

Entrevista con Andrea Saltzman

William Cruz Bermejo Andrea Saltzman, docente de la Facultad de Indumentaria de la Universidad de Buenos Aires, dictó unas conferencias en la jornada académica que se realizó dentro del evento EXPO 70 años, con el cual se conmemoró el aniversario número 70 de nuestra institución. Aprovechamos su presencia en la ciudad para conversar con ella, recordando y ampliando un poco los temas de sus conferencias y también, indagando acerca de otras cuestiones que surgieron durante la charla. La entrevista fue realizada por William Cruz, docente de la Facultad de Vestuario de la UPB y candidato a especialista en Estética en UNALMED, las fotografías fueron tomadas por Claudia Fernández, docente también de nuestra facultad de Vestuario.



William Cruz: Durante estos días que hemos conversado, hemos notado que gran parte de tu discurso, se centra en la relación existente entre el cuerpo y el espacio, relación en la que el vestido actúa como mediador entre ambos y a la vez tiene como soporte al cuerpo mismo; entonces la pregunta es ¿cómo es ese planteamiento, y si nos lo puedes ampliar, cuéntanos de esta relación?

Andrea Saltzman: Bueno, eso fue lo que traté, digamos, de dilucidar en las dos charlas un poquitito y en realidad es tan sencillo, pero es digamos, como el pensamiento de qué es la indumentaria. La indumentaria es, yo vuelvo a decir, como síntesis, como el objetivo básico, es la construcción del cuerpo social, porque digo: cuerpo social-cuerpo vestido, yo no puedo separarlos. Aunque de ningún modo puedo decir que el cuerpo desvestido no tenga implicancias, que el cuerpo desnudo sigue teniendo improntas propias de una cultura; o sea es totalmente distinto un cuerpo vestido del 20, que del 30, que del 40 y que del 50 y que del 60 porque continuamente va a haber rasgos que tienen que ver con el cabello, ¿viste? La actitud corporal, un modo de moverse y de actuar que marca diferencia. Yo en un momento les mostraba a los chicos cuando veíamos lo del lenguaje vestimentario, solamente con la bikini; entonces veíamos a través de la bikini en el tiempo, y me acuerdo que cuando llegábamos a los 90 en la bikini les ponía un cuerpo de una embarazada en bikini y veíamos ese es un cambio absolutamente radical porque decir... mi suegra me contaba que cuando estaba embarazada, en los últimos meses, no salía a la calle porque era un cuerpo del ocultamiento ¿qué se yo? casi como decir que este cuerpo

"cogió", así como una implicancia... no... si bien había un matrimonio y una concepción y que se yo pero además un cuerpo como deformado, está deformado, tiene esta panza. Yo creo que hoy por ejemplo existe una puesta en valor de las formas curvas duras entonces las tetas están infladas y son formas... una panza de embarazada sigue siendo una forma que sale al espacio no es una panza blandita ni un rollito, es una panza dura, entonces pasa a ser un elemento estético despampanante y empieza a haber un erotismo de la panza de la embarazada. Entonces, todo esto hace que, digamos lo que nosotros vamos pensando se revela en las formas, es muy interesante ver cómo se revela en la forma.

Yo creo que, si te tengo que decir porque me interesa el diseño de indumentaria es por chusma. me encanta como descubrir qué pasa en una sociedad, viste? y el cuerpo, es como que desnuda todo lo que está implícito en una cultura; y en esa cosa hay una cosa muy loca pero después están las individualidades y es que no hay un cuerpo igual al otro; ni un cuerpo igual a otro ni una actitud corporal, ¿viste? ¿agrupamos, viste? Gente, grupo, similitudes, todo eso existe, pero me parece que hay un tema muy interesante que es la dualidad. Como que en este desarrollo de la indumentaria siempre está presente el tema de la dualidad lo privado-lo público, lo individual, lo grupal, entonces es cada uno como individuo como se posiciona en ese grupo, ¿no? quién es cada uno. Entonces, bueno, yo dentro del grupo tengo afinidades con este, con el otro pero a la vez, cual es ese rasgo personal, lo que me diferencia y yo creo nos movemos todo el tiempo bironándonos entre estas dos cosas me parece que la vestimenta está como articulando continuamente estas decisiones yo y el medio, el medio y yo, yo y el medio que en realidad es una sola cosa, por eso me gustaba mucho esa imagen de Pablo Reinoso de que el cuerpo cobraba vida, como que inhalaba y exhalaba y como que se llenaba y se vaciaba, esa es mi visión, en realidad creo que cuerpo y medio son una sola cosa y no creo que sean dos cosas distintas que nosotros necesitamos separar, pero no hay cuerpo sin medio, no hay medio sin... es como... es un registro de una sola cosa unida, nosotros somos cuerpo y medio. No sé si te contesté la pregunta si querés, porque yo por ahí me voy un poquitito y hago mi interpretación de la cosa...

W: Es interesante también como esto, -la pregunta- puede ser una disculpa para empezar a hablar de otras cosas. Me parece interesante.

A: Bueno si no me lo aclarás...

W: Esta mañana cuando estábamos revisando los ejercicios que haces en la UBA con tus estudiantes, había algunos trabajos con un cierto volver a la historia, como una revisión de ella, cosa que llama la atención puesto que es una lógica de la que se podría decir que se puso "de moda" desde los años 90 para acá, es como una necesidad constante de estar yendo a la historia, reinterpretándola, revisando los estilos. ¿Podrías hablarnos un poco de cuáles son los factores que pueden estar influyendo en este momento para que esa lógica se siga manteniendo?

A: Bueno vamos a ver, primero descreo totalmente de los revivals, me opongo a "volvimos a los 60, volvimos a los 70", para mí no son referentes para diseñar, no creo en eso. En el único momento que hicimos referencia a la historia fué cuando estudiamos la historia para entender lo que significó el traje en el tiempo; en el otro momento donde estudiamos la historia es cuando los estudiantes de primer año, analizan las décadas para ver la relación de todos los elementos del habitar como unidad. Yo lo veo en la historia, lo veo mucho más fácil que en lo contemporáneo porque vivimos en una sociedad como tan compleja y tan ecléctica que reconocer cuáles son los elementos propios sería como muy complejo. En cambio cuando uno mira a la distancia uno puede decir "bueno, la estética del 20" lo mismo que es mucho más fácil detectarlo en culturas tradicionales, ¿no? donde yo te mostraba esas imágenes de cómo la vestimenta y de repente donde determinadas tribus africanas, vos veías la vestimenta y veías el modo de pintar el hábitat o de confeccionar los utensilios y veías que el lenguaje era totalmente unitario, ¿no? como una unidad de códigos y formas que era muy fácil reconocer. Entonces, básicamente esa vuelta atrás es más que nada para entender como una ideología se vuelve forma. Viste que yo te hablaba de la teoría del habitar? a ver si te explico a mí me gustó mucho la teoría del habitar ya desde el nombre porque cuando vos hablás del habitar no hablás del diseño hablás del vínculo entre el hombre y el diseño y hablás del vínculo como conducta entre el hombre y el diseño; ya esto deja de ser un cosificar las cosas porque como dijimos, esto puede servir, puede ser un objeto o puede ser inútil total más allá de lindo o feo y puede tener millones de funciones eso lo vemos y se resignifica... pero pensar desde el habitar es pensar en la escala de lo humano: el tipo este lo que dice es que así como hay un sistema del hablar y de las palabras que configuran un lenguaje, ese lenguaje configura una ideología, hay un lenguaje como de las conformaciones materiales que lo que hacen es construir conductas, o a partir de las conductas construir conformaciones materiales; es como un yin y un yang, ¿no? es más como una retroalimentación. Es más, este sistema del hablar y la palabra y el lenguaje y el pensamiento y estructura de un pensamiento está totalmente asociado al lenguaje de las formas y la conducta y ambos son absolutamente complementarios, o sea, constituyen una unidad que es como el pensamiento de una época o la ideología de una época. Un poco las intenciones de estos referentes de décadas era para poner como en conjunción estas situaciones de la conducta y la forma ¿por qué surge una forma del 20?, ¿cómo este pensamiento de la abstracción o todas estas nuevas teorías de la física moderna? Fijate vos que yo digo que el 20 por ahí, para mí el momento de mayor ruptura estética y justamente es el mayor momento de ruptura en ideología y pensamiento. Te diría que mi aplicación tiene más que ver con eso, me parece triste que el diseño tenga que volver a copiar formas del pasado, no estoy de acuerdo con eso.



W: Pero sí es algo que se ve, que está en cualquier cantidad de colecciones y de cosas que circulan en el mundo de la moda, de las que se tiene una referencia muy directa...

A: Me parece absurdo, porque me parece que esta mujer del "taller" y de los tacón aguja de los años 50, volver a reinventarla en una colección cuando la mina anda a mil por la calle y ya tiene hoy en día unas zapatillas y es mucho más real que se calce y querer volverla al glamour cuando no tiene nada que ver con su modelo de vida, realmente para mí no tiene ningún sentido. Preferiría ponerla en la ropa deportiva que venden en cualquier tienda que tener que meterme en esta situación.

W: Recobra sentido bajo un estudio detallado de las prendas, de las condiciones del contexto o de todo lo que sucedió en ese momento y que condujo a eso.

A: Por eso los referentes creo que, digamos.... A ver, por ejemplo, ¿por qué la ropa deportiva desde el siglo XX ha regido tanto el sistema de la moda? Bueno, porque la conducta que hemos tenido y como ha evolucionado tiene que ver cada vez más con la funcionalidad, con un confort del cuerpo, con una facilidad del movimiento con el que tanto desde desarrollo de las fibras y de los materiales y de las formas que han estudiando desde el deporte, bueno se bajan al uso diario. Yo por ejemplo, la vez pasada, estaba con el tema de NIKE y yo decía para mí, la propaganda del NIKE de las AIR la habían hecho con deportistas, yo la habría hecho con viejos o gente que tengan problemas, con problemas en las articulaciones, el gran aporte masivo que hacen no es para el deporte extremo, es para la gente que tiene dificultades en las articulaciones; bueno, ¿bajar para quien? Realmente, ¿qué sentido tiene esto? Es como, qué sé yo, los descubrimientos de la NASA se han bajado al uso diario de alguna manera y son inventos que, bueno nos vienen muy bien.

W: Bueno... otra preguntita en relación al tema del vestido como hábitat. Hemos visto un hábitat inmediato a la piel, dotado de ciertas propiedades de comodidad dirigidas hacia el interior, para el cuerpo del usuario, y para que éste esté en plenas condiciones. Entonces, cuáles serían esas propiedades al exterior, ya no en relación con uno mismo sino con el otro.

A: Vuelvo a decirte Willy, yo creo que interior y exterior es una misma cosa en definitiva porque estamos hablando de un vínculo. Yo te diría que para mí más que nada, la vestimenta es como un área vincular entre el cuerpo y el contexto; entonces este vínculo entre el adentro y el afuera es lo más poderoso, cierto? Yo me puedo poner una ropa que sea como un puercoespín que no se me acerque nadie o me puedo poner, ¿viste?, y decidir que la piel va para afuera y que me acaricien y ser una ovejita y que todo el mundo se acerque a acariciarme o me lo puedo poner para adentro y afuera ponerme un vinilo. A mí me impactó por ejemplo en los 80, fin de los 80, no sé si ustedes se acuerdan pero por ahí Gaultier, todos estos vestidos que parecen como de vinilo muy adherentes o era lycra muy gruesa; esta cosa que yo la llamaba "moda forro" yo no sé como llamaran ustedes a los profilácticos masculinos... condón, porque era como una cosa que para mí estaba como muy vinculada al sida, porque era casi como un cuerpo muy sexy, muy presente, pero intocable, como que el tacto no, el tacto directo no, sí la presión desde tacto pero no la piel, no la cosa directa ¿no? Como filtrada través esta cosa que se vean las formas se puede hacer contacto me parece que tenemos como registradas cosas que por ahí no terminan... no sé si esto es verdad, esto es el propio mambo que uno se construye frente al contexto pero son asociaciones, no sé si esta cosa es verdad pero es el propio nada de lo que decimos son verdades son como aproximaciones pero por ejemplo una cosa muy interesante, en diseño 3 hacemos un ejercicio, donde empezamos a plantear, yo te contaba esto de cosas como... qué era lo que nos pasaba a cada uno, cuáles eran las situaciones, cómo nos sentíamos en la sociedad, qué cosas nos angustiaban, qué cosas nos hacían sentir bien, qué pensabas y así fue como surgió muy fuerte el concepto de protección y el concepto de protección no sé, a ustedes les debe pasar lo mismo, hoy todo el mundo se siente expuesto y el concepto de protección era muy, muy fuerte. Bueno, el concepto de protección en seguida surgía con tema de la armadura; después empezamos a ver el otro lado de la armadura, bueno para afuera pero para adentro blandito, pero entonces al otro le ponés la distancia, o el concepto de protección tiene que ver también con que el otro te acaricie.

Yo me acordaba de lo que vos decías de tu amigo que se sentaba en las torres gemelas a llorar y que lo acariciaban me pareció brillante porque también es un concepto de protección, Empezar a ver hasta dónde es lo mismo que yo me construyo un resguardo cerrado, como te digo, pongo alambre de púas, se queda electrocutado el otro, no pasa ¿estoy protegido o estoy marcando un límite?, pero ¿cuál será el verdadero concepto de protección? Y bueno tendría mucho más que ver con que el otro estuviera mejor y no tuviera porque agredirme, es jugar como esa cosa de negociación entre el adentro y el afuera el otro, un medio muy potente.

W: Tengo la alternativa de atraerlo hacia mí porque lo necesito también como medio de protección...

A: Por eso a mí me gustaba mucho y terminé con la imagen de Lucy Orta, porque la protección es un bien comunitario, era traje si eran individuales pero que asociaban, formaban un todo que era un hábitat común bueno, yo creo que desde la situación de comunidad, o sea nadie sobrevive solo, solamente *Superman* y no creo que ninguno de nosotros esté fabricando ropa para *Superman*, él ya tiene su traje...

W: Ahorita que hablabas nos hacías una lectura de las imágenes de Gaultier en los 80, ¿cierto?

A: Finales de los 80, muy Madona, ¿te acuerdas? Los corpiños...

W: Sí, de hecho hay una imagen de él, -no la recuerdo bien en este momento-de una suerte de dandy forrado en vinilo brillante, de pantalón supremamente estrecho, botas muy pesadas y lo único que le queda ancho es la levita de color rojo, el sombrero de copa es totalmente brillante como si se tratara de un material que en cierta forma lo protege. Entonces lo que hacías hace un ratito es una lectura que surge a partir de la colección de un diseñador, y en la vida cotidiana los vestidos también pueden devenir en cierta textualidad, ¿cierto? Entonces, al hacer lecturas sobre las personas o sobre sus comportamientos a partir de la indumentaria, ¿cómo opera esa textualidad ahí, en la vida cotidiana?

A: Por qué me traes... lo que no entiendo muy bien de tu pregunta es vos me planteas primero este ese traje en particular ese traje de Gaultier...

W: Porque la lectura que haces me recuerda a ese vestido, pero ¿cómo son esas lecturas en el vestir cotidiano?

A: Ya particularmente en el vestir cotidiano, lo que digo, o por ahí de nuevo refiero, es a la construcción de ese cuerpo como apto o re-marcando, me parece que la ropa lo que hace es siempre como una puesta en valor sobre el cuerpo; o sea la vestimenta lo que hace en algún punto es como reconstruir la anatomía, ¿sí? Por un lado es eso pero hay como muchos más temas implícitos, reconstruir la anatomía,

lo digo porque uno juega con insi-nuar, acentuar, ocultar las formas del cuerpo pero también tiene que ver con cuánto tiempo tarda en entrar y salir de la ropa, también tiene que ver con cuán relajado o cuán tenso voy a estar adentro de la ropa, también tiene que ver con cuánto tiempo voy a tardar en producir esa ropa y quién va a producir esa ropa, cuánto le va a costar producirla y cuántas ropas iguales va a haber a esta ropa y también tiene que ver con qué tiempo o qué elaboración voy a tener que hacer para mantener esa ropa, cuánto va a durar, cuánto se va a deformar esa ropa, cuan rígida va a ser empiezan a meterse un montón de situaciones que digo que además son muy interesantes porque tienen que ver con pensar el diseño, a veces no están como muy presentes en el pensamiento de diseño; por ejemplo ¿por qué una camisa se dobla? Porque una camisa sería mucho más práctico y en nuestra sociedad, que fuera, completamente arrugada vuelvo a este ejemplo de la chica de la ropa de huída arrugada para mi

sería mucho más práctico que las camisas hoy se enrollaran se hicieran un rollo y se guardaran de esta manera y sería como tener los rollitos como los de las medias, pero de camisas; como que todavía mantenemos esas cosas que no tienen que ver, o quizás los latinoamericanos por hoy hasta un poquitito más porque tenemos como apoyo en las casas y un cierto servicio doméstico, pero en montones de lugares es como ridículo, no tiene nada que ver con las condiciones de vida, seguimos manteniendo situaciones que no se ajusten con las condiciones de vida que estamos llevando y seguimos manteniendo situaciones que no se acomodan a nuestro estilo de vida, sostener o sostener es súper interesante; contesté un poco la pregunta, ¿o no?

Natalia: Volviendo a tu ejemplo de Gaultier; uno ve un cuerpo envuelto en un látex y puede ver signos muy claros de protección, de aislamiento, y el esfuerzo por teatralizar la indumentaria es muy fuerte, por lo tanto los signos aparecen más evidentes. ¿Tal vez es más difícil encontrar signos en la vida cotidiana, puesto que uno simplemente piensa que "es normal"?

A: No... a mí por ejemplo estos chicos que los veo caminando y encuentro montón de signos: esta cosa de la silueta más suelta, el pantalón así como que fuera... además, están vestidos sumamente uniformados en ese aspecto, ¿viste? La ruptura de las proporciones, los materiales que se van haciendo más blandos, la puesta en valor del desgaste y de la textura como si tuvieran que tener un poquitito más de historia, una falta de precisión como en los bordes; si miras básicamente la juventud tiene un modo muy uniformado, ¿no? los zapatos no existen más, existen las zapatillas. La zapatilla es un calzado que además lleva a otro modo de... digamos, era totalmente distinto cuando la gente usaba zapatos y caminaba con zapatos que ahora que la gente camina en zapatillas y tiene un vínculo como mucho más acolchonado con el medio y con lleva totalmente a la actitud corporal; por ejemplo, esta cosa de lo que vos hablabas¹ hoy de la ropa interior y exterior, hoy no hay un sólo escote; por ejemplo, hoy hay dos escotes hoy está el escote de los senos y está el de la cola y están totalmente demarcados como dos situaciones, cosa que antes no era así, no estaba presente la ropa interior si por ahí en los años... fin de los 60 a partir de las transparencias pero nunca como elemento que está puesto en el afuera directamente; por ejemplo, nadie iba a mostrar que tenía pancita o que tenía rollitos laterales hoy el... nosotros llamamos el "salvavidas", parecía como una situación totalmente desinhibida que se puede exteriorizar. A mí me habla de otra manera de pensarse el cuerpo. No, yo creo que los signos cotidianos son muy potentes, mucho, mucho más potentes.

¹Se refiere a la diseñadora Claudia Fernández, que es docente del programa de Diseño de Vestuario de la U.F.B. y se encontraba presente durante la entrevista.

W: Pueden ser tan evidentes como en una imagen que está teatralizada.

A: Sí, creo que además la imagen de Gaultier de la publicidad no es la misma de la imagen de Gaultier dentro del local

W: Sí, eso también sucede con Westwood, con la mayoría...

A: Puedo hablar de estas cosas de... viste cuando yo te mostraba lo que era la línea de básicos para Miyake, ahí sí vos ves un cambio de pensamiento muy fuerte. Es decir, que significa para uno y para otro un básico; ahí hay un cambio de ideología. Para mí un básico es esto que se repite y que lo único que le doy es como, un corte sencillo que cubre la parte de arriba o cubre la parte de abajo y que lo estampo en cada temporada de un modo diferente y para lo otro es la camiseta y el jean que ya es una preconfiguración de lo que es una camiseta que lo puede seguir pensando y dándole vueltas, ¿viste? Esas son como que marcan una ideología y un pensamiento, ¿no?

W: Bueno..., hablando precisamente de Miyake, él ha sido un diseñador que ha mantenido relación con el arte, de hecho ha hecho trabajos con Yasumasa Morimura y algunos otros, ¿cómo ves vos esa relación del arte y la moda, arte y diseño? Hay o no hay fronteras entre estos dos y ¿es necesario hallar o no hallar esas fronteras?

*A: Yo creo que no existe... digamos no podés pensar en el diseño si no pensás en el arte. Por que si estamos hablando de una teoría del habitar, yo creo que el arte es una de las manifestaciones más crudas, más poéticas de lo que existe en la realidad. Yo creo que la poesía es una situación descarnada, igual que el arte es una situación que no tiene la misma limitación que tiene el diseño para relatar lo que sucede en un momento determinado, digamos. El arte sirve para eso, para poner de manera cruda que es lo que nos está pasando. Ese es el arte. Y si nosotros tenemos que trabajar con la forma y trabajar con la expresión y con la idea de una cultura y no miramos arte, es como que estamos en bolas. Ahora ¿cuál es el límite entre una situación y otra? Tiene que ver con una situación de uso; yo puedo... qué sé yo ¿Hace cuantos años pasó lo de Duchamp? El futurismo, el *readymade*, el re... es una cosa... ves? Un objeto puede ser, un mismo objeto puede ser arte y puede ser diseño, el tema es qué función tiene y qué intenciones estamos manejando con este objeto. Ahora, nosotros como diseñadores estamos trabajando con un objeto que va a tener una función, una función y una responsabilidad con el hombre y con una situación de vida y creo que ese es el límite preciso, es una responsabilidad con el hombre y con su vida. Eso no es joda porque estamos como directamente actuando e interviniendo la conducta del hombre. Cuando yo te hablaba de esta cosa del habitar lo que plantea es que... ¿te acordás de la foto de la mina jugando al tenis? Que vos mismo tenés por ahí esa foto es interesante esa foto yo ya sé que ahí hay un cambio porque sino habría habido un atuendo para jugar al tenis, entonces alguien va a saber que esto implica un cambio. Pero también, y vos no vas a cambiar nada que no esté presente, que no haya como algún deseo porque no haya algún deseo, los deseos que vos tenés no son nunca tuyos sólo, sos parte de ese medio; entonces, un deseo... a ver primero, el diseño surge del deseo, no podés diseñar si no es desde el deseo y el diseño surge de una insatisfacción. Siempre hay alguna punta, siempre hay alguna insatisfacción porque el diseño es algo inacabado, absolutamente inacabado, o sea, llegaste hasta acá y en el próximo viste?, sabes que acá le tenés que dar una vuelta de tuerca y por suerte es algo en lo que seguimos y seguimos problematizando además se escapa en el contexto y hay un reajuste constante, entonces... me fui al diablo, me perdí por donde venía...*



W: La relación arte - diseño...

A: Yo creo que lo de los límites tienen que ver, por un lado con un tema de responsabilidad y de asociación con la conducta y con la vida, no sé porque me metí en lo del deseo y en lo del diseño... era para mostrar de dónde parte el diseño.

Incluso fue muy interesante cuando se mostraron los trabajos hoy, porque nosotros tenemos un ritmo en la dinámica de trabajo y es... muchas veces hablo con los alumnos, como que una cosa es tener una idea para diseñar y que la idea sea generadora, una idea es una matriz que a mí me sirve para seguir asociando situaciones y generando el diseño, una idea debe ser generadora. Lo otro es cuando la idea rige y debe regir el diseño, eso es lo que yo llamo una idea mortal. Si la idea no es generadora, la idea pasa a ser una idea mental, que lo único que hace es castrarte la posibilidad de diseñar... ¿ves? Si yo tomo estas láminas del clima y les digo: "Bueno, pongan las palabras de este collage que ustedes hicieron" y el pibe quiere poner la palabra adecuada y me dice, "bueno es frío,... es duro, es..." y a él no le pasa nada, a él y no le va a servir para nada toda esa nomenclatura. Ahora si yo le digo bueno "¿qué sentís? Pero cerrá los ojos ¿es pegajoso? ¿Te da escalofríos? Decímelo desde la sensación a ver... ¿que sensación te produce?" Muy interesante, por ahí puedo traducir después la idea en concepto, pero no podés generar algo que no lo llevas como un aspecto de una experiencia, frente a la experiencia siempre hay una opinión. Los pibes vienen acostumbrados a una enseñanza secundaria cartesiana, donde hay un verdadero y hay un falso, hay un correcto y un incorrecto y vos venís acá y le decís "flaco, lo que vos pensás vale". La enseñanza secundaria hace para los chicos muy difícil el diseño, porque en general nunca les pidieron opinión. Ellos tenían que aprender y no están capacitados para emitir opinión, porque había una persona que venía y les enseñaba, porque esa persona sabía y nosotros no sabemos y no pretendemos saber lo que van a diseñar ni sabemos lo que es correcto o incorrecto. Cuando vienen los alumnos de primero y te dicen: "¿Está bien profesora?" y vos le decís: "no sé si está bien vas a llegar a..." pero no importa! No está bien ni está mal es de dónde vos podés construir tu historia y vas a llegar a construir algo y ese algo te va a ayudar a entretejerlo, pero no sé a que te va a llegar, no sé que va a arribar con un trabajo. Entonces cuando vos hablabas que tenías que deshacer una idea de lo que ellos tenían que es la vestimenta, además tenés que deshacer la idea de aprendizaje de muchos años donde hay una sola verdad.



W: Esa es una de las dificultades más grandes que hay a la entrada, cuando se llega a la Universidad a Diseño, por ejemplo a mí en la clase de Historia me pasa que a veces les entrego un texto que dice una cosa distinta a otras cosas que he leído o a otras que les he contado, entonces "¿cómo así? Era verde o era rojo?" "No, ni era verde ni era rojo! Tú decides y concretas si era verde o era rojo". Pero sí es un gran problema, y sobre todo porque vienen de una educación que les ha enseñado un modelo de repetición, se hace de esta manera y tú procedes de la misma manera y se memoriza, entonces escribir les cuesta una cantidad.

A: Pero uno es así, no sólo los pibes, uno es así. una cosa fue muy graciosa: cuando yo empecé a escribir, cuando yo tenía escrito el libro, la primera parte del cuerpo se la mostré a una amiga que es terapeuta física. Entonces le digo: "bueno, quiero que me digas si está bien lo que hice", entonces me dice: "¿por qué si está bien?" "O bueno, yo no es que tengo tanto saber en esto, bueno, mi investigación me metí mucho con el tema del cuerpo, con la danza, con la energía con los músculos, estoy muy focalizada en el aprendizaje del cuerpo", me dice "y quién te dice que todos los que escribieron está bien lo que escribieron cada uno escribió lo que le pasó, o sea cada uno hizo su aprendizaje y volcó su aprendizaje. ¿vos sos honesta con vos?" Bueno, eso es. Constantemente es como que queremos que alguien convalide una situación que, bueno, te puede servir o no pero no es una verdad, por lo menos absoluta, ¿no?

W: No es determinante, es una opción entre tantas...

Bueno...con respecto a la usabilidad, y ahora que hablábamos de Gaultier por ejemplo, sus colecciones de pasarela difieren de lo que uno puede encontrar en la tienda y es el caso de muchos diseñadores. Los europeos han mantenido un modelo que ellos suelen llamar el vestido obra, un tipo de vestido un poco más espectacularizado y pensado para ese momento. Ellos tienen unas condiciones económicas que les permiten hacerlo, la mayoría trabajan para unas casas que manejan presupuestos altísimos y donde realmente lo que buscan es centrar la atención de la prensa en sus marcas para salir en las revistas y en fin; en América Latina no tenemos las condiciones como para gastar tanto dinero, como en Mcqueen que invierten tres meses pintando unas plaquetitas de cristal para hacer un vestido que se muestra unos segundos en pasarela, luego se lo pone Björk y finalmente va al museo, acá no tenemos los medios para hacerlo, lo que no significa que no lo podamos hacer.

A: Digamos, yo creo que cada uno tiene más medios para otras cosas, ¿no? Como tenés más manos para trabajar y para hacer cosas, cada país tiene sus características.

W: Te haga la pregunta porque aquí en nuestro contexto existe una lucha en la que una cosa se determina como "conceptual" y otra como "comercial". Entonces como es "conceptual" no funciona en la "comercial", es como si se hiciera una brecha que separa las dos instancias y que no permite que las dos se encuentren y puedan llegar a ser un producto con una carga conceptual fuerte que pueda llegar verse en la calle y decirse ¡hombre!, se puede usar, se puede llevar. Se entiende lo comercial como lo de la "vida real" y lo otro como lo del espectáculo, pasa en la academia también pero uno ve que otros de pronto han logrado una cosa interesante, pues la función no es solamente la usabilidad en términos de ponerme una prenda, sino que existen distintos usos, por ejemplo una prenda puede ser perfectamente una pieza de museo, para mí esa es otra manera en que las cosas se hacen útiles.

A: vamos a muchos temas, por un lado cuando vos hablabas de eso yo pensaba en la alta costura y en el Prêt à porter, ¿no? porque ahí si uno dice la alta costura no es una situación comercial, la alta costura lo que hace es bancar...

W: No sobreviven de vender vestidos, sobreviven de vender maquillaje, zapatos, bisutería y cosas de estas.

A: y sabemos que es así y sabemos que es como un cadáver la alta costura y que por otro lado todos dicen que la alta costura es el lugar de experimentación para que después surja el Prêt à porter y cada vez lo el Prêt à porter también es inferior y lo que tiene más fuerza es el producto masivo; porque las marcas lo que más venden cada una en sí mismo, no es digamos, si uno va a Arman y uno habla de alta costura o Emporio o Armani Exchange o si uno habla de... ¿qué sé yo? Habría que ver cuáles son los valores que maneja cada uno de estos sustratos. Esto es interesante como para verlo, pero me parece que esto difiere un poco de lo que vos decís, hay otro tema como que es "el uso diario y lo conceptual" que me parece que es como una banalización de lo que se hace; como que a mí me parece que un diseño puede ser espectacular y absolutamente usable, absolutamente comfortable, absolutamente innovativo, absolutamente posible, me parece que muchas veces se cae en ese... como lo que te decía antes Willy el diseño se convalida en sí mismo, no en un concepto, el concepto me sirve para pensar el diseño me sirve para construir una idea pero yo no puedo venderle a una persona un diseño con un instructivo para que entienda cuál es la idea que justifica ese diseño, eso es un absurdo. Entonces, creo que no me importa cuán conceptual, esa historia me sirve a mí para un proyecto pero un proyecto tiene que ser apto y posible para una persona hoy en día en como vive y no es que... vos te podés anticipar a situaciones que están expresas en la sociedad y a problemas que ves en la sociedad y darle una resolución a través de las formas; y como yo te digo vos vas a poner como diseñador en crisis y vas a problematizar sobre cosas que a nadie se le ocurrió problematizar. Pero la respuesta que estás dando no es una respuesta para educarlo y enseñarle cómo se puede llegar a vestir y tenga que acarrear la ropa o acarrear ese concepto sino porque realmente le estás facilitando la vida. Creo que si le facilitas la vida esto es usable, es posible, es más cómodo, funciona; no tiene que ver con lo funcional y lo conceptual va junto y no tiene que ver con lo expresivo y lo funcional, va junto, sino que me parece que es como hacer una disección del diseño.

W: Sí, es que lo es, es una disección que se tiende a hacer, que está suprimidamente marcada, la gente siempre... dice "No..., es que él es diseñador, pero es muy conceptual".

A: El arte es conceptual, el arte puede ser conceptual, pero el diseño no.

W: Decías que uno no puede diseñar una prenda con un instructivo para usarla porque sería como extraña

A: Lo que pasa es que... vos fijate, incluso que hoy en día, todos los productos tecnológicos no tienen el manual; existen los manuales, pero cuántos de nosotros leemos el manual. Entonces una gran preocupación es para que, de algún modo la morfología te llegue a leer como es que esto actúa y nadie tiene un tiempo de leer un instructivo; bueno esto es una de las primeras características de nuestra cultura, no complicarle la vida al otro.

W: Andrea, entonces ¿será debido a esto la ventaja histórica de Chanel ante Vionnet? Porque si pensamos en lo que dices acerca del instructivo, y tomamos como referencia un traje de Vionnet, de los cuales se sabe que había que reconstruirlas, rediseñarlas en la medida en que la usuaria se las fuera a poner.

A: para mí hay una mezcla de cosas, porque me parece que Vionnet tiene también toda una investigación en lo que hace a la moldería, ¿no? Y que por otro lado me parece un vestido fácil, fácil de usar y sin peso y cómodo de usar, como un vínculo muy bello con el cuerpo

W: Eran vestidos que tenían tantas posibilidades de uso, se habla que muchas clientas los encontraban difíciles, porque llegaban a sus casas a ponérselos y no sabían si era por acá o por allá, ¿será por eso que Chanel históricamente se ha hecho más "importante" -podríamos decir- que la misma Vionnet?

A: Bueno, también. Tal vez el público todavía lo pasó de mambo, pero yo adhiero quizás ahora la Vionnet empiece a ser el personaje más importante. O sea, quizás se anticipó muchísimos años a lo que era su situación conceptual es como Fortuny y Poiret, o sea lo que yo te digo es que hay lecturas desde la tipología que son inmediatas y hay lecturas más profundas, desde la conformación que uno las percibe y las entiende como mucho después, hoy en el concepto de transformación transformer y flexibilidad son como súper interesantes, mucho más hoy en una producción masiva que en un momento de alta costura donde la ropa se hacía especialmente para un cuerpo y no había tantos modelos. Entonces es hoy quizá mucho más necesario que en el momento o en la época de Vionnet.

W: Nos tocaría devolvernos un poquito porque hace un rato en medio de la conversación surgió el asunto de la alta costura y lo traiga también porque hace parte de las preguntas que uno ha ido haciéndose con el tiempo, siempre se ha discutido si hay o no hay una alta costura en América Latina, teniendo en cuenta lo que los franceses llaman alta costura.

A: En ese sentido no habría porqué, en este sentido estaría totalmente pautada y normatizada, viste que en la alta costura tenés que dejar no sé tanto para un ruedo y hay todo un tema de una habilidad...

W: Y en la misma manera de producirla, pero eso no nos exige de que tengamos técnicas de costura, o de pagarle a alguien para que se tome el tiempo y confeccione un traje a medida, es decir hay gente que lo hace, que trabaja de esa forma. Lo que pienso es que no hemos encontrado una manera de llamar a esa manera particular de producir prendas, se le ha llamado bajo el rótulo de "Alta Costura" y esto me parece extraño porque si lo vemos en términos de lo que significa la "Alta Costura", desde una definición técnica y una marca registrada por los franceses no debería llamársele como tal a lo que aquí se hace.

A: Entre los egresados de la Facultad hay dos caminos muy implícitos: hay gente que se dedicó a tener su marca y le funcionó muy bien como marca y hay gente que se dedica mucho a trajes de novia y a trajes de noche y a tener como público individual; y hay gente que ha ido de un lado a otro y se dedica a ambas cosas a la vez. Por ejemplo, estaba pensando en una piba que me gusta mucho como trabaja que se llama Laura Valenzuela, es una chica que empezó como tratando de hacer una línea muy interesante con un trabajo de texturas muy interesantes, tuvo que ir a los vestidos de noche porque tenía un público individual y le iba muy bien, y le funcionaba muy bien con vestidos de noche y después volvió y se asoció con una persona que ponía un capital y desarrolló su marca y tenía productos masivos; tuvo que romper esa asociación y volver a los productos de noche y a la alta costura y es cierto que el producto no es el mismo. De hecho Martín Churba con "Tramanda" tiene una línea que es mucho más de vestidos noche; incluso es la que más ha vendido por ejemplo, hacia países árabes, a Dubai... pero le ha pasado determinado público que viene para trajes de casamiento, muy chiquito pero tiene como un público limitado que viene de trajes de casamiento. Ahora, si cumple con la normativa francesa de ser alta costura en ese sentido de tener que cumplir cierta normativa de construcción, la construcción no está exenta del diseño, o sea del resultado del diseño. Para mi alta costura puede ser cortar un vestido y dejar de hecho qué sé yo, pienso en Rei Kawakubo y dejar que toda la hilaza sea parte de esta cosa despampanante de un vestido, entonces habría que preguntarle a los franceses si piensan que la alta costura sigue estando regida desde este lugar y si diseños despampanantes cumplen con las normativas o no las cumplen. Creo que la gran diferencia tiene que ver con esta cosa única hecha sobre un cuerpo en especial, que difiere de la cosa masiva y de un desarrollo masivo. Yo tengo un exalumno que trabaja en Estados Unidos, él siempre le encantó el producto masivo. Él me decía: "me encanta diseñar desde la restricción", porque lo que tiene el producto masivo es restricciones de todo tipo, de toda índole: la cantidad de material, sistemas constructivos, el tipo de materiales, las tallas, etc., y me dice lo mejor que me puede pasar -él trabaja para Old Navy que es la más económica de GAP- y él me dice que de la restricción él encuentra el placer máximo para diseñar, como puntas, además que le encanta que la ropa la usen millones de personas y hay una cosa muy interesante hoy nuestra época ¿qué es un gran producto masivo?, esa es la realidad, lo interesante es que después ese gran producto masivo lo cortan, le agregan cosas lo vuelven a intervenir, ¿no?



W: Sí, de alguna manera marcan pautas.

N: Vamos concluyendo, ¿están de acuerdo? vamos cerrando...

A: estamos abriendo chicos, nunca se cierra. Me daba pánico escribir el libro porque siempre me dio pánico cerrar algo; o sea siempre me dio mucho miedo, me parece que es muy hiriente un pensamiento cerrado. Me parece... no sé, me ha causado como que me bajen una idea y después decir ¿por qué es así? es muy duro a mí siempre me costó, siempre me costó cerrar... me dio mucho miedo escribir el libro, cerrar algo. Aparte si algo quedaba escrito era como que quedaba ahí siempre congelado.

W: Schiaparelli escribió sobre el vacío que le producía dejar un vestido, decía que una vez se terminaba no le pertenecía y cualquier cosa que hubiera podido pensar luego para hacer sobre él ya no le sería posible.

A: a mí eso no, ahí entendí también el libro: si después que si alguien lo puede dar vuelta de otro lado tiene como una continuidad, después lo entendí como una continuidad de sí mismo. Para lo único que escribí el libro sabes por qué fue? Porque dije: "esto ya está, ahora me tengo que deshacer de esto", para deshacer lo tengo que dejar en algún lado como para decir ahora a empezar a construir otra cosa, viste?

W: también marca un punto para soltarse y tomar otro hilito por ahí

A: Sí, volver de nuevo... yo me acordaba, hicimos al inicio cosas tan experimentales, no tenía... yo no sabía nada de indumentaria. Cuando empecé a enseñar indumentaria empecé a enseñarla desde una ignorancia absoluta y pude llegar a escribir de la moldería, porque yo ni sabía como era la moldería. Tuve que empezar como a pensarla nuevamente, pensarla desde el cuerpo, también dar espacio a los otros para volver a pensarla de cero, lo que intentaba que no fueran pensamientos cerrados, no pudieran enganchar para volver a pensar y reinterpretar cada uno las cosas y me parece que la falta de certeza es mucho más interesante.

W: Sí, en parte el desconocimiento que tenías fue el que te llevó a hacer lo que hiciste, por ese montón de preguntas y más preguntas que respuestas.

A: La tarea del diseño, vuelvo a decir, es encontrar más preguntas y no sé cuántas certezas.

W: Muchas gracias...