

Sociedad, diseño y campo cultural: El caso de la formación y profesionalización del campo de Diseño de indumentaria en la UBA

Verónica Piera Joly

Sociología UBA – Maestranda Sociología de la cultura IDAES (UNSAM). Becaria CONICET (IIGG). Docente Facultad de Ciencias Sociales y Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (UBA).

vpjoly@hotmail.com

Introducción

Escribir este trabajo en el marco de las IV Jornadas de Jóvenes Investigadores, implica reflexionar en torno a lo elaborado en mis primeros meses de investigación¹ sobre la formación del campo de Diseño de Indumentaria en la UBA. En tal sentido, el carácter de mi abordaje será exploratorio a fin de diferenciar algunos lineamientos generales de entrada al tema. Adivino los beneficios de esta situación: primeramente la posibilidad de objetivar el magma informe del estado de mi proyecto. El papel sujeto al tiempo me obliga a otorgar alguna forma al análisis, apta para su circulación. Sin embargo, creo poder construir aquí, más preguntas que proposiciones debido al estado incipiente de mi investigación. De este modo, podré elaborar interrogantes mejor fundados, que abran los caminos de mi interpelación al tema y con esto, reflexiones que me permitan un recorte más preciso, aquél tendiente a seleccionar el foco principal de mi interés a fin de concentrar mis esfuerzos en alguna dirección. De esta forma, se conformará mi exploración acerca de la emergencia del Diseño de Indumentaria² en la Argentina a fines de los 80’.

Una primera cuestión corresponde al enfoque a partir del cual analizaré el tema. El análisis cultural de la práctica del diseño³ – en este caso, centrada en el vestido – sintetiza el tipo de ejercicio que aquí pretendo para trazar los caminos iniciales de mi tema. Así, esta perspectiva, me permitirá comprender la densidad simbólica de la actividad del diseñador de indumentaria, es decir – y a grandes rasgos establecer recorridos en los que se vinculen – los sentidos que estas mismas prácticas *tejen* entre el vestido, el trabajo proyectual⁴ y la trama cultural. Por lo tanto, en relación al enfoque cabe precisar en qué sentido tomaremos la noción de cultura y la práctica específica del Diseño. En cuanto a la primera y siguiendo a Altamirano⁵ (2002), aquí se entenderá que “la cultura no puede definirse como un conjunto de textos y artefactos: se buscará una definición antropológica en el sentido de *prácticas culturales* y una definición histórica de esas prácticas, cuestionando el sentido antropológico e interrogando su

universalidad por medio de los conceptos de formación social, poder cultural, dominación y regulación, resistencia y lucha” (Altamirano: 2002,86). En consecuencia, si la cultura reviste un espacio de conflicto y lucha por la hegemonía, será Raymond Williams⁶ quien obture mi mirada a fin de interpretar el Diseño de Indumentaria en sentido de un emergente⁷ de la formación social de fines de los 80 en la Argentina. En este sentido, resulta relevante la observación de Verónica Devalle al señalar cómo el Diseño puede ser entendido como una práctica cultural a partir de la terminología de Williams, pese a que no comporta un área privilegiada de la cultura en cuanto a reconocimiento temático. Por tanto, el análisis de la conformación del campo de Diseño de Indumentaria encuentra en el encuadre de los estudios culturales y en particular en la investigación de Devalle sobre el surgimiento del Diseño Gráfico, un antecedente que permite pensar la relación entre Diseño vestimentario y formación cultural actual. Siguiendo a la autora creo adecuado recordar que “...si entendemos que el arte fue y es una práctica significativa (donde podemos “leer” los aspectos más significativos de una cultura) el Diseño es factible de una identificación homóloga, que subraye su condición de práctica hegemónica. Esta razón nos invita a considerarlo un fuerte indicador de nuestra actual formación cultural, aquella que privilegia temáticamente a la imagen y que tramita modelos visuales de identificación, patrones de gustos, y fenómenos de adscripción afectiva – masivos – a determinados productos” (Devalle: ,4).

A su vez, interrogarse por el proceso complejo de constitución del campo profesional, como del Diseño de Indumentaria, equivale también a la pregunta por el poder de institucionalización de la Universidad a través de una vasta urdimbre de prácticas y concepciones de esas prácticas que se forman los mismos actores involucrados en el proceso. Es decir, la consolidación institucional tendiente a delimitar la autonomía⁸ de la nueva disciplina – y a la vez su vínculo con el resto de las carreras de diseño entroncadas en el eje proyectual – supone dar cuenta de las diversas prácticas, discursos y representaciones sociales que dinamizan el juego en el propio campo. Con esto, también se abre la problemática a los diversos debates que giran en torno de la relación del diseño vestimentario con otras esferas de la praxis como ser la ciencia, el arte y la industria.

A modo de síntesis, el trabajo se compone de cuatro partes. La primera ofrece un contexto teórico al planteo del tema entendido en términos de pasaje del problema de la moda al del diseño de indumentaria. Situar la problemática de la producción vestimentaria en el ancla de la moda difiere a hacerlo en el espacio del diseño. Intentaremos aquí trazar dicho recorrido atendiendo a la dificultad de realizar una lectura poco practicada⁹ (me refiero a la escasez de abordajes teóricos al respecto). Planteado el problema, el segundo punto describe el momento

inaugural de la disciplina en la Universidad de Buenos Aires y el complejo proceso de nombrar un campo y establecer las prácticas legítimas de la profesión. El punto 3 releva una serie de elementos teóricos provenientes fundamentalmente del discurso proyectual a fin de ponerlos en juego en el análisis sociológico de lo vestimentario. Nuevamente se debe aclarar que las reflexiones teóricas sobre la proyectualidad no provienen del campo específico del diseño de indumentaria sino que se trata de enfoques clásicos que habilitan a pensar el problema del diseño en general. En tal caso, interesan y resultan significativos como discursos del campo más o menos hegemónicos que pueden definir las características de una serie de disciplinas¹⁰ cuya matriz es el diseño, es decir, la proyectación. Por último, el punto 4 introduce una serie de observaciones acerca de la relación entre la profesión, el mercado y el campo cultural.

1. De la moda al diseño de indumentaria

1.1 Las escuelas y la moda. La universidad y el diseño

El proceso que indica el paso de oficio a profesión en el caso del Diseño de Indumentaria, es lo que aquí interesa tratar ya que el sentido del objeto vestimentario se ha asociado, y hasta el día de hoy, al fenómeno corriente de la moda antes que al del Diseño. Por cierto, al respecto creemos adecuada la distinción de Chaves¹¹ (1997) entre artes aplicadas y Diseño. Si bien el autor refiere al caso del Diseño Gráfico, resulta útil su observación para distinguir dos modalidades operativas en torno a la producción de vestimenta y en cuanto a su enseñanza, ambas relacionadas con la esfera productiva. Así, del lado de las *artes aplicadas* pueden pensarse las *escuelas*¹² y la enseñanza de un saber tendiente a generar modelos para la industria seriada; y del lado del Diseño, aparece la figura de la Universidad ligada a la posibilidad de formar profesionales capaces de “sintetizar industria y cultura”, y de ubicarse entre el universo productivo y el simbólico” (Chaves: 1997, 106). Por tanto, es pertinente la diferenciación entre una lógica que opera “culturizando la producción industrial mediante el método de la aplicación del arte al producto seriado” (Chaves: 1997, 105); y otra asociada a la intervención profesional “sobre el tipo funcional y tecnológico”. Es decir, en un caso hablamos de adjetivación del objeto, en términos de agregado decorativo o estilístico y en el otro, de diseño del objeto, en tanto que “su desideratum es la forma sincrética, o sea una forma que responde simultáneamente a varios códigos (...) La forma tecnológica (construcción), la forma ergonómica (uso), la forma simbólica (identificación) y la forma estética (sensación) coinciden” (Chaves: 1997, 107).

Al respecto es relevante la mirada de Susana Saulquin en una entrevista realizada con la autora en julio de 2007: “¿Cómo caracterizaría el campo en el que usted trabaja antes y después de la carrera? Bueno, es una diferencia muy grande, podríamos decir que antes del 2001¹³ era moda en toda la historia y después es diseño. Una cosa es la moda y otra es el diseño. La moda viene de tendencias masivas y tiene reproducción industrial, el diseño viene de inspiración propia, en una primera etapa no tiene reproducción industrial y ahora sí está empezando a tener reproducción industrial¹⁴. El diseño es lo que diferencia el pre del pos ... A tal punto que el nombre del libro en vez de ser la moda en la Argentina, yo había puesto Moda y Diseño en la Argentina para hacer bien la distinción y no me entendieron...” (Saulquin, 2007). Así se visualiza la peculiaridad de la producción vestimentaria entendida como un “diseño más”.

A propósito, en el punto 3 abordaremos el problema del indumento, a partir de algunas reflexiones vinculadas al diseño y su labor proyectual. Hasta aquí vasta con diferenciar las nociones de arte aplicada y diseño y aclarar que, pese a la hegemonía que ha adquirido la segunda, ambas coexisten actualmente.

Decíamos entonces que el concepto de moda ha sido un anclaje particularmente visitado por distintos análisis respecto del fenómeno de la vestimenta en la modernidad. En este sentido, la problemática teórica en torno del vestido a propósito de la práctica del diseño es apenas incipiente y posterior a aquéllas explicaciones. Por ejemplo, los trabajos de Saulquin (1999) y de Saltzman (2004) (que mencionaremos en el punto 3) representan dos exponentes de tal posibilidad. Ahora revisemos, primeramente, algunas explicaciones clásicas del fenómeno del vestido en términos de moda para luego adentrarnos en el ámbito proyectual.

1.2. Moda y Sociología

A fines del siglo XIX Simmel, Veblen y Spencer construyen los primeros modelos teóricos de la difusión de la moda (Squicciarino, 1990). Dicha explicación sostiene que la moda se difunde como *goteo* (*Modelo gota a gota o trickle-down theory*) desde las clases altas que generan la novedad en la cúspide de la pirámide social, hacia las clases bajas que la imitan. A la copia de la base, responde el cambio constante en lo más alto de la estructura social de modo que al percibirse imitadas, las clases dominantes viran hacia la novedad, protegiendo simbólicamente la moda con el prestigio de la firma, expresión de lujo, elegancia y buen gusto. De este modo, la noción de *sistema de la moda* (Lipovetsky, 1990; Saulquin, 1997) designa el carácter bipolar de la organización de la moda, a la vez que da cuenta de la relación entre moda e industria. En éste aspecto la alta costura se identifica con el origen de las

tendencias y la creación de modelos únicos a raíz de su trabajo artesanal y la confección reviste la instancia de la reproducción industrial o seriación del modelo. A propósito resulta relevante mencionar el aporte de Bourdieu (1974) a la sociología de la moda quien traza un paralelo entre *Alta costura* y *Alta cultura*. Si la alta costura consagra la pirámide de la innovación en materia de moda es que los bienes que produce están investidos por la dinámica del juego que los torna legítimos, distintos y exclusivos: “En este campo particular que es el mundo de la alta costura los dominantes son los que poseen en mayor grado el poder de constituir objetos como algo raro por el procedimiento de la firma (la “griffe”); son aquellos cuya firma tiene el precio más alto” (Bourdieu: 1974, 216).

Hacia 1960 a la organización bipolar de la moda, (alta costura – confección en serie), se agrega el prêt à porter, que intercalado entre ambas, sintetizará industria y creatividad. Inspiradas en el *ready to wear* norteamericano, estas prendas buscan llevar a la calle el estilo y la estética de los que carecían los vestidos de confección. A su vez, los valores hedonistas de la belleza y la juventud, ofrecían el sustrato de inspiración al estilismo que en adelante configuraría la apariencia urbana desentendiéndose de la alta costura y generando diseños propios (Lipovetsky, 1990). Respecto del carácter de este cambio, Bourdieu (1990) afirma que se debe menos a un movimiento de apertura democrática que a una *reestructuración de las clases dominantes*. La recomposición del capital simbólico de estas clases se visualiza en la emergencia de una burguesía de ejecutivos modernos y dinámicos que se define no tanto por el capital económico como por el cultural, y que a fin de distinguirse de la burguesía tradicional se vale de signos más sobrios y acordes a la primacía del capital cultural que ahora pretende legitimar (Bourdieu, 1990). Es en este contexto que la moda se vuelve en *modas* y el sastre mutará lentamente en diseñador, lo cual permite indagar acerca del lugar que le cabe al estilo¹⁵ en la conformación de esta nueva identidad profesional.

1.3 Diseño emergente, formaciones e instituciones.

Pero ¿Cómo interpretar las prácticas de las primeras generaciones de egresados de la carrera de Diseño de Indumentaria de la FADU en el contexto de lo que hasta el momento se denominaba moda?. Al respecto, Susana Saulquin advierte que en el transcurso de la década del 90’, comienzan a proliferar diversos emprendimientos sostenidos por diseñadores recientemente graduados, que no son absorbidos por la industria. Éstos se caracterizan por la nueva forma en que piensan la moda. Así, la nueva concepción del diseño (al respecto se menciona el circuito comercial de Palermo viejo) consiste en menores cantidades de prendas realizadas con procesos semiartesanales en las que se acentúa el valor de exclusividad y el uso

urbano (Centro Metropolitano de Diseño, 2004). De este modo es que el diseño de indumentaria puede ser pensado como emergente¹⁶ de una formación social particular. Veamos: La transformación mencionada se ubica en el contexto de retracción de la industria textil argentina en avance desde fines de los años 70. La autora explica el impacto ocasionado en la industria nacional por la política económica de apertura a las importaciones que entre 1976 y 1990 afecta centralmente a la producción textil. Por otra parte, la emergencia del Diseño de Indumentaria a fines de los '80, como campo profesional instituido por la universidad, se liga al advenimiento de la democracia y al renacimiento de las disciplinas artísticas y humanísticas vinculadas a la cultura joven. En este sentido se observa que en 1988 por primera vez en Argentina se organiza una Bienal de Arte Joven¹⁷ que incorpora a la moda (Saulquin, 1998). Aquí interesará, entonces analizar cómo se construyó dicho perfil profesional y en qué sentido tal proceso se asociaba a la cultura juvenil. Así, una primera observación, muestra que partir de los '90, la categoría de “jóvenes diseñadores” aludirá a los estilistas que emergen de las primeras camadas de egresados de la UBA, quienes se distinguen por poseer formación académica y orientarse en la búsqueda de su propio estilo.

En síntesis, puede afirmarse que el diseño de indumentaria como práctica cultural emergente – o sea, entendido como “nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones” involucradas en la producción de la vestimenta – que deviene hegemónica implica considerar “todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida” (Williams: 1980, 131) aquí, una nueva cultura de lo vestimentario¹⁸.

Siguiendo los conceptos de Williams (1980), el proceso que antecede a la institucionalización puede definirse en términos de formación. Es decir, “los movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales” (Williams: 1980,139). De este modo, no solo convergen en la creación de la carrera una puntual coyuntura económica y política¹⁹ sino también un conjunto de ideas en torno a la posibilidad de generar un espacio nuevo dentro de la FADU abocado a lo vestimentario. Asimismo, asisten a la formación del diseño de indumentaria las experiencias de las Bienales de Arte Joven de fines de los 80.

Por otra parte, y desde el lugar de la *tradición* puede afirmarse que hacía varios años que la experiencia de las carreras de Diseño Gráfico y Diseño Industrial alentaba la creación de nuevas disciplinas también ligadas al eje proyectual. De este modo se operó selectivamente respecto de una tradición reciente.

2. La creación de la carrera a fines de los 80' en la UBA

2.1. Los inicios y el crecimiento de la carrera

La carrera de Diseño de Indumentaria y Textil fue creada en la Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo de la UBA en el año 1988, inaugurando su curso en el primer cuatrimestre del año 1989. Como se indica en la descripción de la carrera²⁰ que ofrece la Biblioteca de la FADU junto con el programa de contenidos mínimos, el proceso de conformación de la disciplina duró varios meses. En julio de 1988 se convoca una comisión con el fin de estudiar la creación de las Carreras de Diseño de Indumentaria y Textil. Entre los principales actores vinculados²¹ a este proceso se encontraban: el Arquitecto Juan Manuel Bortagaray, la Secretaria Académica Carmen Córdova y el Pro-Secretario Académico Arquitecto Víctor Bossero. El 5 de agosto se constituye la comisión que daría origen a la creación de la carrera integrada por: Manuel Lamarca, Vicente Gallego, Lic. Simonetta Borghini, Mónica Sazón, Lic. Susana Saulquin, Felisa Pinto, Rosa Skific, Arq. María Astengo, Arq. Ricardo Blanco.

Finalmente la creación de la carrera es aprobada en diciembre de 1988 y el 10 de abril de 1989 comienza el dictado de clases siendo designado como Director de la misma el Arq. Ricardo Blanco. Esta nómina reúne a los diversos actores que instituirán el campo del Diseño de Indumentaria procedentes de diversas esferas profesionales (arquitectura, bellas artes, sociología, etc) cuya práctica sin embargo, redundó en una toma de decisión, una voluntad enteramente consensuada pese a la divergencia de opiniones que atraviesa a la FADU a propósito de devenir en un “polo de diseño”.

Así lo recuerda Susana Saulquin, actual Directora de la Carrera en la entrevista realizada en julio de 2007: “-¿Cómo y cuando se crea la carrera de Diseño de indumentaria?. La carrera se formó en el año 1988 había tenido un antecedente que fue en el año 86’, una cátedra de sociología de la carrera de diseño industrial, me habían llamado a dar una charla en su cátedra, de esa charla primitiva del año 86 (que se cumplen ahora 21 años) tuvo mucha repercusión porque fue la primera vez que alguien habló acá de indumentaria y textil y de la moda y de todos estos temas Paralelamente a eso, habían llegado unos créditos italianos para las pequeñas y medianas industrias y entonces acá había una secretaria académica que fue Carmen Córdoba que después fue decana que dijo *no podemos estar vendiendo a Italia lo que previamente copiamos*. Entones empezaron la posibilidad de armar esta carrera como un diseño más porque se había creado ya diseño industrial y diseño gráfico en el año 85 y esto habían pasado tres años y había sido tal éxito el DG que dijeron porqué no crear algo de moda (dijeron al principio) y de imagen y sonido ... Entonces, paralelamente en dos cuartos

diferentes se creó, se estuvo gestando, en un cuarto estaban la gente que hacían imagen y sonido y en otro cuarto nosotros de agosto a diciembre del año 88' y la carrera empezó en abril del 89'."“¿Estaba consensuada la idea de crear DI? Totalmente consensuada la idea de crear una carrera para generar diseño, para generar creatividad y sobre todo para poder exportar. El pensamiento de entonces tanto del gobierno como fue el cambio en ese momento era generar creatividad para poder exportar. Eso fue el discurso. Igualmente en ese entonces, con el gobierno de Fernando De la Rúa como Intendente de Buenos Aires, empezaron algunas acciones (86, 88, en esa época) y estaban las acciones algunas del gobierno de la ciudad y sobre todo lo que fue determinante fueron las Bienales de Arte Joven que fueron en el año 86, 88 ... Entonces con estos antecedentes que fueron, no más se generó esta posibilidad de hacer esta carrera (...) empezamos a cuestionar, no había en ese momento ninguna carrera universitaria en el mundo de eso nada más que estaba la Domus (Academia Domus de Milán) y sobre algunos seminarios que ellos tenían – seminarios cortos – nosotros armamos y trabajamos muchísimo ... se hizo toda la carrera de la nada”.

Puede observarse en la explicación de Saulquin como se entrelazan diversos factores asociados a la creación de la carrera. Entre ellos: La peculiaridad de una gestión sensible a incorporar “la moda” al campo de las disciplinas proyectuales, el apoyo económico foráneo (los créditos), el accionar de la intendencia de Buenos Aires de entonces y el antecedente de las Bienales de Arte Joven. A continuación universidades privadas y escuelas terciarias, incorporan la carrera en sus instituciones observando, al igual que en la UBA, el incremento constante de estudiantes que año tras año ingresan a la carrera. En la UBA, esta tendencia se inscribe en el desarrollo que todas las carreras del área de Diseño tienen actualmente frente al tradicional protagonismo de la carrera de Arquitectura.

Por ejemplo, y para dimensionar la tendencia creciente de la matrícula de la carrera (ingresantes al CBC) en la FADU, considerando el período 1989-2005, la misma pasó de 868 a 2079²² alcanzando a las carreras de Arquitectura y Diseño Gráfico hacia el 2005 y revelando su punto máximo en 2004 con 2.364 alumnos. También resulta significativa la comparación con el crecimiento de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido, que en los 90 superaba el nivel de ingresantes al CBC que de DIT y para el final del período considerado es ampliamente superada por la anterior. En el futuro, merecerá mayor detenimiento la cuestión estadística vinculada a la población de la carrera²³ en el contexto de la FADU y en general de la UBA.

Ahora bien, creada la carrera, interesará observar la forma en que la FADU la presenta, es decir, cómo se construye el perfil profesional del diseñador de indumentaria en el discurso

institucional, empezando por *la definición*²⁴ de la carrera. ¿Qué es el diseño de indumentaria? “Es la actividad creativa que se ocupa del proyecto, planificación y desarrollo de los elementos que constituyen el vestir, para lo cual deben ser tenidas en cuenta, las necesidades humanas, los conceptos técnicos y socio-económicos adecuados a las modalidades de producción y las concepciones estéticas que reflejan las características culturales de la sociedad”²⁵ A continuación, menciona objetivos profesionales: “Preparar profesionales idóneos en el campo de la producción de indumentaria capaces de realizar con solvencia técnica y estética los proyectos necesarios para alcanzar el grado de eficiencia y competencia a nivel nacional. Dotar al egresado de una formación cultural y ética adecuada a su rol profesional y capacitarlo para participar en equipos interdisciplinarios de proyecto y producción. Incentivar y concientizar en el empresariado la conveniencia y necesidad de contar con un diseño propio”²⁶. Estos fragmentos hechan luz respecto de la definición del campo y los capitales en juego que han de generar la lucha por la legitimidad, la consagración profesional. Luego, el plan de estudios contempla 4 años de duración de la carrera (1 año de CBC y 3 del ciclo de grado) organizada en tres áreas de formación: Diseño, Técnica y Humanística.

2.2 Estado, universidad y poder simbólico

Planteada la problemática de la formación de la carrera se analizará el gesto fundacional del Estado que a través de la UBA inviste de identidad profesional a un campo tradicionalmente ligado a las figuras del sastre, la modista y la industria textil, es decir el lugar de la Universidad respecto del paso de oficio a diseño en el caso del indumento. Así, creemos que la profesionalización de lo que antes fuera un oficio o una industria tendiente a reproducir los modelos foráneos, habla del poder simbólico (Bourdieu, 1988) de la universidad que conformó una visión legítima de la división entre profesionales y no profesionales del diseño en materia indumentaria y que, en lo económico, decide movilizar recursos para la formación de futuros profesionales que den sentido a una “marca país”²⁷, es decir, un diseño valorado por la síntesis de elementos autóctonos. La hipótesis que aquí se sostiene es que en Argentina el Estado a través de la universidad pública ejerció el *poder simbólico* (Bourdieu, 1988) en lo concerniente a dirimir la lucha entre los distintos agentes vinculados al campo de la moda. Se instituyó así, una visión de la división, entre profesionales y no profesionales del diseño de modas mediante la creación de la carrera de Diseño de Indumentaria y textil, al reconocer oficialmente la relevancia de un fenómeno que se gestaba en torno al estilismo y la cultura juvenil.

Al respecto, Susana Saulquin refiere al complejo proceso que desembocó en la profesionalización. Puntualmente el problema del nombre y el del lugar de la Carrera, es decir, su ubicación física en el contexto de otros campos académicos que contengan su especificidad; resultan reveladores al momento de analizar la dimensión simbólica de la lucha por la hegemonía en el interior de la academia: “Había muchísimo acuerdo pero mucha pelea de los arquitectos que decían que era corte y confección y que no querían que viniera a instalarse esa carrera acá porque no daba nivel. Entonces a mi me llamaron para dar una charla a 800 arquitectos que la di en el aula 301 para contarles qué era la indumentaria y textil y tuve que hacerles las tipologías de los vestidos, les mostré las distintas tipologías, les dije que era la misma simbología de la casa ... Hubo mucha resistencia porque no se entendía en la carrera lo que era el diseño de indumentaria, decían era *corte y confección* y vienen las *costureras* ... hubo mucho prejuicio, muchísimo prejuicio pero las autoridades de entonces (que eran Natalio Bortagaray y Carmen Córdova) de una manera obsesiva dijeron *debe ser* Diseño de Indumentaria. También se discutió mucho tiempo el nombre de la carrera y fue indumentaria que fue una palabra instaurada por la UBA porque ahora todas se llaman así pero en esa época ...y Gastón Breyer, el arquitecto Breyer, él decía *indumento*” “ Y ¿ cuales eran los otros nombres que se barajaban? Moda, Diseño de Modas, Diseños Textiles ... pero finalmente quedó ... las peleas fueron arduas para el nombre. El nombre nos llevó como dos meses.”

Esta cuestión puede interpretarse siguiendo el análisis de Bourdieu (1988) en *Espacio social y poder simbólico* a propósito del papel del Estado en lo concerniente a la construcción de la visión oficial, la nominación legítima – y el poder simbólico que éste ostenta en tanto *worldmaking*²⁸: “El Estado que produce la clasificación oficial, es en un sentido el supremo tribunal ...la verdad del mundo social está en juego en las luchas entre los agentes que están desigualmente equiparados para alcanzar una visión global, es decir autoverificante. La legalización del capital simbólico confiere a una perspectiva un valor absoluto, universal, arrancándola así a la relatividad que es inherente, por definición, a todo punto de vista, como visión tomada a partir de un punto particular del espacio social” (Bourdieu:1988, 15). Asimismo, en cuanto a la resistencia de la Arquitectura frente al advenimiento de las carreras de diseño y de Diseño de Indumentaria en particular como ilustra Saulquin, también y fundamentalmente puede ser pensado en los términos de la teoría de los campos²⁹ en donde la lucha por la dominación pone en juego estrategias de conservación y de subversión entre los agentes que libran el juego por la obtención del reconocimiento “Definir las fronteras, defenderlas, controlar las entradas, significa defender el orden establecido en el campo. En

efecto, el incremento del volumen de la población de los productores es una de las vías principales a través de las cuales los cambios externos afectan a las relaciones de fuerza en el seno del campo: los grandes trastornos nacen de la irrupción de recién llegados que, por el mero hecho de su número y su calidad social, importan novedades en materia de productos o de técnicas de producción...” (Bourdieu: 1997,) Luego, y en este mismo sentido, la discusión por la ubicación de la carrera oscilaba entre el espacio de la Arquitectura (y desde el año 85 de las carreras de Diseño) o el polo artístico: “Se pensaba que la carrera debía estar en Bellas Artes”. Lo dicho por Saulquin revela la estrecha relación que Bourdieu (1988) describe entre las distancias reales del espacio social y las distancias simbólicas. A su vez la tensión entre las esferas del diseño, el arte, la industria.

A la vez, la nueva disciplina se erige sobre un haz de problemas a explorar cuyo común denominador es el objeto vestimentario. Las características de la demanda del mercado, los conceptos técnicos que permiten proyectar el objeto, las consideraciones de índole social y económica que intervienen en la producción y comercialización y los elementos estéticos a través de los que el diseñador dialoga con la trama cultural en la que se inscribe históricamente. Algunas de estas cuestiones, que revelan parte de las tensiones inherentes a la lógica del campo, hacen eco en debates clásicos que postulan dicotomías como la de *diseño/arte*, o *diseño/industria* atravesando a todas las carreras de diseño. Así se visualiza en las miradas de Saulquin y Martín que coordinan actualmente la Carrera: “Tenemos que impulsar la creatividad, la originalidad para que las cátedras, los alumnos, la carrera en sí, no sea un mero reflejo de lo que el mercado necesita. Por eso le damos mucha importancia a un diseño sostenido por la individualidad, con base industrial. Ahora mismo, muchos diseños de autor están convirtiéndose en marcas importantes, que venden y exportan”³⁰. En esta línea, el periódico de información y debate de la FADU “Otro lado” se pregunta “*Diseño de Indumentaria y Diseño Textil: ¿Reflejo de lo que el mercado necesita o diseño funcional y con identidad?*”³¹.

Pese a la tensión que se pone de manifiesto en los discursos de los distintos actores respecto de la convivencia del plano creativo y del económico que confluyen en la tarea del diseño, creemos relevante observar que estas discusiones, fundamentalmente, dan cuenta de la posibilidad que los actores – estudiantes, graduados, docentes, investigadores del mundo académico del diseño en general y de indumentaria en particular – tienen de definir la especificidad de sus propias prácticas en el espacio social, y de enunciar cuáles son los capitales en juego que confieren reconocimiento al interior del campo.

3. Miradas sobre proyectualidad, ¿Cómo pensar la indumentaria?

3.1. Generalidades

Llegados aquí se torna prudente recoger una serie de elementos que permitan “familiarizarnos” con el universo reflexivo del diseño. Sin pretender elaborar una introducción desde el punto de vista histórico³² que por razones de tiempo aquí postergaremos, dedicaremos este espacio a observar definiciones básicas como ser la de “proyecto”. Si diseñar en gran medida implica el despliegue de la tarea proyectual y hemos dicho que el Diseño de Indumentaria busca aplicar los principios proyectuales a la producción de vestimenta, comencemos por definir esta categoría. De este modo, la indagación se dirigirá a la consulta de tres referentes del área: Tomás Maldonado, Gui Bonsipie y Norberto Chaves. Los dos primeros realizan una crítica desde el área del Diseño Industrial y el último a partir del Diseño Gráfico³³.

En el caso de Maldonado, interesa el modo en que se filian modernidad y *saber proyectual*. A modo ilustrativo, la preponderancia de la proyectualidad en la era moderna encuentra una metáfora incipiente en la figura de *Robinson*³⁴ como “solucionador de problemas”, símbolo del comportamiento utilitarista, su actividad proyectual es indiferente a los aspectos éticos y estéticos. Como afirma el autor, sus pretensiones no se inscriben en la producción de objetos artísticos sino más bien de utensillos. Así, Maldonado afirma que “En un mundo de objetos y de procesos técnicos, como se está haciendo cada día más nuestro mundo, la proyectualidad es omnipresente” (Maldonado: 1990, 218). De este modo, cabe reconocer que en el “proyecto” de la moderna sociedad burguesa, la *voluntad proyectual* asiste a la continua complejización de los problemas a resolver (Maldonado, 1990). Pero ¿qué es proyectar? ¿qué características tiene este saber moderno? ¿Podría entenderse el lugar del diseño como otro de los elementos que acuden en la reflexión weberiana acerca del proceso de racionalización moderno? En principio, podríamos recurrir nuevamente a Maldonado al decir que “proyectar la forma significa coordinar, integrar y articular todos aquellos factores que, de una manera o de otra participan en el proceso constitutivo de la forma del producto. Y con ello se alude precisamente tanto a los factores relativos al uso, fruición y consumo individual o social del producto (factores funcionales, simbólicos o culturales), como a los que se refieren a su producción (factores técnico-económicos, técnico-constructivos, técnico-sistémicos, técnico-productivos y técnico-distributivos)” (Maldonado:1993, 12). Por último resulta pertinente la aclaración del mismo autor en cuanto a que no se debe perder de vista que lo dicho está sujeto a la modalidad de las fuerzas productivas y a las relaciones de producción de cada sociedad (Maldonado: 1993). A propósito Gui Bonsipie ofrece una reflexión sobre las peculiaridades

del *diseño en la Periferia*, partiendo del supuesto de que el proceso de proyectar asume características diferentes en lugares como América Latina respecto de las condiciones con que cuenta en los países centrales: “¿qué puede hacer un diseñador industrial en la Periferia?¿cómo podría influir en la identidad cultural con su actividad?. La respuesta a la segunda pregunta lleva directamente a la dimensión política, porque existe una afinidad entre cuestiones culturales y políticas que se puede sintetizar en la pregunta sobre el tipo de sociedad en la cual se querría vivir (...) Hoy los países de la Periferia están expuestos a la furia de la industrialización como parte de un proceso de modernización. La industrialización no es una opción que se puede aceptar o rechazar...A estos países no les faltan – como a veces se supone – conocimientos profesionales, pero sí un discurso proyectual ” (Bonsipie: 1993,124-125). Como puede observarse, la reflexión de Bonsipie avanza en la indagación respecto de los vínculos entre diseño, sociedad, política e identidad cultural. Así, su análisis involucra no solo la práctica profesional y sino también la enseñanza misma del diseño a la luz de las condiciones específicas que genera la *lejanía de la metrópolis*.

Finalmente, la mirada de Chaves explora el diseño gráfico a partir de la diferencia entre diseño (como técnica de comunicación) y artes aplicadas. Entendiéndolo como síntesis entre industria y cultura, entre lo productivo y lo simbólico (Chaves, 1993), “el Diseño deja de ser un personero del Arte que se ha infiltrado entre los ingenieros. Se afirma e institucionaliza como disciplina autónoma asociada a la producción y respondiendo sintéticamente a todos sus requisitos: técnicos, utilitarios, simbólicos y estéticos; comerciales, industriales, comunicacionales y promocionales” (Chaves: 1993, 109).

Reunidos estos elementos, tal vez se comprenda mejor lo afirmado por Saulquin quien, frente a la pregunta respecto del vestido, y de los fundamentos acerca de los cuales éste se percibe como “natural” al ámbito del diseño, explica la complejidad que supone esta operación, al reconocer que pese a guiarse por una metodología del proyecto – hay una necesidad y una metodología que la resuelve –, a diferencia de otros objetos de diseño,(una casa, un mueble, un edificio), el cuerpo ésta en eterno movimiento por eso el proyecto de generación morfológica se torna más dificultoso³⁵.

3.2. Diseño y vestido

Comprendidas nociones tales como diseño y proyecto, y el vínculo de las disciplinas proyectuales con la cultura y la industria, interesará mencionar dos trabajos en los que se expone una reflexión específica del problema vestimentario desde el ámbito de la Carrera de Diseño de Indumentaria de la FADU.

Por un lado, Susana Saulquin³⁶ (1999) en *La moda, después* sugiere la relevancia del fenómeno del diseño a la vez que la moda se desarticula como sistema unificado de tendencias masivas y reproducción seriada de las mismas. En tal caso habilita la idea de múltiples *modas* y a grandes rasgos pone en duda la supervivencia misma del dispositivo de la moda, abriendo espacio a la reflexión acerca de las características del nuevo sistema general de la indumentaria (Saulquin, 1999). El giro puntual al que la autora refiere consiste en la acentuación del valor uso (funcionalidad ligada al diseño y a los nuevos materiales) de las prendas – a raíz de la centralidad de la práctica de diseño – y el abandono progresivo del aspecto de signo entronado por la Alta Costura (Saulquin,1999).

A su vez, la descentralización permite pensar el valor social de conceptos como los de “diseño de autor” o “diseño personalizado” recientemente acuñados, en alusión al diálogo que el diseño de indumentaria pueda tener con ciertos aspectos de nuestra formación cultural actual tendientes a legitimar una nueva instancia del proceso de individuación. En su explicación se ponen de relieve una cantidad de elementos que conforman la “imagería” del diseño de indumentaria tales como la emotividad, lo lúdico, el misticismo, el “deslumbramiento” por culturas otras, la libertad de movimiento, etc (Saulquin,1999). Sin embargo, la transformación del sistema de la moda en sistema de indumentaria, supone un mayor desarrollo tecnológico y el trabajo interdisciplinario del diseñador junto a especialistas (informática, ingeniería, química, etc) en diversas áreas, que asistan al sistema productivo, a propósito del desarrollo de nuevos materiales y la manipulación de la estructura molecular de las fibras (Saulquin,1999). Por eso, cabe aclarar que para Saulquin, el cambio de *moda* a *diseño* no suprime la instancia industrial pero sí la lógica de la sociedad de consumo enhebrada por la homogeneización. En este sentido, piensa en usuarios antes que en consumidores y realza el valor de la creatividad en el diseño. Asimismo, otra de las hipótesis derivadas de la centralidad de la función en materia indumentaria, consiste en observar la relación entre cuerpo y entorno (cultura) operada a través del vestido: “Tal vez si decimos que la cultura es la naturaleza que hemos transformado, el nuevo arquetipo vestimentario ... pueda ser junto a otros objetos y productos, la síntesis conciliadora entre el hombre, la naturaleza y la cultura” (Saulquin:1999,81)

En esta clave Andrea Saltzman³⁷ (2004) habla del *Cuerpo diseñado* centrándose en la idea de movimiento corporal como punto de partida del diseño. De este modo, analizando la forma en que en la vestimenta se entrelazan las convenciones sociales y culturales y el modo en que cada individuo se posiciona al respecto (Saltzman,2004) reconoce que “El diseño de indumentaria es un rediseño del cuerpo: Lo que se proyecta en la ropa afecta la calidad y el

modo de vida del usuario: sus percepciones, sus sensaciones, la noción de su cuerpo, su sexualidad, su vitalidad” (Saltzman: 2004, 10). Es en este sentido que se aborda la articulación, a propósito de la problemática del diseño, entre cuerpo, textil y contexto. Así, Saltzman busca explorar el diseño de indumentaria a partir de la configuración de la forma y el espacio en torno al cuerpo (Saltzman: 2004, 11).

En síntesis, cabe señalar que más allá de abordar el problema del diseño de indumentaria, en estos discursos se construyen múltiples sentidos en torno a la vestimenta y su relación con tópicos como la cultura, el cuerpo, la industria, el arte y el mercado. En el último punto se intentará dar cuenta de ello, retomando diversos enfoques que permitan reflexionar entonces sobre la relación entre el campo de diseño de indumentaria y el campo cultural (Bourdieu: 1967) que conferirá legitimidad a ciertas prácticas, a determinados actores e instituciones.

4. Diseño, mercado y cultura.

Finalmente aquí, trabajaremos en dos direcciones si bien ambas problematizan el vínculo entre la práctica del diseño y el campo cultural. Primeramente, abordaremos el caso del Centro Metropolitano de Diseño como símbolo de la hegemonía del diseño y la promoción oficial de las distintas áreas del proyecto. Por otra parte y a modo de cierre, consideraré la mirada de Arfuch en torno al *Diseño y la comunicación*.

El Centro Metropolitano de Diseño (CMD) se constituye como una Institución pública tendiente a mejorar la competitividad del diseño autóctono. En este sentido, interesa considerar la promoción que el Gobierno de la Ciudad realiza a través del CMD del diseño argentino cuando afirma que “El CMD actúa diseñando e implementando programas que permiten la creación y transferencia de know-how entre los diversos actores de la cadena de valor, y acercando a las nuevas tendencias culturales los stocks de recursos y tecnologías actuales y futuras para impulsar la creación de nuevos productos o sistemas diferenciados”³⁸. En estos términos, particularmente significativa resulta la “clasificación” (Bourdieu: 1988) de Buenos Aires realizada por la UNESCO en agosto de 2005: “La ciudad de Buenos Aires fue declarada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) como “Ciudad del Diseño”, dentro del programa Red de Ciudades Creativas de la Alianza Global para la Diversidad Cultural, en la que también participan Berlín, (Alemania) y Montreal (Canadá)”³⁹. La relevancia concedida al universo del diseño se visualiza no solamente en ésta Institución. Susana Saulquin y especialmente para el caso del Diseño de Indumentaria refiere a múltiples instituciones y acciones en diálogo con la FADU, provenientes entre otros ámbitos del Gobierno de la Ciudad, la Secretaria de Cultura, la

Embajada de Francia, la Fundación Konex, el Instituto Gohete, el MALBA, el Museo de Historia del Traje, entre otros⁴⁰. Así, el diseño forma parte del discurso oficial sobre la cultura y el significado de diseñador se enlaza paralelamente con los términos de cultura-producción y consumo. En este aspecto resulta sugerente el Editorial sobre “Industrias Culturales” de Adrián Lebendiker, Director del CMD en la Revista IF del 1er semestre de 2007: “En éste tercer número de IF abordamos la relación del diseño con la cultura y las industrias culturales (...) Lo que nos motiva elegir esta temática es señalar lo cada vez más intrincado de la relación entre el diseño y la cultura, del desarrollo cada vez más sofisticado que imbrican a la producción material con la simbólica, y de la necesidad de establecer – al mismo tiempo que promovemos una mayor calidad proyectual y cultural en la producción de bienes y servicios –, una consecuente preservación de nuestra cultura por sobre las presiones del mercado”⁴¹. Del mismo modo, la postura política de Lebendiker en relación al lugar del diseño como fuente de creatividad para la industria que confiere *valor agregado* a los productos y como expresión de valores y signos de un todo cultural, se expresa del siguiente modo en “La ciudad celebra al diseño”⁴²: “De esta manera, desde el CMD damos un paso más en el necesario proceso de articular la cultura proyectual de América Latina, diversa y multifacético, como aporte oxigenante al saturado mundo de las propuestas globales, tan tecnofílicas como anestésicas” (Lebendiker:2007).

De este modo, tomando el caso de una de las instituciones vinculadas a la promoción del diseño en Buenos Aires, puede pensarse junto a Bourdieu (1967) –y no para la lógica del campo intelectual pero sí para la del campo del diseño – que el diseño participa de la legitimidad cultural de que gozan determinadas prácticas (por ejemplo, el diseño de autor se agrega a la legitimidad cultural del cine independiente y de otras esferas ligadas a la producción de sentido como el arte, la música, la literatura, etc). Si Bourdieu refiere a la obra, al proyector creador que siempre requiere para su consagración el reconocimiento público, podría considerarse el modo en que los objetos de diseño adquieren actualmente en nuestra trama cultural dicho valor y el peso (así como el *peso funcional* de los distintos actores en la dinámica del campo) que diversas instituciones tienen en cuanto a la capacidad de legitimarlos. Así y en relación a la inmersión del diseño en el campo global de la interacción social y las presiones del mercado, Arfuch (1997) remarca lo siguiente:”El *hacer* del diseño, que quizá por lo que trae de su convivencia con el arte no puede desprenderse del prestigio de valores tales como creación o invención, se inscribe así, por distintas vías en una urdimbre de determinaciones sociales que van incluso más allá de las exigencias del mercado... El diseñador podrá formarse en el campo del arte, de la técnica, de la disciplina universitaria,

pero quizá su distinción, en el sentido que le otorga Pierre Bourdieu, respecto de un saber experto limitado, consista en el posicionamiento reflexivo y crítico sobre la propia práctica, la no aceptación lisa y llana de un orden “natural” de la disciplina o del mercado, la inserción comprensiva en un horizonte sociocultural ...Dicho de otro modo: la definición del diseñador estaría vinculada al reconocimiento de que la intervención del diseño es de índole *política* y no cosmética”. (Arfuch: 1997, 154).

A modo de conclusión

En síntesis, el Diseño de Indumentaria ha sido leído aquí en términos de una práctica cultural. Se ha indagado así en su emergencia y el modo en que ha devenido hegemónico en la actualidad. Como toda construcción hegemónica está atravesada por diversos discursos que la vuelven foco del debate y la contrahegemonía. Se ha apuntado la dinámica institucional que profesionaliza el campo y a futuro se indagará más profundamente la serie de elementos que se conjugaron en la conformación de la disciplina. Fundamentalmente merece cierto detenimiento el significado de experiencias artísticas como las Bienales de Arte Joven y el modo en que la moda se transforma a raíz de su profesionalización, inaugurando desde los 90 nuevos espacios de circulación de los bienes del “diseño de autor”.

En cuanto a la conjunción de vestido y proyecto creemos observar que las reflexiones son incipientes, de ahí el ejercicio ambicioso de llevar al área de lo vestimentario las concepciones suscitadas en otras ramas del diseño. Finalmente relevar la acción de ciertas instituciones que ofician como agentes de cultura, resultó del todo interesante para ver cómo la práctica del diseño asume un lugar en la jerarquía de lo considerado legítimo en el campo cultural.

¹ Esta ponencia se inscribe en el desarrollo del proyecto *Evolución del diseño vestimentario en Argentina (1990-2006). La profesionalización del Diseño de Indumentaria y las modas y estilos de la cultura juvenil*, financiado con beca CONICET.

² La Carrera abre dos orientaciones distintas para los estudiantes, ellas son: Diseño de Indumentaria y Diseño Textil. En adelante siempre nos referiremos a la primera.

³ La óptica que guía mi análisis se identifica con la adoptada por Verónica Devalle en *Modernidad, racionalidad y experimentación. El surgimiento del Diseño Gráfico en la Argentina en las décadas del '50 y '60*. Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural, Tesina final, IDAES/UNSAM.

⁴ Esta noción será abordada en el punto 3.

⁵ Altamirano, Carlos (2002). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.

⁶ Williams, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

⁷ El concepto será tratado en el punto 2 a propósito del proceso de institucionalización de la disciplina.

⁸ Este problema se tratará específicamente en los puntos 3 y 4 de la ponencia.

⁹ En la Argentina, especialmente centrados en diseño de indumentaria, pueden citarse únicamente los trabajos de Saulquin, Susana (1999) *La moda después*. Buenos Aires: ISM y (2006) *Historia de la moda argentina. Del*

miriñaque al diseño de autor. Buenos Aires: Emecé; y de Saltzman, Andrea (2004) *El cuerpo diseñado*. Buenos Aires: Paidós.

¹⁰ En la Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo de la UBA (en adelante FADU) conviven las carreras de Arquitectura, Diseño del paisaje, Diseño Industrial, Diseño Gráfico, Diseño de Indumentaria y Textil, Diseño de Imagen y Sonido.

¹¹ Chaves, Norberto (1997) “Arte aplicada o técnica de la comunicación: dos vertientes en la práctica del Diseño Gráfico” en Arfuch, Leonor; Chavez, Norberto y Ledesma, María (1997) *Diseño y comunicación. Teorías y enfoques críticos*. Buenos Aires: Paidós.

¹² Cabe aclarar que las instituciones tradicionalmente vinculadas a la enseñanza de oficios tales como modista, o corte y confección en Buenos Aires, (por ejemplo la escuela de Donato Delego o la Asociación Biblioteca de Mujeres, entre otras); en los últimos años, y a partir de la creación de la carrera en la UBA, han efectuado también el giro hacia el diseño en sus programas y adoptado la modalidad de carreras en su oferta académica. Si bien, este tipo de instituciones, revisten en el rubro de enseñanza Terciaria y/o Técnica, resulta significativa la modernización operada a raíz de la emergencia del Diseño de Indumentaria en la UBA, es decir, la profesionalización de lo que antes fuera un oficio.

¹³ Si bien la Carrera se crea en 1988, hasta el fin de la paridad cambiaria en diciembre de 2001 y con motivo de la libre importación, el diseño no logra insertarse en el mercado salvo mediante premios y concursos. Por eso Saulquin refiere al 2001 como un momento bisagra para la comercialización de los productos de Diseño de Indumentaria operando el salto a la sustitución de importaciones y la exportación.

¹⁴ Observar relación entre Educación, Universidad y Economía

¹⁵ La cuestión de la construcción del estilo, constituye otra de las problemáticas de interés para mi trabajo. Así, Como señala Martínez Barreriro, el estilo traduce una forma de apreciar el mundo y de estar en él, instalando un *novo cultural*. Si la moda es imitación y diferenciación simultáneamente (Simmel, 1988), el concepto de estilo remarcaría esta última lógica, que habla de una individualidad menos atenta a las formas que a la interpretación del mundo. Éste expresa una nueva perspectiva de la realidad cultural, por tanto implica un acto de interpretación, un nuevo modo de ver las cosas y de actuar en el mundo, una autoafirmación (Martínez Barreiro, 2000). Por su parte, Echavarren lo define como anomalía y premura, impacto y desequilibrio de la sintonía de las apariencias. Recorte del aspecto y de una forma de vida, para él, el estilo en la medida en que pone en juego las singularidades constituye un acto político (Echavarren, 1998). En este sentido, la noción de *toma de partido* (Llovet, 1979), proveniente del campo de la arquitectura y en ocasiones del diseño, da cuenta de la idea rectora del trabajo, ese concepto que se busca traducir y que siendo previo al despliegue técnico, afecta cada una de las decisiones que el profesional tomará. Una vez más estilo y política se hallan profundamente ligados porque el recorte que el diseñador hace equivale a elegir una opción moral determinada (Llovet, 1979). Sin embargo, el estilo no se localiza políticamente ya que se autonomiza de cualquier centro de poder constituido para privilegiar la expresión y diferenciación más que los designios de autoridad, recombina incluso los modelos conocidos (Echavarren, 1998).

¹⁶ En el sentido novedoso de la práctica y siempre ligado a lo dominante, es como puede pensárselo con Williams.

¹⁷ La experiencia del Di Tella para la constitución del Diseño en general y las Bienales de arte Joven y la experiencia del Bar Bolivia en particular resultan reveladoras al momento de hilar sentidos para pensar la constitución del campo de Diseño de Indumentaria, el mundo del arte y la cultura juvenil porteñas (Saulquin, 2006) En estas cuestiones y por razones de tiempo profundizaremos en el futuro.

¹⁸ Es decir, cultura del diseño y su relación con nociones más generales como *cultura de lo visual* o *cultura de la imagen*.

¹⁹ Resulta relevante observar que en el discurso de los actores involucrados en la gesta y desarrollo de las Carreras de diseño en la FADU, aparecen ligadas dos experiencias: la emergencia del diseño y la apertura democrática. Indagaremos más en profundidad la construcción de éste vínculo para comprender la afinidad que los une en el discurso institucional. A propósito, ver Revista Contextos, otoño 2004: *1984 – 2004 Educación en democracia*. Revista de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

²⁰ Más adelante, el Acta de creación de la Carrera interesará como documento fundacional sobre la construcción de la visión oficial y el consenso al interior de la FADU.

²¹ En el futuro interesará entrevistar a cada uno y reconstruir el mapa de los puntos de vista que confluyen en la decisión común.

²² Fuente: Secretaría de Asuntos Académicos, UBA; en base a información provista por CBC y FADU.

²³ Otro ejercicio interesante consistiría en indagar las representaciones de los estudiantes que ingresan a la carrera para interpretar las cifras a la luz de las expectativas que los mismos se forman respecto de la profesión.

²⁴ En esta instancia inicial consideramos relevante dar cuenta de la visión hegemónica que se oficializa en los documentos fundacionales pero en adelante interesará reconstruir las diversas visiones que circulan en la FADU

a propósito de lo que sus actores entienden que es el diseño de indumentaria. En este sentido, uno de los ejercicios que plantearé a mi trabajo de campo consiste en entrevistar a los docentes titulares de las materias de diseño y reconstruir las diversas posiciones al respecto.

²⁵ Biblioteca FADU (UBA)

²⁶ Biblioteca FADU (UBA)

²⁷ Más adelante se concretará una entrevista para relevar la acción de Presidencia de la Nación a través de la Secretaría de Cultura y la construcción del slogan: “marca país” en que el Diseño también se ve contenido.

²⁸ Según Bourdieu (1988) refiere al poder simbólico como aquél tendiente a imponer la visión de las divisiones legítimas, es decir, el poder de construir una visión del mundo mediante las palabras.

²⁹ La noción de campo resulta operativa en mi análisis tanto para dar cuenta de la dinámica entre dominantes y dominados al interior del espacio de la FADU como y a la vez, para abordar el problema de la constitución misma del campo en términos de autonomía relativa de otras esferas de actividad social como por ejemplo el arte y la industria.

³⁰ Revista *Otro Lado*. Periódico de la FADU, junio de 2007.

³¹ Revista *Otro Lado*, junio de 2007

³² Refiere al recorrido histórico de las distintas escuelas, los orígenes del diseño, etc.

³³ Esta aclaración deja entrever que a la hora de plantear una lectura en clave cultural para el fenómeno del Diseño de Indumentaria los insumos teóricos clásicos proceden de la arquitectura o de otras ramas del diseño más consolidadas.

³⁴ Tomás Maldonado (1990). “La edad proyectual y Daniel Defoe” en *El futuro de la modernidad*. Madrid: Júcar.

³⁵ Entrevista realizada a Susana Saulquin en julio de 2007.

³⁶ Titular de la Asignatura Sociología en la Carrera de Diseño de Indumentaria de la FADU (UBA)

³⁷ Titular de la Asignatura Diseño de Indumentaria 1 en la Carrera de Diseño de Indumentaria de la FADU (UBA).

³⁸ CMD. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (2007). Folleto entregado en ocasión de la Feria Puro Diseño 2007.

³⁹ CMD. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (2007). Folleto entregado en ocasión de la Feria Puro Diseño 2007.

⁴⁰ Entrevista realizada a Susana Saulquin en julio de 2007.

⁴¹ Revista If. *Una interfase entre el diseño, la gestión y los negocios*. N°3, 1er semestre 2007, p. 16.

⁴² Revista If. *Una interfase entre el diseño, la gestión y los negocios*. N°3, 1er semestre 2007, p. 102

Bibliografía

Altamirano, Carlos (2002). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.

Arfuch, Leonor y otros (1997). *Diseño y Comunicación. Teorías y enfoques críticos*. Buenos Aires: Paidós

Bonsipie, Gui (1985) *El diseño de la periferia*. Barcelona: Gustavo Gilli

Bonsipie, Gui (1999) *Del objeto a la interfase*. Mutaciones del Diseño. Buenos Aires: Infinito

Bourdieu, Pierre (1967) “Campo intelectual y proyecto creador” en Pouillon, Jean y otros. *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI

Bourdieu, Pierre (1990) *Sociología de la cultura*. México: Grijalbo

Bourdieu, Pierre (1988) *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa

Bourdieu, Pierre (1995) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Contextos (otoño 2004). Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. UBA

Chaves, Norberto (1997) “Arte aplicada o técnica de la comunicación: dos vertientes en la práctica del Diseño Gráfico” en Arfuch, Leonor y otros. *Diseño y comunicación. Teorías y enfoques críticos*. Buenos Aires: Paidós.

Devalle, Verónica. *Modernidad, racionalidad y experimentación. El surgimiento del diseño gráfico en la Argentina en las décadas del 50 y 60*. Tesis de Maestría. IDAES,

Echavarren, Roberto (1998) *Arte andrógino. Estilo versus moda en un siglo corto*. Buenos Aires: Colihue

IF (1er semestre 2007) Buenos Aires: Centro Metropolitano de Diseño.

Lipovetsky, Gilles (1990) *El Imperio de lo efímero*. Barcelona: Anagrama.

Llovet, Jordi (1979) *Ideología y metodología del diseño*. Barcelona: Gustavo Gilli.

Maldonado, Tomás (1990). *El futuro de la modernidad*. Madrid: Júcar

Maldonado, Tomás (1993). *El diseño industrial reconsiderado*. Barcelona: Gustavo Gilli.

Margulis, Mario y Urresti, Marcelo (1996) *La juventud es más que una palabra*. Buenos Aires: Biblos.

Martínez Barreiro, Ana (2000). *La moda en las sociedades modernas*. Barcelona. *Moda Argentina*. Biblioteca Commtools. Centro Metropolitano de Diseño. Secretaría de Cultura. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. 2004

Otro Lado (junio 2007). Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

-
- Saulquin, Susana (1998) *La moda en Argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Saulquin, Susana (1999) *La moda después*. Buenos Aires: ISM
- Saulquin, Susana (2006) *Historia de la moda Argentina. Del miriñaque al diseño de autor*. Buenos Aires: Emecé.
- Saltzman, Andrea (2004) *El cuerpo diseñado. Sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Simmel, Georg (1988) *Sobre la aventura*. Península.
- Squicciarino, Nicola (1990). *La difusión de la moda*.
- www.fadu.uba.ar. Institucional. Carrera de Diseño de Indumentaria y Textil. 2007.
- Williams, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península