



EDITORIAL: Más de siglo y medio de ropa estandarizada y moda.

Figura: Texturas Pret A Porter.

Fuente: Elaboración propia.

Con incalculable entusiasmo estamos hoy presentando el sexto número de la revista DeSigno. Este número viene a convertirse en el segundo que sale a la luz desde que en marzo de 2020 la Organización Mundial de la Salud declara la pandemia del COVID-19. La vida de millones de habitantes dio desde entonces un giro inesperado. La población vivió y en algunos lugares del planeta aún vive distintas fases y modalidades de confinamiento. Los sectores que proveen bienes y servicios vieron mermadas sus operaciones y por ende sus fuentes de ingresos; afectando con esto, la dinámica social, política y económica de la mayoría de los países del orbe. Y la educación no podía estar al margen de ello. Con las restricciones de movilidad y normas de distanciamiento social impuestas por los distintos gobiernos, la educación se ha desarrollado más de forma virtual que presencial, bajo el cobijo de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación.

En el caso venezolano, estas actividades de enseñanza y divulgación del conocimiento científico, han resultado cuesta arriba para su realización. El país experimenta desde hace más de un lustro una crisis socioeconómica que ha afectado -entre otros sectores productivos- a las industrias encargadas de la generación y suministro de energía eléctrica, así como de las telecomunicaciones; obligando a los investigadores y docentes a elevar el umbral de su paciencia a niveles insospechados. Aun así y gracias a la perseverancia que nos caracteriza junto al apoyo invaluable de nuestro Comité de Arbitraje hoy podemos presentar un nuevo número de la revista con ocho interesantes artículos de investigación para ustedes.

Esta sexta edición, aun cuando no es monotemática, dedica su portada a tres grandes diseñadores de moda recientemente fallecidos: Karl Lagerfeld (2019), Pierre Cardin (2020) y Giorgio Gucci (2020). Aparte de ser íconos en el mundo de la moda por su vestuario colmado de gran creatividad, ellos estuvieron entre los primeros diseñadores cuyas marcas se atrevieron a dar el salto desde la alta costura (haute couture) a las prendas listas para llevar (prêt-à-porter). Si partimos

del hecho de que no toda la indumentaria es de moda, entenderemos mejor lo que este cambio ha significado.

A lo largo de los siglos el cuerpo ha sido vestido y adornado para cumplir con fines simbólicos, comunicativos y estéticos. Pero no fue sino hasta los inicios del mercantilismo y el crecimiento de las ciudades europeas en el siglo XIV, que la noción de moda empezó a cobrar vida. Sin embargo, la idea de moda que entonces se tenía era muy distinta a la que hoy conocemos, ya que hasta mediados del siglo XIX los cambios en la indumentaria tomaban diez o más años para concretarse. Por lo que no fue sino hasta el surgimiento de una nueva especie de diseñador (el *couturier* o *modisto*) -abocado a crear ropa a la medida para las clases privilegiadas- que empezó a consolidarse lo que luego pasó a conocerse como "diseño de modas". El primer creativo en fungir como *couturier* fue el inglés Charles-Frederik Worth (1825-1895), quien en el otoño de 1857 funda en la ciudad de París su propia casa de modas. Es allí precisamente donde se inicia la tradición tan difundida hoy de crear una colección cada año. Con el trabajo de Worth empezó también a aparecer lo que más tarde se llamaría "alta costura", es decir, la creación de modelos inéditos a la medida, realizados con antelación y renovados con frecuencia; definiendo así lo que es la moda en el sentido moderno.

De ahí que los catálogos de ofertas de estudio refieran al diseñador de modas como aquel profesional que "analiza, investiga y soluciona de manera creativa" los problemas prácticos del vestir de una sociedad, valiéndose no solo de sus destrezas en lo que a innovación y diseño respecta, sino también de su habilidad técnica y grado de conciencia sobre las tendencias en boga y sus objetivos de negocios. Por lo que dentro de esta dinámica, el *prêt-à-porter* viene ser la "guinda" que el diseño de modas necesitaba para habituarse a los nuevos tiempos y terminar de delinear aquella etapa de su ciclo de vida que, según Gilles Lipovetsky, no sería más que "...el último eslabón de la aventura plurisecular capitalista-democrática-individualista" de nuestras sociedades.

Por otra parte, si partimos de la idea de que los diseños no son sino una variante de la cultura estética occidental de corte industrial y capitalista, también resulta relevante dirigir nuestra atención hacia la vinculación del diseño de modas con los preceptos de la Revolución Industrial y las consecuencias que esta última trajo para su definición. No olvidemos que la historia de los textiles -materia prima del diseño de modas- como la de las especialidades del diseño están inevitablemente ligadas tanto a las técnicas y métodos de producción, como a los hábitos de consumo que la Revolución Industrial ayudó a desencadenar. Es por ello que podemos decir sin temor a equívocos que hay tres eventos históricos importantes a considerar en el camino hacia el diseño de modas *prêt-à-porter*.

El primero de ellos tiene que ver con el hecho de que fue precisamente el sector textil el que sirvió de punta de lanza para la mecanización de las manufacturas en la Revolución Industrial. Al punto de que, para 1806, todo estaba listo para que la primera industria textil mecanizada abriera sus puertas en Manchester, Inglaterra. Lo que constituye un hecho significativo si consideramos que debieron transcurrir veinticuatro años más para que la mecanización finalmente tomara la producción de muchos otros productos de uso cotidiano. Por lo que una vez que el diseño y la fabricación de textiles se ciñó a criterios de estandarización, lo lógico era esperar que en algún momento de la historia también lo hiciesen el diseño y la fabricación de prendas de vestir y, como parte de estas, las prendas de moda.

El segundo evento importante tiene que ver con el papel que jugó la nueva división del trabajo industrial en la separación entre el individuo que toma parte en la hechura o fabricación de un producto y el que concibe su diseño. Situación que, en el caso particular de los textiles, empezó a gestarse a principios del siglo XIX al crearse como ocupaciones totalmente separadas la de aquel que hacía la impresión de los motivos que decoraban las telas y aquel que diseñaba esos motivos. Situación que, aun cuando alude más al diseño textil que al de modas, terminó sembrando las bases de lo que cincuenta y siete años más tarde definiría la figura del couturier -como creador de diseños- frente a la de sus ayudantes.

Y el tercer evento importante en el camino hacia el diseño de modas prêt-à-porter cobra vida alrededor de 1850, cuando finalmente se impone la manera de producir prendas de vestir en forma estandarizada para atender a grandes sectores del mercado en lugar de a simples individuos. Con ello se rebasan los límites de lo que algunos hemos acordado en llamar el "binomio productivo" (relación creativa entre un cliente y creativo-hacedor, el couturier en nuestro caso), para adecuarlo a la modalidad industrial y capitalista del "trinomio productivo" relación más distante (entre un tipo de consumidor, un diseñador y un fabricante) en términos creativos. Es decir, la concepción de una pieza de vestir bajo las ideas de tres, en lugar de simplemente dos formas distintas de concebirla (cliente y couturier); conjugando así, los deseos del consumidor con la creatividad de un diseñador y la experticia de un fabricante en serie. No obstante, hubo también que contar con una época de marcada recesión económica -donde pocas personas se podían permitir el lujo de tener un diseño a la medida- para que apareciera el diseño de moda prêt-à-porter: tal como finalmente sucedió tras concluir la Primera Guerra Mundial.

Es allí precisamente, cuando diseñadores como Pierre Cardin decidieron poner en práctica el prêt-à-porter como un nuevo método para la creación de prendas más prácticas y accesibles para la mayoría de las personas. De manera que los interesados no tuviesen que dirigirse a un modista, ya que la ropa de estos diseñadores se podría adquirir fácilmente en los grandes almacenes. Esta innovación haría posible que un mismo modelo de prenda contara con patrones de distintas tallas para que los consumidores pudiesen escoger la que mejor les sentara. De igual forma, hacía posible conseguir una misma prenda en diferentes materiales o con variaciones a nivel de sus componentes. Se iniciaba así la producción en serie de indumentaria creada por diseñadores de moda.

A pesar de que en un principio no tuvo buena acogida, esta fue una propuesta a la que pronto se sumaron grandes diseñadores como Guccio Gucci, Karl Lagerfeld, Yves Saint Laurent y Coco Chanel. Gracias a la moda prêt-à-porter tanto los diseñadores como los consumidores de sus creaciones salieron beneficiados. Las grandes marcas de diseñador ganaron al aumentar sus márgenes de rentabilidad con la fabricación industrial, mientras que los consumidores pudieron adquirir ropa de diseño y calidad a precios más bajos. En síntesis, los beneficios son muy claros: se aceleró la producción, la inversión de recursos económicos se hizo más eficiente y se lograron desarrollar patrones para confeccionar prendas con una gran variedad de materiales, tejidos y elementos no conocida.

Consustancialmente con cambios tan importantes como la aparición del prêt-à-porter, en los últimos 27 años la moda ha dado un salto en lo que a su tradicional "lógica de sustitución" de lo viejo por lo nuevo respecta. No en vano, el estudioso escandinavo Lars Svendsen afirma que en estas casi tres décadas la moda se ha definido más bajo una "lógica de suplementación", donde las viejas tendencias son recicladas y la nueva moda difícilmente busca sustituir todo lo que se ha

hecho antes. Aunado a esto y tal como lo ha señalado el crítico británico Dejan Sudjic, la moda no solo ha clavado sus garras en el arte y la arquitectura sino en todo el mundo del diseño. Por lo que es obvio que su concepción y definición de su ciclo productivo aún pueden experimentar cambios, e incluso llegar a transitar nuevas formas de conjugar la haute couture y el prêt-à-porter bajo una dinámica postindustrial que desemboque empoderando al consumidor en términos equivalentes, aunque no iguales, a los del cliente.

Estas breves y sustanciosas reflexiones sobre la moda y el diseño nos llevan al primer artículo de este número de la revista titulado: *"La Propiedad Intelectual en el diseño de modas: Sobre la copia y la obsolescencia artificial"* escrito por Alejandro Rassias López y Raquel Oballos Rivero. Allí los autores evalúan el mecanismo empleado por las grandes marcas, el cual deja libre la apropiación de sus diseños a través de la copia, induciendo así obsolescencia en las prendas de diseñador al acelerar su propagación y difusión. De ahí que este artículo aborde cómo la creación de ciclos de moda más cortos permite la introducción de nuevas tendencias.

Continuando con el tema de la Propiedad Intelectual en el diseño, pero esta vez centrado en los productos usados para propiciar la bioseguridad en tiempos de pandemia, tenemos un segundo artículo titulado: *"Descubriendo el enfoque en el diseño detrás de las patentes de mascarillas de protección personal"* escrito por María Auxiliadora Vega. Partiendo de una recopilación de diez modelos existentes de mascarillas (tapabocas), la autora busca demarcar el aporte del diseño a través de la identificación del tipo de enfoque que en ellos prevalece de cara a tipificaciones existentes del diseño industrial, mostrando a la vez como las patentes o solicitudes de estas pueden convertirse en importantes fuentes de información e inspiración para el diseño de nuevos productos.

Resaltando el papel preponderante que ha asumido la sostenibilidad en la concepción actual del diseño, seguidamente se presentan dos artículos en esta materia, uno del campo de la arquitectura y el otro sobre el diseño de productos. En el primero, titulado *"Las dimensiones del hábitat residencial sostenible"*, su autora Norma Carnevali nos presenta el concepto de hábitat residencial en función de la relación hábitat-habitar, presentándonos a la vivienda no sólo como el lugar que alberga las actividades y da respuesta a las necesidades de sus moradores, sino también como centro de un sistema de relaciones de escalas territoriales y culturales que cobra vida en el espacio urbano. En su investigación Carnevali argumenta que, las ciudades exigen una nueva actitud proactiva y propositiva por parte de sus habitantes que permita el aprovechamiento de las potencialidades del entorno en los hábitats residenciales.

El segundo artículo sobre sostenibilidad, en cambio, nos muestra una propuesta concreta de la aplicación de variables medioambientales en el diseño de un medio de transporte personal. Con el título de: *"Análisis de Ciclo de Vida Clocowen de la bicicleta manufacturada en cañas de bambú Modelo Conowen + Valera: Libertad 3"*, sus autores Wilver Contreras y María Elena Owen de Contreras, nos presentan el resultado de una de sus investigaciones sobre el bambú como material para la generación de propuestas ecológicas con bajos impactos medioambientales durante la fabricación, uso y desecho del mismo.

Finalmente, este número de la revista presenta tres artículos y una reseña de libro sobre el tema de la educación del diseño y el arte. Empezamos así con un artículo de Rafael Lacruz Rengel titulado: *"En pos de principios compositivos para las Artes Decorativas: El legado del siglo XIX"*. Mediante un estudio comparativo de un grupo de escritos decimonónicos para la divulgación y enseñanza de los principios compositivos del diseño en el Reino Unido, el autor nos muestra cómo fueron

presentados en ese siglo, a cuáles se les daba más importancia y por qué, y el tipo de conocimientos y procesos mentales involucrados en su concepción, en una época de reformas educativas en aras de sobrellevar el uso abusivo de los estilos históricos y propiciar la adaptación de las artes decorativas a las nuevas realidades de la industrialización.

Siguiendo el tema de la industrialización y la enseñanza del diseño, Serenella Cherini Ramírez nos presenta su artículo titulado *"El accionar del Estado en la enseñanza del diseño industrial en Venezuela, 1936-1996"*. Con base en una exhaustiva investigación documental, la autora delinea y analiza los esfuerzos del Estado venezolano para educar a los creadores de objetos utilitarios de consumo, como antecedente a la actual formación de diseñadores industriales en Venezuela. La autora sostiene que pese a las diversas iniciativas puestas en marcha bajo el modelo pedagógico del "aprender haciendo", en Venezuela no lograron superarse algunos obstáculos relacionados con este tipo de enseñanza debido a la ausencia de una filosofía y gestión clara frente a la educación técnico-artística.

Acercándonos cada vez más a las realidades educativas locales, Luis Jugo Burguera nos aporta un interesante artículo titulado: *"Consideraciones sobre el desarrollo histórico de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad de Los Andes, Venezuela: 1961-1996"*. Partiendo de una reconstrucción del desenvolvimiento histórico de esta Facultad de nuestra Universidad, el autor -como testigo y co-participante de algunos de estos hechos- nos aporta una visión crítica sobre los cambios organizativos y curriculares vividos por la carrera de arquitectura y la manera como han afectado la capacidad de respuesta de esta institución frente a las exigencias pasadas y actuales.

Esta edición cierra con una reseña escrita por Rafael Lacruz Rengel y José José Limongi sobre el libro *"EL ARTE EN LA ACADEMIA. Una historia que contar sobre un desafío: la Facultad de Arte"* de la profesora Nory Pereira Colls. Allí nos dan un conciso recorrido por el contenido de esta obra, enmarcando su aporte e importancia para el conocimiento de la historia de nuestra Universidad.

El éxito de esta entrega se debe al trabajo incansable de los autores y árbitros que hicieron posible ante tantos reveses este sexto número, que, como siempre, esperamos que nuestros lectores hagan tan suyo como nuestro.

Rafael Lacruz Rengel y Alejandro Rassias López.