos ámbitos sobre los cuales se basa la identidad artefactual del vestido: su particularidad como artefacto, definida como la posibilidad de recrear al cuerpo de la persona y el fenómeno de integración y determinación mutua que acontece entre este último y el vestido en el momento del uso. Para este tercer momento, se tomaron los principales hallazgos de estos dos ejes de análisis y se contrastaron con la pregunta por la identidad propia de los artefactos del diseño. Esto con el fin de indagar sobre las implicaciones presentes en la afirmación de que el proyecto de diseño del vestir ha de comprenderse, desde el campo disciplinar, como un proyecto de diseño del cuerpo-vestido, entendiendo este último desde las categorías enunciadas en el apartado *El cuerpo-vestido como concepto integrador* del segundo capítulo.

De esta manera, el curso de la pregunta por la identidad diseñística del vestido se traslada del análisis de las teorías sobre el vestido y el vestir como hecho antropológico y social, a determinar las consideraciones que deben ser tenidas en cuenta para la teorización sobre su creación como acto de diseño, esto constituye el principal objetivo de este capítulo. Estas consideraciones parten del debate sobre su identidad como artefacto, con

los modelos teóricos del diseño desde el marco interpretativo de la relación cuerpo-objeto.

A partir de lo anterior, planteo dos cuestiones en el desarrollo de este capítulo. La principal se dirige a conocer de qué manera los hallazgos encontrados (conceptos, teorías, categorías) sobre la identidad artefactual del vestido, determinan hacia dónde debe dirigirse la teorización sobre la comprensión del proyecto de diseño del vestir como un proyecto de diseño dirigido al cuerpo-vestido.

Mi hipótesis es que dado que la posibilidad del proyecto surge cuando los sentidos y usos encarnados en el cuerpo-vestido entran en tensión con las realidades contextuales, la teorización sobre el proyecto de diseño del vestir como proyecto de diseño del cuerpo-vestido, ha de dirigirse a: (1) el universo de sentidos que este último, entendido como cuerpo-persona, ha de asimilar en un espacio tiempo particular bajo la forma usos de signo, imagen y materia, (2) a la comprensión de la indisociabilidad que se da entre el cuerpo y el artefacto en el momento del uso, y (3) a la contrastación con la teorización del diseño sobre la relación cuerpo-artefacto, como noción que requiere ser actualizada (o ampliada) para dar cabida al vestido.

En la segunda cuestión indago sobre las maneras en que esta consideración problematiza a la profesión. Esta pregunta surge de la necesidad de exponer algunas observaciones importantes frente a la capacidad del diseño como práctica, de actuar sobre la corporalidad de los seres humanos. Pues no basta con evidenciar que los diseñadores del vestido al proyectar problematizan a las personas como cuerpos que son por medio de un artefacto, sino que resulta imperativo preguntarse sobre las intenciones y posibles consecuencias de dichas problematizaciones. Esto no es más que preguntarse por los compromisos de la profesión con los otros y con su tiempo.

Durante el desarrollo del capítulo busco dar respuesta a estas dos preguntas desde tres momentos, divididos con fines analíticos en preguntas hacia el proyecto, el artefacto y el cuerpo. Desde el proyecto, analizo lo que está implicado en la comprensión del proyecto del vestir como un proyecto de diseño del cuerpo, su definición, su emergencia, sus propósitos. Estos últimos definidos desde dos frentes: por un lado, la producción de significados, imágenes y materialidades que serán encarnados, incorporados; y por otro, la transformación de lo que ya existe, teorías y prácticas que se determinan mutuamente. Transforman cuerpos y con ellos sociedades.

También, pongo un acento en aquello que como proyecto dirigido a las personas como cuerpos que son no puede faltar, esto es, un ejercicio de conciencia acerca de la trascendencia de sus proyectaciones sobre las vidas de las personas y sobre los contextos que habitan. Por último, y tomando como premisa lo que ha sido la práctica del diseño del vestir en los siglos XX y XXI, evalúo de forma crítica si el proyecto de diseño del cuerpo-vestido apunta al cambio o a la reproducción de las relaciones entre cuerpo-vestido y contexto.

En el segundo momento abordo la pregunta por la comprensión del vestido como artefacto del diseño a partir de su identidad particular. Allí busco, por una parte, ampliar las consideraciones sobre el vestido como pura cosmética que no han hecho más que limitar su estudio y la comprensión de su acción transformadora de cuerpos y, por ende, de sociedades. Esto con el fin de encontrar las vías para superarlas y establecer qué parte de su identidad como artefacto del diseño es ser un ente de cambio. Asimismo, retomar el análisis de su carácter material previamente abordado en los capítulos uno y dos, y examinar sus implicaciones tanto para su comprensión teórica como para su creación desde el acto de diseño.

El tercer momento es el de la pregunta por el cuerpo que, dada la centralidad que este ocupa en la identidad artefactual del vestido es trasladada a la concepción que el pensamiento del diseño tiene del mismo, con el

objetivo de encontrar conceptos para su teorización disciplinar que tengan en cuenta su relevancia en el acto de diseño. Este momento está dividido en dos partes que corresponden a las dos concepciones de cuerpo en el diseño: el cuerpo como medida y el *embodiment* como concepto ligado a la experiencia de uso de los artefactos. Este último se ilustra con algunos casos empíricos que condensan las ideas enunciadas.

## **El proyecto de diseño del cuerpo-vestido, sus propósitos y trascendencia**

En el segundo capítulo dedicamos un análisis a los conceptos desde los cuales puede ser abordada y explicada la determinación mutua que se da entre persona y artefacto en la experiencia del uso. Por tanto, en adelante, en las ocasiones en que se utilice la expresión cuerpo-vestido se comprenderá como un concepto que opera desde dos instancias: como unidad y determinación mutua, y como acción que se ejerce sobre el cuerpo, en este caso la de modificarlo o complementarlo.

A partir de esta salvedad, el proyecto de diseño del cuerpo-vestido, “como una anticipación operatoria, individual o colectiva de un futuro deseado” (Boutinet, 1990, p. 13), se dirige tanto a esa relación de indisociabilidad entre persona y artefacto, como a la práctica misma del vestir como proceso de reiteración diaria de la artificialidad del cuerpo, que cobra diversos matices en el seno de la cultura y la vida social. Ambos, relación y práctica, se integran en actos de recreación del cuerpo.

Cuando los sentidos y usos encarnados en estos cuerpos-vestidos, entran en tensión con las realidades contextuales, surge la posibilidad del proyecto: “Si la palabra ‘casa’ cubriera totalmente la noción de casa no habría proyecto” (Trujillo, 2006, p. 22). En el mismo sentido, si la palabra vestido, con todas sus connotaciones, significados y sensaciones cubriera totalmente la noción de vestido en cada tiempo y lugar, no habría cabida para el proyecto

del vestir: “El proyecto es una relación con el espacio y el tiempo, con un presente que no está terminado, con un campo de significaciones que no está consumado” (p. 22). Su carácter parcialmente determinado hace que no esté jamás totalmente realizado, que siempre esté para ser retomado, buscando infinitamente polarizar la acción hacia lo que no es (Boutinet, 1990). El proyecto no viene a confirmar al mundo tal cual es, viene a hacer visibles unos cuerpos-vestidos que todavía no existen.

En sus propósitos, el proyecto del cuerpo-vestido como cualquier otro proyecto de diseño, no pretende hacer emerger lo único o lo nuevo en su adecuación a la realidad. Se dirige, por un lado, a la producción de significados, imágenes y materialidades que serán encarnados e incorporados; razón por la cual debe plantearse preguntas sólidas, concretas y conscientes sobre los cuerpos y los contextos en los cuales se desenvuelven. Y por el otro, a la transformación de lo que ya existe: teorías y prácticas. Ambas, se determinan mutuamente, transforman cuerpos y con ellos sociedades.

De forma simultánea a los propósitos, el proyecto de diseño del cuerpo-vestido debe incluir decisivamente: a) un ejercicio de conciencia acerca de la trascendencia de sus proyecciones sobre las vidas de las personas y b) sobre los contextos en los que estas habitan. El bajo compromiso frente a estas dos importantes consideraciones ha caracterizado la acción del profesional del diseño del cuerpo-vestido, la cual privilegia la estilización de la forma indumentaria sobre las condiciones sociales de las personas y su relación con los contextos que habitan. Esta situación resulta problemática, no solo para las personas participantes en la acción del diseño (*stakeholders*), sino para la concepción misma de la profesión, pues su práctica en un sentido amplio se aparta en muchas ocasiones de la que podría denominarse la ideología de la disciplina, centrada en la pregunta por el bienestar humano en un mundo artificial.

## La conciencia sobre la trascendencia del proyecto de diseño del cuerpo-vestido

Si bien la arquitectura y el diseño se han encargado de recordarnos en cada tiempo y lugar que el cuerpo humano es la medida de todas las cosas, la especial relación entre cuerpo-yo y vestido hace que no sea posible considerar al cuerpo como una simple referencia para la creación del vestido sino como su fin. Razón por la cual exige tener una mayor conciencia sobre las intencionalidades puestas en la creación y en la determinación de las funciones del vestido que el diseñador pueda otorgar, como parte del cúmulo de funciones que este artefacto adquirirá en su historia de vida. De allí que en todo proyecto que se plantee, debe estar presente “la comprensión causal del acto del diseño: el sentido y valor de qué y para qué se diseña centrado en las dimensiones ecológica, social e ideológica de una cultura” (Horta, 2012, p. 32).

El proyecto de diseño del cuerpo-vestido de los siglos XX y XXI se ha concentrado enormemente en la influencia en los sujetos y poco en su trascendencia en la cultura<sup>51</sup>. Surgen entonces diversas preguntas acerca del papel del diseñador, la conciencia que pueda tener sobre la trascendencia de sus acciones y su posición frente a la producción y reproducción de usos del cuerpo. En lugar de propender por una transformación positiva de las relaciones que establecen las personas consigo mismas y con los otros a partir de los cuerpos que son, promueve desigualdad, inequidad y frustración, como consecuencia, contribuye en la reproducción de modelos corporales difíciles de alcanzar y sostener.

---

<sup>51</sup> Aurelio Horta (2012) determina que la naturaleza del diseño está compuesta por dos ámbitos: influencia en los sujetos y trascendencia en la cultura. La atención sobre ambos componentes nos ayuda a comprender los alcances y responsabilidades implícitas en todo acto de diseño.

Esta pregunta por la conciencia de la trascendencia conlleva a interrogarse por si aquello que de manera generalizada se ha denominado diseño de moda — como paradigma de la profesión para la creación del cuerpo-vestido en los siglos XX y XXI— trae consigo la conciencia acerca de aquello que los movimientos utópicos del diseño consideraron como la consecuencia de la acción del diseño: contribuir en el bienestar de las personas y de la sociedad como resultado de las diferentes influencias que los productos tienen en el comportamiento, las actitudes y necesidades de las personas (Dorrestijn, & Verbeek, 2013). O, por el contrario, si se ha concentrado en acciones que propenden por un acelerado cambio estilístico de los cuerpos, sin más compromiso que el del enriquecimiento de una industria que automáticamente determinó los tiempos y las formas de consumo de ese cambio.

El diseño, es una “actividad que se emprende no solo para satisfacer circunstancias cambiantes, sino para producir cambios en esas circunstancias por la naturaleza del producto que crea” (Jones, 1985, p. 77). No para la celebración y exaltación de lo existente, sino para el cuestionamiento constante sobre el sentido de su existencia en el ambiente humano. Es por esto que afirmo que la pregunta por el papel del vestido en la transformación de dicho ambiente debe propender por el cambio social y no por el cambio estilístico.

Si bien con esta reflexión busco comprender a través de conceptos y teorías la identidad artefactual del vestido, lo que debe entregar al pensamiento del diseño no se limita a señalar que el vestido recrea al cuerpo y que en el uso se funde con este, sino sobre todo lo que esto implica para la profesión. De allí que resulte imperativa la pregunta por la actitud crítica que debe asumir esta tras declarar que el diseño del vestir es un diseño del cuerpo que, en tanto humano, está siempre vestido.

## El contexto como condición para el proyecto de diseño del cuerpo-vestido

Ahora, cualquiera que sea el propósito del proyecto de diseño como futuro deseable, debe incluir un ejercicio de conciencia sobre la trascendencia de sus acciones y una comprensión del contexto en el que estas acciones acontecen. Respecto al reconocimiento del contexto como lugar de las tensiones con el cuerpo-vestido que genera la posibilidad misma del proyecto, es recurrente encontrar que este se convierta cuando aparece, en una de las diferentes referencias estilísticas presentes en las fábulas con las que muchos diseñadores justifican sus creaciones.

Como señala Krippendorff (2006), “los diseñadores no tienen problemas para contar historias sobre diseños, ya sean mundanas, famosas e incluso sus propias historias<sup>52</sup>” (p. 32). Lo que estas historias tienen en común es que no problematizan asuntos de relevancia social. Se convierten en una suerte de ensoñación sobre el cuerpo que emana de su ‘mundo interior’, codificada de una forma que solo puede ser entendida por el mismo diseñador y no dice nada a los portadores finales. El perfil de los diseñadores guiados por estas motivaciones, como artistas autoindulgentes, pueblan el imaginario de la profesión, mucho más que aquellos guiados por retos, oportunidades de mejorar algo, posibilidades para introducir variaciones en el mundo que otros no se atreven a proponer. Considerar futuros posibles, evaluar lo deseable en esos futuros, buscar variables en el presente, crear y trabajar en mundos realistas (Krippendorff, 2006).

Se llama contexto al universo de sentidos (espacio, tiempo y cuerpo), que condiciona la elaboración de un proyecto. Al no ser una entidad visible, es conceptualizado como un fondo, que solo existe para posicionar al sujeto y, al igual que sucede con este último, tiene la misma tendencia característica

---

<sup>52</sup> Traducción propia.

a perderse de vista (Attfield, 2000), como punto de partida y de llegada del proyecto. Dado que “todo objeto diseñado crea contexto y es condicionado por él” (Trujillo, 2006, p. 22), el contexto del cuerpo-vestido no puede ser tomado como accidental, pues es este el que determina el universo de sentidos que adquiere en la cultura donde se inserta.

En la industria de la indumentaria de moda, el contexto desaparece al momento de la creación, pues a partir de los noventa del siglo XX toma como base una figura prestada de la economía denominada tendencia, la cual pretende prefigurar las formas del cuerpo-vestido que se tomarán por universales. Pero el imperativo del contexto está presente siempre en el uso, y este transforma a su vez el contexto en el que los cuerpos se inscriben.<sup>53</sup>

En el Occidente industrial del progreso tecnológico y la democracia del mercado, cuando observamos desde adentro experiencias de apropiación y uso podemos llegar a pensar que esta determinación del contexto no está presente, pero si lo está (Krippendorff & Butter, 2007). Se evidencia en las comparaciones que, para nuestro caso, hacemos entre cuerpos-vestidos inscritos en diferentes contextos, aun cuando los vestidos usados provengan de marcas diseminadas por todo el globo. Por tanto, sería un error concluir que lo que estos usos significan para nosotros tiene los mismos o algún significado similar para los otros.

Un artefacto del diseño, por más que se desee situar en la utopía de lo universal — y no hago referencia aquí a la corriente del diseño para la inclusión denominado diseño universal —, se haya en una constante oscilación

---

<sup>53</sup> Véronique Pouillard en *The Rise of Fashion Forecasting and Fashion Public Relations, 1920–1940: The History of Tobé and Bernays* (2013), hace un recorrido sobre cómo inicia la utilización de informes de tendencias en la industria de la moda. Si bien logra rastrear sus orígenes desde el siglo XIX con los vendedores ambulantes que ofrecían nuevos tejidos a modistos y fabricantes (*échantilloniers*), pasando por los pronosticadores del período de entreguerras, hasta que se reivindica como profesión en los años sesenta, no fue sino hasta 1995 que el fenómeno se masificó.

“entre algo que se va a crear y algo que se va a utilizar, y ninguna de las dos visiones existe en el vacío sino en una situación histórica real, donde una multitud de dependencias y relaciones influyen constantemente en lo que se puede hacer<sup>54</sup>” (Kuutti, 2005, p. 9). En este orden de ideas, el proyecto del cuerpo-vestido como horizonte de anticipación, no podría determinarse solo a partir de la identificación de un futuro deseado y de los medios propios para lograrlo, si ignora cuáles y cómo son estos medios, dónde están inscritos y las consecuencias que su uso trae.

Al pensar el acto de diseño como simple solución de problemas, nos dirigimos a una audiencia excluyente. Los artefactos ‘solucionadores’ deben contrastarse con la comprensión y acción de las personas que los usan. Construir vestidos para resolver las denominadas necesidades de los cuerpos es técnica. Proyectar problematizaciones sobre la experiencia del cuerpo-vestido en un contexto, es diseño.

El vestido como artefacto del diseño se concibe y produce para generar acciones, para desencadenar consecuencias en todas las relaciones humanas mediadas por el cuerpo y, por tanto, en todas las relaciones. En este sentido, “el diseño es, ciertamente *poiesis*, en cuanto da forma al espacio-objetual [del cuerpo], a fin de que advenga el lugar-político que preexiste como huella de actos previos” (Bayá, 2006, p. 157). El diseño tiene la posibilidad de politizar al cuerpo, en cuanto atiende a su dimensión contextual, cuando ignora esta dimensión, es deseo de control.

En consecuencia, para el proyecto de diseño del cuerpo-vestido es imprescindible considerar el compromiso político del acto de diseño, al mismo tiempo que precisar lo que implica pensar en las acciones humanas enmarcadas en un particular compromiso con la creación propia de nuestra era (Horta, 2012). El acto de diseño “se sirve del proyecto como herramienta

---

<sup>54</sup> Traducción propia.

fundamental para la concepción de la producción objetual y el trabajo formal. No obstante, el trabajo sobre las formas excede lo conceptual, excede lo espacial, para inscribirse como experiencia política en el contexto” (Bayá, 2006, p. 152), que para el caso de los cuerpos-vestidos se inscribe como experiencia biopolítica.

Sin embargo, un proyecto de diseño del cuerpo-vestido con compromiso político está determinado por la posibilidad, no siempre realizable, de desplegarse en un acto de diseño libre, esto es, atento al contexto y no determinado por la mercadotecnia (Bayá, 2006). La planeación de los fines, como modelo propio de la era industrial y de un diseño que tenía como propósito expandir y estimular la compra de los bienes generados por la industria, no dio pie en los inicios de la práctica del diseño, para plantear la posibilidad de este diseño libre<sup>55</sup>. En el pasado las consideraciones funcionales, estéticas y de mercado justificaban los productos del diseño. Ahora, el proyecto de diseño está orientado hacia preocupaciones sociales, políticas, culturales: sostenibilidad, ecología e identidad cultural (Krippendorff, 2006). Todas ellas, inscritas y reveladas en los cuerpos.

Esta empresa solo es posible a partir de pensar el proyecto en el marco de la acción, el cual no conoce resultados en su carácter múltiple y temporal (Bayá, 2006). Como afirma Jones (1985), en el control del proyecto no hay posibilidad de transformación. Es así como la inestabilidad propia del pensamiento no lineal del diseño ofrece vías posibles para superar los determinismos de la técnica y de estos modelos industriales que continúan condicionando los propósitos transformadores de la acción del diseño a sus propios intereses:

---

<sup>55</sup> Una elaboración de la noción de libertad en el diseño es trabajada por Dorrestijn, & Verbeek, (2013). A partir de las premisas de Foucault, plantean la libertad no como la ausencia de influencias en el usuario, sino como una práctica que da forma a la vida de cada persona en la interacción con esas influencias, de esta manera, la actividad del diseño puede dirigirse al bienestar.

El pensamiento no lineal del diseño no se adscribe a una corriente filosófica en particular, más bien se distingue del pensamiento lineal en que describe variables que no perpetúan una lógica del razonamiento sobre un acto determinado valiéndose de una teoría o concepto errado, sino que, por el contrario, pretende la conjugación de varios métodos y experiencias con el fin de abrir alternativas de procesos por excelencia curvos, es decir, que no se repiten en un acto similar. (Horta, 2012, p. 57)

Se puede añadir que no escapa solamente de las teorías o conceptos errados, sino también de aquellos dados por sentado para resolución o problematización de tensiones, que reducen o imposibilitan la emergencia misma del proyecto como un acto de apertura de posibilidades.

La puesta en marcha de un acto de diseño del cuerpo-vestido libre, es posible si toma distancia del ya clásico concepto de universo del vestuario, como contexto abstracto que pretende codificar todas las experiencias del cuerpo-vestido, el cual no puede tomarse por universal pues excluye una buena parte de estas experiencias. También de darle forma a los requerimientos de la industria centrados en el cambio acelerado para la compra incesante de indumentaria, y se dirige hacia la conceptualización de la relación cuerpos-personas y vestidos que tengan la oportunidad de apoyar a una sociedad en el proceso de reconstrucción de sí misma (Krippendorff, 2006).

Debe también volver la mirada a la cultura material de todos los días ya que guarda las realidades tangibles de esas relaciones. Sobre todo, debe poner su atención en el análisis de la práctica del vestir, desde las dos categorías enunciadas en el segundo capítulo: la experiencia de uso como experiencia corporal y la relación sujeto-objeto que acontece en esa experiencia.

La primera, de manera especial, pone de manifiesto la determinación del contexto, allí entendido como medio en la caracterización de la práctica del vestir. Por tanto, la propuesta para el pensamiento del diseño es que

el proyecto de diseño del cuerpo-vestido, debe emerger de un análisis de la interrelación existente entre: a) la percepción como experiencia corporal, b) el medio comprendido como condiciones contextuales materiales, simbólicas e históricas que enmarcan la vida de las personas y c) usos del cuerpo y usos del vestido en el medio: los usos del cuerpo, que determinan las modificaciones corporales que se deben emprender a través del vestido para su realización más los usos históricos del vestido y las maneras en que afectan el modo en el que hemos entendido los cuerpos humanos, como condiciones de realización del acto de diseño.

## **El proyecto de diseño del cuerpo-vestido: ¿Cambio o reproducción?**

El proyecto de diseño del cuerpo-vestido tiene como propósitos la producción de significados, imágenes y materialidades que serán encarnados e incorporados, y la transformación de lo que ya existe: teorías y prácticas que se determinan mutuamente y transforman cuerpos y con ellos sociedades. No obstante, la experiencia del vestir como práctica encarnada y situada plantea para el pensamiento del diseño algunos interrogantes sobre su papel en la conformación de dichos modelos. Pues tal experiencia está determinada por los usos que la cultura impone o propone al cuerpo bajo la forma de modelos de cuerpo que se producen y reproducen constantemente.

Un proyecto de diseño vinculado al vestir no puede limitarse a la resolución de un objeto. Su desarrollo implica que se tengan en cuenta la identidad del vestido como artefacto que recrea y se integra con el cuerpo en el uso. De allí que cuando se habla de cambio o reproducción, no se hace referencia a objetos inanimados sino a ideas de cuerpo que se transforman o masifican. El análisis de estas circunstancias hace parte del llamado a la conciencia sobre la trascendencia de las acciones del diseñador.

A partir de estas consideraciones, propongo un análisis sobre el que en la práctica aparece como un tercer propósito del proyecto de diseño del vestir: la reproducción como contrapartida de la creación, en este caso, de cuerpos-vestidos. No fue enunciado anteriormente porque plantea una serie de condiciones que, en ciertas circunstancias, pueden entrar en contradicción con los planteamientos que sustentan a los otros dos propósitos.

Los dos propósitos presentados: producción y transformación, propenden por el cambio de unas condiciones presentes en la actualidad del cuerpo-vestido hacia unas 'preferibles', como diría Simon (1969), en concordancia claro está con los contextos para los cuales se plantea. Mientras que en el propósito de reproducción se persigue la repetición de un modelo considerado exitoso en los ámbitos en los que se inscribe. Todo esto relativiza la noción de "proyecto como guía de intención" y la pregunta que subyace acerca de "lo que pasa en el hoy con el objeto de que circula" (Horta, 2012, p. 50), propiamente con lo que acontece en el presente con la relación entre cuerpo y vestido como texto, y la cultura en la que se encuentran como contexto.

La reproducción sustentada en el modelo o estereotipo exitoso, generalmente por su abrumador valor comercial, plantea una serie de condiciones para el acto de diseño del cuerpo-vestido que no siempre parten del deseo o intención de modificación del cuerpo y del conocimiento sobre la experiencia de los cuerpos artificializados por el vestido; quienes informan sobre la necesidad o no de introducir el cambio. Son condiciones relacionadas con la capacidad de algunas marcas para influir en los comportamientos de consumo por la vía de las estrategias publicitarias que hoy en día toman muchas formas.

Cabe considerar frente a las intenciones de creación que "los propósitos raramente son nuevos en un sentido radical, e incluso cuando involucran algún grado de novedad dependen de prácticas estandarizadas. El lugar de la intención prefigurada de un individuo es ocupado por la práctica

prefigurada de una sociedad” (Parente y Creiler, 2015, p. 130). Que en el terreno del vestir contiene usos enraizados históricamente o por imitación de un ideal social.

No obstante, si bien desde Papanek con su *Design for the Real World* (1971) y el giro antropológico de los años setenta (Clarke, 2015), hasta el diseño centrado en lo humano del presente siglo, el discurso del diseño ha venido edificando una conciencia sobre su papel en una sociedad posindustrial diferente a aquella que lo creó, tanto en la práctica como en el discurso de las academias, se continúa insistiendo en la figura del diseñador como genio creador, quien de espaldas a la sociedad admira los frutos de su inspiración.

Esta figura del diseñador ha sido especialmente teatralizada por la industria de la indumentaria de moda y se ha establecido como un imaginario de la profesión difícil de superar. El proyecto de diseño del cuerpo-vestido en su forma más generalizada, continúa preservando el viejo orden de la industria y, con él, la producción masiva e indiscriminada de modelos de cuerpo.

A inicios del siglo XX, la revolución industrial se apropió de la palabra diseño para sus necesidades emergentes de hacer aceptable para muchos la producción masiva y expandir los mercados para sus productos.

Al aceptar dar forma a productos materiales que podrían producirse idealmente en grandes cantidades, los diseñadores (por ejemplo, diseñadores industriales, de muebles, gráficos y de moda) se subordinaron a las necesidades de la producción en masa y vinieron a vivir a la sombra de la industria. (Krippendorff, 2006,)

En los años sesenta con la llegada del *pret-a-porter*, el acto de diseño del vestir configura el imaginario de su estructura: indumentaria a la moda

con producción masiva<sup>56</sup>. El proyecto de diseño del vestir se encaminará de manera casi exclusiva a la reproducción y reiteración de estos modelos. Bajo la ilusión de democracia y de la superación del determinismo de la clase sobre el cuerpo, los cuerpos se uniforman bajo las directrices una industria glamurosa.

Este no es un fenómeno exclusivo de la creación de vestidos. Como afirma Fry (1999), en las razones del diseño como acto encontramos también un retorno hacia lo mismo, hacia formas materiales que se basan en los discursos de la razón y la creatividad, incluso cuando lo que aparece se reivindica como una diferencia. Este argumento conduce a pensar que la acción del diseño se encuentra confinada, solo libre de expandirse dentro unos límites que desde su autoformulación como pensamiento integrador desea superar. Sin embargo, si observamos cómo se ha configurado su acción en el vestir, esta tesis resulta evidente y explica en parte las razones para que no salgamos de los mismos modelos de lo diseñado, de los mismos usos del cuerpo como signo e imagen de lo bello o lo estilizado.

Si en efecto, el acto de diseño vinculado al vestido solo puede alimentarse a sí mismo, su objeto de práctica y reflexión teórica no es el cuerpo-vestido como instrumento deconstructivo para analizar relaciones y funciones, sino la circulación del cuerpo-vestido como signo del presente. Pero este, definitivamente, no es el objetivo de ningún diseño sino la consecuencia lógica de la actualización de un debate constante entre su teoría, como

---

<sup>56</sup> Si bien se sostiene de forma generalizada en la literatura sobre la moda y el vestir que este fenómeno emerge entre los años 60 y 70 del siglo XX, existe un debate acerca de su verdadero origen. Nancy L. Green (1997), rastrea estos argumentos y encuentra por lo menos tres momentos reclaman su invención: los años 1840 a 1860, cuando los talleres militares, luego civiles, en Francia y Estados Unidos comenzaron a usar las máquinas de coser para producir ropa de hombre a gran escala. Otro momento se sitúa a finales del siglo XIX, con la adaptación generalizada de los métodos para producir ropa de mujer. Y más recientemente, los observadores industriales, actores sociales y sociólogos han descrito los años 1960 y 1970 como el momento crucial de cambio.

marco aspiracional de la disciplina, y los usos que la cultura impone al cuerpo, más su realización por medio de artefactos.

## Proyecto del cuerpo-vestido en las posturas intencionalistas y reproductivistas

Ahora, a la luz de las teorías intencionalistas y no intencionalistas o reproductivistas propuestas por la filosofía de la técnica (Ingold 2012, Preston 2013) examinaré los propósitos del proyecto de diseño del cuerpo vestido (como producción de significados, imágenes y materialidades, transformación de lo que ya existe o reproducción de modelos de cuerpo). Es importante recordar que, estas teorías están situadas en:

El análisis y evaluación de los sistemas técnicos y de las operaciones involucradas en su desarrollo desde el punto de vista de su función y su valor práctico, es decir de su función y su valor para controlar la realidad de acuerdo con los deseos humanos. (Quintanilla, 2005, p. 41)

Por tanto, resultan útiles una vez establecido que el proyecto de diseño del vestir se ha de dirigir a la relación cuerpo-vestido y no al artefacto en sí mismo, para encontrar conceptos que contribuyan a una comprensión de estos propósitos, desde perspectivas que pongan en cuestión el papel de los diseñadores. Las razones para hacerlo se encuentran en la necesidad de confrontar los modelos prototípicos de los creadores de vestidos que caracterizaron el siglo XX, los cuales no entran en consonancia con los propósitos de un diseño centrado en lo humano.

En términos generales, estas posturas tienen su foco en las funciones, como nexo entre aquello que es propio de los artefactos y la discusión sobre las intenciones humanas. Los argumentos de las teorías intencionalistas se centran en el problema acerca de quién determina, para nuestro caso, las funciones del vestido, ¿el diseñador, el productor, el usuario? Mientras que

las no intencionalistas o reproductivistas<sup>57</sup>, revisan los linajes evolutivos de los artefactos, por tanto, afirman que la función de un vestido por ejemplo, se halla en un proceso que involucra linajes y usos.

La teoría del diseño en su gran mayoría y a través del tiempo, se ha centrado en la visión clásica intencionalista, donde “son las intenciones del diseñador las que se plasman en ítems de la cultura material estableciendo sus funciones propias, luego reconocidas por los usuarios” (Parente & Creiler, 2015, p. 117). Si bien con los planteamientos del diseño centrado en lo humano, las intencionalidades se expresan como compartidas por una red de *stakeholders*, la figura del diseñador como el principal otorgador de funciones continúa siendo dominante.

Durante el desarrollo de este libro me he adherido a una tesis sobre la función principal del vestido, derivada de su definición antropológica (Eicher, 2013): modificar o complementar al cuerpo. No obstante, al llevar el espectro de análisis del artefacto a lo que acontece con el cuerpo en el uso desde su materialidad tangible y al definir unas categorías de análisis para la práctica del vestir, encuentro que su función es, en realidad, una propiedad relacional dentro de un sistema cultural determinado que se evidencia en las transformaciones de los cuerpos.

Emerge entonces la pregunta por quién o quiénes son los encargados de otorgar esta función al cuerpo-vestido. Tras revisar diferentes posturas desde los dos ámbitos (intencionalistas y reproductivistas). La tesis de Preston (2013) que se califica como reproductivista pero no radical pues acepta la intencionalidad en su medida, desarrolla un análisis de gran pertinencia para dar respuesta a esta pregunta. Adicionalmente, este

---

<sup>57</sup> Por ejemplo, Ingold (2012) afirma que las intenciones no juegan ningún papel en la reproducción de los artefactos. Estos son el resultado de una sinergia entre las destrezas de los individuos que los fabrican, las propiedades ambientales y las tendencias de la materia (Parente & Creiler, 2015).

reproductivismo no está sostenido en la emulación de los principios de la selección natural sino en los fenómenos propios de la cultura material, los cuales involucran las intenciones de agentes inteligentes, entre los cuales se encuentran los usuarios.

Para el proyecto del cuerpo-vestido esta postura es pertinente pues está centrada en el fenómeno del uso, interpretado a partir de la noción de patrones de uso que incluye en la acción la transformación de los mismos agentes. Los propósitos que establecen funciones son ellos mismos fruto de prácticas sociales, del equilibrio entre los agentes intencionales y los patrones sociales donde los mismos agentes se reproducen. De este modo, este análisis puede reconocer la identidad artefactual del vestido desde los dos ejes propuestos, como recreación e integración de y con el cuerpo en el uso. Este segundo, especialmente desde la categoría propuesta para el análisis de la práctica del vestir: la experiencia de uso como experiencia del cuerpo.

La noción de patrones de uso indica que el papel de las intenciones debe verse en un marco social que las supera. Que se encuentran encarnadas en patrones reproducidos históricamente. Esta perspectiva se emparenta con el concepto de *embodiment*, abordado en el segundo capítulo y con las premisas que nos entrega para analizar la práctica del vestir como encarnada y situada; que incluye el examen de una experiencia del cuerpo más una práctica, ambas socialmente estructuradas.

La acción colectiva y el papel de los usuarios en el acto de diseño del cuerpo-vestido

A partir de su perspectiva centrada en el uso, Preston (2013) elabora también una explicación sobre cómo se han de comprender los procesos de diseño en un marco reproductivista. Presenta para ellos tres modos en los que las intenciones en el acto de diseño son revaluadas: 1) la historia tecnológica

de un artefacto es más dominante que las intenciones de un diseñador; 2) el diseño es una acción colectiva y colaborativa. El modelo de control centralizado no obedece a la manera en que en realidad se diseñan los artefactos de la cultura material y 3) los usuarios tienen un papel preponderante.

Estos modos brindan la posibilidad de analizar y comprender la participación de los diferentes agentes involucrados en el proyecto del diseño del cuerpo-vestido. En el primero, se plantea cómo a diferencia de lo que se enuncia en el grueso de la teoría del diseño, el diseñador solo hace parte de los muchos factores que influyen en la determinación de funciones, para nuestro caso, del cuerpo-vestido. Los otros dos modos presentados, sí han estado presentes en las preocupaciones y análisis sobre el futuro de la profesión, sin embargo, es necesario que sean abordados de manera más decidida desde el diseño del cuerpo-vestido. Para este fin, examiné algunas ideas y conceptos relevantes sobre estos tópicos que permitirán identificar sus aspectos más problemáticos.

En respuesta al modelo de acción centralizado, basado en la planeación y la acción como ejecución de ese plan se encuentra la teoría de la acción colectiva (Preston, 2013). Esta ofrece una explicación alternativa de los procesos de diseño, como actividad colaborativa que no puede reducirse al modelo de planes previos separados de su posterior ejecución.

Rinker (2008) ilustra esta colaboración como base de la acción del diseño cuando diferencia los tres momentos del rol del diseñador de productos a partir de una reflexión de Maldonado (1958): (1) ingenieros e inventores –industria automotriz–, (2) diseñadores de productos que se consideran artistas, (3) diseñador como coordinador –nuevo perfil–. En este último, el diseñador toma distancia de su objeto y concentra su objetivo en el proceso creativo y productivo, ante la complejización tecnológica, y reúne las áreas del conocimiento necesarias para dar forma final al producto.

La marca de diseño de indumentaria deportiva Speedo (1928 hasta la actualidad) representa fielmente esta concepción del acto colectivo de diseño del vestido. Si bien durante gran parte de su trayectoria el diseño de los tajes estuvo a la cabeza de una diseñadora (Gloria Smith, de 1962 hasta 1990), en 1991 tras ser comprado por el Grupo Pentland, se transforma en Speedo Internacional y el diseño, investigación y desarrollo quedan a cargo de un equipo transdisciplinar que desde entonces trabaja en la búsqueda del cuerpo eficiente<sup>58</sup>.

Respecto al tercer modo de comprender los procesos de diseño en un marco reproductivista: la atención sobre el papel preponderante de los usuarios, si bien es un aspecto ampliamente tratado por la teoría del diseño, en el marco del proyecto de diseño del cuerpo-vestido la reflexión sobre su participación como agente intencional se da muchas veces por sentada. La información considerada más apremiante es la de patrones de consumo y no la de patrones de uso.

Para obtener dicha información, desde finales de la década de los noventa del siglo XX han emergido figuras como el *coolhunting* y los *Street Visions* o *Street Signals*<sup>59</sup>, cuyo objetivo es rastrear comportamientos emergentes de las personas en cuanto a preferencias, estilo y ‘maneras de pensar’ que serán traducidos en informes como oportunidades para la oferta y consumo de todo tipo de productos, especialmente la indumentaria. Sin embargo, los

---

<sup>58</sup> Para el desarrollo de *Fastskin 3*, por ejemplo, el equipo de diseño e investigación Aqualab de Speedo, estuvo conformado por 19 personas que incluían especialistas en hidrodinámica, ingenieros aeronáuticos, productores de nanotextiles, expertos en kinesiología, biomecánica, dinámica de fluidos y hasta un psicólogo deportivo (Morrison, 2012.).

<sup>59</sup> *Street Signals* es un programa desarrollado por el Future Concept Lab. Su red de cincuenta corresponsales en cuarenta ciudades en diferentes países recoge y como ellos afirman, “decodifican, las señales del cuerpo y de la calle, así como del territorio y la Ciudad que emergen de la experiencia contemporánea en todas las latitudes” (futureconceptlab.com).

resultados de estas revisiones no pueden considerarse como reveladores de la experiencia de uso, pues se limitan a un registro visual. En muchas ocasiones, estos registros van acompañados de textos que buscan justificar ciertos usos en suposiciones frente a la vida de estos seres anónimos fotografiados.

Además, los registros se realizan en su mayoría en las calles y motivados por alguna propuesta estilística que resulte de alguna manera llamativa. En consecuencia, los otros ámbitos de la vida de las personas permanecen escasamente revisados por los diseñadores; los requerimientos del cuerpo-vestido en el trabajo pesado, el espacio clínico, la vejez o la discapacidad por citar algunos, quedan muchas veces en manos de otros profesionales o en confeccionistas que se dedican a reproducir el artefacto existente, 'porque así se ha hecho siempre' y no como resultado de una evaluación del éxito de la relación de uso que amerite su repetición.

Un buen ejemplo de esta situación se aprecia en el uniforme más generalizado del obrero, compuesto por un jean cinco bolsillos y una camisa. El jean falla siempre en la entrepierna porque no está diseñado para soportar las cargas de tensión que un trabajador al agacharse le genera a la tela. Todos los jeans se rompen en el mismo lugar, pero se sigue fabricando igual. La camisa por su parte, al tener como referente una de tipología formal tiene cuello, perilla, puños; elementos poco prácticos para el trabajador. Utiliza botones que es el tipo de cierre que más fácil se avería, pues se caen fácilmente a causa del fuerte trabajo. A su vez, las telas utilizadas no son pensadas para un cuerpo que suda y se mueve en extremos. Comparado con un deportista, un obrero hace un entrenamiento de ocho horas vestido con una tela rígida, poco transpirable y con una silueta que no responde a los requerimientos biomecánicos de su desempeño.

Existen casos como el de la marca Speedo, donde para el desarrollo del *LZR Racer* el equipo de investigación y desarrollo escaneó los cuerpos de más de 400 nadadores de elite para entender la precisión de la forma de

los cuerpos, lo que les permitió revolucionar el diseño de los patrones y el ajuste anatómico (McCann, 2009). No obstante, la comprensión del uso, sobre todo en la interacción diaria, continúa siendo un terreno poco explorado en las investigaciones sobre el cuerpo-vestido.

Su comprensión para la inclusión en el proyecto de diseño del cuerpo-vestido, debe incluir lo que Krippendorff (2006) ha denominado: comprensión de segundo orden (Krippendorff, 2006). Esto es que la percepción que poseen los usuarios de los artefactos es diferente de la comprensión ordinaria; es decir, de cuando están ‘inactivos’ sin entrar en relación con el cuerpo. También, es diferente de aquella planeada por los diseñadores (comprensión de primer orden). Cabe afirmar, por tanto, que “los diseñadores no son los únicos conceptualizadores. Su versión de la realidad no es más legítima que las realidades de otros<sup>60</sup>” (Krippendorff, 2006, p. 78). De la tensión entre estas versiones emerge también la posibilidad del proyecto.

Sin embargo, para el proyecto de diseño del cuerpo-vestido, la comprensión de segundo orden que las personas experimentan en su interacción con el vestido, requiere se tengan en cuenta los tres aspectos enunciados en el segundo capítulo (figura 17): grado de intimidad con el cuerpo, función principal y extensión temporal del uso, como aquellos que problematizan de manera particular las relaciones de integración y determinación mutua entre cuerpo y vestido. Cada uno representa diferentes formas en las que esa comprensión fluctúa. Cierta modificación es aceptable en unos espacios y en otros no, a ciertas horas del día y en otras no, representando a veces alteraciones tan sutiles que deben ser analizadas al interior de casos específicos donde se tengan en cuenta las condiciones de la persona, las tipologías de los vestidos, las maneras en que éstos modifican o complementan al cuerpo de esta persona, los propósitos de dichas modificaciones.

---

<sup>60</sup> Traducción propia.

## De la identidad como artefacto a la identidad como artefacto del diseño

En el primer capítulo examino al vestido como cosa salvaje, expresión que hace referencia a una aproximación de su identidad como artefacto que no se adhiere a una disciplina o campo del saber específico. Esto permite que la pregunta por dicha identidad sea abordada desde diferentes áreas del conocimiento, primordialmente desde la antropología, la sociología y la semiología, las cuales brindan las claves necesarias para su comprensión como artefacto técnico, nacido de las intencionalidades humanas de transformar su entorno comenzando con su propio cuerpo.

Hasta el momento he presentado los dos ámbitos sobre los cuales afirmo se basa la identidad artefactual del vestido: su particularidad como artefacto, definida como la posibilidad de recrear al cuerpo de la persona, y el fenómeno de integración y determinación mutua que acontece entre este último y el vestido en el momento del uso. Ahora, introduzco la pregunta por la identidad de los artefactos del diseño. De esta manera, el análisis del vestido como hecho antropológico y social se traslada a los interrogantes sobre lo que constituiría su identidad como “sujeto capital del acto de diseño” (Horta, 2012).

Hemos de tener en cuenta que la identidad misma del artefacto del diseño es un asunto que se encuentra en construcción. Evoluciona con la noción misma de diseño que reclama cada cierto tiempo, un mundo en constante transformación.

En este apartado, abordo consideraciones que surgen tanto del cruce de estas dos identidades como de algunos interrogantes respecto al presente de la profesión, que aportan problemas sugerentes a la hora de comprender desde una perspectiva disciplinar amplia, las complejidades del vestido como artefacto. Estas consideraciones e interrogantes se condensan, por una parte, en una pregunta por cómo es y ha sido entendido el vestido a la

luz del pensamiento y la práctica del diseño: ¿Cómo *stilyng, gute form* o un ente de cambio (Horta, 2012)? y por otra, a examen desde un marco disciplinar de los significados encarnados y la materialidad del cuerpo-vestido.

## **El vestido como artefacto del diseño: ¿Stilyng, gute form o un ente de cambio?**

En el primer capítulo acerca de la identidad del vestido y su capacidad de recrear al cuerpo en el uso se demuestra su confusión con la moda; un fenómeno que no es en sí un artefacto pero que se posa sobre gran parte de ellos. Las razones para su condena social se hallan en su futilidad (Baudrillard, 1980). En consecuencia, al ser considerados –moda y vestido– por diferentes sectores académicos, incluido aquel propio del diseño, como indistinguibles; el vestido continúa entendiéndose desde su capacidad inútil de hacer cambiar al cuerpo o como aquel que persigue modificaciones sin trascendencia en la apariencia de las personas.

En algunos momentos de la historia general del diseño, las consideraciones estéticas han servido como argumento para desvirtuar la función operativa de los objetos de diseño que, despojados de su utilidad en pos de una afectación de los sentidos, solo se pueden considerar objetos del arte. En este apartado, se busca ampliar estas consideraciones sobre el vestido que no han hecho más que limitar su estudio y la comprensión de su acción transformadora de cuerpos y con ellos de sociedades, con el fin de encontrar las vías para superarlas. Para conseguirlo, se somete el vestido a un examen de tres miradas históricas del objeto de diseño: *styling, gute form* y ente de cambio, con el fin de revisar su comprensión actual y futura como artefacto del diseño.

En este libro, me propongo situar al vestido como un artefacto de diseño como ente de cambio, no solo desde “su manera de significar sino también [desde] su finalidad, teniendo en cuenta las circunstancias socioculturales

de sus prácticas” (Horta, 2012, p. 36). El vestido bajo esta consideración se dirige al cambio, no solo desde su posibilidad de transformar al cuerpo humano modificándolo para adaptarlo a las disposiciones de la cultura, sino operando sobre la relación misma entre cuerpo y cultura y con esto, sobre las tensiones e inadecuaciones entre los conceptos sobre el deber ser de los cuerpos y las prácticas sociales cotidianas. Como artefacto que posibilita la recreación del cuerpo, su trascendencia radica en la capacidad que posee de problematizar los cuerpos e introducir el debate sobre el impacto de ciertos modelos en las maneras de pensar y actuar de una comunidad.

## El artefacto de diseño como ente de cambio

El artefacto del diseño, entendido como un ente que tiene la capacidad de transformar las condiciones de las sociedades en las que se inscribe al ser usado y practicado, se ha constituido como un ideal para el pensamiento del diseño, haciendo parte importante de los emblemas de movimientos utópicos como el *Arts and Craft*, la Nueva Objetividad y la *gute form* (Dorrestijn & Verbeek, 2013). No obstante, cuando se trata del vestido, en su confusión con la moda, lejos de ente de cambio, en el imaginario social ha sido considerado como puro *styling*.

A raíz de esto, surge la pregunta por lo que está implicado desde el pensamiento del diseño, en una comprensión del vestido como ente de cambio y cómo esta consideración puede, en el encuentro con su identidad artefactual, constituirse como parte de su identidad disciplinar.

Hoy en día, en la práctica del diseño corren de forma paralela acciones orientadas al consumo masivo de bienes y servicios, que poco consideran en la conformación y configuración de su pensamiento y propósito los impactos sociales y ambientales, así como las premisas del bienestar humano y el compromiso con las personas involucradas y sus contextos. Pero el diseño desde su origen declaró su fuerte carácter social. Dicho carácter ha

adquirido diferentes matices a lo largo de su existencia y puede ser rastreado desde el movimiento *Arts and Crafts* con su pregunta por lo humano durante la emergencia de la industrialización; aunque sus respuestas se plantearan desde el retorno a un orden previo a la llegada de la máquina.

Ya en las primeras décadas del siglo XX, diseñadores modernistas como Moholy-Nagy (1947) con sus ideas acerca de un diseño para la vida, se expresaron decididamente sobre la capacidad que tenían las nuevas tecnologías y los artefactos de promover un cambio social<sup>61</sup>. Del mismo modo, Le Corbusier y otros diseñadores y arquitectos asociados a la Nueva Objetividad, declararon que “lo social puede verse influenciado directamente por medio de la arquitectura y el diseño. La sociedad es una función del diseño<sup>62</sup>.” (Dorrestijn, & Verbeek, 2013, p. 50), aunque esa sociedad fuera considerada como un todo homogéneo y pretendidamente universal.

Así mismo, aunque desde un punto de vista que perseguía la superación de la creencia modernista en las necesidades universales, a través de un intento de investigación científica acerca de las necesidades reales de los usuarios, los diseñadores de la *gute form* vieron en sus artefactos un verdadero compromiso democrático, aun cuando estos fueron todo menos económicos.

Incluso, cuando se considera un momento donde las preocupaciones del diseño están más centradas en el juego de las formas y colores que en las personas que las usan, la llegada alrededor de 1980 del posmodernismo trajo consigo el llamado hacia una renovada arquitectura del cambio; ya no dirigida a una sola imagen del mundo sino preocupada por una sociedad

---

<sup>61</sup> El diseño para Moholy-Nagy fue la expresión de una profunda filosofía existencial de cómo los hombres y las mujeres se sitúan a sí mismos en el mundo y, por tanto, las fuentes de la forma y su relación con el uso de un producto fueron para él, asuntos profundamente simbólicos al igual que prácticos (Margolin, 1997, p. 225).

<sup>62</sup> Traducción propia.

donde los individuos son totalmente libres de buscar estilos de vida singulares (Gámez & Rogers, 2008). Un discurso que puede ser entendido desde dos vías, por un lado, reconoce la diversidad y va en contravía de la visión del modernismo del mundo como totalidad, por otro, puede ser tan ingenuo como el de la democracia de la moda donde todos somos libres de elegir.

Como vemos, aun cuando este llamado a un compromiso social de la acción del diseño haya traído consigo un reverso a veces oscuro, propio de toda utopía, estos discursos llevados a la práctica del diseño del cuerpo-vestido han tomado diversos matices.

En la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX surgen los movimientos de la reforma del vestir, lo cuales señalaron los problemas del vestido de moda y abogaron por uno saludable e higiénico. Desde artistas hasta movimientos religiosos, formularon propuestas que se quedaron en esfuerzos aislados por una conciencia del cuerpo y su desempeño en la naciente sociedad industrial. Henry Van de Velde describió la ropa como la última conquista del movimiento *Arts and Crafts*, después de la arquitectura, los muebles, los artículos de uso diario y los objetos decorativos. Van de Velde describió la reforma de la ropa femenina como necesaria, no solo a causa de los ideales de los movimientos de reforma, que no se olvidaban de los problemas de la vida cotidiana, sino también como respuesta a la ‘tiranía de la moda’: “La moda es la celosa vigilante de su propio mundo imaginado. Es el gran enemigo, causante de la rutina dominante en las artes industriales y ornamentales, e incluso ha llevado a la llamada ‘alta cultura a su degeneración’” (Threuter, 2005, p. 35).

Gustav Klimt, ligado también al Arts and Crafts por sus lazos con la Wiener Werkstätte, entró al mundo del vestuario con su compañera de vida, la diseñadora de moda Emilie Louise Flöge. Influenciados por el *Reformkleidung*, movimiento de reforma del vestido que veía en la indumentaria un espacio de manifestación política para la liberación, física y simbólica, Klimt y Flöge diseñaron vestidos con siluetas fluidas, que tomaba como referencia

la indumentaria africana. No obstante, estos vestidos solo alcanzaron a ser propuestas marginales con un número muy reducido de adeptos en comparación con la moda convencional (Fernández-Silva, 2015).

En el siglo XX la relación entre el vestido y el cambio social vino de la mano con las vanguardias artísticas:

En ellas, el vestido tuvo una finalidad sensibilizante y emancipadora. Los futuristas entendieron, aunque no lo expresaran de manera explícita, la diferencia entre vestido y moda. (...) Sus vestidos se concibieron en sí mismos como obras de arte que rechazaban la lógica de la moda en cuanto a su manejo de la temporalidad y su estrecha relación con el mercantilismo, su deseo consistió no simplemente en reemplazar una moda por otra, sino en abolir el sistema de la moda diseñando trajes como obras de arte. (Fernández-Silva, 2015, p. 42)

En la Rusia revolucionaria, por su parte, el debate acerca del vestido vino de la mano con el debate sobre el arte por parte del grupo más radical de la vanguardia rusa, los productivistas, para quienes la utilidad era el único criterio válido que podía legitimar la actividad artística en el futuro comunista. Los productivistas estaban convencidos que los objetos que empleamos en la vida diaria tienen gran influencia en los comportamientos humanos y podían entonces ser usados para modificar la manera de pensar de las masas (Stern, 2004). Por lo tanto, los artistas de quienes no se esperaba que preservaran el viejo mundo, sino que contribuyeran a su destrucción, debían crear nuevos tiempos de objetos acordes con los valores revolucionarios, y la ropa hacía parte de esa familia de los objetos de vida diaria.

Tatlin, Rodchenko, Popova y Stepanova entraron de modo central a producir tanto diseños textiles como vestimenta cuyas características eran la libertad de movimientos, la comodidad de quienes utilizaban sus diseños,

la ruptura con toda concepción ornamentalista de la ropa. Para Stepanova, la aparición de lo estético debía ser entendido “(...) en primer lugar como una forma emergente de su función de uso y de su producción” (Scopa, 2005, p. 97). Una concepción similar del cuerpo-vestido fue introducida en la Revolución Cultural China con la instauración de un traje que anulaba las diferencias, incluidas las de género. También allí se abogaba por un nuevo hombre, un nuevo cuerpo consagrado al servicio del estado:

La materialización de la experiencia humana reflejada en el cuerpo vestido reforzó la proposición de que el cuerpo y la vestimenta material no podían separarse. Más bien, la vestimenta y el discurso sartorial fueron fuerzas en el proceso inestable de poner orden en la nueva sociedad. (Chen, 2001, p. 146)

Si bien los casos mencionados dan cuenta de una preocupación por la relación cuerpo, vestido y contexto, donde el segundo puede ser entendido como una pieza clave de la transformación social, aun cuando también puedan tener su reverso oscuro; desde la segunda mitad del siglo XX esta conciencia no se hace evidente en el contexto de la práctica del diseño.

Esto no resulta extraño pues como he señalado, el vestido sin importar el punto de vista desde el cual se analice ha sido escasamente problematizado por el pensamiento del diseño. Las utopías sociopolíticas y los regímenes totalitarios parecen haber comprendido con más determinación el poder de este artefacto en la transformación de una sociedad a causa de su íntima relación con el cuerpo de las personas. Si bien los mismos diseñadores han sido partícipes de estos proyectos de dominación, la conciencia sobre su acción en un marco disciplinar aún necesita ser desarrollada.

## Los artefactos del diseño como pura cosmética

Entre las causas de la escasa teorización del vestido como artefacto del diseño se halla su confusión con la moda. Para el pensamiento del diseño son intercambiables en su significado, así como en su imagen y materialidad. De este modo, objeto y fenómeno permanecen tan entrelazados que parecería imposible vislumbrar otras preguntas sobre el cuerpo que no sean orientadas al cambio estilístico acelerado, resultado del imperativo del consumo.

Lo anterior resulta contradictorio cuando se analiza cómo, en la misma historia del artefacto de diseño, estos aspectos predominantemente estilísticos han estado presentes desestabilizando y no complementando su carácter social. Desde finales de los años cincuenta del siglo pasado, Maldonado (1958) había denunciado como un asunto problemático el predominio de la estética en el trabajo de diseño. Su incomodidad y la de algunos teóricos comienza con el concepto americano de *styling* y se remonta hasta la misma Bauhaus y los defensores de la *Gute Form*. Maldonado creía que los dos últimos “eran responsables del lamentable estado del diseño, ya que, a pesar de sus diferencias, se mantenían fieles al concepto reaccionario del ‘diseño de productos como arte’” (Rinker, 2008, p. 249).

La llegada de estos experimentos es denominada como el tiempo del gesto individual; después de una década preocupada por las cuestiones concernientes a la relevancia social del diseño. En contraposición a una mirada responsable de la acción del diseño hacia un mundo mejor, este tipo de diseño procuró en primera instancia la diversión, y se constituyó un nuevo artesanado de las series limitadas de objetos (Bonsiepe, 1998).

En lo que va del siglo XXI el estado de la cuestión no es muy diferente. No solo es el vestido como artefacto el que ha perdido su carácter problematizador de la relación sujeto-objeto en la cultura, por emparentarse con la industria de la moda, sino también las diferentes objetivaciones del diseño. Así lo describe Bonsiepe (1998):

El diseño más y más se distanció de la idea de solución inteligente de problemas y más y más se aproximó a lo efímero, a la moda, a lo rápidamente obsoleto – la esencia de la moda es la obsolescencia rápida –, al juego estético-formal, a la boutiquización del mundo de los objetos. El diseño es asociado hoy en día frecuentemente con objetos caros, exquisitos, poco prácticos, divertidos con formas rebuscadas y gamas cromáticas llamativas. La hipertrofia de los aspectos de la moda a su vez es reflejada y hasta propiciada por los medios en su incesante búsqueda y apetito por lo nuevo. El diseño se transformó en un evento mediático, en espectáculo –y tenemos un respetable número de revistas que funcionan como cajas de resonancia para este proceso (...)–. Hasta los centros de promoción del diseño se ven expuestos a esta complicidad de los medios corriendo el riesgo de desvirtuar su objetivo de diferenciar entre diseño como resolución inteligente de problemas y *styling*. Se trata en el fondo de un renacimiento de la vieja tradición de la buena forma pero con una diferencia fundamental: los protagonistas del movimiento de la buena forma perseguían fines sociopedagógicos, los *Life Style Centers* persiguen exclusivamente fines comerciales y de marketing: orientación del consumo de un nuevo – o no tan nuevo. (p. 4)

Esta concepción del artefacto de diseño como ‘bello y atractivo’, es la que ha terminado por dominar la historia del diseño. Evidente en la mayoría de los *coffee table books* (Bonsiepe, 2005), en las ferias y en los museos, los cuales se dirigen a que el público aprenda a apreciar y entender las cualidades visuales de un objeto bien diseñado (Attfield, 2000) y poco hacia su posibilidad transformadora.

En consecuencia, los objetos más cotidianos son los más relegados de la historia y la teoría del diseño, situación que se vive de manera particular

con el vestido desde su condición de objeto cotidiano<sup>63</sup>. Como en los libros de diseño de producto, a excepción de la llegada de la minifalda y el jean, los vestidos hitos de la moda aparecen como los representantes de la relación histórica entre cuerpo, vestido y contexto. Muchos de ellos, piezas artísticas creadas para explicar el concepto alrededor de una colección que no llegan nunca a hacer parte de la vida diaria<sup>64</sup>.

Como afirma Attfield (2000), tratar un objeto como documento histórico en lugar de un objeto estético no requiere haber pasado por el test del *Good design* para hacerlo calificar como objeto de investigación. De allí que en lugar de que el diseño sea o se refiera a un tipo particular de artefactos con un estilo reconocible, es necesario reconstituirlo como un tipo particular de práctica que objetifica la sociabilidad y estudiarlo al interior de la cultura material de todos los días, como un territorio ampliamente inexplorado porque se encuentra demasiado a la mano como para intrigarnos (Attfield, 2000).

Si bien son varios los autores que han dado cuenta de esta profunda preocupación por la identidad del artefacto del diseño como pura cosmética (Maldonado, 1958; Rams, 1989; Aicher, 1997; Bonsiepe, 1998; Kellner, 2008), la teoría del diseño no ha conseguido articular la importancia social del diseño de una manera nueva y apropiada. La educación del diseño se centra de nuevo en el diseño elitista y artístico de vanguardia (Drukker 2004)<sup>65</sup>, situación que se vive de manera especialmente intensa en la academia que forma en el cuerpo-vestido. Razón por la cual las instituciones que

---

<sup>63</sup> Una mirada más amplia sobre este tema se encuentra en Fernández-Silva, C. (2015). *El diseño de vestuario con 'd' minúscula*.

<sup>64</sup> El vestido como artefacto cotidiano ha sido principalmente abordado por la historia. Entre estos trabajos podemos citar el de López Barahona, V. & Nieto Sánchez, J. (2012). *Dressing the Poor: The Provision of Clothing among the Lower Classes in Eighteenth-Century Madrid*.

<sup>65</sup> Una revisión más amplia de estos discursos alrededor de las preocupaciones frente a la llegada de una era cosmética de los artefactos del diseño se encuentra en Fernández-Silva, C. (2013). *La profundidad de la apariencia: el vestido en el debate entre arte y diseño*.

han perseguido ampliar las preguntas acerca de este objeto de estudio y no circunscribirlas a la moda como fenómeno y como única industria, han optado por denominarse diseño de indumentaria o diseño de vestuario<sup>66</sup>.

Este cambio en la denominación de los programas, entendido como amplitud de preguntas y problematizaciones frente al cuerpo-vestido, todavía tímido en el contexto colombiano, se abre paso con dificultad en el debate académico pues el imaginario dominante que prevalece acerca del vestido y de sus diseñadores está referido a todo menos a una conciencia sobre las personas como cuerpos, sus usos, contextos y requerimientos. Una de las mayores dificultades que enfrentan los programas adheridos a esta búsqueda.

Se centra en los apuros en los que se hallan algunos docentes para comprender que un diseñador es ante todo un investigador de su contexto. [Algunas de la causas se sitúan] en la falta de formación investigativa de los docentes que tienen a su cargo los cursos del área de proyecto; para algunos, esta situación de desconocimiento, que en ocasiones los pone en cuestión frente a su comunidad académica, los lleva a tomar posiciones de resistencia, al no saber cómo abordar la pregunta por la investigación desde sus asignaturas la descalifican, ignorando que al hacerlo alejan a sus estudiantes de la esencia misma del diseño como debate entre los requerimientos de la cultura y la teoría del diseño que nace de la acción proyectual, y condenándolos a su vez a operar como unos estilizadores de formas y colores y no como un potencial crítico de su tiempo. (Fernández-Silva & Zuleta-Montoya, 2014, p. 15)

---

<sup>66</sup> En 1989, por ejemplo, fue creado el programa Diseño de indumentaria en la Universidad de Buenos Aires UBA. Se constituyó como el primer programa en Latinoamérica que, decididamente, quiso apartarse de la denominación “diseño de moda”. Es de anotar que diseñado bajo el modelo de los programas del Politécnico de Milán.

En conclusión, la comprensión del vestido como un artefacto del diseño enfrenta dos circunstancias. La primera, apunta a una inclusión de su estudio y reflexión en la teoría del diseño que tome en cuenta su identidad como artefacto. La segunda, la condición de indeterminación propia de la identidad de los artefactos de diseño y, de mayor relevancia, la condición de representar un aspecto de su historia y de su presente que una buena parte de la teoría del diseño desea superar.

De allí que este tipo de reflexiones busquen ampliar el campo de visión para ampliar a su vez el campo de acción y, con él, la comprensión del artefacto más allá de un imaginario puramente estilístico, y de los diseñadores, más allá de unos estereotipos. Una revaloración de los artefactos del diseño como posibilitadores del bienestar humano que, si bien pueden originarse en visiones, al final deben volverse tan específicos como para poder realizarlos en la forma de artefactos que actúan. En el caso del vestido, como posibilitadores para el cuerpo de tener diferentes usos, no solo aquellos determinados por un tipo de industria (Krippendorff, 2006).

## **Los significados encarnados y la materialidad del cuerpo-vestido**

En el primer capítulo destaco la importancia de reivindicar el carácter material del vestido como determinante de su identidad artefactual. Expongo que las razones por las cuales ha permanecido relegado de algunos ámbitos académicos, es porque porta la sospecha frente a la materialidad que se ha configurado por siglos y cuyas principales etapas son revisadas por Dagognet (1989) en su reconstrucción de la corriente desmaterializadora. En este apartado, analizo las implicaciones de esta condición, tanto para la comprensión teórica del vestido como para su creación desde el acto de diseño.

La definición antropológica de vestido adoptada en este libro nos sitúa en el encuentro de dos materialidades: la del cuerpo y la del vestido. Como vimos a lo largo del segundo capítulo, ambas se determinan mutuamente; el cuerpo en tanto humano está modificado por el vestido, mientras este último, sin un cuerpo, solo puede ser entendido como disposición. Cada modificación o complemento se suma a una modificación previa, constituyendo sobrenaturalezas y sumando escalas en la artificialidad del cuerpo (Echeverría, 2000), que desde el siglo XX comienzan a ser problematizadas a partir de la práctica del diseño.

La condición carnal-material del cuerpo-vestido, se ha de convertir en una prioridad de análisis e investigación para el proyecto de diseño. Solo desde allí puede comprenderse la dimensión del carácter recreador que el vestido ejerce sobre el cuerpo y, a este último, como ámbito de posibilidad que no se constriñe al universo del significado, como ámbito privilegiado de la práctica y el pensamiento del diseño desde las postrimerías del siglo XX.

La pérdida de espesor del artefacto del diseño, si bien ha traído una expansión de las posibilidades de acción para el diseñador, para el acto de diseño del cuerpo-vestido significa mantenerse en el no reconocimiento sobre su capacidad de impactar la vida de las personas por la vía de sus cuerpos. La práctica del diseño del cuerpo-vestido tan determinada por una sola industria, la de la indumentaria de moda, se ha concentrado en la transacción de signos de actualidad. Como resultado, las preguntas por los requerimientos del cuerpo-vestido del infante, del anciano, de las personas con sobrepeso, de los discapacitados, de algunas prácticas deportivas, del obrero, por citar algunos, han sido escasamente abordadas y, en la mayoría de los casos, resueltas por otros profesionales o personas dedicadas al oficio técnico de la confección quienes plantean, cuando lo hacen, soluciones artesanales.

Al interior de la teoría del diseño es posible encontrar, en términos generales, dos modalidades de la corriente desmaterializadora: una pone el énfasis

en el objeto como signo y la otra centra su atención sobre la experiencia de uso. Ambas, así expuestas, pueden llegar a encontrarse en la tesis del diseño centrado en lo humano de (Krippendorff, 2006, 2007). Sin embargo, lo que los detractores de la primera modalidad critican, es que ese dominio del signo arrase con todas las implicaciones de nuestra relación con los objetos, lo cual constituye también mi posición crítica frente a la centralidad del significado en los estudios del vestido.

Al respecto, explica Kellner (2008):

La estetización de la vida cotidiana del siglo XIX fue un privilegio de las clases altas. El Bauhaus y sobre todo HfG ULM depositaron las esperanzas en la democratización, en el progreso cultural y social. Los años setenta y sobre todo los ochenta estuvieron marcados por experimentos de diseño con fuertes formas expresivas personales: postmodernismo, Memphis, Nuevo Diseño Alemán. Los objetos se transforman solo en signos. (p. 260)

Así, despojados de su espesor material y producidos para significar actualidad —pues como objetos de diseño se asume que deben expresar novedad— estos artefactos se vuelven insumos de la industria de la moda, la cual se encarga de gestionar su trámite y rotación.

Para hacer frente a esto, Keane (2005), quien rechaza el sobre simplificado modelo de análisis comunicativo que trata a los objetos no más como instrumentos que tramitan significados o identidades —una tradición que ve el aspecto material como algo que debe ser apartado para poder revelar el significado—, propone una alternativa que logra integrar el carácter significativo al carácter material. Para ello, toma como base la relación entre signos y objetos significados: iconicidad, indexicalidad y simbolismo. Todo lo anterior combinado con el concepto de ideología semiótica: “suposiciones previas de las personas sobre qué son los signos y cómo funcionan en el mundo: suposiciones que nos predisponen a ciertos hábitos o expectativas

y que limitan nuestras posibles percepciones e interpretaciones.” (Keane, 2005, p. 191).

Lo que esta propuesta posibilita, al menos en la teoría, es que se subvierta el vaciamiento propio del signo en la moda y que, los artefactos, al momento de ser proyectados, puedan dar cuenta de aquello a lo que representan, como valores objetificados. Así el artefacto como signo no se limita a ser la materialización del goce estético de un diseñador, sino a un deseo de comprensión de su experiencia de uso por parte de las personas.

La segunda modalidad de la corriente desmaterializadora en el diseño, que centra su atención en la experiencia de uso, puede verse en lo que Findeli & Bousbaci (2005) denominan el eclipse del objeto en la teoría del proyecto de diseño. Tras revisar un corpus de tratados, manifiestos, libros y artículos en los cuales, de una manera u otra, dicen describir o prescribir el acto de diseño o el proyecto de diseño, encuentran tres tipos de modelos principales, cada uno con un objetivo específico: los modelos centrados en el objeto –o producto–, los centrados en el proceso y los modelos centrados en el actor –o depositario—. El tipo centrado en el objeto ha sido por mucho tiempo el único disponible, el centrado en el proceso aparece en los años sesenta del siglo XX mientras que, solo recientemente, el centrado en el actor eclipsó a los otros siendo el modelo más visible en la contemporánea literatura científica del diseño.

El objetivo de los modelos cambia de las propiedades formales del objeto a sus funciones y, finalmente, a la experiencia de los usuarios o, de manera más general, a su forma de vida. Un escenario ideal para la evolución de esos modelos sería una integración de estos objetivos que permitiera considerar los actos globales de diseño, por un lado, y de uso, por el otro (Findeli & Bousbaci, 2005).

Cuando ambas modalidades se llevan a la pregunta por las causas de la corriente desmaterializadora, ya no en el vestido como artefacto sino en

el proyecto de diseño del cuerpo-vestido, encontramos que no hay etapas históricas. Tan solo una constatación orientada hacia su comprensión y tratamiento como signo, que no alcanza a contemplar, en el tercer modelo integrador, una razón en la concentración en la experiencia de uso.

Es por esta razón que las perspectivas ofrecidas por los culturalistas materiales<sup>67</sup> —aun cuando estos no se hayan comprometido activamente con el vestido y la tela de la cual está hecho sino hasta mediados de la década 2000 (Black et al., 2013)— resultan tan apremiantes en los análisis del acto de diseño del cuerpo-vestido, pues informan sobre nuestra comprensión de la cultura, haciendo especial énfasis en las relaciones persona-objeto a través del tiempo y el espacio.

Al tomar como premisa lo expuesto hasta el momento y, dado que este tercer capítulo tiene por objetivo determinar una serie de consideraciones que deben ser tenidas en cuenta para el estudio del vestido al interior del pensamiento del diseño; expondré algunas ideas sobre cómo sería el acto de diseño del cuerpo-vestido desde una conciencia de su materialidad y desde un reconocimiento de su dimensión signífica, y de imagen entendida desde esta misma condición material.

## Diseñar la interfaz cuerpo-vestido

Después de enfatizar su carácter material, en el primer capítulo propongo esta consideración fundamental para el pensamiento del diseño: abordar el proyecto del vestido como un proyecto del cuerpo cobra aún más espesor al no inscribirse en una única materialidad: la tela. Como consecuencia, el diseñador del vestido, como diseñador del cuerpo, tiene un campo extenso de acción que ya desde hace años se intuye y practica sin mucha conciencia.

---

<sup>67</sup> Cabe resaltar el trabajo realizado por los editores Daniel Miller & Susan Küchler: *Clothing as Material Culture* (2005).

En este sentido, el proyecto de diseño del cuerpo-vestido, si bien opera en el límite de toda dualidad (lo natural/cultural, lo vivo/inerte, el cuerpo/no cuerpo, el sujeto/objeto), se materializa en las diferentes escalas de artificialidad que involucran de forma íntima y prolongada una acción modificadora en el cuerpo. Así, al cuerpo humano entendido ya como artificio en cuanto cuerpo cultural, se le suman diferentes artificialidades.

Recordemos además que pensar la acción del diseño como aquella que se dirige a una problematización del cuerpo desde sus cambiantes y progresivas artificialidades, que entran en confrontación con una naturaleza también artificial y cambiante, abre la posibilidad de que sea examinado más allá de las habituales consideraciones propias de los oficios, del artesanado o de la moda (entendida como sucesión de estilos), que no ayudan a esclarecer su identidad como objeto del diseño.

Estas consideraciones, como se he explicado, están referidas a su comprensión como artefacto exclusivamente sígnico, a su pretendida relación unívoca con el fenómeno y la industria de la moda, a unos ejercicios de creación que no toman en cuenta al contexto y a las personas que lo usan más allá de las investigaciones de consumo. Por último, al reconocimiento de que existe toda una red de personas involucradas en su creación y reproducción, incluidos esos usuarios finales que informan sobre las relaciones reales y actuales de su experiencia de uso como experiencia corporal y de la necesidad de introducir un cambio.

En consecuencia, resulta imprescindible que, para el diseño de esas sobrenaturalezas, se tomen en cuenta las categorías propuestas en el segundo capítulo 1) la experiencia de uso como experiencia corporal, segmentada para su análisis en: la percepción como experiencia corporal, el medio, los usos del cuerpo y usos del vestido en el medio. 2) relación sujeto-objeto que enfatiza en la materialidad del objeto y dividida para fines analíticos en: apropiación, mediación, *embodiment*, prótesis e interfaz.

Cada uno de estos conceptos aportan unas perspectivas de análisis para la comprensión de esta determinación mutua entre cuerpo-yo y vestido. Sin embargo y, como expreso en el apartado sobre la interfaz, esta se presenta como el modelo de análisis por excelencia para comprender la determinación mutua que se da entre personas y artefactos en el momento de la experiencia de uso, pues involucra ámbitos y variables; lo que conlleva a un estudio del vestido que considera al cuerpo como punto de partida y de llegada de su acción. De manera adicional, si bien se parte para su comprensión de las definiciones aportadas por Bonsiepe (1998) y Krippendorff (2006), consideramos que posee la capacidad, en los análisis del cuerpo-vestido, de contener a los otros conceptos.

Aunque en Krippendorff (2006) el tema central para el diseño de interfaces es el significado de los artefactos en uso, lo que se busca es afirmar que cuando se trata del vestido y su ineludible vínculo con el cuerpo, el significado es solo una dimensión.

El autor afirma que “los humanos no ven ni actúan sobre las cualidades físicas de las cosas, sino sobre lo que significan para ellos<sup>68</sup>” (Krippendorff, 2006, p. 47). Utiliza el ejemplo de la ropa y los zapatos de tacón para explicar cómo en ellos el significado importa más que la función. No puede haber un mejor argumento para ilustrar cómo la pretendida única función estetizante del vestido nubla las demás consideraciones sobre su uso. Al seguir la misma estructura para la comprensión de la interfaz propuesta por Krippendorff, el criterio de la acción de unos zapatos de tacón es elevar el cuerpo a través de un artefacto que redistribuye el peso del cuerpo principalmente sobre el metatarso y muy poco sobre los talones. La estilización de las piernas y el cuerpo, si bien tiene consecuencias sobre nuestra concepción del uso del cuerpo como signo de elegancia, es una experiencia tan carnal y material que afirmar que en su uso solo importa

---

<sup>68</sup> Traducción propia.

el significado puede llegar a ser tan reduccionista como aquellas posturas que consideran que el artefacto del diseño debe caracterizarse y definirse solamente por su función.

El axioma propuesto por Krippendorff (2006) no contempla las implicaciones de la materialidad del vestido, adherida desde todas las dimensiones a la persona como cuerpo que es. Reproducimos usos porque los vivenciamos como imágenes de otros cuerpos-vestido, cuyo significado muchas veces ignoramos. Exigimos la experiencia de la materialidad del vestido en el cuerpo porque como humanos no aprendimos a vivir en una auténtica desnudez.

El exceso de énfasis en el significado del vestido —y no decimos cuerpo-vestido porque precisamente al estar el significado tan puesto sobre el artefacto se llega a ignorar al cuerpo que lo porta—, ha provocado que la práctica del diseño que caiga de manera recurrente en un ‘semiotización pretenciosa’ (Krippendorff & Butter, 2007):

‘Pretenciosos’ porque tales productos pretenden ser algo distinto de lo que son, y ‘semiotización’ porque sus formas se basan en una teoría representacional del significado —definiendo el significado como lo que representa un signo (en el caso de un artefacto, un icono) (Mickey Mouse, un coche o un hot dog)—. Estos ejemplos no son ni irónicos, ya que su aparición y uso no logran producir la tensión entre ignorancia y comprensión, requerida por la ironía, ni paradójicos, ya que ninguno niega al otro. Son simplemente pretenciosos de otra cosa. (p. 22)

Esta situación es evidente en las instituciones educativas del vestir y acontece, tanto en el diseño de moda, como en el diseño de indumentaria o vestuario. En el primero, la inspiración como justificación para la creación toma elementos literales o retóricos acerca de un tema para que el vestido hable, por ejemplo, del lejano oriente, los cuentos de hadas o el mar. En

el segundo, en algunos casos, no se logra siempre congraciarse una indagación sobre los requerimientos de las personas y contextos con la creación del vestido, el cual termina por ser un juego de metáforas plasmadas en texturas, siluetas y colores que aluden a los sentimientos de las personas investigadas, y cuya estocada final es presentarlos en un desfile sobre unos modelos altos y delgados que anulan cualquier posible pregunta por otros cuerpos.

De este modo, los vestidos creados por inspiración parecen estar llenos de significado, cuando en realidad cada parte de la indumentaria necesita estar acompañada de una explicación sobre 'lo que representa'. Si de plano existen dificultades para que diseñadores y usuarios finales comprendan de forma similar el uso de un artefacto (de allí que Krippendorff (2006) se refiera a esta comprensión de los usuarios como de segundo orden), al crear desde la inspiración y no desde referentes problematizadores, los diseñadores se alejan de las personas, pues dicha inspiración nunca podrá ser compartida por ambos en ninguna medida. En consecuencia, el conocimiento sobre la experiencia de uso no tiene un lugar y es reemplazado por el conocimiento sobre la experiencia de compra, en cuanto solo resulta importante conocer si un consumidor se sintió identificado con la propuesta proveniente de la imaginación del diseñador.

Así pues, un reconocimiento de la experiencia de uso como experiencia corporal que registra tanto los significados encarnados como la materialidad del vestido se hace urgente para la creación de interfaces que involucran al cuerpo-vestido. Dicho reconocimiento, en la práctica, no es una tarea fácil, menos cuando se trata de la creación de interfaces nuevas pues no se puede recurrir a experiencias previas (Krippendorff & Butter, 2007).

Los proyectos de diseño del vestir relacionados con la discapacidad, tan desatendidos por la industria y la academia, representan una serie de retos en este reconocimiento de la experiencia de uso. Si bien el diseño en sus diferentes objetivaciones para incluir a la discapacidad debe superar la

idea del cuerpo normal como medida de todas las cosas, en el terreno del cuerpo-vestido se debe superar no solo al cuerpo normal sino al cuerpo ideal, establecido como cuerpo de referencia para la creación de vestidos por la industria de la indumentaria de moda. De allí que la exigencia para el diseñador del cuerpo-vestido sea doble o triple, en cuanto también debe superar las ideas e imaginarios que trae consigo frente a la discapacidad y emprender una investigación que de manera objetiva sepa dar cabida a los requerimientos de las personas para quienes diseña<sup>69</sup>.

En conclusión, el diseñador del vestido como diseñador de sobrenaturalezas multimateriales y multidimensionales, enfrenta la tarea en el siglo XXI de incluir decisivamente la pregunta por el cuerpo-vestido como práctica encarnada y situada, las transformaciones materiales y los significados asociados a la experiencia de su uso. Una conciencia sobre la indisociabilidad del cuerpo y el vestido, los fenómenos de entrecruzamiento entre la identidad individual y la social. Por último, una comprensión del cuerpo-vestido como interfaz que incluya todo lo anterior en el análisis de sus cuatro ámbitos: persona, artefacto, objetivo y criterio de la acción en el marco de la comprensión histórica del uso.

---

<sup>69</sup> Un ejemplo en el terreno de la investigación académica ayuda a ilustrar este argumento: en 2015, una estudiante de diseño de vestuario realizó su investigación de trabajo de grado sobre los requerimientos funcionales de la indumentaria para personas con ceguera, especialmente aquellos dirigidos a la autonomía sobre la elección de la vestimenta al momento de la compra. Dentro de sus hipótesis y tomando en cuenta otros proyectos realizados sobre temas similares, propuso que la información plasmada en las prendas o en las etiquetas esté escrita en sistema braille. Sin embargo, cuando convocó a los grupos focales compuestos por estudiantes ciegos de universidades públicas y privadas de la ciudad de Medellín, se encontró con que la gran mayoría de ellos no conoce el sistema, sobre todo aquellos no nacidos ciegos y que realmente no lo requieren para sus actividades diarias. Esto implicó, claro está, dirigir su búsqueda hacia otras maneras de entregar una información que se percibe visualmente. Vélez, M. (2015). *Diseño y discapacidad visual: Investigación etnográfica y experimental acerca de los requerimientos en la elección y compra del vestuario en personas con baja visión y ceguera*. Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, Colombia.

## El cuerpo en el proyecto de diseño del cuerpo-vestido

El fuerte vínculo del vestido con el cuerpo constituye el eje central de los argumentos expuestos en este estudio. A partir de la identificación de los conceptos que permitan comprender y analizar la determinación mutua que se da entre el cuerpo y el vestido en la experiencia de uso, he determinado su identidad como artefacto, como punto de partida para su estudio y reflexión al interior del pensamiento del diseño. En el primer capítulo, observé cómo en el cuerpo como proyecto, si bien se atiende a un horizonte de posibilidad, se confunde el objetivo con el proceso. Lo cual significa que el cuerpo como algo inacabado y susceptible al cambio, no es solo el camino sino el fin en sí mismo. Esto llevado al espacio del diseño, nos sitúa en las diferentes acciones que se pueden ejercer para la transformación del cuerpo con la mediación de artefactos donde el vestido, como el más próximo y constitutivo de lo humano, cobra mayor relevancia al presentarse como el artefacto posibilitador de la recreación del cuerpo.

Sin embargo, si bien desde el diseño y la arquitectura el cuerpo humano es entendido como la medida de todas las cosas, su punto de partida y de llegada, al interior del pensamiento del diseño la pregunta por la comprensión disciplinar del cuerpo es escasa. El cuerpo en la literatura sobre el acto de diseño fue por mucho tiempo referencia tácita, medidas o leyes de percepción, que se toman separadamente para ajustar dimensiones, estandarizar la producción, justificar la escogencia de un color. Una suerte de reivindicación en la comprensión del cuerpo desde su complejidad vino de la mano con el llamado diseño de experiencias:

Este tipo de diseño parte del principio de que la experiencia desde su razón filosófica es un consecuente de participación objetiva de la realidad que relaciona estados y procesos de la actividad psicosocial del hombre con medios racionales de necesidad o gusto de consumo. (Horta, 2012, p. 34)

Sin embargo, al ser denominado como un tipo de diseño, al igual que sucede con el diseño social, se asume de forma generalizada que el diseño en sus términos fundamentales no es necesariamente ni experiencial ni social y que se requiere un espacio particular para su estudio. Así, en el terreno de la academia, el enunciado del proyecto que contempla al cuerpo en la experiencia corre paralelo con el enunciado del proyecto planteado desde el artefacto: diseñar sillas, diseñar vestidos de novia, etc. La pregunta por el descanso del cuerpo o el cuerpo en el rito, cuando se presenta, llega después.

Si bien uno de los propósitos de este libro es entregar al pensamiento del diseño conceptos para comprender la identidad del vestido, como artefacto —la cual es una identidad corporal— que posibilite una inclusión más decisiva de su estudio y reflexión disciplinar, lo cierto es que el diseño en sí mismo aún se encuentra en un proceso de reconocimiento y comprensión del cuerpo humano. Las razones para esta escasa conciencia provienen de diferentes frentes, entre los cuales se encuentran su gestación en la era industrial y con ella, la división/especialización del trabajo, los nuevos discursos que se hacen cargo del cuerpo (moda, publicidad, psicología), el cambio en los valores desde los que se juzga y avalúa. Razón por la cual casi un siglo después, en una sociedad postindustrial, es imperante plantear y discutir la pregunta por el cuerpo del diseño.

## **El cuerpo, un objeto medible**

La concepción del cuerpo como medida que acompaña casi toda la historia del diseño encuentra su origen al inicio del siglo XX. Cuando los expertos en administración de operaciones de la era progresiva crearon una nueva forma de consultoría industrial focalizada en las interacciones entre el equipamiento industrial y los operadores humanos. Importantes figuras como Frederick W. Taylor (1911) sugirieron seleccionar a los trabajadores de acuerdo con el tipo de cuerpo, esto es, diseñar una fuerza de trabajo que encajara en los requerimientos físicos de ciertas máquinas y herramientas.

Pero fue hasta la Segunda Guerra Mundial, con el surgimiento de un nuevo campo de diseño en ‘factores humanos’ o ‘ergonómicos’, que se concretó esta concepción del cuerpo como medida para su aplicación en el diseño, a partir del uso de métodos antropométricos.

En los laboratorios de investigación militar, equipos interdisciplinarios de doctores, biólogos, psicólogos, antropólogos e ingenieros extrajeron información médica para usarla en diseño, usando esta ‘antropometría’ (medidas del cuerpo humano) para determinar diseños de equipos que iban desde cabinas a paneles de control y uniformes. (Williamson, 2012, p. 216)

Estos últimos se conservaron como norma en el diseño durante décadas después de la guerra. Para alcanzar una medida de cuerpo estándar se eliminaron los valores considerados atípicos, ubicados en los extremos de la escala antropométrica, aun cuando la investigación estadística mostró que era allí donde se daba la mayor variación en las dimensiones físicas. Dado que estos primeros ergónomos provinieron del contexto militar, tuvieron la opción de eliminar los tipos de cuerpo a los que se les dificultaba alcanzar ciertas posiciones operativas (Williamson, 2012).

La estocada final para esta concepción de cuerpo para el diseño llegó con Henry Dreyfuss y sus cartas antropométricas publicadas como *The Measure of Man* (1959) y reeditadas como *Humanscale* (1974). En ellas se mostraban hombres y mujeres en diferentes contextos y proveían las medidas exactas para cada situación de diseño. En la segunda edición, Dreyfuss, presionado por el naciente movimiento del diseño universal, buscó incluir a los cuerpos con condiciones especiales que nunca habían sido contemplados en ninguna carta antropométrica. En 1979, Panero y Zelnik publican *Las dimensiones humanas en espacios interiores: estándares antropométricos*. Su traducción al español permitió que, hasta la fecha, sea un texto utilizado en la academia de diseño en el contexto colombiano.

Estas cartas antropométricas, sin embargo:

No dicen cuántas personas, si es que hay alguna, son realmente promedio en todas las dimensiones. Estadísticamente, hay aproximadamente tantos hombres del tamaño promedio de las mujeres como mujeres del tamaño promedio de los hombres. Las personas que se ajustan a todos los atributos estadísticos son raras y es posible que ni siquiera existan en la vida real; la proverbial familia con 2,3 hijos es un ejemplo<sup>70</sup>. (Krippendorff, 2006, p. 63)

En el terreno del diseño del vestir, las dimensiones de las personas se traducen a un sistema normalizado de tallas, el cual también tiene su origen en el contexto militar. Por ser el vestido un artefacto en conjunción tan íntima con el cuerpo, el problema que enfrentan los sistemas de tallaje en diversos países, es que las tablas de medida que adoptan las marcas de indumentaria tomadas muchas veces por universales, no se adaptan a las tipologías de los cuerpos con sus particularidades regionales. Las alternativas para solventar esta situación van desde investigaciones cuantitativas que involucran la medición de personas y su sistematización, lo cual demanda grandes recursos financieros y, en los últimos años, la posibilidad utilizar un escáner tridimensional que permite agilizar la medición de los cuerpos y el registro de la información.

El modelo estándar de usuario

Esta concepción del cuerpo como medida para el diseño, deriva en lo que podríamos denominar un modelo estándar de usuario. En el diseño industrial y en la arquitectura, este modelo sirve como referencia para la producción en serie. En el diseño del vestir, comprendido como diseño

---

<sup>70</sup> Traducción propia.

del cuerpo-vestido, de lo que estaríamos hablando es de la creación de unos cuerpos en serie que se hacen posibles gracias a los mecanismos de creación, producción y distribución de la industria de la indumentaria de moda. La reacción en una contemporaneidad obsesionada con la expresión de la identidad toma diferentes matices y la estandarización del cuerpo por la vía del vestido puede entenderse, según el ojo que lo analice, como anulación de la diversidad o salvación en la uniformidad.

Como sucede con el cuerpo-vestido de uniforme, el cuerpo-vestido de moda puede aspirar a alcanzar “la liberación de la discriminación, de la distinción de clases, de la falta de gusto, de tener que decidir cada mañana cómo presentarse al mundo, de la tensión entre lo individual y lo social” (Fernández-Silva, 2013, p. 79). Por otro lado, uno de los usos del cuerpo en la cultura como signo de género, ha sido posibilitado por el vestir en una fórmula binaria cuya subversión ha tenido más fracasos que éxitos. Las maneras en que los intensos interrogantes sobre la construcción de género de las últimas décadas cuestionan al cuerpo-vestido estandarizado, están empezando a ser teorizadas<sup>71</sup>.

Otra de las formas en las que el modelo estándar de usuario choca con las diversas realidades del uso es en el llamado diseño universal o diseño para las funcionalidades diversas. Martins & Martins (2012) examinan las dificultades de uso presentes en los artefactos creados para ser signos de moda, especialmente la indumentaria, cuyo diseño debería estar especialmente orientado hacia el confort, la seguridad y el bienestar. Como respuesta a

---

<sup>71</sup> Desde el 15 de febrero del 2014 Facebook, permitió a los usuarios de su servicio en Estados Unidos personalizar la definición de su género. Para septiembre de 2015, la revista i-D encuentra que son setenta los géneros allí registrados. Cada uno abre la pregunta por cómo los individuos se ven a sí mismos y con ella, las diferentes maneras en las que expresan esta diversidad. Uno de los trabajos que en los últimos años ha revisado el cuerpo-vestido en la reproducción o subversión del género desde los aspectos legislativos es: Smith, N. (2012). *Eliminating Gender Stereotypes in Public School Dress Codes: The Necessity of Respecting Personal Preference*.

esta situación proponen la aplicación de los siete principios del diseño universal a la indumentaria de moda, los cuales puedan ser utilizados como recomendaciones que guíen las primeras etapas del diseño. Estos principios son: uso equitativo, uso flexible, uso simple e intuitivo, información perceptible, tolerancia al error, mínimo esfuerzo físico, dimensiones apropiadas para el uso y el confort (Story et al, 1998).

Si bien estos principios tienen como función la inclusión de las personas que por sus características físicas o condiciones se encuentran en los extremos de alguna dimensión de la acción, lo cierto es que deberían volverse principios para la creación de cualquier tipo de indumentaria. Cada uno apunta a un reconocimiento del cuerpo en su integralidad y complejidad, no solo como soporte de signos de actualidad y pertenencia. No es un secreto que el imperativo de la moda, en muchas ocasiones, conduce a relativizar las condiciones óptimas de la experiencia de uso con los artefactos, pero es precisamente la labor del diseño conciliar ambos frentes y no simplemente ceder al primero.

Que en el acto de diseño se entienda al cuerpo como medida, es solo la consecuencia lógica de la necesidad de parametrizar la producción de artefactos, donde se presenta el siguiente problema:

Así como hoy se confunde democracia con número, el proceso de tecnificación reduce todo objeto a dimensiones conmensurables. Ciframos todo justamente para poder controlarlo y para poder determinar su manejo. Lo que se pierde es cierta noción general del diseño como reflexión sobre la forma para transformarse en una especie de reflexión sobre la medida y sobre la aplicación técnica para operar sobre distintos objetos materiales de acuerdo con ciertos fines. (Bayá, 2006, p. 153)

En este sentido, el cuerpo de la persona que usa, como lugar del proyecto de diseño del vestir, se convierte también en un artefacto estadístico:

Una invención de la era industrial y refleja la responsabilidad convenientemente restringida de los productores de entregar productos funcionales a una mayoría de “usuarios finales” específicos. (...) Limitar las preocupaciones sobre el diseño a este usuario final ficticio a expensas de todas las demás personas a las que afecta un diseño presenta un problema grave. (Krippendorff, 2006, p. 64)

Como respuesta a esta situación, la semántica del producto comenzó a reemplazar el concepto de individuo promedio, el denominado usuario, por redes de partes interesadas (*stakeholders*) (Krippendorff, 2006). Lo más importante es que estas personas tienen capacidad de acción, no son simples receptores pasivos. Los portadores del vestido, como parte de la cadena de agentes que participan del proyecto de diseño del vestir, poseen una especial capacidad de acción, en cuanto esta se dirige a la transformación de su cuerpo con el artefacto diseñado.

## Usuarios como cocreadores de cuerpos

Al existir esa determinación mutua entre cuerpo y vestido en el momento del uso, la creación de este último puede entenderse como un proceso de cocreación, ya que involucra la acción del diseñador como individuo o redes de personas, y la del usuario cuando entra en relación con el vestido creado y lo modifica para generar sus propios signos, imágenes y materialidades de cuerpo, con los cuales se presenta en el escenario social.

Fuera del campo exclusivo del diseño, la contemporaneidad ha venido desarticulando el concepto mismo de autoría, como resultado de la emergencia de tecnologías de información y comunicación que promueven el surgimiento de una inteligencia colectiva. En consecuencia, las producciones creativas pasan de la individualidad donde el autor es amo de sus contenidos durante todo el proceso de creación, a ser compartidas

en diferentes porcentajes entre creadores y receptores. Al volverse estos últimos participantes activos, esto es, coautores de las obras a través de una gran variedad de operaciones (que no pertenecen solo al universo digital) como el reciclaje, el *remix*, la recontextualización, el ensamblaje y el *sampleo*; las representaciones de nuestra individualidad con las cuales definimos nuestra identidad se fragmentan, se diluyen entre la masa de interactuantes. Un cadáver exquisito emerge haciendo que la percepción de nuestras identidades como yo y como nosotros (Elias, 1939) se diluya en algo compartido y en constante actualización.

El análisis del vestido como cocreación con el usuario puede llegar a ser complejo. A diferencia del análisis de la creación del vestido desde el acto de diseño, donde el cuerpo de la persona es tácito, referencia pura, en el vestido usado el cuerpo antepone todo el peso de su realidad.

Dentro de las acciones de cocreación que los usuarios realizan, podemos distinguir las siguientes operaciones sobre el vestido creado: combinación, adaptación, alteración del uso y traslado o subversión de la ocasión de uso. En la combinación, los usuarios toman prendas (unidades) de diferente procedencia y las disponen sobre sus cuerpos; en la adaptación (aquí se exploran los conceptos de personalización o customización) las prendas se cortan, tiñen, destiñen, se angostan, etc.; en la alteración de los usos sobre el cuerpo vemos operaciones sobre la sintaxis del vestir, como la gorra con la visera hacia atrás, las prendas interiores como exteriores u operaciones de inversión, como prendas superiores vueltas inferiores y viceversa. En el traslado o subversión de la ocasión de uso, una unidad que ha sido predeterminada culturalmente para un uso se lleva a otro, un ejemplo se encuentra la bota del obrero llevada del ámbito laboral al atuendo de la calle (microculturas punk, metal, skin), o la máscara de gas, del contexto bélico a la fiesta (microcultura EBM):

El análisis de (...) procesos de cocreación del usuario, constituye la fuente de mayor riqueza para cualquier investigación en torno a la

práctica del vestir, ya que de la misma manera en que el habla es la puesta en escena del lenguaje, lo actualiza y lo vuelve sustancia viva, el cuerpo vestido de los seres humanos día a día toma la materia creada por un grupo de personas y la reanima sobre sí, lo que devuelve nuevas formas al diseño y nuevos significados al mundo. (Fernández-Silva, 2015, p. 77)



**Figura 18.** Operaciones sobre el vestido diseñado. De izquierda a derecha: combinación, adaptación, alteración de los usos sobre el cuerpo y traslado de la ocasión de uso.

Fuente: de izquierda a derecha, fotografías de: Leonardo Suárez Aranda, Malacay, Bogotá, 2025 y 2014; Federico Zapata Ospina, Medellín 2014; Claudia Fernández Silva, Medellín 2011.

El *stakeholder* que porta el vestido es quien tiene la mayor capacidad de agencia, pues involucra la producción de una propia y única forma corporal, pero es al mismo tiempo el más controlado social e institucionalmente por la misma causa. Es creativo, adaptativo, como tal vez no tantas personas que entran en relación con otros artefactos logran hacerlo, pero fuerzas sociales conductuales son las encargadas de llevarlo a adoptar una serie de usos corporales permitidos y a calificar otros como inapropiados.

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

El análisis de los procesos de cocreación del usuario son imprescindibles a la hora de conocer la manera en que estos proyectan la forma (la función y el significado) final de sus cuerpos, esto sería, en última instancia, la forma en que concretan la interfaz.

## **Transformaciones en la concepción del cuerpo en el diseño: embodiment**

En el segundo capítulo se aborda la noción de *embodiment* como parte de los cinco términos y conceptos analizados para comprender la experiencia de determinación mutua que se da entre el cuerpo y el vestido en el momento del uso. Para ello, se aborda una vía para su comprensión que toma la percepción y la práctica a partir de los conceptos de *preobjetivo* (Merleau-Ponty) y de *habitus* (Bourdieu). Conceptos analizados también por Entwistle (2000) para proponer una comprensión del vestido, que toma en cuenta que al ser tanto social como experiencia individual, es un fenómeno que gira alrededor del discurso y de la práctica.

Al final del capítulo propongo el *embodiment* como categoría para el análisis de la práctica del vestir como práctica encarnada y situada, análisis que

debe incluir a su vez tanto las estructuras que se incorporan, usos que la cultura impone al cuerpo, como la experiencia del cuerpo-vestido vivido como mi cuerpo, es decir, el artefacto incorporado.

Ubicados en los terrenos del pensamiento y el acto de diseño, encontramos cómo el paradigma del *embodiment* nutre al denominado diseño de experiencia, el cual entrega otra concepción de cuerpo que consigue, en ocasiones, superar su determinación como medida, aunque no siempre lo consigue. En el análisis de los diferentes tipos de *embodiment* en el diseño que realizan Van Rompay & Ludden (2015): 1) antropomorfismo, 2) propiedades relacionales: esquemas de imagen y significado simbólico, 3) experiencias sensoriales significativas, 4) *embodiment* en el movimiento y la acción del producto; persiste en ellos, especialmente en el primer tipo, una consideración de la emotividad que proporcionan los artefactos al ser humano por la vía de las representaciones icónicas del cuerpo, muy a la manera del *styling* y no propiamente como resultado de una experiencia de uso.

Lo anterior nos lleva a considerar que los cuatro tipos de *embodiment* que los autores identifican, no podrían definirse como tal o por lo menos no en los términos en que lo hemos abordado aquí, sino que se refieren a formas que cobra la expresión de los artefactos. Como ellos mismos afirman, el *embodiment* no es el único marco explicativo para dicha expresión, también la semiótica ha jugado un papel importante en esta comprensión. No obstante, de esas cuatro maneras, las tres primeras todavía están sujetas a la visualidad y al significado y no tanto a una percepción en sentido amplio y a una práctica encarnada.

Al ser contrastados los cuatro tipos con la identidad del vestido, encontramos otro argumento para afirmar que el vestido es un artefacto que, por su particular relación de proximidad e intimidad con el cuerpo, no puede ser homologado en su análisis a cualquier otro artefacto. En el antropomorfismo nos sentimos atraídos o identificados con artefactos que emulan gestos corporales, los cuales están a su vez ligados a estados afectivos,

pero ¿Cómo se presenta esto con un artefacto que será usado para modificar al cuerpo? Tal vez por grafías puestas en las prendas pues, desde la forma, el vestido prehormado de uso mayoritario en Occidente, de por sí ya emula al cuerpo en su necesidad de contenerlo. Pero quizás la forma más cercana de analizar este tipo de *embodiment* desde el vestido viene de la experiencia de vernos a nosotros mismos como imagen (Belting, 2011), a través de otros cuerpos-vestidos. A partir de allí se generan deseos de emulación. El antropomorfismo surge al reconocer el cuerpo-vestido del otro y no por ver gestos humanos en el vestido, con lo cual este tipo de *embodiment* no resulta muy claro como enfoque e instrumento para el acto de diseño del cuerpo-vestido.



**Figura 19.** El enfoque propuesto por *embodiment* de tipo antropomórfico si bien es aplicable a diversos artefactos, presenta dificultades al ser trasladado al vestido, pues se queda en la imitación del cuerpo o del gesto corporal sobre el cuerpo del potador.

Fuente: de izquierda a derecha Proyecto Quién la manda de Builes, Builes, Pérez. Fotografía de Camilo García. Proyecto Crisálida de Alba, Cerón, Giraldo. Fotografía de Camilo García.

El segundo tipo, propiedades relacionales: esquemas de imagen y significado simbólico, está referido a la forma en la que percibimos el mundo a partir de patrones de relaciones visuales y espaciales que se encuentran mediadas por esquemas de imagen. Por ejemplo, el esquema de la verticalidad posee connotaciones en el lenguaje de orgullo, dominio y éxito que pueden ser de interés para el diseño al momento de dotar a la forma de esa expresividad (Van Rompay & Ludden, 2015). Este tipo de características percibidas en los objetos, como cercanía y calidez o frialdad o distancia, también pueden afectar la proximidad con ellos. Pero, cuando se trata del vestido, podemos tener piezas vestimentarias que por sí solas son evocadoras de situaciones reconfortantes, pero para llegar a ser usadas será necesario evaluar, por un lado, si el material en que está fabricado y su forma pueden llevarse sobre un cuerpo humano y, por otro, si el consenso social sobre esa pieza por más atrayente que sea desde el tacto o la vista aprueba su uso.

La noción de *embodiment* en el cuerpo-vestido, como hemos visto, contempla las estructuras que se incorporan, esto es, los usos de cuerpo y el artefacto incorporado. Esto hace que el acto de diseño no se dirija solo a lo que transmiten los artefactos como funciones apelativas, sino a lo que efectivamente se vive y se practica con el vestido.

La información recibida a diario del vestido proviene de lo que vivimos con él pero también de cómo se percibe su acción en otros cuerpos, de vernos en otro como imagen; esta información a su vez se contrasta con su efectivo uso sobre el cuerpo. Una pieza vestimentaria por sí sola solo ofrece información sobre su composición material, formal y constructiva, las cuales tienen en sí mismas múltiples asociaciones y connotaciones: textiles suaves evocan ligereza y feminidad, cortes rectos, como en el uniforme militar sugieren fuerza, por ejemplo.

En las relaciones entre contenedor y contenido, cuando vemos un objeto dentro de un contenedor, percibimos este último como seguro o no al

situarnos desde la perspectiva del objeto contenido<sup>72</sup>(Van Rompay & Ludden, 2015). Cuando vemos cuerpos-vestidos, la relación no se mide entre objetos sino entre estos dos entes, nos situamos como cuerpos en esos vestidos. Tenemos la oportunidad de contrastar posibles diferencias respecto a nuestra forma corporal, pero ciertamente, decimos que un vestido es sexi porque lo vemos en un cuerpo-vestido presente o instalado en ese imaginario, esto es, a partir de un esquema de imagen.

Analicemos ahora el tercer tipo de *embodiment* en el diseño: experiencias sensoriales significativas, el cual hace referencia a la manera en que el material en que esta hecho un artefacto, influye en su apariencia visual pero también en su sensación táctil y su sonido, aspectos que pueden llegar a influenciar la interacción social. Aquí si es posible analizar la relación corporal directa entre las personas y los artefactos y los valores que emergen de estas experiencias. Estas relaciones están fundamentadas en correlaciones, por ejemplo, se tiende a relacionar el peso de un artefacto con su calidad y confiabilidad. Estos valores surgen de nuestra interacción física con el ambiente y los objetos presentes en él. Este tipo de *embodiment* sí puede ser entendido y aplicado al diseño de cuerpos-vestidos, en tanto esa información proviene de vivencias directas que son conocidas por una comunidad. Sin embargo, no pueden aplicarse generalizadamente pues las sensaciones físicas al portar un vestido varían según las condiciones ambientales de cada lugar y los valores asociados, según la historia de la comunidad y sus influencias presentes.

El cuarto y último tipo encontrado por Van Rompay & Ludden (2015) es el *embodiment* en el movimiento y la acción de un producto. Como se ha denunciado reiteradamente, el vestido no ha sido comprendido en su multidimensionalidad, al ser abordado solo como un artefacto visual y comunicativo, no se estudia ni se problematiza todo lo que puede estar

---

<sup>72</sup> Esta situación ha sido definida como *embodied simulations* (Barsalou, 2008).

implicado en el acto de investir un artefacto, de portarlo sobre un cuerpo de forma prolongada. Así mismo, los diseñadores no apelan en el momento de crear a todas las habilidades físicas de los usuarios, si lo hicieran podrían procurar unas relaciones más amables y fluidas con los artefactos.

En este contexto, los propósitos del diseño pueden variar desde crear una expresión deseada a través del movimiento del producto, a transformar las experiencias afectivas de los usuarios al influir directamente en las acciones corporales y los gestos. Al ser el tipo de *embodiment* menos explorado en el diseño, los autores proponen dos preguntas investigativas, una a nivel del producto: “¿Cómo influyen determinadas características del movimiento como la fuerza, la velocidad y la dirección en la expresividad de los productos?; la otra, al nivel de la experiencia del usuario: “¿Cómo influyen las características del movimiento en cómo las personas sienten e interactúan con los productos, por ejemplo, un estilo de interacción agitado versus suave?”<sup>73</sup> (Van Rompay & Ludden, 2015, p. 8).

En el acto de diseño del cuerpo-vestido, no se trata de introducir la pregunta por el movimiento y la acción como posibilidad para apelar a la afectividad del usuario, ya que son problemas inherentes a la relación misma entre cuerpo y vestido:

Dado que nuestros cuerpos-vestidos no son cuerpos escultóricos, en cuanto expresivos pero estáticos, sino cuerpos rutinarios, el vestido habrá de revelar ese encuentro en una serie de acontecimientos, que van desde la tracción del movimiento de las extremidades con el textil, la expansión y contracción de la superficie, las ondulaciones producidas por las caídas de ciertos materiales, que se encuentran en una determinada relación espacial con el cuerpo, las rotaciones de las faldas cuando giramos, los movimientos pendulares de los

---

<sup>73</sup> Traducción propia.

accesorios, el pliegue y despliegue que moldea al vestido en las articulaciones dejándoles la impronta de nuestra forma anatómica cuando los deshabitamos. (Fernández-Silva & Velásquez-Posada, 2013, pp. 27-28)

De este modo, toda pregunta por el cuerpo-vestido es una pregunta por el movimiento y la acción que nos lleva a considerar el uso como una serie de coreografías diarias u ocasionales, si el contexto para el que se diseña así lo dispone. Además de las situaciones cotidianas que mencioné en el párrafo anterior, examino a continuación algunos casos donde es posible evidenciar esta última tipología de *embodiment* en el diseño, que considero es la que responde por completo a su naturaleza artefactual y desde la cual es posible comprender la experiencia de uso del vestido como corporal en todas sus dimensiones.

Estos casos analizan la relación cuerpo-vestido y acción corporal y fueron elegidos entre otras posibilidades por representar diversos escenarios de la práctica del diseño: el deporte, las artes escénicas, el vestido en contextos globalizados y la discapacidad. Cada uno de ellos expone diferentes aproximaciones al cuerpo humano, que condesan las preguntas y aspiraciones de su época. Los tres primeros se han destacado en el escenario mundial, precisamente por dar forma a esas preguntas, el último se sitúa en la creación académica nacional como campo de apertura a otros interrogantes sobre el cuerpo-vestido.

El primero de ellos dirige su mirada al trabajo de Oskar Schlemmer en el Ballet Triádico, quien persigue el gesto de la maquinización del cuerpo a través del vestido y su desplazamiento en el espacio como un todo integrado que cobra vida en la escena. El segundo, es la marca de indumentaria deportiva Speedo, la cual se ha dedicado a estudiar la relación cuerpo-vestido y acción de manera tecnocientífica, para explotar las capacidades del cuerpo humano en el deporte y la actividad física en general. El tercer caso observa a Issey Miyake, quien en la búsqueda del vestido global desarrolla

un textil que se adapta a todos los cuerpos y a todos los rangos de movimiento, un vestuario que no alberga al cuerpo, sino que lo continua. Por último, los estudiantes de Diseño de vestuario de la Universidad Pontificia Bolivariana en Medellín en el proyecto especial Funcionalidades Diversas, se introducen en el análisis de los requerimientos de los cuerpos de niños con parálisis cerebral y proyectan artefactos vestimentarios que promueven su desarrollo motriz y cognitivo.

## El ballet triádico, las poéticas del cuerpo-máquina

El teatro de la Bauhaus y de forma especial su obra *El ballet triádico* (1922), se presenta como un caso excepcional para el estudio de la relación cuerpo-vestido, movimiento y acción que tiene por contexto al espacio escénico. Las razones para esta consideración se hallan en la particular conciencia del cuerpo que poseía Oskar Schlemmer, quien tomó como referencia el concepto de actor como supermarioneta de Edward Gordon Craig e introdujo en el espectáculo unos movimientos mecánicos ligados a una coreografía de colores elementales<sup>74</sup>. Esta es quizá una de las fuentes más importantes de cierto número de tentativas, proseguidas en Europa y en los Estados Unidos, para poner de relieve una aproximación más científica y visual del arte coreográfico (Popper, 1989, p. 88).

---

<sup>74</sup> El productor, director de escena y escenógrafo británico Edward Gordon Craig (1872 - 1966), buscó destruir el tipo de actor que predominaba en la época. Afirmó que “el actor ve a la vida como una máquina fotográfica, busca hacer un retrato que compita con una fotografía (...) esto se llama ser un imitador, no un artista.” (Craig, 1987 [1907]). A este estilo de interpretación opone otro “que es el resultado de un método riguroso de investigación, donde el actor-creador controla conscientemente sus medios expresivos para disponerlos de forma virtuosa y estilizada. El actor debe abandonar el teatro y su puesto debe ser ocupado por un ser inanimado, al que llamaremos supermarioneta” (Craig, 1987 [1907]). “La supermarioneta de Craig ha sido una de las metáforas clave en la evolución del arte del actor cuando este se encontraba enquistado en el naturalismo” (Ruiz, 2008, p. 122).

Schlemmer toma de Gropius el concepto del teatro como obra de arte total:

Todos los miembros pierden su propio yo en virtud de una comunión y más alta vitalidad de la obra total. De este modo, se reúnen en la obra escénica una multiplicidad de problemas artísticos, cada uno supeditado a sus propias leyes en una nueva mayor unidad. (Gropius como se citó en Schlemmer, 1961, p. 35)

En concordancia con él, el cuerpo humano es modificado por la acción del vestido para volverse uno con la escena:

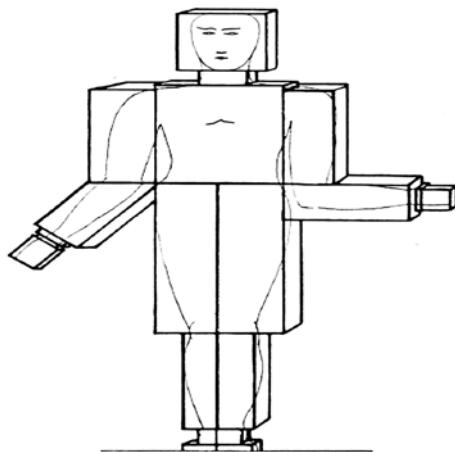
Traje y máscara refuerzan la apariencia o la transforman, expresan la esencia o provocan el engaño, potencian su legalidad orgánica o mecánica o la eliminan.

(...) El Ballet triádico estaba basado en gran parte en las limitaciones que imponían los trajes a los bailarines. Estos no tenían que imponerse a sí mismos actuar de forma maquinal o geométrica, ya que cualquier movimiento natural que intentaran hacer era corregido por el propio traje. Por otra parte, la composición de los colores y los movimientos respondía al principio de simplicidad formulado Schlemmer aquí y en otros textos. Los argumentos compositivos de Schlemmer en el Ballet Triádico se basan en explicaciones matemáticas, lo que conecta tanto con sus preocupaciones formales como con sus aspiraciones místicas. (Sánchez, 1999, p. 184)

El cuerpo-vestido del ballet triádico hace parte de las respuestas frente a las inquietudes sobre los progresos de la técnica, los aparatos científicos, la mecanización y la industrialización, que desafiaban los conceptos de artificial y natural en el naciente siglo XX. En los rudimentos del pensamiento del diseño se encontraba “la aspiración de liberar al hombre de sus limitaciones y de elevar su libertad de movimientos más allá de la medida natural [que] da lugar a la sustitución del organismo por la figura mecánica: autómatas o marionetas” (Sánchez, 1999, p. 185).

Veamos a continuación el análisis para la recreación del cuerpo por la acción del vestido en el Ballet Triádico de Schlemmer y la nueva persona resultante a partir de sus cuatro leyes: (1) leyes del espacio público, (2) leyes funcionales del cuerpo humano en relación con el espacio, (3) leyes del movimiento del cuerpo humano en el espacio, y (4) las formas de expresión metafísicas como simbolización de las partes del cuerpo humano.

1) Las leyes del espacio cúbico dado. Aquí se transpondrán las formas cúbicas a las formas del cuerpo humano: cabeza, tronco, brazos, piernas, transformándolas en figuras cúbico-espaciales. Resultado: arquitectura andante<sup>75</sup>. (Schlemmer, 1925, p. 16)



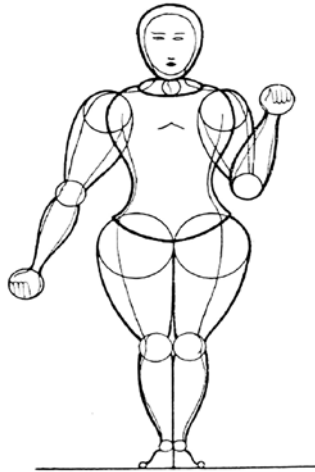
**Figura 20.** Arquitectura andante. Primera ley para la recreación del cuerpo de Schlemmer en el ballet triádico.

Fuente: recuperado de Die Bühne im Bauhaus. p. 16. por O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy & F. Molnar. 1925, Múnich: Bauhaus Buch.

---

<sup>75</sup> Traducción propia.

2) Las leyes funcionales del cuerpo humano en relación con el espacio. Esto implica la tipificación de las formas corporales: la forma ovoide de la cabeza, la forma de vaso de tronco, la forma de maza de brazos y piernas, la forma esférica de las articulaciones. Resultado: el muñeco articulado.



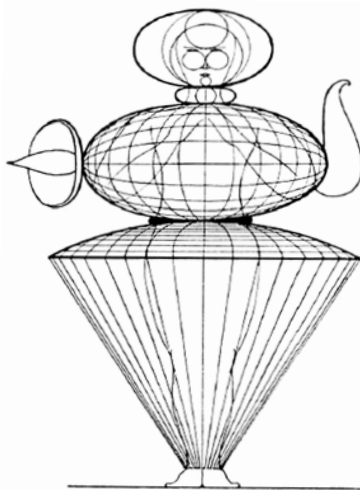
**Figura 21.** Muñeco articulado. Segunda ley para la recreación del cuerpo de Schlemmer en el ballet triádico.

Fuente: recuperado de *Die Bühne im Bauhaus*. p.16. por O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy & F. Molnar. (Eds.). 1925, Múnich: Bauhaus Buch.

La tipificación de las formas corporales de Schlemmer incluía lo siguiente:

El cuadrado de la caja torácica, el círculo del vientre, el cilindro del cuello, los cilindros de los brazos y de las piernas, las esferas de las articulaciones de los codos, rodillas, axilas y tobillos, la esfera de la cabeza, de los ojos, el triángulo de la nariz, la línea que une el corazón con el cerebro, línea que una la cara con el objeto mirado, el ornamento que se forma entre el cuerpo y el mundo exterior, que simboliza la relación del cuerpo con dicho mundo exterior. (Schlemmer, 1925, como se citó en Sánchez, 1999, p. 186)

3) Leyes del movimiento del cuerpo humano en el espacio. Aquí aparecen las formas de la rotación, la dirección y división del espacio: cono, voluta, espiral, disco. Resultado: un organismo técnico<sup>76</sup>. (Schlemmer, 1925, p. 17)



**Figura 22.** Organismo técnico. Tercera ley para la recreación del cuerpo de Schlemmer en el ballet triádico.

Fuente: recuperado de *Die Bühne im Bauhaus*. p.16. por O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy & F. Molnar. (Eds.). 1925, Múnich: Bauhaus Buch.

4) Las formas de expresión metafísicas como simbolizaciones de las partes del cuerpo humano: la forma de estrella de la mano abierta, el signo (infinito) de los brazos cruzados, la forma de cruz de la columna vertebral y los hombros; y aún más: bifrontalidad, multiplicación de los miembros, partición y supresión de las formas. Resultado: desmaterialización<sup>77</sup>. (Schlemmer, 1925, p. 17).

---

<sup>76</sup> Traducción propia.

<sup>77</sup> Traducción propia.



**Figura 23.** Desmaterialización. Cuarta ley para la recreación del cuerpo de Schlemmer en el ballet triádico.

Fuente: recuperado de *Die Bühne im Bauhaus*. p.16. por O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy & F. Molnar. (Eds.). 1925, Múnich: Bauhaus Buch.

La concepción del cuerpo-vestido del ballet triádico expone así, la conjunción de los diversos elementos que son tomados en cuenta para la construcción de ese paisaje artificial total que es la escena. Aquí el cuerpo como medida no es la referencia, es el concepto que guía la creación. Los cuerpos de los danzantes en el espacio crean un espectáculo pensado para la vista y el oído de los espectadores, para su entretención y deleite; pero para que esto suceda, estos cuerpos de movimientos mecánicos han sido maquinizados en su encuentro con el vestido. Un encuentro que es material, constrictivo, no simulado, de esta forma plantean a quienes los observan la posibilidad de verse a sí mismos, como imagen, haciendo parte de la escena.

Si bien este análisis parte del contexto teatral no es diferente a lo que acontece en la vida diaria, es precisamente esta suerte de empatía con el cuerpo-vestido del otro la que configura una noción de *embodiment* más compatible con los problemas que plantea la identidad del vestido como artefacto.

## Speedo, la búsqueda del cuerpo eficiente

Desde la introducción en 1929 del *racerback*, un traje de natación altamente innovador que redujo la profundidad de la espalda del traje y centró los tirantes para asegurar que no se deslizaran sobre el hombro —esencial para un nadador de competencia—, el equipo multidisciplinario de investigación y desarrollo de la compañía Speedo ha estudiado tanto los aspectos físicos como psicológicos de la relación cuerpo-vestido en el agua. Desde sus inicios, sentó las bases que en futuras décadas asegurarían para la empresa una reputación por producir trajes de baño que recortan segundos preciosos en los tiempos de los nadadores (Schmidt, 2012).

La serie de innovaciones subsecuentes de Speedo que ilustro a continuación dan cuenta de cómo el diseño del vestido se convierte en parte del proyecto de diseño del cuerpo eficiente, como modelo que viene tomando forma desde los albores del siglo XX. El cuerpo tecnificado de la sociedad industrial no fue solo el de la fábrica. En el cuerpo del deporte también todo es cálculo, sus avances sus entrenamientos, su rendimiento. En el inicio del siglo anterior los aparatos se multiplicaron, entregando un conjunto de dispositivos evaluadores que con sus registros objetivizan el progreso del cuerpo<sup>78</sup>.

Pero el cuerpo del deporte también integra sensibilidad y percepción; de allí que progresivamente este modelo de cuerpo adquiera carácter propio como cuerpo calculado: el cuerpo humano no como máquina de combustión sino como máquina de información (Vigarello, 2006).

---

<sup>78</sup> Entre ellos se encontraban el espirómetro que mide la capacidad respiratoria, el neumógrafo mide el ritmo respiratorio y ergómetro Mosso que controla los umbrales de fatiga y atención (Vigarello, 2006).

El diseño del cuerpo eficiente de Speedo, atiende con intensidad la precisión del gesto deportivo, al mismo tiempo que integra los grandes temas sociales de competencia y de competición más “el espectáculo deportivo, que convierte la imagen deportiva en evidencia, y también en ideal compartido” (Vigarelli, 2006, p. 187). Speedo revela por tanto con sus creaciones, una conciencia del uso del cuerpo en los siglos XX y XXI que responde por igual a los tres grandes ámbitos propuestos en el primer capítulo: como signo, imagen y materia presentes en sus diferentes desarrollos como veremos a continuación.

Después de la ya mencionada introducción del *Racerback* en 1929, Prestige Fabrics Limited en Melbourne, desarrolló en 1963 para Speedo una tela a rayas verticales construida de hilos bri-nylon y poliéster terylene que fue teñida después de tejer. Dieciséis de las dieciocho medallas de oro de natación fueron ganados por los competidores que usaron trajes Speedo hechos de este tejido, lo que reforzó la posición de la compañía como líder en trajes de baño de rendimiento. Speedo también modificó la pantaloneta de baño de los hombres con la eliminación de tela en la parte delantera para producir menos resistencia del agua.

Además de sus adelantos en los aspectos tecno productivos, funcionales y operativos del vestir, Speedo introduce un aspecto comunicativo de gran relevancia para el deporte. Para los Juegos Olímpico de 1976 en Montreal, la diseñadora Gloria Smythe (diseñadora de Speedo de 1962 hasta 1990), creó para los jugadores australianos un estampado distintivo con el mapa de Australia en color verde sobre un fondo de oro. Si bien causó mucha polémica por ser considerado ‘corrupto y sensacionalista’ creó un lazo identitario reconocible entre las naciones y sus atletas.

En 1991 el Grupo Pentland compró una participación mayoritaria en las acciones de Speedo en América y Europa y, oficialmente, se hizo cargo de Speedo Australia, cambiando el nombre a Speedo International. Durante su trayectoria investigativa, la marca ha introducido diferentes avances en el diseño de indumentaria, relacionados con la búsqueda del cuerpo eficiente.

Como una compañía global, los diseñadores ahora tenían acceso ilimitado a textiles y tecnologías que los llevarían a un sinnúmero de innovaciones. En 1992 el traje de una sola pieza S2000 fue estrenado por el equipo australiano en los Juegos Olímpicos de Barcelona. El nuevo estilo tenía un cuello alto, sin tirantes y un cierre en la espalda. El S2000 fue producido en poliéster con elastano que reducía la fricción y los nadadores que llevaron este diseño se llevaron el 53 % de las medallas (Schmidt, 2012, pp. 57-62).

En 1994 la compañía introdujo *Endurance*, el primer tejido del mundo resistente al cloro. Continuó su innovación con el *Aquablade* en 1996 y el *Fastskin* en el 2000. El equipo de diseño inició una investigación sobre la eficiencia de la piel de tiburón con la ayuda de softwares tales como el CFD (dinámica de fluidos computacional), utilizado en el sector aeroespacial y de ingeniería naval para resolver problemas complejos de flujo de aire y agua. El resultado fue una tela que imitaba las superficies rugosas y lisas de la piel de un tiburón, lo que disminuyó la fricción e incrementó la velocidad del paso del agua sobre el cuerpo.

De acuerdo con Speedo, la tela demostró ser un 3 % más rápida que los demás tejidos probados. El *Fastskin* fue usado por el 83 % de los nadadores que ganaron medallas en los Juegos Olímpicos de Sydney. Su desarrollo continuó con el *Fastskin FS11* y fue lanzado en los Juegos Olímpicos de Atenas en 2004 (Schmidt, 2012).

En mayo del 2008 Speedo lanzó el *LZR Racer* con una mejora en el rendimiento; este traje supuestamente contribuyó a que los nadadores rompieran varios récords mundiales. Es tan fuerte que ha sido comparado con un corsé, con paneles para estabilizar el núcleo abdominal que logran minimizar la fatiga durante la carrera y dan al nadador una mejor posición del cuerpo en el agua (Schmidt, 2012). Está hecho de una tela ultraligera exclusiva de Speedo, llamado Pulso LZR, de baja fricción, repelente al agua y de secado rápido que ha sido declarado el primer traje de baño en el mundo completamente unido ultrasónicamente (McCann, 2009).

El equipo de investigación y desarrollo global de Speedo, Aqualab, usó escáneres de cuerpo 3D para ayudar “a entender la precisión de la forma de los cuerpos de los nadadores, permitiéndoles revolucionar el diseño de los patrones y el ajuste anatómico”. Aqualab escaneó los cuerpos de más de 400 nadadores de elite y realizó pruebas técnicas que involucraron más de 100 telas diferentes y diseños de trajes (McCann, 2009, pp. 258-259).

Este traje fue usado por Michael Phelps en los olímpicos de Beijing (2008), donde obtuvo todas las medallas de oro en las ocho carreras en las que participó, razón por la cual este traje abrió una fuerte polémica pues llegó a considerarse doping tecnológico. A partir de esto el equipo de investigadores Aqualab de Speedo se reunió en búsqueda de alternativas. El resultado fue el Fastskin 3. Cabe resaltar aquí el proceso creativo llevado a cabo.

Probaron el método de lluvia de ideas de los “Seis sombreros para pensar”, un sombrero verde para formas creativas de atacar un problema y uno negro para analizar la viabilidad de esas ideas. Hicieron una “lluvia de ideas inversa”, imaginando cómo hacer que un nadador fuera lo más lento posible con gafas de gran tamaño y un traje que comprimía el cuerpo de modo que algunas partes sobresalieran, creando resistencia. Cuanto más loca sea la idea, mejor. (Morrison, 2012, p. 1)

En Aqualab les tomó a los investigadores cuatro años y gastaron casi 55.000 horas de trabajo para producir lo que Speedo llama al sistema *Fastskin 3*. El equipo interno conformado por 19 personas complementado por expertos externos habló con especialistas en hidrodinámica, ingenieros aeronáuticos y productores de nanotextiles. Llamaron a expertos en kinesiología, biomecánica, dinámica de fluidos y hasta un psicólogo deportivo, que sugirieron un tinte azul-gris en los lentes de las gafas para dar un sentido de calma y concentración.

Los proyectos más recientes desarrollados por el equipo de diseño de Speedo son:

La línea LZR Racer® Elite de trajes de velocidad, incluyen el LZR Racer Elite 2 entrega una ligera y potente tela LZR pulse+ para incrementar la durabilidad y la repelencia al agua; el sistema de compresión de *Hydro Form*, reduce la oscilación muscular, aumenta la eficiencia y ayuda a crear una forma simplificada para la reducción de fricción; un patrón de tres piezas en 3D, único, con costuras de unión ligeras; además, un sistema de agarre en las piernas de silicona para un ajuste cómodo y seguro.

Las nuevas tecnologías textiles incluyen la *Endurance+*, diseñada para durar hasta veinte veces más que la tela convencional de traje de baño y resiste la falta de tensión, el efecto de embolsado, la decoloración y el problema de hilos sueltos; la tela Power Plus es 50% más ligera que las telas para natación tradicionales ayudando a mantener la ventaja dentro del agua, resiste el *pilling*, favorece un ajuste casi perfecto y retiene su forma después del uso; y la tela *S UV Block the Burn*, que tiene un índice de UPF 50+ para poder disfrutar tiempo bajo el sol.

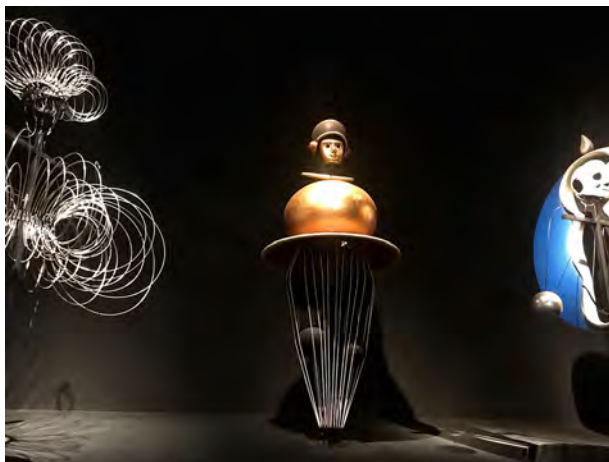
Las tecnologías de compresión y soporte de la colección *Fitness* de Speedo ayudan a potenciar el trabajo físico realizado en la piscina. La *New Elastomeric* es una tecnología de sellado para gafas, con ranuras que se expanden hacia los contornos de la cara, generando un sellado cómodo que evita la acumulación de presión y reduce al mínimo las marcas alrededor de los ojos conocidas también como “ojos de mapache”.

El *Dragster*, por su parte, es un tipo de paracaídas para entrenamiento que intensifica la práctica con un sistema de alerón personalizable que puede aumentar la fricción con el agua hasta un 80 %. El sistema innovador de entrenamiento *Hydralign* ayuda a mantener la alineación correcta del cuerpo, incluye el *Hydralign Center Snorkel*, las *Racer Goggles* (gafas), *LO2*

*Snorkel* Top y trajes de baño, todos trabajando a la par para desarrollar una técnica de golpe preciso y mejorar los tiempos durante el entrenamiento.

En los desarrollos de Speedo, podemos apreciar no solo la diversidad de problematizaciones frente a la relación entre cuerpo-vestido, movimiento, acción y contexto de uso, sino también la actualidad de la concepción del acto de diseño del vestido. Desde la noción misma de diseñador como equipo y no como individuo, hasta la manera en que las preguntas socio culturales y tecnológicas más actuales sobre el cuerpo-vestido se ven reflejadas en sus productos.

Speedo como un caso contemporáneo del diseño del cuerpo-vestido, conjuga la conciencia sobre la complejidad del cuerpo humano con la necesidad imperativa de nuestro tiempo de constituirnos, como cuerpos que somos, en signos del presente. Todo esto ha sido posible, claro está, porque las preguntas socioculturales frente al cuerpo han cambiado en el tránsito del siglo XX al XXI, introduciendo el interrogante por el cuerpo sano y eficiente, al que el diseño ha entrado a entregar sus respuestas.



**Figura 24.** Figuras del Ballet Triádico exhibidas en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Fuente: fotografía de Juan David Mira Duque. Madrid, 2019.

## Pleats Please de Issey Miyake, el vestido del cuerpo universal

Issey Miyake, de origen japonés, es un reconocido diseñador de indumentaria, destacado por sus aportes al diseño, la tecnología y el arte desde 1970. A partir de procesos continuos de investigación, experimentación y desarrollos propios de tecnologías, Miyake ha logrado unir ingeniosamente técnicas textiles antiguas de su natal Japón con soluciones de ingeniería innovadoras que le han permitido generar aplicaciones textiles y avances en las metodologías de diseño de prendas. Dentro de sus más sobresalientes contribuciones están los proyectos Pleats Please, A-POC (A Piece Of Cloth) y el Reality Lab con su línea 132.5.<sup>79</sup>

*Pleats Please*, llamado *please* (complacer en español) por la sensación de la libertad y disfrute que estas prendas otorgan al cuerpo, es un concepto vestimentario que se materializa en 1993 y perdura hasta hoy. Según afirma su creador Issey Miyake, surge desde la necesidad de entender las prendas de vestir como algo más que moda, entendida esta como una idea prefijada proveniente de las casas de alta costura, para verlas como un producto y entenderlas desde el diseño

---

<sup>79</sup> A-POC (1997) utiliza tecnologías de computador para crear a partir de una sola pieza, prendas completas de vestir; desde el procesamiento de la fibra plástica como hilo, el tejido y la construcción tubular de la tela, se genera en un solo proceso, la prenda de vestir tridimensional. El Reality Lab es un laboratorio liderado y creado por Miyake, dedicado al desarrollo de materiales y procesos ambientalmente amigables y conscientes de la utilización de recursos, básicamente enfocados en el diseño conectado con la sociedad. Evaluando los procesos de creación y producción de ropa, ha realizado exploraciones con su línea 132.5., desarrollando piezas vestimentarias completas en poliéster reciclado, que siendo formas plegadas planas, se expanden en formas tridimensionales gracias al diseño basado en métodos matemáticos y la utilización de programas de modelado 3D. Bajo la premisa de hacer habitables las prendas para el cuerpo que las porta, “Este proceso explora la relación fundamental entre el cuerpo, la tela que lo cubre y el espacio que se crea entre estos elementos.” (Miyake’s design studio, 2009). Respecto a su trabajo, el diseñador en una entrevista realizada para el New York Times, afirma: “Lo que más me interesan son las personas y la forma humana. (...) La ropa es lo más parecido a todos los humanos” (Foreman, 2014).

Este proyecto vestimentario, como tercer ejemplo paradigmático, permite analizar la relación cuerpo-vestido y acción desde lo que su creador concibe son los requerimientos más cotidianos de un cuerpo contemporáneo, como agente dinámico que se adecúa a muchos contextos. Desde esas premisas, Miyake persigue a través del vestido diseñar un cuerpo que actúe como una sustancia adaptable a todos los cuerpos y a todas las situaciones. No solo desde una perspectiva social y cultural, como determinante de esa adaptabilidad, sino desde la posibilidad misma de que el cuerpo del usuario en su particularidad no experimente una contención por el vestido sino una expansión.

En la búsqueda de ese objetivo, observó cómo el diseño ya no se concibe como lo exclusivo o único en su clase, sino que se ha trasladado a una audiencia universal. Adherido a la idea de que el diseño “es para todos”, trabajó en el desarrollo de una prenda que desde su construcción lograra ser tan universal como la *T-shirt* o el *jean*, y que además envolviera el cuerpo de tal manera que se ajustara a todos los tipos de cuerpo (Miyake, 2012). La respuesta la encontraría en el material, y con la ayuda de la ingeniería y las nuevas tecnologías, dio origen a *Pleats Please*, una nueva técnica de plisado y un nuevo sistema de producción, unido a un complejo empresarial.

La búsqueda de la universalidad en el vestido fue traducida por Miyake como practicidad. Para conseguirla, pensó en la diversidad de los cuerpos al mismo tiempo que en los rangos de movimientos. De gran contribución para este proyecto de diseño, fue el pedido del coreógrafo William Forsythe, miembro de la Compañía de ballet de Frankfurt para que Miyake vistiera a sus bailarines para la temporada de *The Loss of Small Detail* en 1991. Esto permitió que Miyake pensara aún más en la evolución de la prenda durante el performance del cuerpo del bailarín, junto a un rango de movimientos específicos que esta debía permitir. Una vez que los plisados aprobaron este requerimiento de funcionalidad, Miyake continuó dos años más probando el material para definitivamente integrarlo a sus colecciones.

Un proceso de mejoramiento continuo, exploración y la integración de toda la cadena productiva, aún vigente desde 1993, permiten que las prendas que integran *Pleats Please* sean posibles, viables y factibles desde su componente productivo y que, asimismo, mantengan sus características de acción sobre el cuerpo. Las fibras de las prendas son desarrolladas por Toray Textiles, Inc., con un tipo específico de poliéster que por sus características termoplásticas permiten que luego de realizado el plisado, sea resistente y duradero, incluso después de que la prenda sea usada y lavada.

Dichas fibras (escogidas directamente por el equipo de Miyake) son hiladas y tejidas logrando un *tricot* de estructura atlas con textura, peso y brillo ideal para el acabado final de los plisados. Luego, los textiles son almacenados por Tamukaroma & Co., Ltd., y los plisados desarrollados por Polytex Industry Co., Ltd. Al cabo de todo el proceso, las ideas y formas del proyecto son lideradas desde la casa Miyake.

La construcción de estos plisados jamás habría sido posible sin experimentación: desarrollando y avanzando en los materiales y en la misma tecnología para plisar (Miyake, 2012). En el proyecto *Pleats Please*:

Retomando las innovaciones de principios del siglo XX de Mariano Fortuny con su seda plisada, la cual, recreaba en sí misma los estilos de Grecia y Egipto Antiguos, los productos de Miyake estaban dirigidos a poner en prueba los límites de la manipulación textil, plisando, haciendo torsión, reduciendo, estampando y tiñendo fibras naturales y sintéticas en una manera que fusionó técnicas tradicionales y de vanguardia al tiempo que reconoció preocupaciones elementales del cuerpo en movimiento. (Christopher Beward, 2003, p. 97)

Siguiendo el proceso de desarrollo de las prendas *Pleats Please*, es evidente el lugar que ocupa el cuerpo. Casos como el de los bailarines del ballet de Frankfurt que, en tanto se probaron las prendas ya estaban bailando,

apuntan a que la prenda más allá de construir un espacio que moldea el cuerpo o lo induce a ciertas posturas y modos, lo sigue, le otorga la posibilidad de moverse, de actuar a través de estos plisados (que usan tres veces más tela que una prenda regular de las mismas dimensiones finales).

Anneke Smelik (2015) reflexiona sobre las posibilidades de modificación corporal y el papel de los usuarios que ofrece *Pleats Please* a partir del Pliegue de Deleuze (1989):

De este modo, parecen encarnar casi literalmente la observación de Deleuze de que “la tela o la ropa tiene que liberar a sus propios pliegues de su subordinación habitual al cuerpo finito que cubre. Estos diseños vienen como algo futurista, formando nuevas siluetas, invitando al usuario a habitar la libertad de cocrear el cuerpo en nuevas formas. La desterritorialización del cuerpo humano a través de lo múltiple, de múltiples capas y cortes asimétricos, plisados y pliegues, invita a una reflexión sobre las nuevas formas de realización, e incluso nuevas formas de subjetividad. Los diseños de Miyake (...) se han entendido en estudios de moda como deconstruccionista porque ya no se limitan a reproducir el cuerpo finito. (p. 49)

*Pleats Please* ha logrado recoger términos como *smart clothes*, *global clothes* porque consigue reproducirse sobre diversos cuerpos y situaciones, “transgrediendo fronteras y aduanas, este y oeste, edad y género. Adaptándose a la multiplicidad de identidades humanas que cambian en el tiempo, de acuerdo con temporadas y décadas, trasladando momentos flexibles en el mestizaje cultural” (Edelkoort, 2012, p. 22).

La academia se pregunta por el cuerpo neurodiverso

En el año 2015 los docentes y estudiantes del programa Diseño de vestuario, de la Universidad Pontificia Bolivariana en Medellín, encaran por primera vez los retos de un proyecto de diseño para las funcionalidades diversas, en este caso, desde la neurodiversidad: autismo, parálisis cerebral, síndrome de Down. El proyecto se realiza con la Fundación Lupines para niños con lesión cerebral. El trabajo realizado se dirigió a la relación cuerpo-vestido en el contexto de las terapias físicas, particularmente a las de patrón cruzado, marcha, motricidad fina y gateo, las cuales se diversificaban según cada lesión analizada.



**Figura 25.** En el Proyecto MILU Marcha asistida. El ejercicio terapéutico integra el juego y el universo infantil. Realizado por los estudiantes Lorena Salas, Marcela Macías.

Fuente: proyecto especial Funcionalidades Diversas, Facultad Diseño de Vestuario, Universidad Pontificia Bolivariana [Fotograma].

Con este último ejemplo paradigmático, se busca resaltar una de aquellas ‘otras preguntas y problematizaciones’ que puede y debe atender el acto de diseño del vestido. Este proyecto académico plantea toda una serie de retos para la formación de los diseñadores, que van desde el reconocimiento de otros cuerpos que escapan al modelo estándar de usuario (y más aún al modelo estándar propuesto por el diseño de moda como paradigma cultural del diseño del vestido), la integración con otros saberes, en este caso médicos, no siempre tan presentes en los proyectos de creación del cuerpo-vestido, y la superación de lo que también podríamos denominar como el modelo estándar del diseñador del vestir como estilizador de cuerpos.

El desarrollo del proyecto partió de un estado del arte que dio como resultado la inexistencia de otro tipo de artefactos vestimentarios que atendieran los requerimientos especiales de estos cuerpos. Los pocos artefactos existentes, concebidos por la ingeniería y la medicina, apuntan a una relación operativa con el cuerpo y resultan poco amables para los niños. De hecho, la apariencia, los materiales utilizados y sus sensaciones táctiles no son considerados relevantes para la ejecución de una terapia.

Para la realización de algunas terapias, ante la ausencia de artefactos adecuados, en la fundación se recurre a todo tipo de improvisaciones con diferentes elementos, por ejemplo, toallas para sostener a los niños en ciertas posiciones, otras requieren de tres terapeutas por niño para su realización, razón por la cual en ocasiones no se podía hacer con la frecuencia necesaria.

Los estudiantes de diseño de vestuario estuvieron dirigidos por un equipo docente con formación en diseño (vestuario, industrial, gráfico), arquitectura, educación, ergonomía y trabajo con población vulnerable, quienes los adentraron en un estudio de las condiciones de los cuerpos de los niños (de siete a diez años) y de los propósitos de las terapias<sup>80</sup>. Se utilizó como

---

<sup>80</sup> Los docentes a cargo del proyecto son Ángela Echeverri, Gustavo Sevilla, Susana Aristizábal y Alexander Cardona.

metodología la observación directa y las entrevistas a padres y terapeutas quienes proveyeron una lista de requerimientos de toda índole. Se realizaron a su vez numerosas exploraciones y experimentaciones con prototipos que se iban testeando continuamente.

Cuando se observan los resultados del proyecto, es posible encontrar una relación armónica entre los aspectos funcionales operativos del artefacto vestimentario y los estético-comunicativos, que no pierden de vista que se dirigen a niños. De este modo, la experiencia terapéutica como experiencia corporal, a través del vestido, se hace lúdica. Adicionalmente, la terapia de patrón cruzado que debe realizarse tres veces al día durante 45 minutos e involucra la atención de tres terapeutas, gracias al artefacto vestimentario logra reducirse a una, garantizando así un cumplimiento más efectivo de su regularidad tanto dentro de la fundación como en el hogar.

Si bien este proyecto todavía requiere superar la fase de proyecto académico y concretar su producción y posible comercialización, evidencia lo que he enunciado como una apertura a las diferentes preguntas y problemas que surgen de la relación cuerpo-vestido, las cuales no se circunscriben a una sola industria y a unos modelos de cuerpo. A su vez, promueve la inscripción del diseñador en otros tipos de prácticas ampliamente desatendidas por la profesión, dinamizando su perfil profesional y movilizándolo más allá de los estereotipos.

Como conclusión, lo que este apartado entrega son dos maneras de concebir el cuerpo en el acto de diseño, por un lado, el cuerpo como medida que se presenta como el modelo más dominante resultado de su origen industrial. El cuerpo así entendido es un objeto más, conmensurable que entra en una relación de operatividad con otros objetos también acotables. Por otro lado, el concepto de *embodiment* que nos sitúa en la experiencia de uso como experiencia del cuerpo, la cual se ha abierto camino lenta y tímidamente en la historia de la práctica y la enseñanza del diseño.

No obstante, cuando se analiza la identidad del vestido, más desde su práctica y no tanto desde su incipiente teoría, encuentro cómo ese concepto de *embodiment* que se resalta como una de las vías para analizar la práctica del vestir, se vuelve condición *sine qua non* para el acto de diseño del vestir. El vestido como artefacto del diseño no se crea para ser contemplado y las sensaciones táctiles, visuales y olfativas no vienen de sujetarlo por un momento sino de su incorporación, y se revierten en valores compartidos por una comunidad. Valores que vienen del uso pero que también se corporalizan haciendo que no sean valores de los artefactos en sí mismos sino valores del cuerpo.

En síntesis, se puede afirmar que en lo que respecta a la comprensión del cuerpo como un complejo multidimensional, el diseño del cuerpo-vestido rebate la sentencia de Fry, quien expresa crudamente que todo diseño demuestra y asume el error de la construcción binaria entre sujeto y objeto (Fry, 1999). En consecuencia, el diseño del vestir tiene en este sentido mucho que enseñar al pensamiento del diseño. Tan solo requiere un espacio para ser escuchado en sus propios términos y fuera de los estereotipos de las profesiones.

## **Principales implicaciones del proyecto diseño del cuerpo-vestido para el replanteamiento crítico de la profesión**

En el desarrollo de este capítulo transitamos por diferentes momentos y facetas de la teoría e historia del diseño y de la práctica de la profesión, para contrastarlas con las teorías las hipótesis propuestas sobre la identidad del vestido como artefacto. A continuación, y a modo de conclusiones, expongo los aspectos desde los cuales propongo redefinir críticamente la profesión tomando como premisa los principales temas y problemas examinados.

## **En el proyecto de diseño del cuerpo-vestido, el cuerpo humano y el contexto no son referencia para la creación sino su objetivo**

Al afirmar que el diseño del vestir es un diseño del cuerpo, surge la pregunta sobre la actitud crítica que debe asumir la profesión, al obrar sobre un sustrato que condensa la experiencia íntima y social de las personas, y la comprensión que éstos tienen de su propia existencia a través del cuerpo que son.

De igual forma, dado que ese cuerpo-diseñado nace y se inserta en un contexto para transformarlo, la pregunta por este último, lejos de tomarse como un referente creativo más, debe instalarse como condición de formulación del proyecto mismo. Entendiéndolo no solo como las condiciones ambientales donde se ubican los futuros cuerpos-usuarios, sino también como las condiciones socioeconómicas de producción y distribución las materialidades. Esto resulta clave también para la enseñanza del diseño del vestir sobre todo cuando en el aula se problematiza a partir del diseño centrado en las personas.

## **El acto de diseño del cuerpo-vestido como un acto libre y político**

Como he afirmado, construir vestidos para resolver las denominadas necesidades de los cuerpos, es técnica. Proyectar problematizaciones sobre la experiencia del cuerpo-vestido en un contexto, es diseño. Eso apunta a una consideración del acto de diseño del cuerpo-vestido desde varias instancias: a) desde una comprensión de la especial capacidad de agencia de los portadores finales, quienes desde la forma de su cuerpo y sus decisiones terminan o complementan el trabajo iniciado por los diseñadores. En este orden de ideas, los diseñadores del vestir no imponen las relaciones con el vestido, sino que facilitan la comprensión que cada persona hace de su cuerpo desde lo individual y lo social.

El diseñador que afirma conocer las necesidades de los cuerpos porque dictamina fórmulas para el uso y combinación del vestido de acuerdo con los tipos de cuerpo, desconoce la infinidad de preguntas y problemas que surgen de las relaciones entre cuerpo-vestido y contexto que no se inscriben en la fórmula de las siluetas más beneficiosas.

Podría llegar a considerarse que una noble labor del diseñador de cuerpos-vestidos sea liberar a las personas de la angustia de tener que elegir cada día cómo presentarse en el escenario social. Pero ciertamente tiene un mayor mérito afirmar que, como diseñadores, aportamos a una comprensión del cuerpo propio como un espacio de posibilidad amplio y no constreñido a unos cuantos usos y modelos sociales. Como expuse anteriormente, el diseño tiene la posibilidad de politizar al cuerpo, pero para ello debe atender a su dimensión contextual, pues cuando ignora esta dimensión y reparte formulas sobre el deber ser en las maneras del vestir, es deseo de control.

## **Del diseñador como creador de estilos al diseñador como estrategia de su tiempo<sup>81</sup>**

Uno de los principales empeños que debe asumir la teorización del acto de diseño del cuerpo-vestido, es la superación del imaginario del diseñador como genio creador y artista autoindulgente. En algunos países, aunque sin mucha conciencia sobre sus alcances, diferencian en las profesiones a los diseñadores de los estilistas. Si bien cada uno tiene en sí mismo sus responsabilidades, deberes y derechos para la sociedad hacia la que trabajan, su confusión ha sido especialmente problemática, sobre todo en el terreno de la reflexión sobre el saber hacer.

---

<sup>81</sup> El diseñador como estrategia de su tiempo es una expresión que tomo de Aurelio Horta (2012).

No obstante, un cambio de perspectiva sobre la comprensión de la acción del diseñador del cuerpo-vestido solo se dará como consecuencia de un cambio en la concepción de la profesión, o en la consideración de que efectivamente existen dos profesiones, una orientada hacia la sucesión de estilos y otra hacia los problemas en la relación cuerpo-vestido y sociedad, las cuales comparten la palabra diseño, entendida no como proyecto sino como intención de transformación.

## **La función del vestido en el acto de diseño**

Al introducir la identidad del vestido y su función como artefacto en el contexto del proyecto y el acto de diseño, esta pasa de ser entendida como modificación y complemento del cuerpo a ser una propiedad relacional, dentro de un sistema cultural determinado que se evidencia en las transformaciones de los cuerpos. De este modo, la acción del diseño se dirige no tanto a la creación de artefactos modificadores, pues esta podría ser una acción compartida por igual con la artesanía o el arte, sino a la creación de propiedades relacionales entre cuerpos, vestidos y contextos las cuales cobran diferentes matices, y se pueden percibir carnal y materialmente en las personas.

## **El acto de diseño del cuerpo-vestido, una sumatoria de actores y factores**

La reconsideración del perfil del diseñador del cuerpo-vestido también implica la reconsideración de su participación en el proceso de diseño, tan necesaria para una comprensión y reflexión del acto de diseño propio del siglo XXI. Con Preston (2013), se enuncian los tres aspectos principales que relativizan la acción del diseñador como creador único de novedades, y se distribuyen las condiciones de creación del vestido entre actores y factores: la historia tecnológica del vestido, el diseño como acción colectiva y colaborativa y la participación de los usuarios.

## La comprensión de los usuarios en el acto de diseño del cuerpo-vestido

La comprensión de los usuarios del cuerpo-vestido debe incluir un análisis que tome en cuenta, por una parte, la comprensión de segundo orden enmarcada en el grado de intimidad con el cuerpo, la función principal del vestido y extensión temporal del uso, como aquellos que problematizan de manera particular las relaciones de integración y determinación mutua entre cuerpo y vestido. Por otra, una conciencia de los usuarios como co-creadores de cuerpos y como *stakeholders* con mayor capacidad de agencia, que mediante las acciones sobre sus cuerpos completan la proyectación de la interfaz con la cual se relacionan con su entorno.

## El vestido como artefacto del diseño, no un objeto estilístico, sí un agente de cambio

Aunque durante el siglo XX el vestido como artefacto del diseño estuvo más orientado hacia el *styling*, propongo que su reflexión para los años venideros esté orientada a exaltar su capacidad de ser un agente de cambio, en cuanto posee la capacidad de problematizar los cuerpos e introducir el debate sobre el impacto de ciertos modelos en las maneras de pensar y actuar de una comunidad.

Para construir dicha reflexión, el vestido como artefacto del diseño ha de reconstituirse como un tipo particular de práctica que objetifica la sociabilidad, al mismo tiempo que requiere ser estudiado al interior de la cultura material de todos los días, no solo a partir de los determinismos de un tipo de industria.

## **La condición carnal-material del cuerpo-vestido, prioridad para la proyectación de la interfaz**

Un reconocimiento de la condición carnal-material del cuerpo-vestido, esto es, la experiencia de uso como experiencia corporal que reconoce tanto los significados encarnados como la materialidad, donde debe convertirse en una prioridad de análisis e investigación para el proyecto de diseño y para la proyectación de toda interfaz. Este ejercicio debe tener en cuenta las categorías propuestas en el capítulo dos para el análisis de la práctica del vestir.

## **La pregunta por el cuerpo en el diseño necesita ser reconsiderada y revitalizada**

El modelo estándar de usuario que ve los cuerpos de las personas como medida y modelo de consumo requiere ser reconsiderado por el diseño desde todas sus objetivaciones. El análisis de la experiencia cotidiana de los cuerpos-vestidos, como examinamos en el capítulo dos a través de los conceptos de apropiación, mediación, *embodiment*, prótesis e interfaz, tiene todo para enseñarnos acerca de las relaciones multidimensionales entre personas y artefactos.

Sin embargo, esta comprensión ha sido poco abordada en el acto de diseño del cuerpo-vestido. Por tanto, las dos alternativas presentadas: (1) llevar los principios del diseño universal, –uso equitativo, uso flexible, uso simple e intuitivo, información perceptible, tolerancia al error, mínimo esfuerzo físico, dimensiones apropiadas para el uso y el confort– a todo proyecto del vestir, y (2) el reconocimiento y apropiación del cuarto tipo de *embodiment* en el diseño orientado hacia el movimiento y la acción de un producto, como problemas inherentes a la relación misma entre cuerpo y vestido, nos brindan una comprensión más decisiva del importante papel del cuerpo

en el momento de la proyectación de interfaces. Nos ayudan a que ese reconocimiento de la relevancia del cuerpo en la identidad del vestido como artefacto no se quede como una enunciación y pueda ser decisivamente integrada a los actos de diseño.

## **El marco de la reflexión sobre el diseño del cuerpo-vestido, más cultura material, menos moda**

Para conseguir efectivamente la inclusión de diversas preguntas y tensiones alrededor de la relación cuerpo-vestido y contexto, en los actos del diseño será necesario situar las preguntas en otro marco de reflexión, pues el del fenómeno y la industria de la moda resultan insuficientes. Las perspectivas ofrecidas por los culturalistas materiales ofrecen una alternativa más acorde pues informan sobre nuestra comprensión de la cultura, haciendo especial énfasis en las relaciones persona-objeto a través del tiempo y el espacio.

## **La denominación de la profesión, un asunto de fondo y no de forma**

El diseño de moda, como acto de creación sujeto al fenómeno de cambio regular llamado moda, el cual tiene su propia operatividad—creación de un sistema de valores y su distribución a gran escala (Escudero, 2001), vaciamiento de los signos por efecto del deseo de abolición del sentido y de inmersión en los signos puros, hacia una sociabilidad en bruto, inmediata (Baudrillard, 1980, p. 107), y a una industria que reposa sobre un modelo de dominio técnico, no puede continuar siendo el paradigma sobre el cual se asiente el acto de diseño del cuerpo-vestido o, por lo menos, no el único. Por tanto, las formas de denominación de la profesión que diferencian entre diseñadores de moda y diseñadores de vestuario o indumentaria no son gratuitas, pues apuntan a una inclusión de las diferentes problematizaciones de la relación cuerpo-vestido. Al mismo tiempo, es necesario que

los sectores académicos que opten por el cambio, no lo hagan de forma caprichosa, sino que asuman las exigencias de la formación que esta denominación trae consigo.

El problema de la centralidad de este paradigma es que por las razones mencionadas (su estructura operativa y la concepción de industria que le da sostén), en lugar de acercarse se alejan de una conciencia sobre el cuerpo y el contexto: ambos se toman como referencia, no como realidades encarnadas. El cuerpo se comprende como un modelo dominante y con base en él se diseña. Bajo el proverbio popular de que “la moda no incomoda”, todos los cuerpos son llamados a ajustarse a dicho modelo. Si bien, alrededor de los últimos años, la industria de la moda parece especialmente interesada en la diversificación de los modelos de cuerpo (androginia, *plus size*, vejez, discapacidad, vitíligo), estos no dejan de ser otra estrategia comercial que se sitúa en la controversia y la novedad. Probablemente, si la diversidad se vuelve una constante y no un conjunto de casos aislados, podamos hablar en un futuro de un verdadero cambio.

El contexto por su parte es entendido en el discurso creativo de la moda como inspiraciones hacia lo étnico, donde todas las culturas se entremezclan para generar paletas de colores, estampados y texturas. Los aspectos relacionados con las condiciones tecnológicas y los recursos materiales de una región, como parte del reconocimiento del contexto como lugar de las tensiones con el cuerpo-vestido que genera la posibilidad misma del proyecto, pueden ser relativizados pues la producción se lleva hacia las regiones del mundo que representen bajo costo y menor control gubernamental sobre las condiciones laborales. Adicionalmente, como he afirmado, cuando el proyecto de diseño se concentra en la producción masiva, se dejan de lado otros tantos problemas que emergen en la relación diaria entre cuerpo-vestido y contexto.

El análisis presentado en este último capítulo tuvo como base el debate entre la identidad del artefacto con la teoría del diseño sobre el deber ser

del proyecto y el acto de creación en un marco disciplinar. Más que una reflexión sobre el estado de la profesión, su pretensión es revelar que las direcciones que ha de tomar una teorización sobre el proyecto de diseño del vestir como proyecto de diseño del cuerpo contemplan estas once consideraciones.

La identidad del vestido como una identidad diseñística, implica examinar cuáles son los propósitos del proyecto de diseño, qué es lo que está implicado en un acto de diseño y qué caracteriza a los artefactos de diseño. Un propósito que es sin duda vasto y que estas páginas no alcanzan a agotar pero que permite como mínimo no ser autoindulgentes con la disciplina y la profesión. Solo así se pueden identificar tanto las ausencias y falencias en la práctica del diseño del cuerpo-vestido que conllevan a una concepción limitada de su acción, como las limitaciones del diseño mismo para incluir en el siglo XXI otras preguntas que no estén tan fuertemente arraigadas a la era industrial que le dio origen.

## **Campos abiertos para preguntas futuras y aplicaciones de la propuesta teórica**

En un sentido general, las investigaciones que toman como objeto de estudio al vestido, se dirigen a unas problemáticas tan puntuales y situadas que resulta difícil comprender la identidad del vestido y su experiencia de uso como problemas interrelacionados. En consecuencia, y dada la necesidad de presentar a la comunidad del diseño un análisis que propenda por la reconsideración de un artefacto que plantea otras preguntas a la academia y a la profesión, se toma la decisión de expandir el campo de análisis en lugar de constreñirlo a problemas concretos. Quedan por tanto varios campos abiertos y vías de análisis cuyo estudio, y aplicación no harán más que expandir el campo de conocimiento de una especialidad del diseño, escasa en teorización profunda y coherente, como lo es el diseño de indumentaria/vestuario.

Asimismo, dado que las reflexiones plasmadas en estas páginas son el resultado de una tesis doctoral, desde el momento de su entrega como requisito de grado (2016) hasta su publicación como libro, sus principales teorías han podido ser aplicadas en investigaciones que he abordado con otros colegas o en tesis dirigidas relacionados con problemas actuales del diseño como el patrimonio (material y digital), las tecnologías digitales, las alternativas al desarrollo, y con problemas en la enseñanza del diseño de vestuario como la necesidad de definir términos como vestido funcional. En cada una de ellas, la comprensión de la identidad artefactual del vestido para el diseño, resalto algunos de estos campos abiertos para investigaciones futuras y las aplicaciones de mis hipótesis en investigaciones posteriores.

## **El cuerpo-vestido como imagen**

En el primer capítulo, al abordar el análisis del cuerpo como ámbito de posibilidad para el cuerpo de ser signo, imagen y materia, exploré la pregunta por los usos del cuerpo como imagen y el vestido como su artefacto posibilitador. Es decir, como el medio de esa imagen, a partir de las definiciones aportadas por sobre qué se entiende por imagen hoy (Renaud, 1990) y desde la relación antropológica entre cuerpo e imagen (Belting 2007, 2005, 2011).

Renaud con la noción de una estética de los procedimientos abre el debate sobre la existencia de un nuevo tipo de imagen propia de nuestra era, que plantea otras preguntas sobre su configuración y producción. Con la antropología de la imagen Belting traza un camino hacia la reflexión del cuerpo como lugar de las imágenes y su participación en la producción constante de unas nuevas. Desde allí se plantea la posibilidad de establecer una nueva historia de la representación que sería, sobre todo, una historia de los portadores de la imagen (Stiegler, 1998), al considerar que dichos portadores son cuerpos-vestidos.

Dado que, durante el desarrollo de las reflexiones condensadas en este libro, perseguí de manera consciente otorgarle un mayor peso al estudio del vestido como materialidad y entender su valor de signo en tanto encarnado y corporalizado, las implicaciones de abordar al cuerpo como imagen y al vestido como medio en el pensamiento del diseño no fueron ampliamente desarrolladas.

Temporalmente, estamos de alguna manera habituados a comprender al cuerpo-vestido como sucesión de imágenes. Por ejemplo, al observar los álbumes familiares, vemos cómo la historia visual de cada persona evidencia esa posibilidad. No obstante, al llevar al pensamiento del diseño la noción de cuerpo-vestido como lugar y medio de las imágenes, se hace necesario superar la inmediata asociación a la estilización de las formas.

En el deseo de superar el lastre de la asociación de la acción del diseño con el embellecimiento de carcasas, también debe estar contenido el deseo de superar la comprensión del acto de diseño del vestir como la construcción de imágenes de lo considerado como bello, y del diseño como lo que acontece entre el antes y el después de la estilización del cuerpo. Ampliar la comprensión del cuerpo-vestido como imagen es de gran valor para el campo de conocimiento del diseño, en cuanto se sitúa en el debate entre la representación, la percepción y la experiencia de esa relación indisoluble, o en la superación de estas en pro de considerarlo como presencia perceptiva de objetualidades (Patiño Barrero, 2003).

Esta comprensión de la imagen es retomada en la investigación *El cuerpo-vestido en las digital tech* (Pastás-Riascos, 2021). A partir del estudio de caso de marcas y diseñadores que involucran el uso tecnologías digitales —block chain, inteligencia artificial, IoT, Data Base & Analytics— en las diferentes etapas del proceso creativo y productivo, la investigadora retoma el concepto de cuerpo-vestido y propone la relación *cuerpo-vestido imagen* para evidenciar lo que sucede tras su digitalización:

Al ser representación se puede replicar de manera simultánea las veces que se necesite; de esta forma se convierte en un modelo que representa múltiples realidades simultáneas de uso a partir de la simulación de la relación entre cuerpo y vestido desde la coincidencia anatómica y la relación biomecánica, generando así una simulación a través de la imagen gráfica computarizada. (Pastás-Riascos, 2021, p. 26)

Como resultado, esta investigación entrega cinco ideas de cuerpo-vestido vinculadas a estas tecnologías: cuerpo-vestido parámetro, código, algoritmo, modelo y doble de datos<sup>82</sup>; las cuales no solo expanden la comprensión de lo que se entiende por imagen hoy, sino que plantean aún más retos para la profesión que los que expuse anteriormente.

Parte de los hallazgos de esta investigación son retomados en otras como *Cuerpos, vestidos e imágenes: la tecnificación de la imagen del cuerpo-vestido y Cuerpos-vestidos y patrimonio digital: código cultural para disminuir la desigualdad generada por las digital tech* (Fernández-Silva, Pastás Riascos, Mira Duque, 2025). La primera de ellas tiene por objetivo evidenciar, bajo la forma de modelos explicativos, las transformaciones resultantes de las inflexiones tecnocientíficas en las formas de producción de las imágenes técnicas del cuerpo-vestido y la subsecuente conformación de ideas de cuerpo que se insertan en la cultura. Por ejemplo, las ideas de la mecanización del cuerpo y del vestido pueden rastrearse en figuras históricas provenientes de diferentes campos como Edmund Cartwright, Oskar Schlemmer y Jean

---

<sup>82</sup> Cada cuerpo-vestido responde a un contexto tecnológico específico: Cuerpo-vestido parámetro: idea de cuerpo que surge a partir de los softwares CAD/CAM de parametrización y modelado algorítmico. Cuerpo-vestido código: idea de cuerpo que surge a partir del Blockchain. Cuerpo-vestido algoritmo: idea de cuerpo que surge a partir de los softwares de diseño computacional predictivo y generativo. Cuerpo-vestido modelo: idea de cuerpo que surge a partir de la Inteligencia Artificial. Cuerpo-vestido doble de datos: idea de cuerpo que surge a partir del internet de las cosas (Pastás-Riascos, 2021, p. 100).

Patou, quienes aportaron a la construcción de una imagen técnica mecanizada (de cuerpos y vestidos) caracterizada por ser geométrica, funcional, estandarizada y dinámica. Otro ejemplo, es el proyecto Wanderers de Neri Oxman en el MIT Media Lab, que entrega un modelo de imagen técnica resultado de la creación de indumentaria biotecnológica computarizada para ambientes extraterrestres ficticiales, desarrollada a partir de un proceso de crecimiento celular programado (Oxman, 2010).

En el marco de las humanidades digitales está la segunda investigación (en curso hasta la fecha), *Cuerpos-vestidos y patrimonio digital: código cultural para disminuir la desigualdad generada por las digital tech*; la cual estudia los sesgos y los estereotipos que pueblan la representación de las etnias colombianas en el entorno digital de las IA, e indaga por las formas en las cuales los diseñadores podemos contribuir a la construcción de un patrimonio digital de las mismas. El caso de estudio específico se centra en la etnia de los pastos del departamento de Nariño y sus elementos simbólicos como el sol de los pastos y el churo cósmico, representados principalmente en artefactos vestimentarios como la ruana y el tejido en guanga. Las búsquedas, tanto de estos elementos como de los cuerpos de la región, en plataformas de inteligencia artificial arrojan imágenes cargadas de exotización y de estereotipos relacionados con lo indígena, donde patrones textiles ligados a culturas africanas e hindúes se mezclan con aquellos de la zona andina.

Como afirma Manovich (2025) el resultado final de un patrimonio digital mediado por IA es crear imágenes nuevas para dialogar con el pasado, “más que novedades puramente tecnológicas u obras de entretenimiento” (p. 8). En este sentido, estos cuerpos-vestidos devenidos en imágenes sintéticas comparten al mismo tiempo un noble fin y un riesgo. Por un lado, contribuyen a la conservación y difusión de un legado que nació fuera del denominado tercer entorno (Echeverría, 2009), pero por otro, al ser imágenes generativas no se puede asegurar su veracidad ya que se entre mezclan con información preexistente o en manos de intereses particulares.

## La función y la funcionalidad del vestido

Durante el desarrollo del texto se plantearon diferentes consideraciones sobre la función del vestido. Observamos cómo la identidad de un artefacto se constituye a partir de las denominadas funciones propias, definidas en el momento de su creación y las del uso como acción que entrega otras funciones que no necesariamente coinciden con la función o propósito original para el que fue creado (Broncano, 2006).

Una distinción semejante encontramos en Eco (1968), quien se refiere a la función primaria como aquella que se denota y a la función secundaria, como aquella que nace de las connotaciones simbólicas, ninguna subordinada a la otra. Al llevar esta diferenciación al vestido, encontramos que la primaria sería aquella para lo cual fue creado, modificar/complementar el cuerpo (Eicher, 2013). La secundaria sería aquella comunicativa o simbólica, con la cual se puede designar, por ejemplo, la pertenencia a un grupo o estatus dentro de una comunidad determinada.

De manera adicional, al analizar los usos del vestido como signo, encontramos la imposibilidad de desligar su significado al cuerpo del portador. Por ende, las funciones secundarias del vestido no podrían estar referidas al artefacto de manera aislada sino al resultado signifiante de su encuentro con el cuerpo humano, esto es, a las intenciones y los efectos de la modificación corporal.

En consecuencia, la pregunta por la función del vestido puede abordarse desde tres instancias: su definición como artefacto, otorgada por la antropología como aquello que modifica y complementa al cuerpo, prescribiría su función propia o primaria; los significados que en su acción de modificación otorga al cuerpo de su portador proveerían sus funciones secundarias. Adicionalmente, cada tiempo y lugar determinaría variaciones de la función propia, es decir modificaciones específicas que cuando se alteran

en el uso, dan lugar a funciones sistémicas, como aquellas generadas de la comprensión de segundo orden que las personas tienen del vestido como usuarios finales.

Estos tres tipos de función se condensan en los que he determinado como los dos ejes fundamentales de su identidad artefactual: recrear al cuerpo y determinarse mutuamente con él en el momento del uso. Al inscribir esta identidad artefactual del vestido en algunos de los preceptos del pensamiento del diseño en relación con el proyecto, el artefacto y el cuerpo, encuentro que la función del vestido debía pasar de comprenderse como una propiedad inscrita en el cuerpo y entenderse como una propiedad relacional que se da al interior de un sistema cultural determinado, la cual se evidencia en las transformaciones de los cuerpos.

De este modo, concluyo que la acción del diseño se dirige no tanto a la creación de artefactos modificadores, pues esta podría ser una acción compartida por igual con la artesanía o el arte, sino a la creación de propiedades relacionales entre cuerpos, vestidos y contextos, las cuales cobran diferentes matices y se pueden percibir carnal y materialmente en las personas.

En la literatura antropológica sobre el vestido, es posible encontrar algunos estudios sobre estas funciones, en su gran mayoría enfocadas a las variaciones de su función simbólica en diferentes sociedades (Storm, 1986; Schneider, 1987). En otra dirección, ya no desde el concepto mismo de función sino de relaciones funcionales, operativas y de desempeño, encontramos otra vía de indagación emparentada con los estudios ergonómicos, específicamente desde el confort (Branson & Sweeney, 1991; Song, 2011).

No obstante, cuando se aborda la pregunta general por la función, la funcionalidad y la utilidad del vestido, o por la utilidad simulada del vestido en la puesta en escena de la moda, todos los conceptos tienden a confundirse pues se carece de un estudio que reúna coherentemente todos los conceptos necesarios para su comprensión.

Si bien es plausible pensar que dentro del desarrollo de este libro se pudieron condensar importantes consideraciones respecto a la comprensión de las funciones del vestido, este es un tema que requiere un estudio más amplio y pormenorizado en el contexto de la teoría del diseño y de la reflexión sobre la práctica del diseño del vestir. Especialmente cuando partimos de la premisa de que el pensamiento del diseño debe admitir y propender por ampliar el campo de preguntas y problemas de la relación cuerpo-vestido.

Una respuesta a este vacío llega con la investigación titulada *El Vestido Funcional: Una Revisión al Concepto de Vestido Funcional para el Diseño* (Mira Duque, 2021). En ella Mira Duque (2021) observa cómo la expresión vestido funcional es usada en la literatura del vestir sin un sustento conceptual; generalmente se le relaciona con la ergonomía y la alta tecnología, y resulta insuficiente para explicar qué caracteriza a esta categoría de vestido diseñado; lo que ha propiciado también dificultades para su enseñanza. Para construir una definición relevante dentro de la disciplina, el autor rastrea los atributos y las características que le ha dado el diseño a este tipo de artefactos, más las comprensiones históricas que otros campos del conocimiento han aportado sobre la relación funcional entre cuerpos y vestidos.

Como resultado, propone una definición de vestido funcional para el diseño fundada en el concepto cuerpo-vestido y resalta las interrelaciones funcionales que se dan entre ambos en términos de eficiencia operativa, comunicativa y técnica. La primera, vinculada a las funciones fisiológicas y emparentada con la ergonomía y los factores humanos; la segunda, a las funciones simbólicas; y la tercera, con la morfología y las prestaciones de los materiales. El vestido funcional para el diseño, por tanto, es aquel que busca la eficiencia de todas estas dimensiones y no exclusivamente de la primera.

## El cuerpo-vestido como mediación, interfaz y embodiment

El análisis de la relación cuerpo-vestido a partir de los cinco conceptos y términos abordados en el capítulo dos: apropiación, mediación, *embodiment*, prótesis e interfaz, arrojó importantes claves para su comprensión y estudio. De manera especial, me dirigí principalmente a las implicaciones presentes en dos de ellos: interfaz y *embodiment*. El primero, facilita la comprensión de la experiencia de uso del vestido como la interrelación de cuatro ámbitos: persona, artefacto, objetivo y criterio de la acción en el marco de la comprensión histórica del uso. Adicionalmente, implica determinar la secuencia de sentido-acción-sentido que define los *inputs* y los *outputs* de las diferentes acciones que se llevan a cabo en la experiencia de uso del vestido.

El segundo, afronta el cuerpo-vestido como práctica encarnada y situada. Incluye el análisis de una experiencia del cuerpo más una práctica, ambas socialmente estructuradas. Esto es, tanto las estructuras que se incorporan, usos que la cultura impone al cuerpo, como la experiencia del cuerpo-vestido vivido como mi cuerpo, en otras palabras, el artefacto incorporado.

Cuando este concepto se plantea desde el espacio de reflexión y la acción del acto del diseño, le otorga al cuerpo una relevancia poco alcanzada en su trasegar histórico, deudor del modelo industrial que le dio origen y donde el cuerpo es instrumentalizado. El *embodiment* actúa como un modelo para la comprensión no solo de la experiencia del vestido como experiencia corporal, desde la cual comprendemos cómo se incorpora este artefacto en la vida de las personas desde su papel de usuarios, sino también del acto de diseño como acción que se ejerce sobre el cuerpo humano en su integralidad.

Un campo de conocimiento que debería ser del dominio del diseño del vestir por la relación de intimidad que plantea el vestido como artefacto con el cuerpo pero que, sin embargo, no ha sido tratado con mucha conciencia en el acto proyectual.

Si bien esta reflexión reconoció la importancia de ambos conceptos para el estudio y teorización del cuerpo-vestido y presentó algunos conceptos e implicaciones derivados de su uso como herramienta analítica, un estudio dirigido de manera exclusiva a ahondar sobre cada uno de estos paradigmas sería de gran utilidad para la comprensión de la experiencia de uso del vestido. Pero para el reconocimiento del papel del diseñador como creador no de vestidos sino de interfaces de un tipo especial, pues el cuerpo no constituye solo un elemento en el circuito de acción sino su punto de partida y de llegada.

Por su parte, el concepto de mediación entregó un aspecto clave y de gran utilidad para estudios como el que presento a continuación. Con Warwick y Callavaro (1998) entendimos la relación entre el cuerpo y el vestido no como un límite sino como un elemento deconstructivo que nos ayuda a develar los entrecruzamientos que entre la identidad individual y la social en un contexto y tiempo determinados. Continúa con la aplicación de estos conceptos en problemas concretos, en el libro *Patrimonio vestimentario de Antioquia, conceptos asociados para su comprensión* (Vélez-Granda et al., 2022), —resultado de una investigación cuyo objetivo fue realizar un inventario de productos vestimentarios tradicionales del departamento de Antioquia— indagué sobre qué implica reconocer un artefacto vestimentario como patrimonio.

Para ello, apliqué la definición de vestido de Eicher y Roach (1992) y mi formulación sobre la identidad corporal del vestido. No obstante, esta última me llevó a preguntarme sobre cómo estudiar los aspectos identitarios y simbólicos asociados al vestido en los casos en los que sus portadores, aquellos que le dieron un significado original a la relación cuerpo/vestido, ya no están presentes; por ejemplo, un pectoral de oro de la cultura muisca del 1080 d. de C. Aquí es cuando es la noción de cuerpo-vestido como mediación nos entrega la capacidad de entender ese artefacto como un elemento deconstructivo, capaz de revelar la identidad de sus portadores en relación con la identidad de su comunidad y su

región. Esto es posible desde el análisis de su función, significado, composición y fabricación, hasta sus ocasiones de uso y usos sobre el cuerpo<sup>83</sup>.

## La redefinición de la profesión

En el tercer capítulo señalé reiteradamente los conflictos presentes en la definición de la profesión desde una orientación exclusiva al fenómeno moda y a la industria de la indumentaria de moda. De la misma forma en que hoy el diseño industrial experimenta un desajuste nominal, pues sus preguntas y problematizaciones no están ya dirigidas exclusivamente a las necesidades de la producción industrial, el llamado diseño de moda no logra dar respuesta al amplio debate sobre los requerimientos de la cultura respecto al cuerpo y las posibilidades de acción del diseño. Posibilidades que se han limitado a ser planteadas como pura estilización.

No obstante, si bien en un sentido general esta circunstancia con la definición de la profesión para ambas especialidades del diseño: industrial y moda resulta comparable en cuanto no da cuenta de otras prácticas, el diseño del cuerpo-vestido enfrenta además una confusión generalizada de términos y conceptos. Vestido y moda se confunden en el lenguaje, pero también en las maneras de ser investigados y de ser enseñados en la academia. De manera adicional, la acción del diseñador se concibe como una estilización de cuerpos, reduciendo el campo de acción y, con ello, las posibilidades de impactar desde un modo de pensar y actuar profesional a diversos sectores de la sociedad.

---

<sup>83</sup> Estas y otras categorías de análisis para inventariar artefactos vestimentarios patrimoniales están consignadas en el libro *Atlas Antioquia Vestida. Inventario de artefactos vestimentarios patrimoniales de un territorio diverso* (Sossa, Londoño, et al. 2022)

No se trata de afirmar que la pregunta por el fenómeno de cambio regular llamado moda no deba ser incluida. De hecho, esta ha estado presente en gran parte de la historia del diseño y de la arquitectura, y moviliza la transacción de signos propia de nuestra era, en cuanto dinamiza constantemente las relaciones entre las personas como cuerpos que son, los artefactos y los contextos que habitan. Se trata de darle su lugar en las preguntas sobre estas relaciones y de comprender sus implicaciones en la acción del diseño sin importar su objetivación.

Se trata también de recuperar la intención original y, por qué no, utópica de la acción del diseño como ente de cambio, donde admite muchos cuerpos y muchos contextos en la búsqueda de un bienestar. Es a partir de estas y otras consideraciones, expuestas en el desarrollo del último capítulo, que queda en esta pregunta por la denominación de la profesión, un campo abierto de interrogantes sobre la acción del diseñador de cuerpos-vestidos que requiere ser investigada con mayor profundidad.

Esta es una tarea que se constituye como una urgencia en el contexto colombiano, donde los tratados de exportación, la proliferación de marcas de indumentaria *fast fashion*, y la expansión del comercio de *ultra fast fashion*, entre otros factores, han ocasionado que los departamentos de diseño en las empresas de indumentaria de moda se vean reducidos o desaparezcan por completo. Algunas empresas para enfrentar los cambios cambian el modelo productivo, pasan de ser productoras a comercializadoras y realizan toda su producción en otros países. Las funciones de los diseñadores pasan así de la creación a remarquillar prendas traídas del exterior.

En un país que encara tan diversas problemáticas sociales, los diseñadores de cuerpos-vestidos se concentraron en ese tipo de industria que ya no tiene mucho lugar para ellos. Entre tanto, las demás preguntas por el cuerpo-vestido permanecen desatendidas o en manos de otras profesiones u oficios.

Esta preocupación por el sentido de la profesión fue explorada en la investigación *Prácticas de diseño de vestuario que debaten el desarrollo. Otras comprensiones de cuerpo y artefacto* (Suárez-Vásquez, 2019), la cual presenta un análisis de los impactos de los valores promovidos por el desarrollo en el diseño, con especial énfasis en el diseño de vestuario. Valores que se considera contradicen las premisas fundacionales de la disciplina orientadas hacia el bienestar social. A su vez, a través del estudio de caso del primer programa profesional en formar diseñadores de vestuario en el país, la autora revisa las maneras en las cuales se pueden confrontar estos valores y formular otras formas posibles de diseñar acordes con las urgencias planetarias actuales.

Para ello basa su reflexión en autores y teorías que reivindican el papel preponderante de las personas y sus contextos en el planteamiento de un diseño centrado en la vida y no en el mercado. Sus análisis teóricos revelan cómo algunos de los conceptos principales que guían la práctica del diseño de vestuario como los son cuerpo y artefacto requieren ser revisados para superar los viejos modelos productivos que han limitado la acción del diseño del vestir a una única industria: la de la moda indumentaria, y de esta manera llevar la pregunta por la capacidad de transformación del diseño a otras personas, contextos y situaciones menos atendidas.

En este sentido, son de especial importancia los aportes metodológicos que realiza para el análisis de estos dos conceptos, a partir de autores que promueven la transición del diseño hacia una práctica restaurativa y futurizante. Posturas que se enmarcan principalmente enfoques como el diseño para las transiciones, los diseños del sur/diseños otros y el diseño ontológico (Escobar, 2016; Fry, 2009; Gutiérrez, 2015; Manzini, 2015).

# Referencias

- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Revista Sociológica*, 26 (73), 249-264.
- Aicher, O. (1997). *El mundo como proyecto*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Anawalt, P.R. (2007). *The Worldwide History of Dress*. London: Thames & Hudson.
- Attfield, J. (2000). *Wild Things: The Material Culture of Everyday Life*. Oxford: Berg.
- Augoyard, J. F. (1989). *Du lien social a entendre*. Gêneve: Universidad de Gêneve.
- Aumont, J. (1996). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Bachelard, G. (1948). *La formación del espíritu científico: contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo*. México D.F: Siglo XXI, 2000.
- Barker, J. & Black, C. (2009). Ballistic vests for police officers: using clothing comfort theory to analyse personal protective clothing. *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*, 2(2-3), 59-69.
- Barsalou, L. W. (2008). Grounded cognition. *Annual Review of Psychology*, 59(1), 617-645.
- Barthes, R. (1967). *El sistema de la moda*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978
- Barthes, R. (1970). *El imperio de los signos*. Madrid: Mondadori, 1991.
- Basalla, G. (1991). *La evolución de la tecnología*. México, D. F.: Editorial Grijalbo.
- Baudrillard, J. (1970). *La sociedad de consumo: sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI, 2009.

- Baudrillard, J. (1974). *Crítica de la economía política del signo*. México D.F: Siglo XXI, 2002.
- Baudrillard, J. (1974). La moral de los objetos: función-signo y lógica de clase. En A. Moles et al. *Los objetos* (pp. 37-76). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Baudrillard, J. (1980). *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Bayá, N. (2006). Ciudad, política, diseño. En Manteola, Sztulwark, P. Turrillo, G. (Comps.) *Seminarios: Contexto* (pp. 139-168). Buenos Aires: Nobuko.
- Belting, H. (2002). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz Barpal, 2007.
- Belting, H. (2005). *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology. Critical Inquiry*, 31 (2), 302-319.
- Belting, H. (2011). Cruce de miradas con las imágenes: La pregunta por la imagen como pregunta por el cuerpo. En A. García Varas. (Ed.), *Filosofía de la imagen* (pp. 179-210). Salamanca: Editorial Universidad de Salamanca.
- Black et al. (Eds.). (2013). *Handbook of Fashion Studies*. London: Bloomsbury.
- Black, C. & Cloud, R. M. (2008). Assessing functional clothing needs of bicycle patrol officers. *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*, 1, (1), 35-42.
- Bloch, E. (2004). *El principio esperanza*. vol. 1. Madrid: Trotta.
- Boas, F. (1940). *Cuestiones fundamentales de antropología cultural*. Buenos Aires: Solar. 1964.
- Bogatyrëv, P. & Crum, R. (1937). *The functions of folk costume in Moravian Slovakia*. The Hague: Mouton, 1971.
- Bonsiepe, G. (1998). *Del objeto a la interfase: Mutaciones del diseño*. Buenos Aires: Infinito.

- Bonsiepe, G. (junio, 2005). Diseño y democracia. *Conferencia en ocasión del otorgamiento del título honoris causa de la Universidad Tecnológica Metropolitana*, Santiago de Chile.
- Bourdieu, P. (1977). *Bosquejo de una teoría de la práctica*. Buenos Aires: Prometeo, 2012.
- Bourdieu, P. (1979). *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1998.
- Bourdieu, P. (1991). Entrevistado por D. Bollinger. Centre National de Documentación Pédagogique. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=zSjUus\\_En3c](https://www.youtube.com/watch?v=zSjUus_En3c)
- Bourdieu, P. (1994). Structures, Habitus and Practices. En P. Press (Ed.), *The Polity Reader in Social Theory*. Cambridge: Polity Press.
- Boutinet, J. P. (1990). *Anthropologie du projet*. Paris: PUF.
- Branson, D.H. & Sweeney, M. (1991). Conceptualization and Measurement of Clothing Comfort: Toward a Metatheory. En: S. Kaiser and M.L. Damhorst. (Eds), *Critical Linkages in Textiles and Clothing Subject Matter: theory, method and practice* (pp. 94–105). Monument: International Textile and Apparel Association.
- Breward, C. (2003). *Fashion (Oxford History of Art)*. Oxford: Oxford University Press.
- Broncano, F. (2005). La agencia técnica. *Revista CTS*, 2 (5), 95-107.
- Broncano, F. (2006). *Entre ingenieros y ciudadanos. Filosofía de la técnica para días de democracia*. Barcelona: Montesinos.
- Broncano, F. (2009). *La melancolía del ciborg*. Barcelona: Herder.
- Broncano, F. (2012). La estrategia del simbiote. Cultura material para nuevas humanidades. Salamanca: Delirio.
- Broncano, F. (2013). Humanismo Ciborg. A favor de unas nuevas humanidades más allá de los límites disciplinares. *Revista Educación Y Pedagogía*, 24(62), 103–116.

- Buckley, C. & Clark, H. (2014). *Fashion and Everyday Life: Britain and America, 20C*. Londres: Bloomsbury.
- Burbano, A. (comp.). (2010). *Eduardo Kac: El creador de seres imposibles*. Manizales: Universidad de Caldas.
- Butler, J. (1990). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. En S. E. Case. (Ed.), *Performing Feminism: Feminist Critical Theory and Theater* (pp. 270-282). Baltimore: John Hopkins University Press.
- Calefato, P. (2004). *The Clothed Body (Dress, Body, Culture)*. New York: Berger.
- Caplan, R. (1982). *By Design: Why There are no Locks on the Bathroom in the Hotel Louis XIV and Other Object Lessons*. Nueva York: McGraw-Hill.
- Chen, T. M. (2001). Dress for the Party: Clothing, Citizenship and Gender Formation in Mao's China. *Fashion Theory*, 5 (2), 143-172.
- Clarke, A. (2015). Design for Development, ICSID and UNIDO: The Anthropological Turn in 1970s Design. *Journal of Design History*. doi:10.1093/jdh/epv029
- Craig, E. G. (1907). *El arte del teatro*. México D.F.: Gaceta, 1987.
- Crossley, N. (2005). Mapping reflexive body techniques: on body modification and maintenance. *Body & Society*, 11 (1), 1-35.
- Cruz, W (2016). *Grandeza: Rastros de la moda internacional en Medellín 1890-1950*. Medellín: UPB.
- Cruz, W (2019). *Medellín, medio siglo de moda: 1900-1950*. Medellín: UPB.
- Csordas, T. (1994). Introduction: The Body as Representation and Being-in the world. En T. J. Csordas (Ed.), *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge: Cambridge. University Press.
- Csordas, T. J. (1990). Embodiment as a Paradigm for Anthropology. *Ethos*, 18(1), 5-47.

- Cubillos, M. (2006). El artilugio de la moda. Ideologías y mentalidades acerca de la moda en la prensa. Medellín, 1930-1960. Tesis de Pregrado. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Cubillos, M. (2012). Figuras y representaciones de la mujer en el discurso de la moda: Medellín, 1960-1970. Tesis de Magister. Medellín: EAFIT.
- Dagognet, F. (1989). *Rematerializar: materias y materialismos*. Paris: Vrin.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1989). *El pliegue*. Barcelona: Paidós.
- Dewey, J. (1931). *El arte como experiencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.
- Dewey, J. (1938). *Experiencia y educación*. Buenos Aires: Losada, 1960.
- Domínguez, R. (2004). Vestido, ostentación y cuerpos en Medellín 1900-1930. Medellín: ITM.
- Doob, L. W. (1961). *Communication in Africa, a Search for Boundaries*. New Haven: Yale University Press.
- Doron, R., & Parot, F. (1998). *Diccionario Akal de Psicología*. Madrid: Ediciones Akal.
- Dorrestijn, & Verbeek, (2013). Technology, wellbeing, and freedom: The legacy of utopian design. *International Journal of Design*, 7(3), 45-56.
- Douglas, M. (1978). *Símbolos naturales: exploraciones en cosmología*. Madrid: Alianza editorial.
- Douglas, M. (2007). *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Drukker, J. W. (2004). Design, Dasein, or not to be: When Snow White was cast in concrete. *Product*, 12(3), 28-32.

- Echeverría, J. (2009). Cultura digital y memoria en red. *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 185(737), 559-567. [https://doi: 1037/arbor.2009.185 n.737](https://doi.org/10.37/1037/arbor.2009.185.n.737)
- Echeverría, J. (2000). Sobrenaturaleza y sociedad de la información: la meditación de la técnica a finales del siglo XX. *Revista de Occidente*, (228), 19-32.
- Eco, U. (1968). *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen, 1981.
- Eco, U. (1972). *El hábito hace al monje*. En Eco et al. *Psicología del vestir*. Barcelona: Lumen, 1976.
- Eco, U. 1986. "Lumbar Thought." *Travels in Hyperreality*. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich.
- Edelkoort, L. (2012). Wearing a Miyake is Like Wearing an Experience. En I. Miyake & M. Kitamura, *Pleats Please* (pp. 18-29). Colonia: Taschen.
- Eicher, J. & Lee Evenson, S. (2013). *The Visible Self: Global Perspectives on Dress, Culture and Society*. New York: Bloomsbury.
- Eicher, J. & Roach, (1992). Describing Dress: A System of Classifying and Defining: Implications for Analysis of Gender Roles. En R. Barnes & J. B. Eicher. (Eds.), *Dress and Gender: Making and Meaning in Cultural Context*. Oxford: Berg Publishers.
- Elias, N. (1939). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Elias, N. (1987). *La sociedad de los individuos*. Barcelona: Península, 1990.
- Entwistle, J., Wilson, E. y Eicher, J. (Eds.) (2001). *Body dressing (Dress, Body, Culture)*. London: Bloomsbury.
- Entwistle, J. (2000). Fashion and the Fleshly Body: Dress as Embodied Practice. *Fashion Theory*, 4 (3), 323-348. 2000. London: Berg.
- Entwistle, J. (2002). *El cuerpo y la moda: una visión sociológica*. Barcelona: Paidós.

- Escobar, A. (2016). *Autonomía y diseño. La realización de lo comunal*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Escudero, L. (2001). Presentación. En Escudero Chauvel, L. (Ed.). *Designis 1: la moda: representaciones e identidad* (pp. 57-69). París: Gedisa.
- Fabian, J. (1979). Rule and Process: Thoughts on Ethnography as Communication. *Philosophy of the Social Sciences*, 9(1), 1-26.
- Fava-Verde, J. (2011). *Silk and Innovation: The Jacquard Loom in the Age of the Industrial Revolution*. London: Hinstancia.
- Fernández, C. (2015). La profundidad de la apariencia: Contribuciones a una teoría del diseño de vestuario. Medellín: UPB.
- Fernández-Silva & Velásquez-Posada (2013). Las performáticas del cuerpo vestido. En C. Fernández-Silva. *De vestidos y cuerpos*. Medellín: UPB.
- Fernández-Silva, C. & Montoya-Zuleta, F. (2015). Los retos de la formación en investigación en diseño de vestuario: Dificultades y aciertos en la comprensión del lugar de la investigación en los procesos formativos desde los docentes y los estudiantes. En Pérez, S. et al (Comps.), *Investigar en educación y educar en investigación. Avances y perspectivas* (pp. 1-22). Medellín: UPB.
- Fernández-Silva, C. (2013). *De Vestidos y cuerpos*. Medellín: UPB.
- Fernández-Silva, C. (2013b). La profundidad de la apariencia: el vestido en el debate entre arte y diseño. *Poliantea*. 11(16) 129-150.
- Fernández-Silva, C. (2015). El diseño de vestuario con 'd' minúscula. En Patiño, E. et al. (Comps.), *Por un diseño crítico y social*. Medellín: UPB.
- Fernández-Silva, C. (2015). *La profundidad de la apariencia: contribuciones a una teoría del diseño de vestuario*. Medellín: UPB.
- Findeli, A. & Bousbaci, R. (2005). L'Eclipse De L'Objet Dans Les Théories Du Projet En *The Design Journal: An International Journal for All Aspects of Design*, 8(3), 5-49.

- Findeli, A. et Al (2008). Research through design and transdisciplinarity: A tentative contribution to the methodology of design research. Current design research projects and methods. Swiss Design Network Symposium. p. 67-91.
- Flügel, J. C. (1930). *Psicología del vestido*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2015.
- Foreman, L. (2014, 2 de diciembre). Issey Miyake's 50 Years of Making Connections. *New York Times*. Recuperado de: <http://www.nytimes.com/2014/12/02/fashion/issey-miyakes-50-years-of-making-connections.html>
- Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. México D. F.: Siglo XXI, 2009.
- Foucault, M. (1978 - 1979). *El nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Foucault, M. (1984). *Historia de la sexualidad*, volumen 3. México D. F.: Siglo XXI, 2009.
- Freud, S. (1927). El fetichismo. En *Obras completas vol. 21* (pp. 141-142). Buenos Aires: Amorrortu, 1986.
- Fry, T. (1999). *A new design philosophy: an Introduction to Defuturing*. Sidney: UNSW Press.
- Fry, T. (2009). *Design futuring: sustainability, ethics, and new practice*. Oxford: Berg.
- Gámez J. L. S., & Rogers, S. (2008). Introduction: An architecture of change. En B. Bell & K. Wakeford. (Eds.), *Expanding architecture: Design as activism* (pp. 18-25). New York: Metropolis Books.
- Gammon, L. & Merja M. (1994). *Female Fetishism*. New York: New York University Press.
- Geertz, C. (1973). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 2006.

- Goffman, E. (1959). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 1997.
- Goffman, E. (1971). *Relaciones en público: microestudios del orden público*. Madrid: Alianza Editorial, 1979.
- Gombrich, E. (1960). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate, 1998.
- Green, N. L. (1997) *Ready-to-Wear and Ready-to-Work: A Century of Industry and Immigrants in Paris and New York*. Durham: Duke University Press
- Guerra, S. (2015). El sistema moda en Medellín: Un relato socio-histórico de la moda en Medellín en el siglo XX. Tesis de Pregrado. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Gutiérrez, A. (2015). Resurgimientos: sures como diseños y diseños otros. *Nómadas*. (43) 113-129.
- Heidegger, M. (1997). *Filosofía, Ciencia y Técnica*. Santiago de Chile: Editorial universitaria.
- Hobye, M., & Löwgren, J. (2011). Touching a stranger: Designing for engaging experience in embodied interaction. *International Journal of Design*, 5(3), 31-48.
- Horta, A. (2012). *Trazos poéticos sobre el diseño*. Manizales: Universidad de Caldas.
- Ingold, T. (2012). *Ambientes para la vida: conversaciones sobre humanidad, conocimiento y antropología*. Montevideo: Trilce.
- Jenss, H. (2017). *Fashioning memory: Vintage style and youth culture*. London: Bloomsbury.
- Jenss, H. (Ed.). (2016). *Fashion Studies. Research Methods, Sites, and Practices*. Nueva York: Bloomsbury.
- Johnson, J. (1999). *Machinic Vision. Critical Inquiry*, 26, 27-48.

- Jones, A. & Warr, T. (Eds.). (2000). *El cuerpo del artista*. Londres: Phaidon.
- Jones, J. C. (1985), *Diseñar el diseño: Essays in design*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Kaiser, S. y Green, D. (2012). *Fashion and cultural studies*. London: Bloomsbury.
- Kawamura, Y. (2006). *Fashion-Ology, an introduction to fashion studies*. London: Bloomsbury.
- Kawamura, Y. (2020). *Doing research in fashion and dress. An introduction to qualitative methods*. London: Bloomsbury.
- Keane, W. (2005). Signs Are Not the Garb of Meaning: On the Social Analysis of Material Things. En D. Miller (Ed.), *Materiality* (pp. 183-205). Durham, NC: Duke University press.
- Keane, W. (2006). Subjects and Objects. En T. Christopher (Ed.), *Handbook of Material Culture* (pp. 197-203). London: SAGE.
- Keck, F. & Robinow, P. (2006). El cuerpo ordinario. En J.J. Courtine, (Comp.). *Historia del cuerpo: mutaciones de la mirada* (pp. 81-95). Madrid: Taurus.
- Kellner, P. (2008). El lenguaje de los productos. En G. Bonsiepe, & S. Fernández. (Eds.), *Historia del diseño en América Latina y el Caribe: industrialización y comunicación visual para la autonomía*. Sao Paulo: Blücher.
- Kelly, M. (2010). Clothes, cultures and culture: female dress in Kuwait. *Fashion theory*, 14(2), 215-236.
- Kopytoff, I. (1991). La biografía cultural de las cosas. En, Appadurai, J. (Ed.), *La vida social de las cosas: perspectiva cultural de las mercancías*. México D.F.: Grijalbo.
- Krippendorff, K. & Butter, R. (2007). *Semantics: Meanings and Contexts of Artifacts*. Annenberg School for Communication, Departmental Papers (ASC): University of Pennsylvania
- Krippendorff, K. (2006). *The Semantic Turn, a New Foundation for Design*. Boca Ratón: Taylor & Francis.

- Kunzle, D. (1982). *Fashion and Fetishism*. Totowa, N.J.: Rowman & Littlefield.
- Kuutti, K. (2005). Defining an Object of Design by the Means of the Cultural-Historical Activity. *EADo6*. Bremen: University of Arts Bremen.
- Lafosse-Dauvergne, G. (2002). *Mode et fétichisme*. Paris: Éditions Alternatives.
- Latour, B. (1991). *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007
- Le Bretón, D. (1990). *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Buenos Aires: Nueva visión, 2002.
- Le Bretón, D. (1992). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva visión, 2002.
- Lenz, E. (2002). Dressing Up: Clothing as a Visible Expression of Identity. *Art Education*, 55, (5), 25-32.
- Lévi-Strauss, C. (1962). *El pensamiento salvaje*. Ciudad de México: FCE, 2001.
- Lipovetsky, G. (1996). *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama.
- Loke, L., & Robertson, T. (2010). Studies of dancers: Moving from experience to interaction design. *International Journal of Design*, 4(2), 1-16.
- López V. & Nieto, J. (2012). Dressing the Poor: The Provision of Clothing among the Lower Classes in Eighteenth-Century Madrid. *Textile History*, 43 (1), 23-42.
- Lurie, A. (1981). *El lenguaje de la moda: una interpretación de las formas de vestir*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Maldonado, T. (1958). New developments in Industry and Training of the Designer. *The School Journals Ulm* 2, 25-40.
- Maldonado, T. (1994). *Lo real y lo virtual*. Barcelona: Gedisa.

- Maldonado, T. (1998). *Crítica de la razón informática*. Barcelona: Paidós.
- Maldonado, T. (2003). The body: articialization and transparency. En L. Fortunati et al. (Eds.), *Mediating the human body, technology, communication and fashion* (pp. 15-22). London: Laurence Erlbaum Associates.
- Manzini, E., & Coad, R. (2015). *Design, When Everybody Designs: An Introduction to Design for Social Innovation*. MIT Press. Retrieved from
- Margolin, V. (1997). *The Struggle for Utopia Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*. Chicago: University of Chicago Press.
- Margolin, V. (2005). Las políticas de lo artificial. Ensayos y estudios sobre diseño. México: Designio.
- Marina, J. A. (2012). *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama.
- Martín Juez, F. (2002). *Contribuciones para una antropología del diseño*. Barcelona: Gedisa.
- Martínez, A. (1982). Un siglo de moda en Colombia 1830-1930. Bogotá: FCC.
- Martínez, A. (1995). La prisión del vestido de moda. Aspectos sociales del traje en América. Bogotá: Planeta.
- Martínez, Y. (2015, 26 de mayo). Internet: ¿La tecnología que mejorará el cerebro humano? *Tendencias 21 Revista electrónica de ciencia, tecnología, sociedad y cultura*. Recuperado de [http://www.tendencias21.net/Internet-La-tecnologia-que-mejorara-el-cerebro-humano\\_a40505.html](http://www.tendencias21.net/Internet-La-tecnologia-que-mejorara-el-cerebro-humano_a40505.html)
- Martins, S.B. & Martins, L.B. (2012). Ergonomics, Design Universal and Fashion. *Work*, 4(1), 4733-4738. DOI: 10.3233/WOR-2012-0761-4733
- Mauss, M. & Durkheim, E. (1971). De ciertas formas primitivas de clasificación. En Mauss, M. (Comp.). *Institución y culto*. Barcelona: Barral Editores.
- Mauss, M. (1979). *Sociología y Antropología*. Madrid: Tecnos.
- McCann, J. (2009). *Smart Clothes and Wearable Technology*. Great Abington: Woodhead.

- McDermott, L., Emmison, M. & Lowe, J. (2003). Changing Discourses and Popular Attitudes to Suntanning. En Skinner, J., Gilbert, G., Edwards, A. (Eds.) *Some Like it Hot: The Beach as a Cultural Dimension*. Oxford: Meyer & Meyer.
- McLuhan, M. (1964). *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*. México: Diana, 1973.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1993.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva visión, 2010.
- Manovich, L. (2025). Seven arguments about AI images and generative media. En H. Bajohr (Ed.) *Artificial Aesthetics: Generative AI, Art and Visual Media* (pp. 126-146). Open Humanities Press.
- Mesa, A. (2014). Historia del oficio de la modista en Medellín, 1940-1980 procesos de individuación y prácticas de subjetivación. Tesis de Magister. Medellín: Universidad Nacional.
- Miller, D. & Küchler, S. (Eds.). (2005). *Clothing as Material Culture*. Oxford: berg.
- Mira Duque, J. (2021). El vestido funcional: Una revisión al concepto al concepto de vestido funcional para el diseño [Tesis de maestría no publicada]. Universidad de Caldas.
- Miyake Design Studio. (2009-1914). *The Concepts and Work of Issey Miyake*. Recuperado de: <http://mds.isseymiyake.com/im/en/work/>
- Miyake, I. & Kitamura, M. (2012). *Pleats Please*. Colonia: Taschen.
- Moholy-Nagy, L. (1947). *Vision in Motion*. Chicago: Wisconsin Cuneo Press.
- Molinuevo, J. L. (2000). Ortega y la posibilidad de un humanismo tecnológico. *Revista de Occidente*, 228, 5-18.
- Montaña, A. (1993). Cultura del vestuario en Colombia: Antecedentes y un siglo de moda 1830-1930. Bogotá: FCC.

- Morrison, J. (2012, 29 de julio). How Speedo Created a Record-Breaking Swimsuit. *Scientific American*. Recuperado de: <http://www.scientificamerican.com/article/how-speedo-created-swimsuit/>
- Moulin, A. M. (2006). El cuerpo frente a la medicina. En J.J. Courtine, (Comp.). *Historia del cuerpo: mutaciones de la mirada* (pp. 29-79). México: Taurus.
- Nevadomsky, J. & Aisien, E. (1995). The clothing of political identity: costume and scarification in the Benin kingdom. *African Arts*, 28(1), 62-73.
- Onfray, M. (2002). *Teoría del cuerpo enamorado, por una erótica solar*. Valencia: Pre- Textos.
- Ortega y Gasset, J. (1939). *Meditación de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía*. Madrid: Alianza, 1989.
- Ortega y Gasset, J. (1954). El hombre y la gente. En: Fundación José Ortega y Gasset (Eds.) *Obras completas. Tomo X*. Madrid: Santillana – Taurus, 2010.
- Ory, P. (2006). El cuerpo ordinario. En J.J. Courtine, (Comp.). *Historia del cuerpo: mutaciones de la mirada* (pp. 135-161). Madrid: Taurus.
- Oxman, N. (2010). Structuring Materiality: Design fabrication of heterogeneous materials. *Architectural Design*, 80(4), 78–85. <https://doi.org/10.1002/ad.11110>
- Pastás Riascos, M. C. (2021). *El vestido tecnológico: El diseño de vestuario y las Digital Tech* [Tesis de maestría no publicada]. Universidad de Caldas
- Papanek, V. (1971). *Design for the real world: human ecology and social change*. London: Thames and Hudson, 1984.
- Parente, D. & Creiler, A. (2015). *La naturaleza de los artefactos: intenciones y funciones en la cultura material*. Buenos Aires: Prometeo.
- Patiño E. (2003). Crítica a la relación entre representación y percepción en el diseño. En Hernández García, I. (Comp.) *Estética de la habitabilidad y nuevas tecnologías* (pp. 83-100). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

- Patiño, V. (1992). Historia de la cultura material en la América equinocial, Tomo IV Vestidos, adornos y vida social. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Popper, F. (1989). *Arte, acción y participación: el artista y la creatividad de hoy*. Madrid: Akal.
- Pouillard, V. (2013). The Rise of Fashion Forecasting and Fashion Public Relations, 1920–1940: The History of Tobé and Bernays. En: Hartmut Berghoff, Thomas Kuehne (Eds.) *Globalizing Beauty: Consumerism and Body Aesthetics in the Twentieth Century* (pp. 152-153) New York: Palgrave Macmillan
- Preston, B. (2013). *A Philosophy of Material Culture: Action, Function, and Mind*. New York: Routledge.
- Quintanilla, M. (1989). Tecnología: un enfoque filosófico. Madrid: Fundesco.
- Quintanilla, M. (1998). Técnica y Cultura. *Teorema*, XVII(3), 55-78.
- Quintanilla, M. A. (2005). *Tecnología: un enfoque filosófico y otros ensayos de filosofía de la tecnología*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ramírez, G; Bonnet, A y Arango, O (2012). *Moda femenina en Medellín: Aportes de la moda al ideario femenino en Medellín, de 1900 a 1950*. Medellín: Alcaldía de Medellín.
- Ramos, Á. (2019). *Moda y cuerpo femenino en la Bogotá de 1886-1930. La transformación del cuerpo a través del vestido en la oligarquía bogotana*. Tesis de Magister. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Rams D. (1989). Omit the Unimportant. En V. Margolin. (Ed.), *Design Discourse: History, Theory, Criticism*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Renaud, A. (1990). Comprender la imagen hoy. Nuevas Imágenes, nuevo reino de lo Visible, nuevo Imaginario. En (VV.AA.) *Videoculturas de fin de siglo* (pp. 11-26). Madrid: Cátedra.

- Ricard, A. (1986). *Hablando de diseño: un modo de entender lo útil*. Barcelona: Hogar del Libro.
- Ricoeur, P. (1970). *Freud, una interpretación de la cultura*. México D.F.: Siglo XXI, 1987.
- Rinker, D. (2008). El diseño de productos no es arte. En G. Bonsiepe & S. Fernández. (Ed.), *Historia del diseño en América Latina y el Caribe: industrialización y comunicación visual para la autonomía*. Sao Paulo: Blücher
- Roach, M.E., & Musa (now Campbell), K. (1980). *New Perspectives on The History of Western Dress*. New York: Nutriguides.
- Ruiz, B. (2008). *El arte del actor con el siglo XX: un recorrido práctico y teórico por las vanguardias*. Bilbao: Artezblai.
- Sacchetti, E. (2010). El cuerpo representado y actuado en el arte contemporáneo. *Revista de Antropología Experimental*, (10), 35-53.
- Salazar, A. (2012). De encajes, sedas y moños: Una historia del performance burgués y la distinción social en Bogotá 1886-1899. Tesis de Pregrado. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Salazar, E (2022). Estudios de Moda en Colombia. Recorridos de una Pregunta en Construcción. Bogotá: Utadeo.
- Salazar, E. (2015). De los textiles a las apariencias. Los tránsitos de la moda en Colombia entre 1970 y 1999. Tesis de Magister. Bogotá: Universidad de Los Andes.
- Salive, M. (2016). Pliegues y reverses en las representaciones de modernidad: El vestido en Bogotá de 1919 a 1930. Tesis de Doctorado. Bogotá: Universidad Nacional.
- Sánchez, J. (Ed.) (1999). *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.
- Schlemmer, O. (1925). Mensch und Kunstfigur. En O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy & F. Molnar. (Eds.). *Die Bühne im Bauhaus*. Múnich: Bauhaus Buch, libro 4.

- Schlemmer, O. (1961). *Oskar Schlemmer und die abstrakte Bühne*. Munich: Die Neue Sammlung.
- Schlemmer, O. (1987). *Escritos sobre arte. Pintura, teatro, ballet: cartas y diarios*. Barcelona: Paidós.
- Schmidt, C. (2012). *The Swimsuit: Fashion from Poolside to Catwalk*. Londres: Berg.
- Schneider, J. (1984). The Anthropology of Cloth. *Annual Review of Anthropology*, 16, 409-448.
- Scopa, O. (2005). *Nostálgicos de aristocracia: el siglo XX a través de la moda, el arte y la sociedad*. Madrid: Taller de Mario Muchnik.
- Simmel, G. (1905). *Cultura femenina: Filosofía de la coquetería, lo masculino y lo femenino, filosofía de la moda*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1934.
- Simon, H. (1969). *Las ciencias de lo artificial*. Madrid: Comares, 2006.
- Simondon, G. (2008). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo.
- Smelik, A. (2015). Fashioning the Fold: Multiple Becomings. En R. Braidotti & R. Dolphijn (Eds.), *This Deleuzian Century Art, Activism, Life* (pp. 37-56) Leiden: Brill-Rodopi
- Smith, N. (2012). Eliminating Gender Stereotypes in Public School Dress Codes: The Necessity of Respecting Personal Preference. *Journal of Law & Education*, 41 (1), 251.
- Song, G. (Ed.). (2011). *Improving Comfort in Clothing*. Oxford: Woodhed Publishing.
- Sossa Londoño, A. M., Fernández-Silva, C. y Vélez Granda, S. Atlas Antioquia vestida. Inventario de artefactos vestimentarios patrimoniales de un territorio diverso. Fondo Editorial Pascual Bravo.
- Speedo (2016). *Corporate Information: About Speedo*. Recuperado de: <http://www.speedousa.com/Customer-Service/Corporate-Information>

- Steele, V. (1991). "The F-word", *Lingua Franca*, 17-20, april 1991.
- Steele, V. (1996). *Fetish: Fashion, Sex & Power*. New York: Oxford University Press.
- Steele, V. (1998). "A Museum of Fashion is More Than a Clothes Bag", *Fashion Theory* 2(4), 327-335, november 1998.
- Steele, V. (2008). "Museum Quality: The Rise of the Fashion Exhibition", *Fashion Theory* 12(1), 7-30, march 2008.
- Steele, V. (2017). *Paris fashion: A cultural history*. Nueva York: Bloomsbury.
- Steele, V. (2018). *Fashion Theory. Hacia una teoría cultural de la moda*. Buenos Aires: Ampersand.
- Steele, V. (2020). "The Rise of Fashion Studies", in Colleen HI, *Reinvention & Rentlessness. Fashion in the Nineties*, p. 178-183. Nueva York: Rizzoli-Electa.
- Steele, V. (Ed.) (2005). *Encyclopedia of Clothing and Fashion*. London: Thomson Gale.
- Stern, R. (2004) *Against Fashion: Clothing as Art, 1850-1930*. Cambridge: Institute of Technology.
- Steven, F. (2015). Building best practices for fashion design pedagogy: meaning, preparation, and impact. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación* N° 53, Año XVI, Buenos Aires: Publicaciones DC.
- Stiegler, B. (1998). La imagen discreta. En J. Derrida & B. Stiegler, *Ecografías de la televisión*. Buenos Aires: Eudeba.
- Storm, P. (1986) *Functions of Dress: Tool of Culture and the Individual*. New Jersey: Prentice Hall College
- Story, M. F., Mueller, J. L. & Mace, R. L. (1998). *The Universal Design File: Designing for people of all ages and abilities*. Raleigh, N C: University School of Design.

- Suárez Vásquez, L. M. (2019). *Prácticas de diseño de vestuario que debaten el desarrollo. Otras comprensiones de cuerpo y artefacto. Caso de Estudio Facultad de diseño de vestuario UPB* [tesis de maestría no publicada]. Universidad de Caldas.
- Taylor, F. (1911). *The principles of scientific management*. New York: Harper Bros.
- Threuter, C. (2005). La nueva ropa del artista: Maria Sèthe, Henry Van de Velde y la cuestión del moderno self-fashioning. *RA. Revista de Arquitectura*, (7), 31-40.
- Tilley, C. (2006). *Handbook of material culture*. London: SAGE.
- Tramberg, K. (2004). The World in Dress: Anthropological Perspectives on Clothing, Fashion, and Culture. *Annual Review of Anthropology*, 33, 369-392.
- Trujillo, G. (2006). El contexto como invención. En Cátedras coordinadas Menteola, Sztulwark, Trujillo. (Comp.), *Seminarios, Contexto* (pp. 17-30). Buenos Aires: Nobuko.
- Turner, B. (1989). *El cuerpo y la sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Valéry, P. (1943). Algunas reflexiones sobre el cuerpo. En M. Feher & R. Naddaff (Eds.), *Fragmentos para una Historia del Cuerpo Humano* (pp. 395-406). Madrid: Santillana, 1992.
- Van Rompay, T. J. L., & Ludden, G. D. S. (2015). Types of embodiment in design: The embodied foundations of meaning and affect in product design. *International Journal of Design*, 9(1), 1-11.
- Veblen, T. (1899). *Teoría de la clase ociosa*. México, D. F.: Fondo de la Cultura Económica, 1966.
- Vélez-Granda, S., Fernández-Silva, C. y Sossa-Londoño, A. M. *Patrimonio vestimentario de Antioquia. Conceptos asociados para su comprensión*. Fondo editorial Pascual Bravo.

- Vigarello, G. (2006). Entrenarse. En J.J. Courtine, (Comp.). *Historia del cuerpo: mutaciones de la mirada* (pp. 165-174). Madrid: Taurus.
- Vincent, S. L. (2009). *The Anatomy of Fashion Dressing the Body from the Renaissance to Today*. Londres: Berg.
- Volli, U. (2001). ¿Semiótica de la moda, semiótica del vestuario? En L. Escudero Chauvel. (Ed.), *Designis 1: la moda: representaciones e identidad* (pp.57-69). París: Gedisa.
- Warwick, A. & Cavallaro, D. (1998). *Fashioning the Frame: Boundaries, Dress and the Body*. Oxford: Berg.
- Waskul, D. & Vannini, P (2012). *Body/Embodiment: Symbolic Interaction and the Sociology of the Body*. Burlington: Ashgate.
- Weinberg, M. S. & Williams, C. J. (2010). Bare Bodies: Nudity, Gender, and the Looking Glass Body. *Sociological Forum*, 25, (1), 47-67.
- Weiner, A. B. & Schneider, J. (Ed.) (1989). *Cloth and Human Experience*. Washington, London: Smithsonian Institution Press.
- Williamson, B. (2012). Getting a Grip Disability in American Industrial Design of the Late Twentieth Century. *Winterthur Portfolio*, 46(4), 213-236.
- Wilson, E. & Taylor, L. (1989). *Through the Looking Glass: A History of Dress from 1860 to the Present Day*. Michigan: BBC Books.
- Winnicott, D. (1971). *Realidad y juego*. Barcelona: Gedisa, 1982.
- Witzel, M. (2010). *Management History: Text and cases*. London: Routledge.
- Yagou, A. (2011). Foreword: Uniforms in Design-Historical perspective. *Journal of Design History*, 24, 101-104 doi:10.1093/jdh/epo12
- Yang, J., Chan, C. K. & Luximon, A. (2014). A survey on 3d human body modeling for interactive fashion design. Institute of Textile and Clothing. The Hong Kong Polytechnic University
- Zambrini, L. (2010). Modos de vestir e identidades de género: reflexiones sobre las marcas culturales en el cuerpo. *Nomadías*, 0 (11). doi:10.5354/0719-0905.2010.15158





Editorial Universidad de Caldas  
Manizales - Colombia



## FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

La pregunta por el vestido desde la disciplina del diseño, ha sido poco explorada. Cuando la palabra moda se usa como referencia al vestido en el contexto académico y social se dirige a la simplificación del ‘vestido de moda’ y no a todo el dominio de lo vestimentario. Por tanto, surgen interrogantes sobre cómo ha de estudiarse este artefacto desde el pensamiento del diseño en sus términos más fundamentales y no solo desde su inscripción en dicho fenómeno.

Esta obra reflexiona sobre el vestido al interior del campo de conocimiento del diseño a partir de tres instancias: su identidad como artefacto, definida como la posibilidad de recrear al cuerpo de la persona; el fenómeno de integración y determinación mutua que acontece entre el cuerpo y el vestido en el momento del uso y, la consideración de que, como consecuencia de las dos anteriores, todo acto de diseño del vestido ha de considerarse un acto de diseño del cuerpo.

Para ello el libro, revisa diferentes teorías alrededor de la relación entre el cuerpo y el vestido, como hecho antropológico y social para contrastarlas con los modelos teóricos del diseño. En este recorrido plantea una propuesta conceptual de tomar la expresión cuerpo vestido, ampliamente utilizada en la literatura sobre el vestido y el vestir y proponerla como un concepto integrador: cuerpo-vestido, capaz de explicar cómo en el momento de vestir las fronteras entre cuerpo y artefacto se desdibujan, y se hacen indivisibles para un análisis *diseñístico*.

AÑOS  
**15**



DOCTORADO EN  
**DISEÑO Y  
CREACIÓN**