

Diseño y arte: un estudio comparativo entre sus modos de entender el vestuario

Design and Art: a comparative study among their ways of understanding clothing

Artículo recibido 03/12/2013 aprobado 21/03/2014
ICONOFACTO VOL. 10 N° 14 / PÁGINAS 90 - 113

Valentina Lopera An

Diseñadora de vestuario de la Universidad Pontificia Bolivariana, de Medellín, y estudiante de Artes Plásticas, en la Universidad de Antioquia. Ejerció como practicante de la empresa argentina 12-na, para la cual trabajó en Santiago de Chile durante el 2012 y lideró un *workshop* de reciclaje textil para el festival de intervención artística urbana "Festival Hecho en Casa". Actualmente reside en Bogotá, trabajando para la marca Totto como diseñadora de *Visual Merchandising*.

valentina.lopera@gmail.com

Resumen La presente es una investigación etnográfica que tiene lugar en Medellín, Antioquia y busca indagar acerca de los modos en que se conceptualiza una propuesta vestimentaria, por parte del diseño en comparación con el arte, a partir de una confrontación de conceptos que nos iluminará el camino investigativo hacia los modos en que cada uno entiende el vestido y su relación con el cuerpo. Además observaremos cómo cada uno de estos saberes recurre a la semiótica como modo de expresión, para generar una experiencia estética en el usuario o en el espectador. Se analizarán casos concretos de artistas nacionales que se expresan a partir del vestido, los cuales se contrapondrán con la mirada de los docentes de la Facultad de Diseño de Vestuario de la Universidad Pontificia Bolivariana, para establecer un paralelo que nos dirija hacia los puntos de encuentro entre ambas visiones y que más adelante nos permitan esclarecer la discusión alrededor del vestido en el arte.

Palabras clave: arte, cuerpo, diseño, experiencia estética, semiótica, vestido

Abstract: This is an ethnographic study taking place in Medellín, Antioquia and seeks to inquire into the ways in which a clothing proposal, by design versus art is conceptualized from a confrontation of concepts that will light us the way research into the ways in which everyone understands clothing and its relation to the body. Also look at how each of these knowledge uses semiotics as a mode of expression, to produce an aesthetic experience to the user or viewer. Specific cases of artists who express themselves from clothing will be analyzed, which contrapondrán gaze of teachers in the School of Costume Design of the Universidad Pontificia Bolivariana, to parallel direct us to the meeting points between the two visions and later allow us to clarify the discussion about clothing in art.

Key words: art, body, design, aesthetic experience, semiotics clothing.

Introducción

En el 2012, el 40° *Salón Nacional de Artes Visuales*, organizado por la Universidad de Antioquia, convocó a artistas y diseñadores a que presentaran una propuesta artística cuyo objeto fuese el vestuario. *El traje o el vestido como obra de arte*, fue el tema para esta versión, en la que se exhibieron las propuestas de 14 participantes, donde resultó ganadora la obra de la artista Clara Inés Velásquez Vélez, *Cuando uno se siente encerrado en el tapiz* (2012).



Imagen 1. *Cuando uno se siente atrapado en el tapiz* (2012). Clara Inés Velásquez. Fotografía tomada del sitio U de A Noticias: <http://www.udea.edu.co//En%20el%20tapiz%20de%20Clara%20Inés%20Velásquez>. MUUA Medellín 2012

El hecho de escoger el vestido como tema central de una exhibición con carácter artístico delata su relevancia en el arte; y la disposición de éste en permitir la entrada de propuestas planteadas desde el diseño en el museo, evidencia un vínculo y un discurso con elementos en común entre ambos campos de estudio.

Por otro lado, anterior a este hecho, en el 2008, las salas del Museo de Antioquia albergaron por casi tres meses los atuendos creados por la diseñadora de modas española Agatha Ruiz de la Prada, suceso que ocasionó grandes discusiones entre diseñadores y artistas acerca de los procesos críticos curatoriales que se tuvieron en cuenta para calificar dichas prendas como piezas de arte.



Imagen 2. Arte y/o moda: Agatha Ruiz de la Prada en el Museo de Antioquia. El Espectador. Medellín 2012.

El debate sigue vigente y lo que ahora nos incumbe, en el marco de esta investigación, es revelar los puntos de convergencia en el proceso conceptual entre el diseño y el arte que podrían, en un futuro, sentar unas bases críticas para la discusión del papel que juega el vestido en el arte y la influencia que en éste ha tenido el diseño.

Entre el dieciséis y el veintidós de agosto de 2013, se hizo una búsqueda por las diferentes instituciones académicas de Medellín, que cuentan con el programa de diseño de vestuario o modas, entre las que están La Colegiatura Colombiana de Diseño, La Escuela Arturo Tejada Cano de Medellín, la Institución Universitaria

Pascual Bravo, La Escuela de diseño ESDITEC y La Universidad Pontificia Bolivariana, sin encontrar resultados que referenciaran el papel del vestido en el arte. Por lo cual, damos por supuesto que abriremos la discusión alrededor de este tema en el mencionado contexto.

Partiremos, entonces, de la hipótesis de que para el diseño, *el vestido* es una continuación del *cuerpo*, es un dispositivo que se adhiere a éste con el fin de ejercer una función para un uso específico. En el caso del arte, el cuerpo no es necesariamente importante en la fundamentación del vestido, en tanto que éstos como objetos artísticos, pretenden obtener valor en sí mismos, al desligarse de su sentido utilitario.

Dicho esto, descartamos el cuerpo como un punto en común entre el modo en que ambos saberes conciben una propuesta vestimentaria, y nos concentramos en la *semiótica* de la que ambas se valen para otorgar una *experiencia estética* ante los ojos de quién observe o porte el vestido.

Nuestro objetivo general es determinar la semiótica y la experiencia estética del vestido como la base para generar una discusión respecto del papel de éste en el arte y en el diseño de vestuario; esto, a partir de unos objetivos específicos que son: identificar el proceso creativo del artista a la hora de formular una propuesta vestimentaria, identificar el proceso creativo del diseñador con respecto a la formulación del vestido, elaborar un paralelo entre ambos casos para identificar las singularidades y convergencias, y establecer una teoría que permita entender el papel del vestuario como manifestación artística.

Los conceptos fundamentales que soportarán el recorrido de esta investigación son el *cuerpo*, la *experiencia estética*, la *semiótica* y el *vestido*. Ya hemos hablado de este último como la materialización formal de nuestro objeto de estudio, pero si trascendemos esa materia, nos encontramos con él como un signo en sí, digno de ser interpretado desde la *semiótica* que de forma imparcial, entre arte y diseño, hace una lectura de un contexto tanto cultural y social, como individual y subjetivo, provocando una *experiencia estética* generadora de vivencias y sensaciones en el sujeto que porta el vestido y en quien lo observa. El *cuerpo* resulta entonces, como el soporte y generador de dichas experiencias, "El artista presta su cuerpo para que la vida se inscriba y se escriba en él" (Gil; 2005: 24), de él se vale para recolectar información, para procesarla y materializarla y dirigirla al *cuerpo* del otro, del que emanarán sensaciones de color, espacio, forma, etc.

Metodología

A continuación se presentarán las categorías de análisis para desarrollar el estudio comparativo entre los modos de entender el vestuario por parte del diseño en comparación con el arte:

1. Conceptualización: si bien en esta investigación, nos hemos hecho el propósito de hallar los puntos de convergencia entre la concepción del arte y la del diseño con respecto al vestido; debemos empezar desde el origen creativo en el que ambos campos conceptualizan una propuesta vestimentaria, ya sea con fines de diseño o de obra artística. En términos generales, nuestras preguntas son:

- ¿Qué quiere decir el artista a través del vestido? Esta se resolverá mediante la aplicación de entrevistas abiertas y el análisis de imágenes a obras de artistas que hayan recurrido al vestido como medio de expresión.
- ¿Qué quiere decir el diseñador, a través del vestido? Este interrogante se resolverá con un análisis del texto *Creadores de vestidos creadores de mundos* (2013), donde se consignan los testimonios de los últimos 10 años la Facultad de Diseño de Vestuario de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín, por parte de sus docentes.

2. Recursos simbólicos: en la categoría anterior, el interrogante se basa en lo que el artista y el diseñador quieren decir a través del vestido; en esta categoría nos preguntamos ¿cómo lo dicen?; es decir, a qué tipo de símbolos recurren ambos campos creativos para expresar la idea original de su proyecto, y cómo interactúa el espectador con éstos.

En este aspecto recurriremos tanto a las entrevistas abiertas, como al análisis de imágenes y de textos, para descubrir la semántica de cada obra en la expresión de un concepto.

3. Ready-made de objetos de vestuario: en el marco de esta categoría se pretende analizar el proceso de transición en el que el objeto utilitario se transforma en una obra artística.

Para lograr el objetivo se recurrirá a la herramienta de análisis de imágenes, con la obra de Juan Santiago Uribe, *El Mundo al Día* (2012), presentada en el *40 Salón Nacional de Artes Visuales* (Imagen 1), y la obra de Doris Salcedo, *Atrabiliarios* (1997), de exhibición permanente en el Museum Of Modern Art de Nueva York (Imagen 2).

Del mismo modo, haremos un análisis de textos referentes al *ready-made*, como el texto de Oyarzún, *Anestésica del ready-made* (2000).

Hallazgos y resultados

En cuanto al vestido en el arte

A continuación se presentan las imágenes de las obras analizadas junto con una breve descripción, para proceder a resolver cada una de las preguntas formuladas anteriormente, en la metodología de esta investigación:



Imagen 3. *El mundo al día* (2012). Juan Santiago Uribe. Fotografía por: Juan Santiago Uribe. Tomada del sitio: A Dress to Kill: <http://www.adrestokill.com/el-mundo-al-dia/>. MUJA, Medellín, 2012.

Obra basada en el ready-made, en la que el artista toma elementos del vestuario de los años 50, 60 y 70's y los encapsula en resina, para representar dos épocas pasadas.

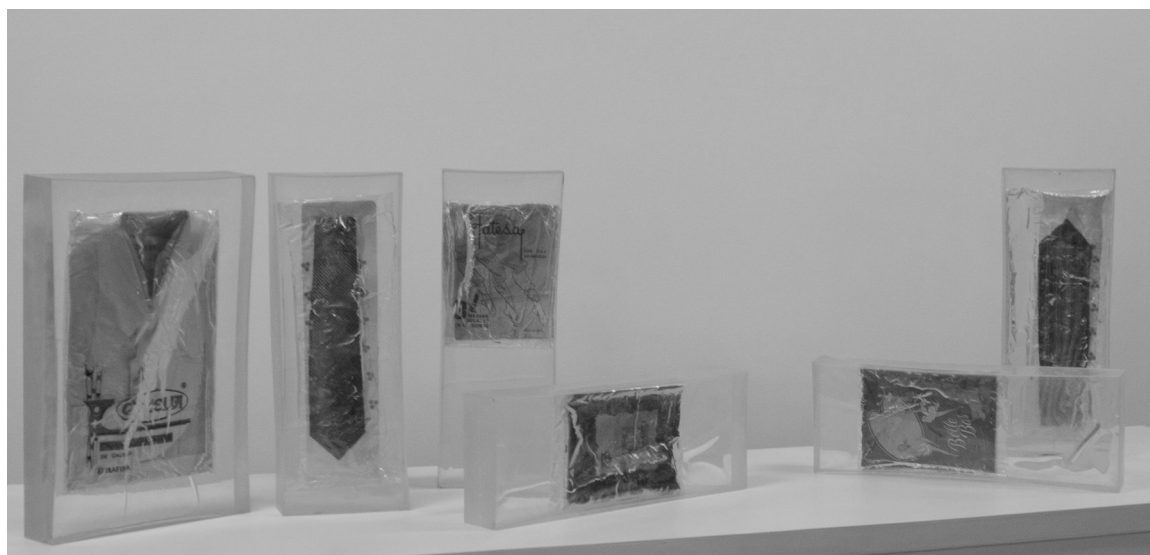


Imagen 4. *Atrabiliarios* (1997). Doris Salcedo. Fotografía por: Valentina Lopera An. MOMA New York 2012.

Para esta obra, la artista ha recolectado zapatos de víctimas desaparecidas por la violencia en Colombia, y las empotra en la pared, cubriéndolas con ubre de vaca.

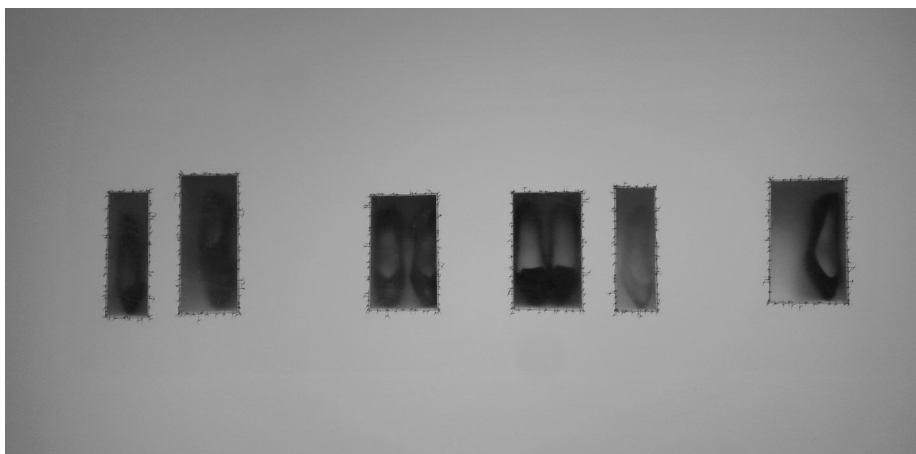


Imagen 5. *Cuando uno se siente atrapado en el tapiz* (2012). Clara Inés Velásquez. Fotografía tomada del sitio U. de A. Noticias: <http://www.udea.edu.co/En%20el%20tapiz%20de%20Clara%20Inés%20Velásquez>. MUUA Medellín 2012.

En esta obra, la artista crea un vestido con forma de lámpara, para objetualizarse a sí misma, y expresarle al espectador su sensación de encierro, con respecto al mundo.



Imagen 6. *El apego: Los objetos tiene el poder de atraer el pasado* (2012). Pedro León. Fotografía por: Pedro León. Facultad de Artes U. de A. Medellín 2013.

Con la obra, el autor representa, a través del vestido, al apego que sienten las personas por los objetos que les recuerdan el pasado.



Imagen 7. *El apego: ¿los objetos nos pertenecen o somos pertenecidos por ellos?* (2012). Pedro León. Fotografía por: Pedro León. Facultad de Artes U. de A. Medellín. 2013.

En la obra, el artista representa con un vestido de novias, el compromiso que las personas ejercen con objetos que le generan dependencia.



Imagen 8. *El apego: el hombre ha nacido libre, y sin embargo, vive en todas partes entre cadenas* (2013). Pedro León. Fotografía por: Pedro León. Facultad de Artes U. de A. Medellín. 2013.

El artista representa a través de los candados, el apego de las personas hacia ciertas situaciones y experiencias, éstas le generan peso al ser.

98



Imagen 9. *El apego: el apego como permanencia en el tiempo* (2013). Pedro León. Fotografía por: Pedro León. Facultad de Artes U. de A. Medellín. 2013.

El artista presenta al vestido como preservador de historias y experiencias a través del tiempo, al cubrirlo con cemento.

La siguiente tabla, expone la síntesis del análisis realizado a cada obra:

Imagen	Nombre	Conceptualización	Recursos semióticos ¿Cómo lo dice?
Imagen 3	El mundo al día.	Vestido como testimonio nostálgico del pasado.	Índice de dos épocas pasadas
Imagen 4	Atrabiliarios.	Vestido como metonimia del cuerpo: "Ponerse en los zapatos de otro"	Índice metonimia de los cuerpos de víctimas desaparecidas en Colombia.
Imagen 5	Cuando uno se siente atrapado en el tapiz.	Vestido como transformador de realidad.	Ícono de la lámpara a la que se refiere. Símbolo de los sentimientos de la artista. Metáfora del cuerpo de la artista.
Imagen 6	El apego: los objetos tienen el poder de atraer el pasado.	Vestido como contenedor de historias y experiencias personales.	Símbolo del apego.
Imagen 7	El apego: ¿los objetos nos pertenecen o somos pertenecidos por ellos?	Vestido como representación de una situación.	Símbolo del compromiso.
Imagen 8	El apego: el hombre ha nacido libre, y sin embargo, vive en todas partes entre cadenas.	Vestido como símbolo del ser.	Símbolo del ser con sus apegos.
Imagen 9	El apego: el apego como pertenencia en el tiempo.	Vestido como preservador de historias.	Ícono en tanto que se representa al mismo como vestido.

Recursos semióticos del arte

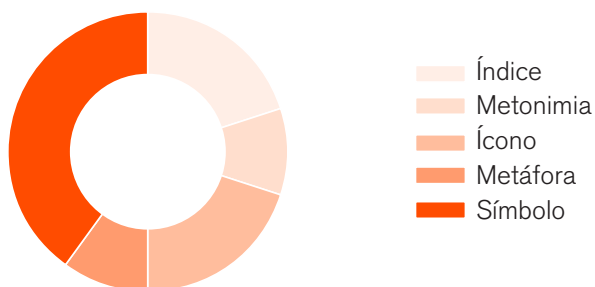


Imagen 10. Diagrama que ilustra, estadísticamente, los recursos semióticos con los que el artista plantea un proyecto vestimentarios, según las obras anteriormente analizadas.

Para hacer este análisis con respecto a la semiótica, nos preguntamos qué quiere decir el diseñador a través del vestido, es decir, qué representa el vestido como tal en la obra de arte, al desvincularse de lo que la obra en general representa. Por ejemplo, la obra *Atrabiliarios* (Imagen 2) en general, *simboliza* las consecuencias de la violencia en Colombia, pero los zapatos en sí, se presentan como *metonimia* de los cuerpos violentados.

El resultado de este análisis, establece el signo *símbolo* como el más recurrente entre las obras de arte expuestas, ya fuera simbolizando una situación, unos sentimientos, o hasta el *ser* en general. Sin embargo, tenemos que considerar que, al ser éste un estudio de caso, no es adecuado generalizar dichos resultados, y lo que nos interesa de éstos es reconocer que el vestido en el arte, se puede manifestar semióticamente, para el artista o el espectador, de cualquier signo (o signos) que valide y constate su valor artístico.

En cuanto al vestido en el diseño

A continuación se expondrá el análisis que se le efectuó al texto *Creadores de vestidos, creadores de mundos* (2013) cuya autoría está a cargo de los profesores Carlos Mario Cano Ramírez, William Cruz Bermeo y Claudia Fernández Silva, donde indagaremos el modo en que el diseño concibe el vestido.

En este libro, que surge como testimonio de diez años de recorrido académico en función del diseño de vestuario, se concibe el vestido de seis formas específicas que, si bien se plantean por separado, no son concepciones opuestas, sino más bien piezas de un rompecabezas que se unen para crear una imagen completa con respecto a lo que el diseño busca expresar a través del vestuario.

Por un lado, éste se concibe como un objeto generador de experiencias para el cuerpo, posibles solo, a través de la sensibilidad que conlleva a una experiencia estética, y que prepara al cuerpo para una interacción con el otro al arrojarle signos de su propia conciencia; los autores del capítulo *Cuerpo, vestido y creación*, Claudia Fernández y Mauricio Velásquez, nos afirman que,

Cubrir nuestros cuerpos con materiales implica esculpirlos, transformando nuestra manera natural de estar en el mundo. Para abordar esta acción, los seres humanos tomamos sustancias tangibles e ideas intangibles de nuestro entorno para convertirlas en pieles, cáscaras, epidermis o envolturas con que modelamos sobre el cuerpo un artificio para entrar en relación con la cultura, y por ende, con las personas y las cosas (Fernández & Velásquez, citado en Cano, Cruz & Fernández, 2013, p. 28)

A continuación se plantea el vestido como precursor de identidades escenificadas, donde el yo, al reconocer su cuerpo, busca representarse corpóreamente por medio del vestuario. El autor Carlos Mario Cano nos dice: “La identidad en la contemporaneidad impone al sujeto la necesidad de definirse con respecto a sí mismo...” (Cano, Cruz & Fernández, 2013, p: 64) y es allí donde recurre a elementos estéticos para relatarse materialmente en función de la identificación social y propia.

Los docentes Juan Diego Parra Valencia y Beatriz Elena Acosta Ríos, ambos licenciados en filosofía, dibujan el vestido como un vehículo narrativo, portador de una semántica que le da el carácter de *espectáculo* en una analogía donde la calle hace el papel de teatro, y define el acto de vestir, desde su *potencia expresiva*, que le da vida a un personaje.

Cada objeto-indumento transmite (o debe hacerlo) la vis (es decir, *fuerza*, –de la cual viene *virtud*–) interior. Pero esta interioridad es forma relativa a la exterioridad expresada. Digámoslo así: el vestido es forma exterior (espacial) de una forma interior (temporal-mnemónica). En el interior está la memoria, es decir, el tiempo codificado bajo principios identitarios, y el indumento revela, con mayor o menor fuerza, nuestra relación con el tiempo vivido y experimentado. (Acosta & Parra, citado en Cano, Cruz & Fernández, 2013, p. 91)

Hasta este punto, el vestido se ha desarrollado desde un contexto antropológico, donde el hombre se reconoce como tal, y empieza un proceso de auto-definición e interacción con el entorno. El vestido esculpe al cuerpo, lo define en una identidad y genera un conducto narrativo en el que se expresa estéticamente con el otro.

En manos de la ingeniera textil, Margarita Baena, es el turno de mirar al vestido como producto, como resultado de una cadena productiva que busca generar valor comercial a partir de la innovación y el desarrollo de estrategias comerciales efectivas e ingeniosas que no solo satisfagan las necesidades de un mercado, sino que doten a la industria textil, de confección y moda, de desarrollos investigativos y tecnologías que les permitan competir en el mercado internacional.

Ángela Echeverri Jaramillo concibe la función del vestido, mucho más allá del cubrir, y lo define como la proyección de los imaginarios del sujeto que, al no poder modificar su cuerpo, o por lo menos controlar sus procesos naturales, se apropia del vestuario para satisfacer sus necesidades utópicas con respecto a sus límites físicos. Tal es el caso, como ella misma lo ejemplifica, del vestuario deportivo diseñado en pos de potencializar al cuerpo. En este punto se hace un poco más de énfasis con respecto al proceso creativo del diseño:

El diseñador tiene como punto de partida, en la concepción y desarrollo de éstas creaciones, la lectura detallada del otro que, como individuo, arroja información sobre aquello que de manera muy específica necesita. Como consecuencia, el proceso proyectual se aleja de los mandatos comerciales que buscan estandarizar las formas y los usos, al tiempo que el diseñador se familiariza con diversos requerimientos que lo obligan a hacer revisiones desde múltiples disciplinas. De esta forma, comprendemos el proyecto de diseño como algo inter y transdisciplinar, en el que se pueden proponer desarrollos de materiales, técnicas y herramientas para la producción y materialización de un producto (Echeverri en Cano; Cruz & Fernández. 2013: 155).

En estas últimas definiciones, el vestuario toma la forma de un producto que va a ser consumido por *otro*. El diseñador asume el papel de investigador del contexto en el que el *otro* se mueve, para llegar a una propuesta válida que le satisfaga. Por un lado, en términos comerciales y productivos, y por el otro, en términos funcionales y prácticos.

Por último, William Cruz Bermeo nos expone el vestido como el medio en el que expresamos nuestra posición frente al mundo. Ya sea como recurso en el que un colectivo manifiesta sus ideas, o como testigo de nuestras posiciones frente a ciertas problemáticas sociales. Es en este punto, donde surgen movimientos como el *punk*, que se vale de la estética a modo de protesta y adopta símbolos propios que, con el tiempo y debido al uso, pierden progresivamente su valor inicial contestatario y se convierten en meras reproducciones formales. Cruz nos hace un recorrido histórico donde se observa que el vestido se vuelve conductor de ideales y rechazos frente a posiciones sociales y políticas. Y, en esta instancia, nos plantea a los diseñadores de vestuario, no solo como creativos en función de necesidades prácticas, técnicas y estéticas, sino además de precursores de discursos sociales que sostengan un mensaje temporal con respecto a ciertas situaciones socio-políticas, culturales, etc.

Este texto es de suma importancia para la investigación, no solo porque está planteado desde y para la academia, sino porque pone en evidencia de manera concisa, las perspectivas del diseño frente al vestido, desde su forma, sus funciones prácticas y simbólicas, y su poder de expresión y comunicación.

A continuación se plantea la síntesis realizado a cada categoría del *vestido*, expuestas en el libro analizado:

	Conceptualización ¿Qué dice?	Descripción	Recursos semióticos ¿Qué dice el vestido con respecto al cuerpo?
1.	Vestido como generador de experiencias para el cuerpo	El vestido esculpe al cuerpo, generando un artificio para entrar en relación con la cultura, y por ende, con las personas y las cosas (Fernández y Velásquez en Cano, Cruz & Fernández. 2013).	El vestido se presenta como un índice el cuerpo, porque le indica sus posturas, sus movimientos, etc.
2.	Vestido como precursor de identidades escenificadas	El vestido define al cuerpo en una identidad. El autor Carlos Mario Cano Ramírez nos dice que "la identidad en la contemporaneidad impone al sujeto la necesidad de definirse con respecto a sí mismo..." (Cano, Cruz & Fernández. 2013: 64) y es allí donde recurre a elementos estéticos para relatarse materialmente en función de la identificación social y propia.	El vestido se presenta como símbolo metafórico del yo en el cuerpo.
3.	Vestido como vehículo narrativo	El vestido genera un conducto narrativo, en el que un cuerpo se expresa, estéticamente, con el otro.	El vestido se presenta como un índice del cuerpo para el otro en tanto que le arroja pistas de su contexto.
4.	Vestido como producto	El vestido es resultado de una cadena productiva donde el papel del diseñador es dotarlo de valor comercial.	El vestido se presenta como un índice del contexto social, cultural y económico en el cuerpo
5.	Vestido como proyección de imaginarios del sujeto	El cuerpo se apropia del vestuario para satisfacer las necesidades utópicas con respecto a sus límites físicos.	El vestido se vuelve índice del contexto operativo en el que el cuerpo ejerce una labor física.
6.	Vestido como medio de expresión de nuestra posición frente al mundo.	El vestido se establece como precursor de discursos sociales que sostienen un mensaje temporal con respecto a ciertas situaciones socio-políticas, culturales, etc.	El vestido se presenta como índice en el cuerpo que expresa sus creencias culturales. Pero también se presenta como símbolo de una idea.

Recursos semióticos en el diseño



Imagen 11. Diagrama que ilustra, estadísticamente, los recursos semióticos con los que el diseñador plantea un proyecto vestimentarios, según el libro anteriormente analizado.

Según las descripciones que el texto nos arroja, interpretamos el signo que representaba al vestido con respecto a un cuerpo. De acuerdo con la gráfica anterior, el signo *índice* es al que el diseño más recurre, sin perder de vista que, en este caso, a diferencia del anterior, tenemos una mirada general de la semiótica del diseño, en tanto que no se analizan casos específicos, sino ideas generalizadas de la concepción del vestido en el diseño.

Así pues, podemos decir que, en el diseño, el vestido se presenta, generalmente, como índice de un cuerpo. Los docentes de la Facultad de Diseño de Vestuario, de la Universidad Pontificia Bolivariana, Juan Diego Parra Valencia y Beatriz Acosta Ríos, constatan esta afirmación en su capítulo del libro *El drama vestido, vestido narrativo*:

Reconocemos, entonces, en el vestido, algo más en consonancia con la categoría semiótica del *índice*, en tanto éste como tal es imagen-fragmento de una totalidad no necesariamente visible. El *índice* es contiguo al objeto que representa y por tanto está incluido en un conjunto mayor. Es la parte por el todo. Así funciona el indumento, y así mismo el ropero personal en donde reposa el vestuario propio: un conjunto de datos integrados cualitativamente proveniente de vitrinas y roperos diversos, de mundos distantes y posibles, de olvidos voluntarios e involuntarios, de emociones cosificadas. (Acosta & Parra en Cano, Cruz & Fernández, 2013, p: 91)

Hasta este punto hemos cumplido nuestro objetivo de analizar los procesos de conceptualización con respecto al vestido de cada uno de los saberes en cuestión. Ubicándolos en un paralelo, hemos visto como en el diseño el vestido generalmente se presenta como *índice* de un *cuerpo*, contrario a lo que pasa en el arte, donde el vestido se puede presentar como cualquier signo para una obra.

Del diseño al arte a través del *ready-made*

Es de vital importancia, para entender más acerca de la conceptualización en el arte y en el diseño, ahondar un poco en el concepto del *ready-made*, con la intención de analizar esa cierta cualidad o dimensión del arte en que el objeto utilitario se transforma en una obra artística. Esto es, si partimos del principio de que, como lo menciona el propio Duchamp en sus memorias citadas por Oyarzún en el texto *Anestésica del ready-made*, “[...] el producto llamado *ready-made* no es el resultado de la elaboración del artista sino de un trabajo artesanal o industrial” (Duchamp citado en Oyarzún, 2000, p: 67).

Dado nuestro caso, imaginemos que el *producto* es una pieza de vestuario concebida desde el diseño, cargado de signos con fines comerciales y productivos. El artista elige la pieza, y al hacerlo la re-significa, la carga de nuevos signos destinados ya no a un fin específico, sino a la mera contemplación. “En efecto, la cosa elegida pierde, por el hecho de ser elegida, su destinación de uso, e ingresa en la esfera de una contemplación: hay, pues, una conversación del objeto utilitario en objeto de contemplación” (Duchamp citado en Oyarzún, 2000, p: 67).

El *ready-made*, es el producto característico de la llamada actividad “anti-artística” y “antiestética” promovida por Marcel Duchamp. En su texto *Anestésica del ready-made*, Oyarzún arroja las bases teóricas en las que éste opera dentro del mundo del arte, para, en el marco de nuestra investigación, aplicar un análisis teórico con respecto a las obras en las que el objeto elegido es una pieza vestimentaria concebida desde el diseño, y observar los signos que lo han dotado de un carácter artístico.

Existen dos factores que constituyen el proceso creativo de ese movimiento; por un lado está el *choix*, o sea, la elección del objeto ya hecho, cuyo valor en el arte dependerá de la capacidad creativa y transformadora (no en términos de forma, sino de función) del artista. En este punto, Oyarzún agrega: “Lo primero que parece preciso hacer es separar escrupulosamente *choix* de creación. Pues como va mostrándose, los *ready-mades* no suponen la creación artística; al contrario, la abolen o más bien la suspenden” (Oyarzún, 2000, p:73).

A lo que el autor se refiere, es que la obra no es producto de un proceso creativo artístico sino que ha sido hecha, en primera instancia, para cumplir un fin utilitario.

El segundo factor que constituye el proceso del *ready-made* es el del *fundamento* de la elección. La elección de los *ready-mades* no debe estar dictada por alguna apreciación estética. Oyarzún cita a Duchamp cuando habla acerca de sus objetos ya hechos: “Esta elección estaba fundada sobre una reacción de indiferencia visual, combinada al mismo tiempo con una ausencia total de buen o mal gusto... en el hecho, una anestesia completa” (Oyarzún, 2000, p: 69).

Es decir que el artista no se vale de ninguna característica predeterminada por parte del diseño, para escoger el objeto al que dotará de elementos que lo connoten como *obra de arte*.

Hasta ahora hemos planteado dos partes de las tres en que se divide el texto de Oyarzún. La primera es el *artista*, que es quien escoge y re-significa el objeto encontrado. La segunda es la *obra como tal*, cuyo objeto físico debe estar libre de cualquier valoración estética. Y, la tercera parte es el *espectador*, que, como dice el autor "...es aquél que está llamado a hacer la experiencia del arte." (Oyarzún. 2000: 74)

Oyarzún revela que la percepción del espectador yerra en un doble sentido: "...primero, porque no son satisfechas las expectativas que virtualmente le prometen unidad y completamiento, equivoca el utensilio o el objeto sin cualidad estética que se le presenta como obra de arte; y lo equivoca otra vez, probando de verlo como simple utensilio o cosa callada" (Oyarzún, 2000, p: 75) El autor concluye la idea, al decir que es ese continuo yerro, el que forma la experiencia del *ready-made*.

En nuestro análisis de imágenes ya hemos visto dos de estos casos, donde el artista se apropia de un objeto/vestido, y al dotarlo de nuevos signos lo convierte en una obra de arte. Observemos, entonces, cuál ha sido la re-significación que recibieron los objetos en cada uno de nuestros casos:



Imagen 12 *El mundo al día* (2012). Juan Santiago Uribe. Fotografía por: Juan Santiago Uribe. Tomada del sitio: *A Dress to Kill*: <http://www.adresstokill.com/el-mundo-al-dia/>. MUUA Medellín 2012.

Choix: prendas de los años 50, 60 y 70 aún sin destapar que se vendían en un almacén *retro* de los años 90, llamado El Mundo al Día.

Fundamento de la elección: prendas que remiten a épocas pasadas porque de allí proceden. Por un lado, está la época de su creación, de la cuál poseen signos de acuerdo con su forma, sus colores, materiales, construcción, etc. Y, por el otro, la época en la que eran parte de la colección de ropa retro del almacén El Mundo al Día. Además al conservarse en sus empaques, se infiere que nunca interactuaron con un cuerpo o cumplieron la función para las que se elaboraron.

Intervención del artista: encapsular las prendas empacadas en resina.

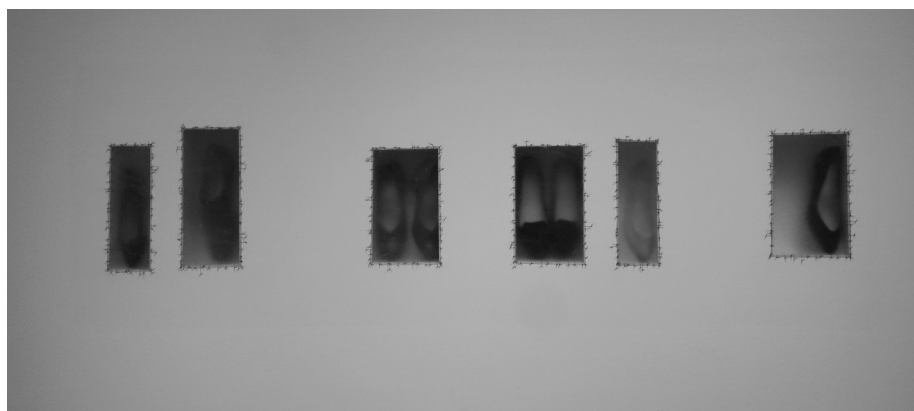


Imagen 13 *Atrabiliarios* (1997). Doris Salcedo. Fotografía por: Valentina Lopera An. MOMA New York 2012.

Choix: zapatos pertenecientes a víctimas desaparecidas de la violencia en Colombia.

Fundamento de la elección: zapatos que se han cargado de los signos de la violencia arremetidas hacia sus portadores.

Intervención del artista: empotrarlos en la pared del museo y cubrirlos con cuero de ubre de vaca.

En ambos casos, observamos que la obra se constituye de un producto planteado desde el diseño que el artista se apropia, al intervenirlos levemente cuando lo encapsula o empotra en la pared. El objeto/vestido se despoja de su carácter utilitario, y éste deja de ser portable para un cuerpo en tanto que su nueva función es la de ser contemplados estéticamente.

Ambos artistas han escogido elementos (*choix*) con una fuerte carga simbólica; al despojarlos de su funcionalidad utilitaria (dotada por el diseño), resaltan los signos que estos objetos adoptaron de sus propios contextos, y que le dan valor estético, convirtiéndolos en obras de arte.

Es importante recalcar, que, en estas obras, el vestuario que antes estaba concebido para ser portado, ya no está en función de un cuerpo físico, sino en función del sujeto en su carácter perceptivo por medio de los sentidos o la imaginación, en tanto que se presenta como un objeto simbólico y contemplativo.

Conclusiones

El diseño, no concibe el vestido sin una relación con el cuerpo, contrario al arte que entiende el vestido como un medio de expresión en sí mismo, para el artista.

En el diseño de vestuario, el *cuerpo* es el objeto de estudio y es el punto de partida para el proceso creativo de una propuesta vestimentaria; como lo dice el arquitecto y Ph.D. en filosofía, Samuel Ricardo Vélez González, quien cita en la introducción del texto *Creadores de vestidos, creadores de mundos* (2013), al Comité de Procesos Académicos de Diseño de Vestuario de la Universidad Pontificia Bolivariana:

[...] El objeto de conocimiento del diseño de Vestuario es el hombre en su característica antropológica, física, espiritual y social, y sus manifestaciones culturales, económicas y políticas; estudia la persona en su acción de vestir. El hombre se viste a sí mismo, viste su cuerpo y viste el espacio que lo rodea. (Vélez en Cano, Cruz & Fernández, 2013, p:17)

El diseño de vestuario, por lo tanto es incapaz de concebir el vestido sin la presencia de un cuerpo, pues es éste, con sus características e imaginarios, el que dictamina la labor del diseñador a la hora de hacer una propuesta vestimentaria.

Para profundizar un poco más en este tema y no quedarnos en el mero hecho de que, para el diseño, sin cuerpo no hay vestido; debemos indagar por la razón de ser de éste para entender por qué es necesario, para el diseñador, trabajar sobre el cuerpo.

Rambla, en su texto sobre arte y diseño, cita a Jan Mukarovsky, quien divide los actos de creación del hombre en dos grupos; *los instrumentos*, que cumplen con una funcionalidad directa, y *las obras de arte* que cumplen una finalidad en sí mismas (Mukarovsky en Rambla, 2010). El campo de acción del diseño, es el de los *instrumentos*, en tanto que su designio es el de crear objetos utilitarios, cuya intencionalidad presupone siempre a un sujeto (Riccini en Fernández, 2013).

En este punto, cabe aclarar que la función del vestido en el diseño, no es solo la de cubrir el cuerpo, sino además la de significarlo; y es en esta última donde la concepción del vestido puede verse inmersa en la del arte, en tanto que ambas apuntan por una finalidad estética.

Sin embargo, la autora de *La profundidad de la apariencia* (2013), Claudia Fernández Silva, explica que "el vestido como objeto cotidiano, a diferencia del ves-

tido obra, plantea la urgencia de ser practicado; su estética no es poética o artística, sino prosaica" (Fernández, 2013, p: 147). Es decir, que en el marco de la estética en el que opera el vestido diseñado, son las manifestaciones cotidianas las que condicionan sus apariencias, al entender la prosaica como "...teoría de la sensibilidad cotidiana donde el otro es siempre autor, no autor literario, sino autor de mi presencia estética en el mundo, en un momento dado, desde un ángulo dado, el del otro" (Mandoki en Fernández, 2013, p: 147).

El diseño plantea, entonces, a través del vestido, una experiencia estética sobre el cuerpo, por medio del cual nos percibimos e identificamos. Ese carácter estetizador del vestido, incumbe también al diseño como función, en tanto que prepara al individuo para la interacción social a través del cuerpo que se expresa.

En el arte, el cuerpo *presente* no es fundamental cuando se trata de realizar una propuesta artística representada a través del vestuario, puesto que la intención de éste no es operar en conjunto con el cuerpo, sino ser una expresión en sí misma, ya sea representándolo como metonimia y asumiendo su posición, cómo en el caso de la obra *Atrabiliarios* de Doris Salcedo (Imagen 2), o como cualquier otra expresión semántica para una idea específica, como en el caso de la obra de Pedro León *¿El objeto nos pertenece o nosotros le pertenecemos a ellos?* (Imagen 6), donde el artista utiliza un vestido de novias como representación del *compromiso* para simbolizar *el apego*.

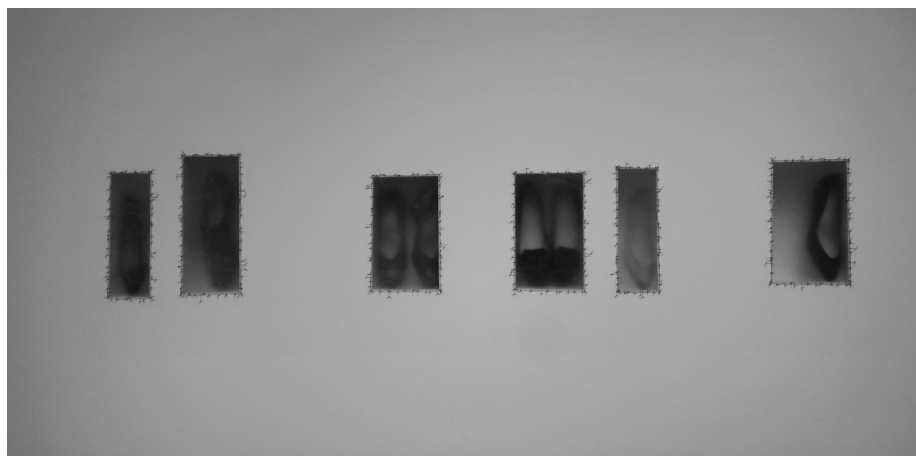


Imagen 14 *Atrabiliarios*. Doris Salcedo. Fotografía por: Valentina Lopera An. MOMA New York 2012. En esta obra, los zapatos representan los cuerpos violentados de sus dueños, víctimas desaparecidas de la violencia en Colombia.



Imagen 15 *El apego: ¿Los objetos nos pertenecen o somos pertenecidos por ellos?* Pedro León. Fotografía por: Pedro León. Facultad de Artes U. de A. Medellín 2013. En esta obra, el artista recurre al vestido de novias, como símbolo del compromiso.

Si volvemos al hecho de que las obras de arte han sido destinadas para tener una finalidad en sí mismas, como ya lo hemos mencionado; el vestido artístico está libre de cualquier funcionalidad que no sea la contemplativa (no estamos diciendo que esa sea necesariamente su única función), y por lo tanto se desvincula del cuerpo, al no tener que recurrir a éste para significarse. Fernández nos dice en su texto *La profundidad de la apariencia: el vestido en el debate entre el arte y el diseño, que* “[...] el objeto de diseño posee una relación especial de proximidad con el cuerpo humano, mientras que los objetos del arte fueron por muchos años ligados a la contemplación [...]” (Fernández, 2013, p: 134).

Este mismo hecho también se evidencia en nuestra indagación con respecto al *ready-made*, donde las prendas concebidas desde el diseño, adquieren valor artístico al ser despojadas de su función, por lo tanto pierden carácter como producto utilitario y adquieren valor en sí. (Imagen 1).

La autora Claudia Fernández, menciona al respecto que “en algunos momentos de la historia del diseño y el arte, las posiciones 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 pueden ser considerados objetos del arte” (Fernández, 2013, p: 132).



Imagen 16 *El mundo al día*. Juan Santiago Uribe. Fotografía por: Juan Santiago Uribe. Tomada del sitio: *A Dress to Kill*: <http://www.adresstokill.com/el-mundo-al-dia/>. MUUA, Medellín, 2012. En esta obra, el artista toma prendas de vestir de los años 50, 60 y 70 y las despoja de su carácter utilitario sobre el cuerpo, al encapsularlas en resina.

Si bien, la presencia de un cuerpo no determina una conexión conceptual entre el arte y el diseño de vestuario, sí lo hacen la experiencia estética y la semiótica.

Según la autora Claudia Fernández, en su texto *La profundidad de la apariencia: el vestido en el debate entre el arte y el diseño*, todos los objetos de la cultura material se rigen bajo dos funciones,

[...] La primaria es aquella para lo cual fue creado, en el caso del vestido sería cubrir el cuerpo; la secundaria sería aquella comunicativa o simbólica con la cual se puede designar pertenencia a un grupo o estatus dentro de la sociedad determinada. Al estudiar los orígenes del vestido suele deducirse que su función secundaria resulta imperativa, ya que, contrariamente a las primeras teorías sobre la aparición del vestido, que lo sitúan como protección frente a la intemperie, las razones mágicas y simbólicas dominan la práctica vestimentaria de los primeros humanos (Fernández, 2013, p: 142).

Según lo anterior, si bien el vestido está designado para cubrir el cuerpo, es su valor simbólico y significativo lo que impera a la hora de asignársele una funcionalidad, más allá de su practicidad y portabilidad. Prueba de ello se constata en nuestros cuadros comparativos, con respecto a los recursos semióticos a los que recurre el diseño, donde el vestido se presenta generalmente como *índice* de un cuerpo, que se apropia de éste para transformarse, identificarse, narrarse, potencializarse, expresarse, etc., en pos de la interacción con el *otro*.

En el arte, la semiótica es consecuencia de su necesidad de expresión y se presenta como la causa de la experiencia estética; esto, teniendo en cuenta la definición que hace Rambla en su texto *Arte y diseño: desde su diferencia interpretativa hasta su denominador común en el arte conceptual, a la luz del enraizamiento estético* (2010), “[...] las obras que solemos incluir bajo tal denominación, la de <<obra de arte>>, bien pudieran definirse restrictivamente como aquellos objetos hechos por el hombre que, de una manera absoluta o primordialmente, actúan estéticamente en la experiencia humana” (Rambla, 2010, p: 157).

Si volvemos a los ejemplos de las obras de *ready-made* analizadas, observamos unos elementos materiales que simbolizan una temporalidad, como en el caso de *El mundo al día* (Imagen 1), porque están cargados, desde su concepción, del imaginario estético de una época y de sus códigos vestimentarios. El artista toma esos signos y los congela en el tiempo, cuando los encapsula con resina. Así los dota de nuevos significados, que estetizan dichos objetos en el campo del arte, e invitan al espectador a contemplarlos, ya no a portarlos.

El arte entonces, no se interesa por el carácter utilitario de un objeto, sino por sus signos, que connotan una *experiencia artística*. El diseño vincula en el objeto estos dos aspectos, al asumir lo simbólico y su devenir estético, como complemento imperativo de su funcionalidad. Fernández comenta al respecto, y cita a la autora Petra Kellner,

En contraste con las acusaciones de que el diseño es pura cosmética, se presentan algunas voces que intentan explicar la importancia y las razones de ser de la apariencia de los objetos, demostrando que son muchas las condiciones que aportan a ese aspecto final de los productos. Petra Kellner (2008) enuncia varios factores como los presupuestos perceptivos, los hechos históricos, las condiciones sociales y culturales, los estándares técnicos, las imágenes sociales rectoras, las normas estéticas y dominantes. Todas, afirma la autora, son influencias que pueden cambiar un producto independientemente de su función práctica (Fernández, 2013, p: 140).

Si tenemos en cuenta las palabras de Katya Mandoki en su texto *Los laberintos de la estética* (2006), esta experiencia se constata como un punto en común entre los objetos del arte y el diseño, en tanto que no es el objeto el que posee la cualidad estética, sino el sujeto que lo interpreta; es decir, la cualidad estética no deviene de su concepción, ya sea artística (porque la autora también desmitifica que la estética esté ligada exclusivamente al arte) o de diseño, sino del sujeto que lo observa, y genera al hacerlo, un juicio de gusto,

La dicotomía aristotélica “potencia-acto” sólo puede ser entendida como potencia y acto del sujeto y no del objeto: potencia del espectador de ejercer ciertas estrategias interpretativas en relación con un objeto, o potencia del autor de desplegar un enunciado a través de una obra y de interpelar al destinatario. El cuadro, en cambio, no es idea en potencia sino acto de enunciación e interpretación que, como enunciado, requiere un intérprete o destinatario para significarlo como tal, así sea solo el autor mismo (Mandoki, 2006, p: 46).

Más allá entonces, del objeto diseñado o planteado como obra de arte, está el juicio externo del observador, que desde su subjetividad percibe el vestido y lo dota de cualidades más allá de las preconcebidas, consumando una experiencia estética donde la brecha entre el objeto arte y el objeto diseñado se difumina.

Referencias

- Cano, C. Mario; Cruz, W. y Fernández, C. (2013). *Creadores de vestidos, creadores de mundos*. Medellín: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.
- Cruz, W. (2008). Exhibición en el Museo de Antioquia: divorcio circunstancial entre el arte y la moda [Mensaje de blog]. Recuperado de <http://williamcruzbermeo.com/exhibicion-de-moda-en-el-museo-de-antioquia-divorcio-circunstancial-entre-arte-y-la-moda/>
- Fernández, C. (2013). La profundidad de la apariencia: el vestido en el debate entre el arte y el diseño. *Poliantea*, 9 (16), 129- 150.
- León, P. (2013). *El apego* (memorias de integrado inéditas). Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
- Mandoki, K. (2006). Los laberintos de la estética. En: K., Mandoki (Ed.), *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I* (pp.9-59). México: Siglo XXI.
- Mesa, M.T. (2012). El mundo al día [Mensaje de blog]. Recuperado de <http://www.adresstokill.com/el-mundo-al-dia/>
- Oyarzún, P. (2000). *Anestésica del ready-made*. Santiago: Universidad ARCIS.
- Rambla, W. (2010). Arte y diseño: desde su diferencia interpretativa hasta su denominador común en el arte conceptual, a la luz de su enraizamiento en lo estético. *Azafea Revista de Filosofía*, (12), 151-171.
- Restrepo, S. (2012) En el tapiz de Clara Inés Velásquez [Noticia de diario virtual] Periódico *El Mundo*. Recuperado de http://www.elmundo.com/portal/cultura/cultural/en_el_tapiz_de_clara_ines_velasquez.php.
- Velásquez, C. (9 de noviembre de 2012). *Viajando en mis sueños* (Memorias de grado inéditas). Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.