



**UNIVERSIDAD
DEL AZUAY**

**DISEÑO
ARQUITECTURA Y ARTE
FACULTAD**

UNIVERSIDAD DEL AZUAY
FACULTAD DE DISEÑO,
ARQUITECTURA Y ARTE
ESCUELA DE DISEÑO TEXTIL Y MODA

**EL TEJIDO A CROCHÉ COMO SOPORTE
EXPERIMENTAL DE LA MODA CONCEPTUAL
EN LA CIUDAD DE CUENCA**

TRABAJO DE GRADUACIÓN PREVIO A LA OBTENCIÓN
DEL TÍTULO DE:

DISEÑADORA DE TEXTIL Y MODA

AUTORA:

Ana Gabriela Andrade Corral

DIRECTORA:

Dis. Silvia Narváez Torres, Mgt.

CO-DIRECTORA:

Dis. Silvana Amoroso Peralta, Mgt

**CUENCA-ECUADOR
2020**



**UNIVERSIDAD
DEL AZUAY**

**DISEÑO
ARQUITECTURA Y ARTE
FACULTAD**

UNIVERSIDAD DEL AZUAY
FACULTAD DE DISEÑO, ARQUITECTURA Y ARTE
ESCUELA DE DISEÑO TEXTIL Y MODA

**EL TEJIDO A CROCHÉ COMO SOPORTE EXPERIMENTAL DE LA MODA
CONCEPTUAL EN LA CIUDAD DE CUENCA**

TRABAJO DE GRADUACIÓN PREVIO A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE:
DISEÑADORA DE TEXTIL Y MODA

AUTORA:

Ana Gabriela Andrade Corral

DIRECTORA:

Dis. Silvia Narváez Torres, Mgt.

CO-DIRECTORA:

Dis. Silvana Amoroso Peralta, Mgt.

CUENCA-ECUADOR

2020

DEDICATORIA

A mi abuela Elsa que me enseñó a tejer y a mi prima Belén por permitirme contar su historia.

AGRADECIMIENTOS

A mi familia gracias por el apoyo incondicional, por seguir creyendo en mi.

A mi tutora Silvia gracias por la paciencia y el acompañamiento.

A Silvana, gracias por tu guía, por la honestidad en tu trabajo y por darme ánimos de seguir.

Dedicatoria	4
Agradecimientos	5
Índice De Contenidos	6
Índice De Figuras	8
Resumen	10
Abstract	11
Introducción	12

CAPÍTULO UNO

1.- MODA CONCEPTUAL	Página 15
1.1.- La moda como fenómeno social	Página 15
1.2.- Diseño de moda	Página 17
1.3.- Antecedentes de la moda conceptual: el arte conceptual	Página 18
1.4.- ¿Qué es la moda conceptual?	Página 19
1.5.- Hitos de la moda conceptual	Página 20
1.5.1.- Elsa Schiaparelli	Página 21
1.5.2.- Issey Miyake	Página 22
1.5.3.- Rei Kawakubo – Comme des Garçons	Página 23
1.5.4.- Yohji Yamamoto	Página 24
1.5.5.- Martin Margiela	Página 25
1.5.6.- Hussein Chalayan	Página 26
1.5.7.- Fredrik Tjærandsen	Página 27
1.6.- Moda conceptual en Ecuador	Página 28
1.6.1.- Lia Padilla	Página 28
1.6.2.- Moda conceptual en Cuenca	Página 29

CAPÍTULO DOS

2.- TEJIDO A CROCHÉ	Página 35
2.1.- Breve historia	Página 35
2.2.- Un acercamiento a la técnica	Página 36
2.3.- Puntos, Puntadas y Técnicas	Página 36
2.3.1.- Puntos básicos de croché.	Página 37
2.3.2.- Puntadas.	Página 38
2.3.3.- Técnicas.	Página 39
2.4.- El croché en el diseño de moda	Página 41
2.4.1.- Red Valentino	Página 41
2.4.2.- Oscar de la Renta	Página 42
2.4.3.- Moschino	Página 42
2.4.4.- Alexander McQueen	Página 43
2.5.- El croché en la moda conceptual	Página 43
2.5.1.- Sister by Sibling	Página 43
2.5.2.- Sandra Backlund	Página 44
2.5.3.- Johan Ku	Página 45
2.6.- El Croché en la moda conceptual en Cuenca	Página 46
2.6.1.- Silvana Amoroso	Página 46
2.6.2.- Ana Andrade	Página 48

CAPÍTULO TRES

3.- EXPERIMENTACIÓN	Página 51
3.1.- Guía de puntos	Página 51
3.1.1.- Puntos comunes	Página 53
3.1.2.- Puntadas especiales	Página 55
3.1.3.- Técnicas especiales	Página 56
3.2.- Experimentación con puntadas	Página 57
3.2.1.- Puntada de bucle	Página 57
3.2.2.- Puntada pavorreal	Página 60
3.3.- Experimentación con técnicas	Página 63
3.3.1.- Tejido del pastor	Página 63
3.3.2.- Tejido de red	Página 66
3.3.3.- Técnica de vuelillos	Página 69
3.4.- Experimentación en acabados del tejido	Página 72
3.4.1.- Quemadura	Página 72
3.4.2.- Extirpado	Página 73
3.4.3.- Corte y sutura	Página 73
3.4.4.- Corte y raspadura	Página 74
3.4.5.- Cicatrización	Página 74
3.4.6.- Rigidez	Página 75

CAPÍTULO CUATRO

4.- Línea de moda conceptual	Página 79
4.1.- Cuaderno de trabajo	Página 80
4.1.1.- Antecedentes	Página 80
4.1.2.- Contexto	Página 82
4.1.3.- Motivo gestor o inspiración	Página 84
4.2.- Conceptualización	Página 85
4.2.1.- Primer momento: Inocencia	Página 87
4.2.2.- Segundo momento: Instante	Página 87
4.2.3.- Tercer momento: Contención	Página 87
4.2.4.- Cuarto momento: Reconstrucción	Página 87
4.2.5.- Quinto momento: Respiro	Página 88
4.3.- Cuaderno de bocetos	Página 89
4.3.1.- Bocetos rápidos	Página 89
4.3.2.- Ilustraciones	Página 92
4.4.- Maquetas	Página 97
4.4.1.- Maqueta de Inocencia	Página 97
4.4.2.- Maqueta de Instante	Página 98
4.4.3.- Maqueta de Reconstrucción	Página 99
4.5.- Prototipos finales	Página 99
4.5.1.- Sesión fotográfica	Página 99
4.5.2.- Ilustración digital	Página 99
4.6.- Resultado	Página 102

REFERENCIAS

Bibliografía	Página 110
Referencias	Página 110
Bibliografía de figuras	Página 113
Anexo 1: Entrevistas	Página 116
Anexo 2: Fichas de observación	Página 122
Anexo 3: Abstract	Página 125

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. <i>Joseph Kosuth 1965 One and Three Chairs – Una y Tres Sillas</i> (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, s.f.).	Página 18
Figura 2. <i>Vestido tinturado por brazos robóticos. Alexander McQueen 1999.</i> (The Metropolitan Museum of Art, 2011).	Página 19
Figura 3. <i>Hussein Chalayan, The Tangent Flows 1993,</i> (Cortesía del estudio Hussein Chalayan para Dazed Magazine, 2013).	Página 20
Figura 4. <i>Vestido Esqueleto (delantero). Elsa Schiaparelli. 1938.</i> (Museo V&A, 2017).	Página 21
Figura 5. <i>Vestido Esqueleto (detalle). Elsa Schiaparelli. 1938.</i> (Museo V&A, 2017)	Página 21
Figura 6. <i>Vestido Esqueleto (posterior). Elsa Schiaparelli. 1938.</i> (Museo V&A, 2017)	Página 21
Figura 7. <i>Isssey Miyake, pasarela final de la colección primavera/verano 1999.</i> (Yoshinaga, s.f.).	Página 22
Figura 8. <i>Rei Kawakubo. Comme des Garçons. Body Meets Dress—Dress Meets Body.Conjunto (corpiño y falda). 1997.</i> (MoMA, s.f.).	Página 23
Figura 9. <i>Comme des Garçons, Colección RTW Primavera/verano 2014.</i> (F. Iona / Indigitalimages.com, s.f.).	Página 23
Figura 10. <i>Yohji Yamamoto – Femme Collection 1983.</i> (The Quid Stories, 2015).	Página 24
Figura 11. <i>Yohji Yamamoto, Chaqueta Otoño/Invierno 2018. Falda de algodón Primavera/Verano 2000.</i> (D. Sims, 2018).	Página 24
Figura 12. <i>Maison Martin Margiela, colección otoño/invierno 1998.</i> (Condé Nast Archive, s.f.).	Página 25
Figura 13. <i>Maison Margiela Artisanal Co-ed Primavera/verano 2020 diseñada por John Galeano.</i> (Maison Martin Margiela, s.f.)	Página 25
Figura 14. <i>Hussein Chalayan. Comentario sobre el estatus de mujeres musulmanas como parte de la colección Between primavera/verano 1998.</i> (L. Mclaws, 2018).	Página 26
Figura 15. <i>Cuerpos elásticos, parte de la producción de danza Gravity Fatigue, 2015.</i> (M. Vason, 2015).	Página 26
Figura 16. <i>Fredrik Tjærandsen, vestido“globo”, 2019.</i> (McInerney, 2019).	Página 27
Figura 17. <i>Colección Sangre, 2018.</i> (Cortesía de L. Padilla para Diseño en Ecuador, 2020).	Página 28
Figura 18. <i>Aguja de croché</i> (Autoría propia, 2020).	Página 36
Figura 19. <i>Punto cadena</i> (Autoría propia, 2020).	Página 36
Figura 20. <i>Puntada pavorreal</i> (Autoría propia, 2020).	Página 36
Figura 21. <i>Técnica de vuelillos</i> (Autoría propia, 2020).	Página 37
Figura 22. <i>Nudo corredizo</i> (Autoría propia, 2020).	Página 37
Figura 23. <i>Puntos básicos del tejido a croché - Recopilatorio.</i> (Autoría propia, 2020).	Página 37
Figura 24. <i>Puntada racimo con punto triple</i> (Autoría propia, 2020).	Página 38
Figura 25. <i>Puntada bucle</i> (Autoría propia, 2020).	Página 38
Figura 26. <i>Puntada pavorreal</i> (Autoría propia, 2020).	Página 38
Figura 27. <i>Técnica del pastor o crochet de Bosnia</i> (Autoría propia, 2020).	Página 39
Figura 28. <i>Tejido de red o fillet crochet</i> (Autoría propia, 2020).	Página 39
Figura 29. <i>Técnica de vuelillos</i> (Autoría propia, 2020).	Página 40
Figura 30. <i>Técnica de horquilla con medio punto.</i> (Autoría propia, 2020).	Página 40
Figura 31. <i>Prendas tejidas a croché parte de la colección primavera/verano 2017 de Red Valentino.</i> (Red Valentino, 2016).	Página 41
Figura 32. <i>Prendas tejidas a croché, parte de la colección RTW primavera/verano 2019 de Oscar de la renta.</i> (Vlamos, 2018)	Página 42
Figura 33. <i>Vestido tejido a croché, parte de la colección Resort 2017 de Moschino</i> (Latorre, 2016).	Página 42
Figura 34. <i>Bolsos tejidos a croché, parte de la colección RTW primavera/verano 2020</i> (Livingly, s.f.).	Página 43
Figura 35. <i>Vestido con tejido a croché parte de la colección RTW otoño/invierno 2014</i> (Sitch, 2014).	Página 43
Figura 36. <i>Vestido tejido a croché parte de la colección RTW otoño/invierno 2014</i> (Arnold, 2014).	Página 43
Figura 37. <i>Vestidos de punto y tejido a croché</i> (Backlund, 2013).	Página 44
Figura 38. <i>Tilda Swinton usando vestido de Sandra Backlund para la portada de AnOther Magazine s/s 2009.</i> (McDean, 2011).	Página 44
Figura 39. <i>Piezas de la colección Escultura Emocional 2009 de Johan Ku</i> (Munro, 2012).	Página 45
Figura 40. <i>Cédula, parte de la obra Intimidad 2018 de Silvana Amoroso.</i> (Amoroso, 2018).	Página 46
Figura 41. <i>Chompas de Fresas, parte de la obra Intimidad 2018 de Silvana Amoroso.</i> (Amoroso, 2018).	Página 47
Figura 42. <i>Corpiño N°1 (delantero y lateral), 2017.</i> (Abad, 2017).	Página 48
Figura 43. <i>Body 2019</i> (Miranda, 2019).	Página 48
Figura 44. <i>Guía de puntos de tejido a croché: abreviaturas, nomenclaturas y símbolos especiales.</i> (Autoría Propia, 2020).	Página 52
Figura 45. <i>Guía de puntos de tejido a croché: puntos comunes.</i> (Autoría Propia, 2020).	Página 53
Figura 46. <i>Guía de puntos de tejido a croché: puntos comunes.</i> (Autoría Propia, 2020).	Página 54
Figura 47. <i>Guía de puntos de tejido a croché: puntadas especiales.</i> (Autoría Propia, 2020).	Página 55
Figura 48. <i>Guía de puntos de tejido a croché: técnicas especiales.</i> (Autoría Propia, 2020).	Página 56
Figura 49. <i>Puntada bucle – experimentación N°1.</i> (Autoría Propia, 2020).	Página 57

<i>Figura 50. Puntada bucle – experimentación N°2.</i> (Autoría Propia, 2020).	Página 58
<i>Figura 51. Puntada bucle – experimentación N°3.</i> (Autoría Propia, 2020).	Página 59
<i>Figura 52. Puntada pavorreal – experimentación N°4.</i> (Autoría Propia, 2020).	Página 60
<i>Figura 53. Puntada pavorreal – experimentación N°5.</i> (Autoría Propia, 2020).	Página 61
<i>Figura 54. Puntada pavorreal – experimentación N°6.</i> (Autoría Propia, 2020).	Página 62
<i>Figura 55. Tejido del pastor – experimentación N°7.</i> (Autoría Propia, 2020).	Página 63
<i>Figura 56. Tejido del pastor – experimentación N°8.</i> (Autoría Propia, 2020).	Página 64
<i>Figura 57. Tejido del pastor – experimentación N°9.</i> (Autoría Propia, 2020).	Página 65
<i>Figura 58. Tejido de red – experimentación N°10.</i> (Autoría Propia, 2020).	Página 66
<i>Figura 59. Tejido de red – experimentación N°11.</i> (Autoría Propia, 2020).	Página 67
<i>Figura 60. Tejido de red – experimentación N°12.</i> (Autoría Propia, 2020).	Página 68
<i>Figura 61. Técnica de vuelillos – experimentación N°13.</i> (Autoría Propia, 2020).	Página 69
<i>Figura 62. Técnica de vuelillos – experimentación N°14.</i> (Autoría Propia, 2020).	Página 70
<i>Figura 63. Técnica de vuelillos – experimentación N°15.</i> (Autoría Propia, 2020).	Página 71
<i>Figura 64. Técnica de vuelillos, experimentación en acabados del tejido – quemado.</i> (Autoría Propia, 2020).	Página 72
<i>Figura 65. Puntada racimo, experimentación en acabados del tejido - extirpado.</i> (Autoría Propia, 2020).	Página 73
<i>Figura 66. Tejido del pastor, experimentación en acabados del tejido – corte y sutura.</i> (Autoría Propia, 2020).	Página 73
<i>Figura 67. Puntada de bucle, experimentación en acabados del tejido – corte y cepillado.</i> (Autoría Propia, 2020).	Página 74
<i>Figura 68. Técnica de horquilla, experimentación en acabados del tejido – cicatrización.</i> (Autoría Propia, 2020).	Página 74
<i>Figura 69. Experimentación con otros materiales, alambre de cobre.</i> (Autoría Propia, 2020).	Página 75
<i>Figura 70. Cuaderno de trabajo: antecedentes del tejido a croché.</i> (Autoría propia, 2020).	Página 81
<i>Figura 71. Cuaderno de trabajo: contexto.</i> (Autoría propia, 2020).	Página 83
<i>Figura 72. Cuaderno de trabajo: historia de vida, primera parte.</i> (Autoría propia, 2020).	Página 84
<i>Figura 73. Cuaderno de trabajo: historia de vida, segunda parte.</i> (Autoría propia, 2020).	Página 86
<i>Figura 74. Cuaderno de trabajo: conceptualización.</i> (Autoría propia, 2020).	Página 88
<i>Figura 75. Bocetos rápidos, primer momento - inocencia.</i> (Autoría propia, 2020).	Página 89
<i>Figura 76. Bocetos rápidos, segundo momento - instante.</i> (Autoría propia, 2020).	Página 90
<i>Figura 77. Bocetos rápidos, tercer momento - contención.</i> (Autoría propia, 2020).	Página 90
<i>Figura 78. Bocetos rápidos, cuarto momento - reconstrucción.</i> (Autoría propia, 2020).	Página 91
<i>Figura 79. Bocetos rápidos, quinto momento - respiro.</i> (Autoría propia, 2020).	Página 91
<i>Figura 80. Cuaderno de bocetos: ilustraciones a lápiz, primer momento - inocencia.</i> (Autoría propia, 2020).	Página 92
<i>Figura 81. Cuaderno de bocetos: ilustraciones a lápiz, segundo momento - instante.</i> (Autoría propia, 2020).	Página 93
<i>Figura 82. Cuaderno de bocetos: ilustraciones a lápiz, tercer momento - contención.</i> (Autoría propia, 2020).	Página 94
<i>Figura 83. Cuaderno de bocetos: ilustraciones a lápiz, cuarto momento - reconstrucción.</i> (Autoría propia, 2020).	Página 95
<i>Figura 84. Cuaderno de bocetos: ilustraciones a lápiz, quinto momento - respiro.</i> (Autoría propia, 2020).	Página 96
<i>Figura 85. Maqueta a escala 1:6 de Inocencia, chaqueta, medias y guantes</i> (Autoría propia, 2020).	Página 97
<i>Figura 86. Maqueta a escala 1:6 de Instante, delantero y posterior</i> (Autoría propia, 2020).	Página 98
<i>Figura 87. Maqueta a escala 1:6 de Reconstrucción, delantero y posterior</i> (Autoría propia, 2020).	Página 99
<i>Figura 88. Proceso de ilustración digital, primera parte</i> (Autoría propia, 2020).	Página 100
<i>Figura 89. Proceso de ilustración digital, segunda parte</i> (Autoría propia, 2020).	Página 100
<i>Figura 90. Proceso de ilustración digital, tercera parte</i> (Autoría propia, 2020).	Página 101
<i>Figura 91. Proceso de ilustración digital, cuarta parte</i> (Autoría propia, 2020).	Página 101
<i>Figura 92. Ilustraciones finales, Inocencia. Fotografía digital por María Fernanda García</i> (Autoría propia, 2020).	Página 102
<i>Figura 93. Ilustraciones finales, Instante. Fotografía digital por María Fernanda García</i> (Autoría propia, 2020).	Página 103
<i>Figura 94. Ilustraciones finales, Contención. Fotografía digital por María Fernanda García</i> (Autoría propia, 2020).	Página 104
<i>Figura 95. Ilustraciones finales, Reconstrucción. Fotografía digital por María Fernanda García</i> (Autoría propia, 2020).	Página 105
<i>Figura 96. Ilustraciones finales, Respiro. Fotografía digital por María Fernanda García</i> (Autoría propia, 2020).	Página 106

RESUMEN

El presente proyecto de investigación parte de la problemática de que el tejido a croché está siendo desaprovechado para realizar propuestas de moda conceptual en la ciudad de Cuenca. Se propone diseñar una línea de moda conceptual a partir de la experimentación con técnicas y puntadas del tejido a croché para así fortalecer y visibilizar esta rama del diseño de moda en la ciudad. El enfoque de esta investigación es cualitativo, apoyado en el método etnogáfico y la metodología alterotópica. Como resultado se presenta una línea de moda conceptual trabajada a través de un proceso reflexivo a partir de cinco momentos: Inocencia - Instante - Contención - Reconstrucción - Respiro.

Palabras clave: moda conceptual, diseño de moda, arte conceptual, tejido a croché.

ABSTRACT

This research originated with the issue that crochet fabric has been neglected in proposals for conceptual fashion in Cuenca. Thus, this investigation proposed a conceptual fashion line based on experimentation with crochet techniques and stitches in order to strengthen this branch of fashion design, so that it becomes visible in the city. The focus of this research was qualitative, with an ethnographic method and an alterotopic methodology. As a result, a conceptual fashion line was presented through a reflective process, which consisted of five moments: Innocence - Instant - Containment - Reconstruction - Breath.

Keywords: conceptual fashion, fashion design, conceptual art, crochet fabric.

Ver Anexo N° 3

Introducción

El tejido a croché es una práctica que a lo largo de la historia ha sido trabajada en diferentes campos, es así que se pueden encontrar desde artículos para el hogar, menaje de casa, artesanías, juguetes hasta obras de arte realizadas con esta labor de punto. En el diseño de moda, esta técnica ha estado presente en la confección de prendas de vestir, y se la puede visibilizar en varias colecciones de reconocidas casas de moda.

Sin embargo se ha encontrado que existe un desaprovechamiento del tejido a croché para el desarrollo de propuestas dentro de la moda conceptual en la ciudad de Cuenca, por lo cual se plantea como objetivo general diseñar una línea de moda conceptual a partir de la experimentación con el tejido a croché para el fortalecimiento de esta rama en la ciudad.

La moda conceptual como manifestación dentro del diseño de moda, surge en la década de los años ochenta del siglo XX, está anclada a métodos del arte conceptual y se fundamenta en procesos de reflexión profunda que ponen en cuestionamiento los lineamientos de creación de vestimenta/moda establecidos por parte de la industria. En la ciudad de Cuenca, esta rama del diseño de moda, se encuentra aún en estado exploratorio, si bien existen ciertas aproximaciones, son aisladas las propuestas que se ubican dentro de ella.

A partir de esto se plantearon cuatro objetivos específicos en función del objetivo general, los cuales se han desarrollado en cuatro capítulos a lo largo de esta investigación.

En el primer capítulo denominado “moda conceptual”, se analizan nociones de esta rama a través de un recorrido histórico donde se destacan hitos relacionados a esta práctica, para luego contextualizar la moda conceptual en la ciudad de Cuenca.

El segundo capítulo “tejido a croché”, aborda el origen de esta práctica así como sus diferentes técnicas, para entender su aplicabilidad en el diseño de moda. En el tercer capítulo se trabaja la experimentación con diferentes técnicas y puntadas del tejido a croché, de manera paralela al proceso creativo, con la finalidad de determinar aquellas que puedan ser usadas en la moda conceptual.

Finalmente el cuarto capítulo aborda el desarrollo de una línea de moda conceptual a partir de la experimentación, donde se amplía el proceso creativo a través de recursos, herramientas y metodologías relacionadas al diseño y a la investigación artística, pertinente con la problemática que se aborda.

Las técnicas de investigación usadas en este proyecto parten del enfoque cualitativo, donde a partir de métodos específicos se llegó a recopilación de datos, análisis de información y desarrollo de objetivos, en este sentido se analizó bibliografía especializada, se aplicaron instrumentos del método etnográfico como la observación, entrevistas semi-estructuradas y la técnica de historia de vida. Adicionalmente se aplicó la metodología alterotópica donde se exploran técnicas tanto de las ciencias sociales como de la investigación artística. Esta última se la considera en vista de que la moda conceptual está anclada históricamente en procesos del arte conceptual.

CAPÍTULO

UNO

MODA CONCEPTUAL

1.- MODA CONCEPTUAL	Página 15
1.1.- La moda como fenómeno social	Página 15
1.2.- Diseño de moda	Página 17
1.3.- Antecedentes de la moda conceptual: el arte conceptual	Página 18
1.4.- ¿Qué es la moda conceptual?	Página 19
1.5.- Hitos de la moda conceptual	Página 20
1.5.1.- Elsa Schiaparelli	Página 21
1.5.2.- Issey Miyake	Página 22
1.5.3.- Rei Kawakubo – Comme des Garçons	Página 23
1.5.4.- Yohji Yamamoto	Página 24
1.5.5.- Martin Margiela	Página 25
1.5.6.- Hussein Chalayan	Página 26
1.5.7.- Fredrik Tjærandsen	Página 27
1.6.- Moda conceptual en Ecuador	Página 28
1.6.1.- Lia Padilla	Página 28
1.6.2.- Moda conceptual en Cuenca	Página 29

MODA CONCEPTUAL

Este capítulo se centra en entender qué es la moda, el diseño de moda y una de sus ramas: la moda conceptual. También busca contextualizar esta expresión del diseño en la ciudad de Cuenca. Cabe mencionar que si bien se hace un acercamiento hacia la vestimenta y su relación con la moda, para guardar la coherencia con esta investigación, no se pretende explicar a profundidad qué es el vestido o la indumentaria, ello implicaría una investigación de otro tipo.

1.1.- La moda como fenómeno social

Para el sociólogo alemán George Simmel, “la sociedad existe cuando varios individuos entran en interacción” (Frisby, 1992, p. 9). La sociedad es una construcción humana y para que exista tiene que mantenerse gracias a la actividad de los sujetos que la conforman. Es un producto que surge como resultado de estas interacciones, dando estructura y moldeando el comportamiento de los sujetos en un mundo construido por ellos mismos. Una de las formas más cotidianas de interacción en sociedad al momento de relacionarse con el otro es generalmente por medio de un cuerpo vestido, en donde pueden existir puntos de coincidencia entre unos y marcar la diferencia con otros. El vestir en palabras de Entwistle (2002) es:

Un hecho básico de la vida social y esto, según los antropólogos, es común en todas las culturas humanas: todas las personas «visten» el cuerpo de alguna manera, ya sea con prendas, tatuajes, cosméticos u otras formas de pintarlo. Es decir, ninguna cultura deja el cuerpo sin adornos, sino que le añade algo, lo embellece, lo resalta o lo decora (p.11).

Este vestir el cuerpo por lo tanto se convierte en una expresión social, la vestimenta actúa de cierta forma como una segunda piel para el ser humano. Le proporciona elementos necesarios para identificarse dentro de un grupo social, y al mismo tiempo reconocerse en su individualidad para diferenciarse de otros. Si se entiende que naturalmente el ser humano nace desnudo, el vestido es una construcción que por un lado le permite adaptarse al medio natural, cumpliendo con las necesidades básicas de utilidad y funcionamiento, sin embargo, ¿que pasa cuando esas funciones están cubiertas? Como se menciona anteriormente, el vestido tiene otras características más allá que la de cumplir su rol como armadura protectora hacia las dificultades del entorno natural.

Las personas cubren su cuerpo por razones diferentes, para el escritor Françoise Boucher (1966) el vestido cumple con funciones que van más allá de su simple utilidad, para él tiene que ver con factores sociales ligados a la religión, el estatus, la estética y la magia. Esta última asociada al comportamiento de grupos humanos que normalmente viven desnudos y que en ciertas ocasiones cubren su cuerpo con prendas como una manera de identificación mágica con su entorno.

Para Boucher esta asociación mágica con las prendas fue el motor que dio origen al vestido ya que cumple con funciones simbólicas, y no responde exclusivamente a factores utilitarios de cubrir la desnudez como mecanismo de sobrevivencia. En esta asociación mágica, el ser humano adopta ciertos atributos al momento de portar las prendas, por ejemplo la fuerza de un animal al cubrirse con su piel, o como protección en contra de fuerzas malignas (p. 9). De esta manera el vestir pasa a formar parte de una segunda naturaleza para el ser humano y se ve influida por factores sociales, culturales y simbólicos.

El vestir el cuerpo actúa así mismo como diferenciador social, y uno de los factores predominantes que diferencian a los sujetos dentro del grupo social es la moda asociada a la vestimenta. Pero ¿que es la moda? Para Simmel (1957), la moda es “una forma de imitación y por lo tanto, de igualación social, pero paradójicamente al cambiar incesantemente, diferencia un tiempo de otro y un estrato social de otro. Une aquellos de una clase social y los separa de los demás” (p. 541). Según el sociólogo, la moda es un fenómeno que empieza en las élites con la intención de diferenciarse de las masas a través de la manera de vestir. En este proceso de distinguirse del otro inicia el interés por parte de las clases menos privilegiadas por imitar, en un esfuerzo de pertenecer, a una clase inaccesible.

Es aquí cuando surge la paradoja que Simmel comenta anteriormente, en el afán de diferenciación la moda uniformiza. Cuando algo sale “a la moda”, en el sentido de cambio y novedad, esto se masifica, todos lo usan y surge nuevamente la otra paradoja, que en el afán de diferenciación entre sujetos, de alguna manera los termina homogenizando. Esto se vuelve evidente en las modas urbanas, en donde esas mismas diferencias hacen posible la integración en los pares que comparten intereses. En el movimiento punk, por ejemplo, las personas se identifican a través de la ropa que usan, más allá de otros códigos de comportamiento, y aseguran su lugar en el grupo adoptando una cierta estética y unos hábitos al momento de vestir.

Para entender el fenómeno de la moda con relación al vestido, se deben tomar en cuenta dos factores; primero, que la moda es de carácter intangible y por lo tanto, cuando está asociada a la ropa toma visibilidad. Segundo, que el cambio, es decir la rapidez con la que aparece y se esfuma es parte esencial de su estructura, como expone la socióloga Yuniya Kawamura en su libro *Fashion-ology* (2005):

La moda no es ropa visual, sino elementos invisibles incluidos en la ropa. Brenninkmeyer (1963: 4) define la moda como un uso predominante del vestido adoptado en la sociedad por el momento. Es el resultado de la aceptación de ciertos valores culturales, todos los cuales están abiertos a influencias de cambio relativamente rápidas (p. 4)... sin importar de qué período de la historia se esté hablando, la esencia definitiva de la moda es el cambio (p. 5).

Este fenómeno está asociado directamente con aquellos grupos que están inmersos en un sistema de aparente progreso, como es el caso de las sociedades luego de la revolución industrial. En el siglo diecinueve en Occidente se plantean nuevos modelos productivos, dando como resultado un aumento en la división del trabajo, mejoras en la tecnología, el comercio se expande y la movilidad social se hace posible, de esta manera el fenómeno de la moda se democratiza y cambia la perspectiva que la gente tiene sobre la manera en que va vestida. (Kawamura, 2005). La moda entonces deja de estar asociada al privilegio de la clase alta y ahora todos pueden estar “a la moda” sin importar su estatus en vista de que el factor económico ya no representa un problema. La industrialización en las sociedades modernas capitalistas¹, permite el flujo dentro de la escala social, algo que antes resultaba inalcanzable se convierte en asequible y la pertenencia a un grupo se puede afianzar gracias a la manera en cómo el sujeto va vestido.

1 Capitalismo: sistema económico basado en la propiedad privada de los medios de producción y en la libertad de mercado (RAE, 2020).

Es en estas sociedades donde la moda puede establecer su sistema, el cual engloba “una serie de organizaciones interconectadas y con puntos de coincidencia implicadas en la producción y promoción del vestido” (Entwistle 2002, p. 6), es decir, la vestimenta/moda como sistema comprende la interacción de diferentes actores sociales a modo de engranaje, donde cada pieza le da continuidad a la siguiente. En esta secuencia se encuentra el trabajo de costureras, sastres, diseñadores, fotógrafos, editores de revistas, por nombrar algunos y uno de los puntos de coincidencia en la cadena, comprende el estudio de la moda, dando lugar a la institucionalización del fenómeno y es así como se establecen escuelas de diseño dedicadas al estudio, producción y promoción de la moda.

1.2.- Diseño de moda

El diseño de moda es una disciplina que se podría decir que surge como una necesidad de la industria de la moda, la cual se mueve con mucha rapidez, y a diferencia de otras industrias, demanda constante reinención en períodos cortos de tiempo (Sorger y Udale, 2006). Si bien diseñar una moda resulta un proceso sumamente complejo ya que involucra varios actores sociales como se explicó en párrafos anteriores, existen una serie de componentes que permiten que la creación de ropa, telas o accesorios sean aceptados por parte de la industria así como por gran parte de la población como moda asociada al vestir.

Es así que el diseño de moda se compone de una serie de pasos que siguen los diseñadores para facilitar el desarrollo de un proyecto. Según el teórico Bruno Munari (1983), la naturaleza del diseño es proyectual y consiste en una serie de operaciones que siguen un orden lógico para conseguir un máximo resultado haciendo el menor esfuerzo. Siguiendo esta línea de pensamiento, un diseñador de moda traduce sus ideas siguiendo cierta metodología para completar un proyecto que puede resultar en un prototipo de prenda o en una colección de moda.

En esta secuencia el diseñador puede empezar por la recopilación de información a través de distintos referentes, hacer una búsqueda de tendencias u otros para después realizar un *mood-board*² o tablero de inspiración. Luego se utiliza la herramienta de *sketchbook*³ o bocetero, en la cual de manera intuitiva el diseña-

dor hace bocetos rápidos, define posibles siluetas, cromática y materiales. Posterior a esto el diseñador define su concepto, que es un proceso de síntesis de la información recopilada anteriormente, para definir los bocetos finales y pasar a la etapa de construcción del prototipo o colección.

Por otra parte Amoroso (2018) hace un acercamiento al diseño de modas como “ese oficio que lleva a exteriorizar una idea para mutar el cuerpo y transformarlo a través de una prenda de vestir...La observación, el análisis y la reflexión se entretajan en la elaboración del proyecto de vestimenta/moda” (p. 72). Se puede entender de esta manera que el diseño de moda tiene además un carácter reflexivo y que la moda asociada a la vestimenta pasa por distintos niveles de estudio y análisis antes de llegar a manos del usuario.

Para la diseñadora, el diseño de moda se divide de acuerdo a función, forma y contenido y se clasifica de acuerdo a segmentos: en primer lugar está el segmento de *prêt à porter*⁴ (listo para usar) también conocido como *ready to wear* (RTW), siendo la manifestación más básica de la moda, donde la función configura la relación con el sujeto y su fin es de interés práctico frente a la prenda. En segundo lugar está el segmento *deluxe* (de lujo), que es un punto intermedio entre la función-forma-contenido de la prenda y su atención está ligada a la forma del objeto sin descuidar su función. Finalmente está la alta costura, *haute couture*⁵, donde el contenido relacionado a la forma es más relevante que su función (Ibíd.). Es en este último segmento donde la moda conceptual encuentra su espacio de enunciación y al ser esta una de las manifestaciones más complejas que surgen dentro del diseño de moda, se analiza con detenimiento más adelante.

El lugar que ocupan los diseñadores en el engranaje de la moda es fundamental, ya que, en muchos casos ha sido el trabajo personal lo que ha dado lugar al desarrollo del diseño de moda. Los diseñadores son los responsables de “crear, difundir y legitimar la ropa como moda” (Kawamura, 2005), parte de su rol en el sistema es mantener el sentido de novedad e innovación y dar continuidad a un oficio que está en constante evolución.

2 Moodboard: es una herramienta creativa que consiste en la visualización de imágenes, materiales, palabras, etc a modo de lluvia de ideas que ayudan a preparar la fase de ideación de un proyecto (Seoane, s.f.).

3 Bocetero: cuaderno de dibujo que se utiliza para plasmar ideas rápidas a modo de borrador del proyecto final.

4 Prêt à porter: (loc. fr.) adj. y m. [Ropa de vestir] que se vende ya confeccionada con arreglo a unas tallas y medidas establecidas (Word Reference, 2005).

5 Haute Couture: segmento de la moda que se dedica a el diseño y confección de ropa de alta calidad, marcada por una artesanía superior. Generalmente realizada a mano por un equipo de artesanos, hecha a medida especialmente para un cliente (Cambridge Dictionary, s.f.).

1.3.- Antecedentes de la moda conceptual: el arte conceptual

Las ideas banales no pueden ser rescatadas por una ejecución hermosa.

Sol LeWitt – oraciones sobre arte conceptual 1969

El vínculo entre arte y moda ha estado presente a lo largo de la historia, tal es así que en la década de los ochenta aparece la moda conceptual, que de acuerdo con Hazel Clark (2012) “tuvo el camino preparado, aunque de manera indirecta, por el arte conceptual” (p.67). El arte conceptual como movimiento artístico surge en la década de los sesenta y desde sus inicios ha estado envuelta en controversias de quién inició esta corriente artística, ya que existen tantas posturas como artistas conceptuales.

Para el filósofo Henry Flynt (1963) el arte conceptual es “un arte del cual el material es el concepto, así como el material de la música por ejemplo, es el sonido” (p.1). En el arte conceptual el texto, es decir, la teorización o reflexión profunda está por encima de la resolución material de la obra misma. De tal manera, el concepto se convierte en el soporte principal sobre el cual se asienta la obra de arte.

Si bien este acercamiento puede resultar confuso en primera instancia, describe la esencia del arte conceptual, donde lo que prevalece es el concepto o la idea por encima de la resolución concreta de la obra. Un exponente clave de este movimiento es el artista estadounidense Joseph Kosuth, quien en 1965 presenta su obra *One and Three Chairs* (Una y Tres Sillas) que consiste en una instalación artística con tres elementos: una silla desplegable de madera, una fotografía de la silla y un texto con la definición de la palabra silla.

El artista no construyó la silla, no tomó la foto de la silla ni tampoco escribió su definición, entonces entra en discusión la manera tradicional de entender la obra de arte, comúnmente asociada a la habilidad del artista. En palabras del propio Kosuth, “el arte que yo denomino conceptual lo es porque se basa en una investigación en torno a la naturaleza del arte” (Kosuth citado en Fernández, s.f.). Con un simple elemento el artista abre un debate acerca de la naturaleza misma del arte y pone en evidencia el peso teórico-reflexivo que caracteriza al arte conceptual.

Por otra parte el Profesor de Historia del Arte de la Universidad de Columbia, Alexander Alberro (1999) describe que para



Figura 1. Joseph Kosuth 1965 *One and Three Chairs* – Una y Tres Sillas (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, s.f.).

tener una mejor comprensión sobre el arte conceptual se deben seguir sus cuatro trayectorias:

1. La autorreflexión de la obra de arte tradicional, donde los elementos que la constituyen tienen un orden y una jerarquía, hacia una comprensión de la totalidad de la obra donde se consideran de igual manera todos sus componentes. En este proceso de reflexión, puede ocurrir que la valoración de la habilidad técnica manual se abandona en gran medida, si no del todo.

2. El “reduccionismo” donde la objetualidad tradicional de la obra de arte puede llegar a la desmaterialización completa y el texto, es decir, la teoría se expande y toma más relevancia que el objeto mismo.

3. La negación del contenido estético donde el sentido tradicional contemplativo frente a una obra de arte se transforma en un placer teórico.

4. El emplazamiento de la obra se convierte tanto en una reflexión sobre las convenciones que lo enmarcarán o situarán, como en un auto cuestionamiento de cómo se comunicará o mostrará.

El arte conceptual cuestiona la manera tradicional de hacer arte, las categorías de la producción, y sus formas de exhibición. Es un arte que se apoya en lo teórico, es decir que lo predominante son las ideas y la capacidad reflexiva de la obra, más no la resolución material, los acabados o la habilidad manual del artista.

La negación del contenido estético en el sentido contemplativo y de experiencia sensible frente a una obra de arte, se convierte en “experiencia estética”, donde entender el arte se convierte en un placer teórico y el espectador es quien tiene que resolver los problemas que plantea la obra (Oliveiras, 2005, p. 33). La experiencia estética sacude al espectador, lo incomoda y se convierte en un espacio investigativo, donde el disfrute se encuentra al momento de resolver o entender la obra de arte.

1.4.- ¿Qué es la moda conceptual?

La moda conceptual surge como rama dentro del diseño de moda en la década de los ochenta de manera paralela a otros segmentos como el *prêt a porter* o la alta costura. De acuerdo a la diseñadora Silvana Amoroso (2018) esta última se subdivide en alta costura funcional y alta costura objeto, aclarando que la primera permite al sujeto relacionarse con la prenda considerando aún criterios de portabilidad y de uso, mientras que en la segunda la vestimenta/moda se convierte en un objeto contemplativo y de reflexión.

Es en este espacio de la alta costura donde un diseñador encuentra mayor libertad creativa, ya que no depende de lineamientos ligados a la industria de manera estricta como sí sucede con el *prêt à porter*. Es en la alta costura donde se puede apreciar con mayor recurrencia el desarrollo de la moda conceptual. Sin embargo, para poder entender la moda conceptual, se debe hacer un acercamiento en términos históricos y comprender su relación con el arte conceptual.

Hazel Clark (2012) realiza un paralelismo hacia las prácticas del arte conceptual y afirma que la moda conceptual se ve influenciada de manera indirecta por aquel en vista de que ambas prácticas se sustentan en procesos tales como “las ideas sobre la apariencia, la autorreflexión sobre la resolución, innovación y experimentación, y manifestaciones que plantean preguntas pero que rara vez proporcionan respuestas claras” (P. 67). De esta manera se genera un paradigma donde la comercialización de la ropa e incluso su portabilidad se piensa desde otras perspectivas, donde prima un enfoque teórico por sobre los aspectos formales de la ropa.

Por otra parte pone en cuestionamiento los lineamientos de creación establecidos hasta el momento por el sistema de la moda, en palabras de Simon Swale (2017), la moda conceptual es “no-arte y no-diseño”, es un espacio en medio que fluctúa entre las dos disciplinas, donde se pone en cuestionamiento la manera de hacer moda y sus relaciones: es ropa o no-ropa, es usable o no-usable, es experimental o es comercial (p. 183). De esta manera, la moda conceptual se convierte en un acercamiento filosófico hacia el diseño, donde el portador o espectador completa el círculo al entender la prenda más allá de su uso o de su apariencia.

Esta nueva dimensión del diseño de moda se hizo visible en el siglo XX gracias al trabajo de algunos diseñadores *Avant-Garde*⁶ como Issey Miyake, Rei Kawakubo y Yoji Yamamoto, quienes cuestionaban los convencionalismos de la moda “qué era, qué aspecto tenía, cómo se sentía en el cuerpo, cómo se exhibía y vendía, además, dónde se originaba” (Clark, 2012). Estos diseñadores japoneses marcaron el inicio de la interpretación posmoderna del diseño de moda, rompiendo las limitaciones entre Oriente y Occidente, y plantearon otra manera de diseñar.

De igual manera se replantean las formas de mostrar los diseños, la pasarela se transforma y la configuración del espectáculo se asemeja más a los recursos que se manejan dentro del arte conceptual (performance, instalación, happening, etc) que a los del diseño de moda convencional. Un diseñador que marcó un estilo fuera de lo común al momento de presentar sus colecciones fue Alexander McQueen, quien conmovió a su audiencia con puestas en escena poco convencionales.

Una de las más recordadas fue la pasarela de primavera/verano 1999 en la cual, aparece en el escenario una modelo con un vestido voluminoso blanco inmaculado, parada sobre una plataforma giratoria siendo atacada por un par de brazos robóticos que le lanzan pintura. Ese momento espontáneo creado por el diseñador ha sido considerado como uno de los episodios más emblemáticos sobre la pasarela de moda.

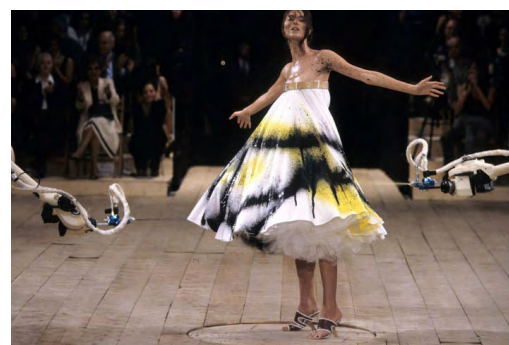


Figura 2. Vestido tinturado por brazos robóticos. Alexander McQueen 1999. (The Metropolitan Museum of Art, 2011).

6 Avant-Garde: se refiere a ideas nuevas, inusuales o experimentales, especialmente relacionadas al arte o a las personas que las introducen por primera vez. (Diccionario Oxford, s.f.)

Si bien el lugar en el que la moda conceptual se visibiliza continúa siendo por excelencia la pasarela, se han incorporado otros espacios como museos o los propios talleres de los diseñadores. La manera en como se expone ha puesto en cuestionamiento incluso la relación del cuerpo con la prenda como sostenedor de las propuestas. En palabras de Swale (2017):

La moda conceptual no solo ha cambiado la manera en que una audiencia se involucra con la moda... sino que ha cambiado la relación entre la prenda y el usuario, es decir, entre la moda y el cuerpo. A lo largo de la historia, la moda se ha conectado fundamentalmente con la naturaleza de poner en primer plano el cuerpo. Sin embargo, en la moda conceptual, el cuerpo se vuelve secundario, quizás incluso perdido. La relación de la prenda con la cultura ya no se entiende ni está mediada por el cuerpo...la moda conceptual por lo tanto brinda la oportunidad de considerar las prendas como artefactos autónomos que pueden ser criticados como textos (p. 184).

El proyecto de grado de CSM⁷ de Hussein Chalayan en 1993 es un claro ejemplo de cómo la moda conceptual puede prescindir del cuerpo para su existencia. En *The Tangent Flows*, el diseñador trabaja el tema de la muerte, y enterró una serie de vestidos durante meses para que se descompongan, los cuales luego fueron expuestos en el escaparate de la tienda de lujo *Browns* en Londres. De esta manera queda claro que la moda conceptual permite otros espacios de exhibición y el recurrir al cuerpo como elemento para mostrar queda a criterio de cada diseñador y sus propuestas.



Figura 3. Hussein Chalayan, *The Tangent Flows* 1993, (Cortesía del estudio Hussein Chalayan para Dazed Magazine, 2013).

El diseño de moda tradicionalmente se ha estudiado dentro de un proceso lineal que consiste en investigación-bocetos-confección-acabados, resolviendo problemáticas ligadas a la industria de la moda, dejando muy poco espacio para el desarrollo de un sistema basado en la búsqueda crítica para un diseño de moda experimental de carácter reflexivo.

La moda conceptual rompe con ese sistema lineal e introduce procesos propios del arte conceptual, donde la búsqueda crítica y la postura reflexiva frente al objeto se convierten en el aspecto primordial del diseño, dejando en segundo plano la resolución formal.

La moda conceptual, de esta manera, es un fenómeno que se centra en la transmisión de ideas que ponen en perspectiva al sistema, cuestiona sus convenciones sociales, dialoga y discute con apreciaciones hegemónicas institucionalizadas desde la industria y también desde la academia, donde su mayor fuerza es replantear el quehacer de la moda.

1.5.- Hitos de la moda conceptual

Los diseñadores *avant-garde* en la moda conceptual son aquellos que se consideran por el medio, adelantados a su tiempo, fuera de lo común, los que no siguen las reglas del juego o que se destacan por ser innovadores en cuanto a sus propuestas. Generalmente los diseñadores de avanzada, cuestionan los valores sociales del momento y las condicionantes artísticas establecidas (Kawamura, 2004). A continuación se presenta una selección de diseñadores emblemáticos en el desarrollo de la moda conceptual a lo largo del tiempo.

1.5.1.- Elsa Schiaparelli

A inicios del siglo veinte, la diseñadora de moda y artista Elsa Schiaparelli, miembro activo del movimiento surrealista, incorpora en su práctica procesos más cercanos al arte que al diseño, dando como resultado productos irreverentes, irónicos y atrevidos que se destacan por ser atípicos para la época. Schiaparelli a través de sus creaciones invita al usuario a tener una relación reflexiva frente la prenda de vestir. En su práctica, asentó fundamentos conceptuales dentro de sus diseños, y abrió el camino para la posteridad. Un ejemplo de esto es su *vestido esqueleto*, en el cual la diseñadora entra en diálogo con el cuerpo, manipulando el textil con técnicas de acolchado y puntadas sobreexpuestas, transforma la silueta de manera trasgresora y la intención del diseño traspasa su funcionalidad. De esta manera la prenda se convierte en espacio de cuestionamiento, de manera literal se exponen las osamentas del cuerpo para concebir un vestido desafiante frente a los convencionalismos de su época.



Figura 4. Vestido Esqueleto (delantero). Elsa Schiaparelli. 1938. (Museo V&A, 2017).



Figura 5. Vestido Esqueleto (detalle). Elsa Schiaparelli. 1938. (Museo V&A, 2017)

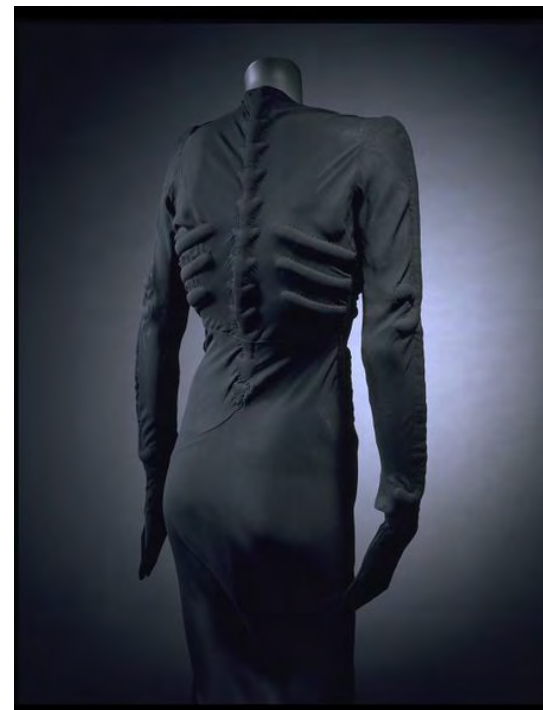


Figura 6. Vestido Esqueleto (posterior). Elsa Schiaparelli. 1938. (Museo V&A, 2017)

1.5.2.- Issey Miyake

Considerado el padre fundador del movimiento de moda *avant-garde* en París, el diseñador de origen japonés, realizó estudios de arte en la universidad de Tama en Tokio antes de trasladarse a París en 1965 en donde estudia sastrería y costura por un año en *l'Ecole de la Chambre Syndicale de la Couture*.

Desde los años setenta, este diseñador desafía las convenciones artísticas, incorporando nuevas tecnologías a sus diseños y redefine la naturaleza del vestir a partir del desarrollo conceptual en sus proyectos (Kawamura, 2004). Introduce en la cultura occidental nuevas siluetas a partir de su herencia japonesa, un ejemplo de esto es su proyecto APOC⁸ (un pedazo de tela), en donde integra nuevas tecnologías que le permiten crear bases textiles que desafían las convenciones existentes y le da un giro a la producción de ropa.

Lo primordial en el desarrollo de esta serie era no cortar la tela sino respetar el material y trabajar la forma a partir del cuerpo. Su interés estaba centrado en “un concepto que explora no solo la relación entre el cuerpo y la ropa, sino también en el espacio que se utiliza entre ellos” (Miyake Design Studio, s.f). Esta manera de concebir el diseño de moda desde el abordaje de lo conceptual como fundamento para el vestir, ha sido como Issey Miyake ha ido entretejiendo su legado cultural en Occidente.



Figura 7. Issey Miyake, pasarela final de la colección primavera/verano 1999. (Yoshinaga, s.f.).

8 A piece of cloth: término que el diseñador aplica cuando se refiere a el uso de un elemento básico de vestimenta como el kimono, como base de sus creaciones (English, 2011)

1.5.3.- Rei Kawakubo – Comme des Garçons

Solo puedo esperar la oportunidad de que algo completamente nuevo nazca dentro de mí. La forma en que busco esto desde adentro es comenzar con un “tema” provisional. Hago una imagen abstracta en mi cabeza...Rompo la idea de “ropa”...Creo que todo lo relacionado con la forma de hacer ropa hasta ahora no es bueno...

Extracto del Manifiesto de Rei Kawakubo, 2013 (citado en Obrist, s.f.)

La diseñadora de origen japonés se graduó de la Universidad de Keio donde realizó estudios de filosofía, especializándose en estética oriental y occidental. Su acercamiento hacia la moda ha sido de manera autodidacta. En sus inicios trabajó como fotógrafa y estilista de moda en una compañía textil, para luego establecer su marca Comme des Garçons en 1969 (De la Haye, 2001).

El trabajo de Kawakubo se caracteriza por cuestionar las convenciones establecidas en el mundo de la moda occidental, desde el empleo de diferentes materiales, deconstrucción y reconstrucción de las prendas, hasta la innovación en las siluetas. Sus primeras propuestas fueron diseñadas a propósito de cierta manera para que las prendas tengan un aspecto inacabado o usado, con siluetas asimétricas, desafiando la idea de perfección asociada al ideal de belleza platónico.



Figura 8. Rei Kawakubo. Comme des Garçons. *Body Meets Dress—Dress Meets Body*. Conjunto (corpiño y falda). 1997. (MoMA, s.f.).



Figura 9. Comme des Garçons, Colección RTW Primavera/verano 2014. (F. Iona / Indigitalimages.com, s.f.).

Para Kawakubo la idea de belleza es algo que cambia constantemente y ella lo encuentra en lo inacabado, en lo no predecible (Kawamura, 2004). Por otra parte se cuestiona la forma en como la ropa se lleva sobre el cuerpo, para la diseñadora “el diseño de moda no se trata de revelar o acentuar la forma del cuerpo de una mujer, su propósito es permitir que una persona sea lo que es” (Jones, 1992. Citado en Kawamura, 2004). Es así que en el año 1997 presenta su colección de primavera/verano titulada *Body Meets Dress, Dress Meets Body* (el cuerpo reconoce el vestido, el vestido reconoce el cuerpo) donde se identifican diferentes vestidos con una serie de almohadillas ubicadas estratégicamente en diferentes áreas del cuerpo (abdomen, hombros, espalda y caderas) e incorpora bases textiles con patrones de cuadros ideadas por la misma diseñadora, que hacen referencia a la domesticidad de la mujer (Granata, s.f.). En esta colección se cuestiona la manera occidental ortodoxa de concebir la silueta femenina y el rol que tiene la mujer en la sociedad. Kawakubo se acerca al diseño de moda primero desde el cuestionamiento, desde el concepto, para desde ahí desarrollar sus propuestas.

1.5.4.- Yohji Yamamoto

Parte del “Trío japonés” de moda *avant-garde* de los años ochenta, Yamamoto se graduó de Derecho en la Universidad de Keio y posteriormente realizó estudios en el colegio de moda Bunka Fukusō Gakuin en Tokio. En 1973 establece su compañía en su ciudad natal, gradualmente expande su negocio a occidente, y en 1981 junto a Rei Kawakubo presenta su primera colección en París (Kawamura, 2004). Su trabajo se caracteriza por mantener un estilo monocromático, asimétrico y de siluetas holgadas, donde el color negro es predominante.

Desafiando los convencionalismos de la alta costura, Yamamoto reflexiona en torno a la “belleza de lo inacabado” y muestra una serie de prendas con formas irregulares, que envuelven enteramente al cuerpo. La ropa se caracterizaba por telas rasgadas, dobladillos desiguales o sin coser, que dan la sensación de necesidad o indigencia (English, 2011, p. 38). Esta deconstrucción⁹ de las prendas se convirtió en un lenguaje vestimentario cargado de simbología, el cual pasó a ser un nuevo concepto del vestir.

El historiador de arte Harold Koda, se refiere a esta manera de hacer ropa como la “estética de la pobreza”, donde la “decadencia” se mira como un ideal estético (Martin & Koda, 1993. Citado en English, 2011). Yamamoto ha sido reconocido por hacer ropa unisex o sin genero, en donde los cuerpos se difuminan con el material.

Figura 10. Yohji Yamamoto – Femme Collection 1983. (The Quid Stories, 2015).



Figura 11. Yohji Yamamoto, Chaqueta Otoño/Invierno 2018. Falda de algodón Primavera/Verano 2000. (D. Sims, 2018).

9 Deconstrucción: término posmoderno comúnmente usado para describir el desglose de elementos, tradiciones e ideas en un contexto artístico. (English, 2011).

1.5.5.- Martin Margiela

Diseñador nacido en Bélgica, se gradúa en 1980 de la Real Academia de Bellas Artes de Amberes. Viaja a París para trabajar con el diseñador francés Jean Paul Gaultier durante tres años (1984-1987) y un año después funda su marca Maison Martin Margiela en 1988. Lo característico de Margiela, es que de manera sutil se convierte en uno de los diseñadores más subversivos de la industria de la moda. De manera frontal rechaza la pasarela tradicional, el estereotipo de las supermodelos y la idea de “estrella” del diseñador de moda (Menkes, 2017). Un claro ejemplo de esto es la puesta en escena de sus pasarelas que rompen con la normalidad, son provocativas y se asemejan más a obras performáticas.

En 1988 muestra su colección de otoño/invierno sobre maniqués de madera de tamaño real, con el rostro envuelto en vinyl plástico y suspendidas por cables, se movilizaban en el escenario como marionetas, con esta acción el diseñador le da un giro a la tradicional presentación de la moda sobre cuerpos humanos. Especula con la visibilidad y el anonimato, tanto es así que rara vez se lo ha fotografiado y nunca ha aparecido en sus pasarelas.



Figura 12. *Maison Martin Margiela, colección otoño/invierno 1998.* (Condé Nast Archive, s.f.).

El concepto de deconstructivismo¹⁰ en Margiela se aprecia a lo largo de su carrera, el diseñador tiene una cierta resistencia hacia la “alta moda” y parte de su concepto proviene de la “estética de lo ordinario” donde las prendas muestran lo que normalmente se oculta, las marcas de su labor quedan expuestas y es así que las puntadas, costuras y dobladillos sin terminar son resaltados. Propone siluetas asimétricas, utiliza materiales desgastados, incluso recicla telas o prendas de segunda mano y las reconstruye en sus propuestas de diseño (O’Neil, 2001). El sello de su marca es el anonimato y se convierte en base conceptual de sus pasarelas, cubrir el rostro de los modelos es algo que la casa de moda continúa realizando hasta la actualidad.



Figura 13. *Maison Margiela Artisanal Co-ed Primavera/verano 2020 diseñada por John Galeano.* (Maison Martin Margiela, s.f.)

10 Deconstructivismo: término usado en la arquitectura que hace referencia a la destrucción de una estructura por razones estéticas o estructurales.

1.5.6.- Hussein Chalayan

Estereotipado como “difícil e intelectual”, el diseñador conceptual por excelencia, nace en Nicosia Chipre en 1970. A sus 12 años se muda a vivir a Londres con su padre donde años después entra a estudiar diseño de moda en Central Saint Martins College of Arts and Design. Desde sus inicios como estudiante se diferenciaba del resto ya que se mostraba más interesado por las ideas antes que por hacer ropa, de hecho existen testimonios que uno de sus tutores le dijo que deje de perder el tiempo y estudie escultura (Steele, 2001).

Interesado por la filosofía, la historia, la arquitectura y la tecnología, al momento de crear sus colecciones indaga profundamente temas que lo relacionan con su propia historia. El principal motor al momento de crear sus colecciones ha sido el cuerpo, entender el organismo humano y su movimiento. En una entrevista para Designboom, comenta que como inmigrante abraza las dualidades en su vida y su trabajo, “soy un inmigrante en varias disciplinas” (Chalayan, citado en Designboom, s.f.).

De esta manera el diseñador explora diferentes campos dentro de su trabajo (arte, cine, diseño), y al momento de mostrar sus propuestas, lleva a cabo puestas en escena que son comparadas con performance e instalaciones artísticas. Sus pasarelas nada convencionales y trasgresoras lo posicionan como un diseñador visionario e innovador.

Para Chalayan el cuerpo tiene connotaciones culturales y en varias ocasiones ha perseguido el impacto que genera la religión en diferentes culturas, sobretodo como se piensa en el cuerpo de la mujer y el lugar que ocupa en la sociedad (Steele, 2001). En 1998 presenta la colección *Between*, donde aborda temas políticos ligados a la religión musulmana, y exhibe una serie de vestidos que poco a poco se desmaterializan y van revelando de manera progresiva el cuerpo desnudo hasta que solo el rostro queda cubierto.

Su aproximación hacia la moda ha sido considerada muchas veces radical y el mismo se autodenomina como un diseñador de ideas, ha fluctuado entre varias disciplinas sin dejar de lado el aspecto comercial. Chalayan reflexiona la condición humana a través de la vestimenta, sus diseños hablan sobre migración, identidad, tiempo y espacio. Siempre interesado por los avances tecnológicos, tiene la mirada puesta hacia el futuro.



Figura 14. Hussein Chalayan. Comentario sobre el estatus de mujeres musulmanas como parte de la colección *Between* primavera/verano 1998. (L. Mclaws, 2018).



Figura 15. *Cuerpos elásticos*, parte de la producción de danza *Gravity Fatigue*, 2015. (M. Vason, 2015).

1.5.7.- Fredrik Tjærandsen

El diseñador/artista Fredrik Tjærandsen, de origen noruego, presenta el 2 de junio del 2019 su colección de posgrado de Central Saint Martins en Londres titulada *Moments of Clarity*, en un desfile para la prensa. La colección configurada por una serie de vestidos "burbuja" como el los llama, causaron revuelo entre el público y antes de que termine la pasarela se convierte en fenómeno de *Instagram*. Cuenta en una entrevista para I-D magazine que su interés por la costura empieza desde los 15 años y es así que al terminar el colegio, viaja a Londres y aplica para el programa de grado en CSM pero no logra entrar. Por lo cual se dedica a estudiar escultura en un programa de artes de la misma universidad y para hacer su especialidad de posgrado aplica nuevamente y estudia diseño de moda.

Fredrik relata que gracias a que la universidad permite este flujo entre disciplinas (arte-diseño de moda), pudo "conceptualizar nuevas posibilidades en la confección de prendas de vestir y, por lo tanto, crear algo tan desafiante" (Tjærandsen citado en White, 2019). Para el desarrollo de su colección parte del concepto del recuerdo, como un ejercicio de la memoria. "Las burbujas infladas tratan sobre ser capaces de vestir un recuerdo borroso. Cuando la burbuja emerge en la pasarela, encarna el sueño. Cuando la burbuja se desinfla visualizamos el momento en el que nos damos cuenta de que tenemos consciencia". (Tjærandsen citado en Hobbs, 2019).

El diseñador/artista materializa la sensación del recuerdo por medio de la innovación tecnológica en una serie de piezas a modo de esculturas globo o "burbujas" que representan su proceso de ideación con un enfoque vanguardista. Los vestidos fueron realizados con látex de caucho natural biodegradable, de origen sustentable y responsable cosechado por productores en Sri Lanka. Si bien Tjærandsen no ha revelado hasta la fecha la manera en como construye sus vestidos, cuenta en una entrevista para V&A que sus "burbujas" fueron concebidas de manera que no se ha usado una sola costura en su construcción. Tienen un sistema de pestillo creado por el mismo, el cual se accede desde el interior y permite activar el desinflado de la prenda (Fashion in motion: Fredrik Tjærandsen, s.f.).

Se podría decir que el trabajo interdisciplinario de Tjærandsen pertenece a la moda conceptual y es un trabajo actual que demuestra que las fronteras entre arte y moda son borrosas y que existe un espacio intermedio que se puede cruzar de manera exitosa.



Figura 16. Fredrik Tjærandsen, vestido "globo", 2019. (McInerney, 2019).

1.6.- Moda conceptual en Ecuador

1.6.1.- Lia Padilla

Diseñadora de moda nacida en Quito, realiza propuestas enmarcadas dentro del segmento de Alta costura y se auto denomina como diseñadora *Avant-Garde*. En una entrevista realizada, Padilla describe que ella utiliza ese término para describir su trabajo ya que ella hace “moda que te haga sentir cosas mas que moda para vestir”. Sus propuestas están enmarcadas dentro de lo no convencional y tras mucha investigación coincide en que sus propuestas son de carácter conceptual y el término vanguardista es el que mejor define su práctica.

Al iniciar su carrera de diseño de moda tuvo la oportunidad de trabajar como vestuarista para una ópera, realizando vestuario para personajes de fantasía y esto le abrió la posibilidad para trabajar el diseño desde otros lenguajes del vestir. Siempre estuvo muy cercana al arte, fue bailarina desde los doce años y proviene de una familia de artistas, afirma que su necesidad profundizar en el diseño proviene de su nexos con el arte, ya que en palabras de la diseñadora “eso es lo que hacen los artistas”. Crea sus propuestas a partir de la autorreflexión y su búsqueda está ligada hacia el recuerdo.

Se desenvuelve dentro del segmento de Alta Costura y sus búsquedas hacia el diseño de moda están muy ligadas al recuerdo, hacia la memoria tanto personal como sobre su lugar de origen. Se podría decir que la diseñadora en su práctica intenta provocar sentimientos en el espectador que lo muevan internamente.



Figura 17. Colección *Sangre*, 2018. (Cortesía de L. Padilla para Diseño en Ecuador, 2020).

1.6.2.- Moda conceptual en Cuenca

Como se menciona en el apartado de moda como fenómeno social, la moda asociada al vestir toma visibilidad en la ropa, donde los factores de cambio, novedad e innovación son parte fundamental de su existencia. En la ciudad de Cuenca, el fenómeno moda tiene sus propias características y se comporta de manera particular, es decir, que el engranaje de la moda; diseñadores, fotógrafos, estilistas, editores de moda, manejan otros tiempos y se mueve de manera diferente a lo establecido por la industria de la moda en otras partes del mundo.

Si se entiende que la moda conceptual aparece como manifestación dentro del diseño de moda y se muestra de manera más recurrente dentro del segmento de alta costura, para esta investigación se ha realizado un estudio de campo que incluye el método netnográfico¹¹ (etnografía virtual) para la observación de aquellos diseñadores que se ubican dentro de ese segmento. La investigación se centra en diseñadores de moda establecidos o de trayectoria que se dediquen de manera activa a la producción y promoción de alta costura en la ciudad de Cuenca.

Para la recopilación de datos se remite a la plataforma virtual más utilizada por los diseñadores, Instagram, que de acuerdo a un estudio de mercado realizado a las cincuenta marcas de lujo más reconocidas de la industria de la moda, se determinó que el 100% de éstas, utilizan *Instagram*¹² para la visualización, promoción y venta de sus productos. (Souza, 2016). Para determinar los sujetos observables, se establecieron ciertos parámetros que delimiten la información de acuerdo a lo mencionado en líneas anteriores.

1. Que los diseñadores estén enmarcados dentro del segmento de Alta Costura.
2. Que los diseñadores tengan una trayectoria superior a los cinco años de trabajo continuo.
3. Que los diseñadores estén en constante producción y promoción de moda.
4. Que los diseñadores hayan participado al menos en una pasarela nacional o internacional en los últimos cinco años.

Como siguiente paso, se realiza una investigación bibliográfica, en la cual se toma como punto de partida la tesis de Diana Amoro, quién realizó una segmentación de mercado enfocada a emprendimientos de alta costura realizados por graduados de la Universidad del Azuay en la Ciudad de Cuenca desde el año 2005-2017. Dentro de esta investigación, se recopilaron los siguientes datos:

- 30 emprendimientos relacionados a la alta costura en la ciudad de Cuenca
- 8 alta costura bajo pedido
- 6 residen fuera de la ciudad
- 5 Cerraron su emprendimiento
- 10 se encuentran activos haciendo alta costura
- 1 se desconoce si continúa produciendo alta costura

Con la obtención de estos datos, se procedió a realizar la observación a diez diseñadores graduados de la Facultad de Diseño de la Universidad del Azuay. Adicionalmente se observaron a dos diseñadores cuencanos de trayectoria que están realizando alta costura en la ciudad de manera constante. El instrumento utilizado fue una ficha de observación y para determinar si existen manifestaciones de moda conceptual en la ciudad, se aplicaron ciertos criterios para determinar qué diseñadores cumplen con al menos uno de estos criterios dentro de su práctica para realizar una entrevista semiestructurada posteriormente.

Los criterios utilizados para la discriminación de datos fueron los siguientes:

1. Nivel reflexivo o de cuestionamiento: esto hace referencia al diálogo que se genera con la prenda, es una acercamiento filosófico hacia el vestir, es decir, cómo el diseñador aborda el concepto desde la reflexión profunda frente a ciertas problemáticas y como el diseño de moda se convierte en plataforma de comunicación y de inmersión cognitiva que se manifiesta a través de las prendas.

11 Netnografía: se presenta como un nuevo método investigador para indagar sobre lo que sucede en las comunidades virtuales. El método deviene de la aplicación de la etnografía al estudio del ciberespacio. Su pretensión transita por erigirse como ciencia de lo que ocurre en la red. (Turpo, 2008).

12 Instagram: aplicación y red social cuya función principal es poder compartir historias, fotografías o videos con otros usuarios.

2. La representación sigue al concepto: quiere decir que el concepto es el motor de la propuesta. Aquí el concepto no se lo aborda de una manera denotativa, es decir, desde el proceso universal de diseño con todas sus aristas, sino más bien desde un espacio en términos históricos, relacionando con procesos conceptuales concebidos en un tiempo-espacio determinado, en donde el término se resignifica, reinterpreta y como resultado se da una nueva forma de diseñar.

3. Idea sobrepasa la función de uso: la idea o el concepto se convierten en el material del cual está conformada la prenda o propuesta. La funcionalidad queda relegada a un plano secundario.

4. Deconstrucción de la prenda: hace alusión a la capacidad de la prenda para mostrar un aspecto diferente al establecido, así como la capacidad para reconstruirla en otras formas.

Los resultados obtenidos de la observación fueron los siguientes:

- El 100% de la muestra realiza como prenda principal el vestido de gala, enfocando la atención del diseño hacia el adorno del cuerpo femenino a través de siluetas que exaltan ciertas partes del cuerpo mientras se disimulan otras. Dentro de las siluetas más utilizadas está la silueta reloj de arena y la silueta guitarra.
- El 100% de la muestra trabaja principalmente en el diseño y confección de prendas para eventos sociales tales como: certámenes de belleza, matrimonios, graduaciones, quince años, entre otros.
- El 100% de la muestra aplica criterios de alta costura en la confección de los vestidos de gala, donde el trabajo artesanal se visibiliza a través de las técnicas empleadas como por ejemplo el bordado a mano. De igual manera los vestidos se confeccionan a medida de la cliente.
- El 90% de la muestra confecciona los vestidos de gala con materiales propios de la alta costura como bases textiles de seda, chifón, crepé, encaje, organza, satén, tul, entre otras. De igual manera para los acabados se emplea el uso de pedrería, donde se destacan cristales Swarovski, perlas y canutillos.

- El 80% de la muestra se dedica a el diseño y confección de prendas tales como pantalones, blusas y faldas con materiales y acabados de alta costura.
- El 20% de la muestra realiza Ready to wear o prêt à porter a demás de alta costura.
- El 20% de la muestra cumplen con al menos un criterio de moda conceptual en una o mas propuestas.

Una vez obtenidos los resultados de la observación se procedió a hacer entrevistas semiestructuradas a aquellos diseñadores que cumplieron con uno o más criterios de moda conceptual, a partir de la ficha de observación antes mencionada.

Mediante las aplicación de entrevistas semiestructuradas se intentó conocer a profundidad aspectos referentes al trabajo de cada diseñador, su proceso creativo, el segmento en el cual ubican su trabajo, la capacidad reflexiva y de cuestionamiento al momento de concebir sus propuestas así como cual es su definición de concepto y de moda conceptual. Los datos de las entrevistas arrojaron los siguientes resultados:

- Las diseñadoras ubican su trabajo principalmente en el segmento de alta costura con un enfoque dirigido hacia las necesidades del cliente. Si bien trabajan a demás otros segmentos como prêt à porter, lo principal en su trabajo sigue siendo realizar vestidos de gala con criterios de alta costura. El trabajo de las diseñadoras se centra principalmente en el cliente y las necesidades funcionales de las prendas.
- Al hablar del proceso creativo, cada diseñadora lo aborda de manera diferente. Una diseñadora trabaja de manera mas dinámica y experimental, donde la metodología empleada varía de acuerdo a la propuesta de diseño. Por ejemplo, puede empezar su proceso creativo desde la elección de materiales y terminar en los bocetos. Otra diseñadora aborda el proceso creativo tomando referencias de la naturaleza y aborda el diseño de sus colecciones de manera visual principalmente.
- Cuando se aborda la pregunta sobre qué entienden por concepto, una diseñadora lo asoció con la metodología de investigación que se trabaja usualmente en el diseño de moda (ideación, inspiración, tendencias), mientras que otra lo asoció con aspectos formales del diseño (cromática, for-

mas, imágenes) ligada a un motivo gestor como por ejemplo la selva ecuatoriana.

- Existe confusión entre idea, concepto e inspiración. Cuando hacen referencia al concepto, utilizan palabras como “inspiración” o “experimentación”. En uno de los casos el concepto lo relaciona directamente con la investigación que se realiza como parte del proceso creativo. En definitiva, no se tiene una idea concreta sobre lo que significa el concepto en la propuesta de diseño.
- Al abordar el tema de moda conceptual, se evidencia que existe desconocimiento sobre la historia de la moda y el espacio-tiempo donde se ubica esta rama del diseño de moda.
- Cuando se pregunta sobre moda conceptual, existe confusión entre el proceso de conceptualización del diseño de moda siguiendo una metodología lineal (ideación, inspiración, tendencias, moodboard, bocetos, prototipo) con el proceso de conceptualización de la moda conceptual, el cual se trabaja de manera correlacional con procesos propios del arte conceptual.
- Las diseñadoras no tienen un concepto claro sobre la metodología que se emplea dentro de la moda conceptual y lo confunden constantemente con el desarrollo creativo de la propuesta. Es decir, que asocian el proceso de conceptualización desde la praxis del diseño, desde la metodología empleada y no desde una mirada histórica de esta rama del diseño de moda y los procesos propios de la moda conceptual.
- Al momento de responder sobre como abordan la reflexión o el cuestionamiento en sus propuestas de diseño, no hubo una respuesta clara. Una diseñadora lo asoció con la creatividad y la capacidad de experimentar dentro del diseño de moda. Otra tuvo un abordaje diferente, desde el trabajo social con artesanos y la contribución de sus diseños para disminuir la contaminación ambiental por medio del aprovechamiento de remanentes textiles.

A partir de este estudio de campo se puede entender que en la ciudad de Cuenca, la moda conceptual como rama dentro del diseño de moda, se encuentra aún en estado exploratorio. Existe desconocimiento sobre el lugar que ocupa dentro del diseño de

moda y sobretodo el período histórico donde se ubica. De esta manera las propuestas de diseño enmarcadas como parte de esta manifestación de moda no se visibilizan de manera clara en la ciudad. Se podría decir que el enfoque de los diseñadores de moda que se dedican a la alta costura en la ciudad se centra principalmente en la funcionalidad de las prendas, en los acabados y en la relación del trabajo con el cliente. Dejando así poco o nulo espacio para incursionar en propuestas de carácter conceptual y crítico que ahonden en la reflexión profunda a través del diseño de moda conceptual.

Las fichas de observación así como la transcripción de las entrevistas se encuentran en los anexos del presente trabajo.

CAPÍTULO

DOS

TEJIDO A CROCHÉ

2.- TEJIDO A CROCHÉ	Página 35
2.1.- Breve historia	Página 35
2.2.- Un acercamiento a la técnica	Página 36
2.3.- Puntos, Puntadas y Técnicas	Página 36
2.3.1.- Puntos básicos de croché.	Página 37
2.3.2.- Puntadas.	Página 38
2.3.3.- Técnicas.	Página 39
2.4.- El croché en el diseño de moda	Página 41
2.4.1.- Red Valentino	Página 41
2.4.2.- Oscar de la Renta	Página 42
2.4.3.- Moschino	Página 42
2.4.4.- Alexander McQueen	Página 43
2.5.- El croché en la moda conceptual	Página 43
2.5.1.- Sister by Sibling	Página 43
2.5.2.- Sandra Backlund	Página 44
2.5.3.- Johan Ku	Página 45
2.6.- El Croché en la moda conceptual en Cuenca	Página 46
2.6.1.- Silvana Amoroso	Página 46
2.6.2.- Ana Andrade	Página 48

TEJIDO A CROCHÉ

En este capítulo se pretende tener un acercamiento al tejido a croché desde un breve recorrido histórico, hacia una comprensión de la técnica y su relación con el diseño de moda. Se analiza también la relación histórica del tejido a croché con la moda conceptual y ciertos casos que se presentan en la ciudad de Cuenca.

2.1.- Breve historia

El origen del tejido a croché es desconocido, existen ciertas aseveraciones que lo posicionan inicialmente en Arabia y que a través de rutas comerciales se esparce por España y otros países mediterráneos. Otros sostienen que la evidencia más antigua proviene de América del Sur en donde ciertos adornos tejidos a croché se utilizaban en ritos relacionados a la pubertad. En China así mismo, se han encontrado ejemplares de antiguos juguetes trabajados con diferentes técnicas de croché. Sin embargo las evidencias más contundentes de este tejido datan del siglo XIV y han sido encontradas en monasterios italianos bajo el nombre de “encaje de monja”. Se deduce que la técnica fue difundida por monjas hacia España, luego Francia y de ahí por el resto de Europa. (Paludan, 1995, p. 7).

Ciertos investigadores postulan que la falta de evidencias tan antiguas puede estar ligada al hecho de que el croché puede tejerse con las manos (Leslie, 2007). Por otra parte la historiadora británica Therle Huges deduce que el origen de la técnica está ligada a la experimentación con agujas usadas para el bordado en tambor alrededor de 1764, en donde la técnica utilizada consistía de “puntos cadena trabajados en el aire y entrelazados entre ellos para construir una tela” (Huges citado en Maines, 2009, p.45). El croché es una técnica versátil, que permite portabilidad, es decir que se puede tejer en cualquier lugar y en cualquier momento, es por esto que dar con la fecha exacta de su origen resulta un esfuerzo infructuoso.

2.2.- Un acercamiento a la técnica

El término croché según la Real Academia Española, es la “labor de punto que se hace con aguja de gancho” y es una adaptación gráfica de la voz francesa “*crochet*” que significa gancho (RAE, s.f.). De acuerdo a Ernesto Lefébure (2006) en su libro *El Bordado y los Encajes*, el croché recibe su nombre debido a la forma de la herramienta, la cual consiste en una aguja cuya punta se ha recurvado y no tiene ojo para enhebrar el hilo (p,12). Esta variedad en la punta de la herramienta, es decir “el gancho” es lo que permite hacer el punto cadena, el cual se considera el punto más básico de la técnica, sin la necesidad de una base textil para que se sostenga.

En esencia el croché es una técnica de tejido de punto que requiere de una herramienta (croché) y un material continuo (hilo, lana u otros) para crear un tejido. La base de todo tejido a croché son las cadenas, y para generar un tejido, se deben entrelazar sucesivamente. A diferencia de otros tejidos, el croché permite trabajar tanto vertical como horizontalmente, dando como resultado estructuras estables y reversibles (Leslie, 2007, p. 50).

Tradicionalmente el tejido a croché se asocia a las actividades de ocio y es así que se encuentran a menudo manualidades tejidas con esta técnica, así como menaje de casa y artículos para el hogar. Es una labor simple de aprender y muchas de las puntadas y técnicas que se conocen actualmente han sido pasadas de generación en generación (Potter, 1990, p. 11). Se podría decir que es una labor que pasa de mano a mano.

Dentro de las potencialidades del tejido a croché está el poder construir volúmenes mediante diferentes técnicas, tal es el caso del “amigurumi”¹³ de origen japonés, con la que se realizan figuras de tres dimensiones (Gutierrez, 2018). Esta técnica permite la construcción de volúmenes, en esencia se trabaja de manera concéntrica a partir del aumento o reducción sistemática de puntadas. La experimentación con esta y otras técnicas de croché permiten aprovechar el tejido artesanal para su implementación en otros campos, en el caso de esta investigación para su aplicación a la moda conceptual.

2.3.- Puntos, Puntadas y Técnicas

En el tejido a croché existen una gran variedad de puntos, puntadas y técnicas que permiten tejer superficies de acuerdo a la necesidad. En este apartado se han seleccionado aquellas que se consideran las más adecuadas para esta investigación. Para tener una mejor comprensión sobre este tejido, es necesario puntualizar sobre la terminología que se empleará de aquí en adelante: croché, punto, puntada y técnica.

Croché: Hace referencia a la herramienta utilizada para trabajar la labor de punto. Es una aguja con la punta recurvada en forma de gancho y no tiene ojal.



Figura 18. Aguja de croché (Autoría propia, 2020).

Punto: Hace referencia a la configuración más básica del uso de la herramienta (croché) con el material (hilo u otro) para constituir la base de una puntada o técnica. Ejemplo: punto cadena.

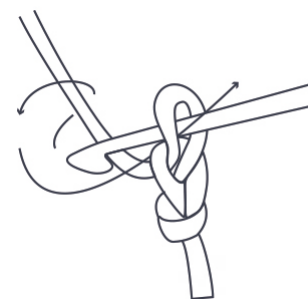


Figura 19. Punto cadena (Autoría propia, 2020).

Puntada: Hace referencia a la sucesión de puntos o a la combinación de ciertos puntos para generar un tejido. Ejemplo: puntada pavorreal, que se hace a partir del punto bucle y medio punto.

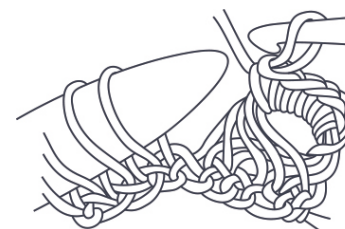


Figura 20. Puntada pavorreal (Autoría propia, 2020).

13 Amigurumi: técnica de tejido a croché de origen japonés que significa “peluche tejido” el prefijo Ami proviene de kabigari ami かが針編み que significa croché y Gurumi proviene de niugurumi ぬいぐるみ que significa peluche.

Técnica: Hace referencia a el conjunto de puntos y puntadas empleados para la construcción de un tejido. Ejemplo: técnica de vuelillos, que se hace a partir de puntada cadena y punto alto.

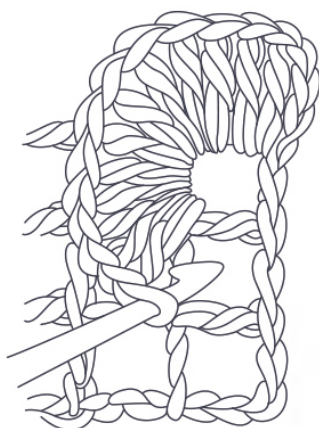


Figura 21. Técnica de vuelillos (Autoría propia, 2020).

2.3.1.- Puntos básicos de croché.

Los puntos básicos son aquellos que forman la base de cualquier tejido a croché, es la configuración menos compleja del tejido y en la repetición de puntos se generan puntadas y técnicas. Antes de empezar cualquier tejido se debe hacer el **nudo corredizo**, para ello se pueden seguir los siguientes pasos:

1. Hacer un bucle, insertar el croché en el bucle, tomar la hebra y pasar por la mitad del bucle.
2. Jalar la hebra suavemente hasta asegurarla y hacer el nudo.

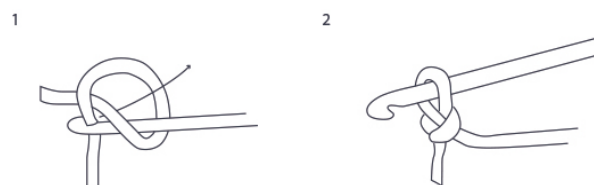


Figura 22. Nudo corredizo (Autoría propia, 2020).

A continuación se realiza un recopilatorio de algunos puntos básicos del tejido a croché:

PUNTOS BÁSICOS DEL TEJIDO A CROCHÉ		
Nombre	Símbolo	Abreviatura
nudo corredizo - inicio	o	nc
punto cadena	○	cad
punto corredizo - cierre	●	pc
medio punto	×	mp
medio punto alto	T	mpa
punto alto	⌣	pa
punto triple	⌣	ptr
punto racimo	⌣	rac
punto Piña	⌣	piñ
tejer hebra delantera	⌣	hd
tejer hebra posterior	⌣	hp
tejer dos hebras	⊖	dh
poner puntos con cadena		ppcad
poner puntos con medio punto	⊗	ppmp
lazada		laz

Figura 23. Puntos básicos del tejido a croché - Recopilatorio. (Autoría propia, 2020).

2.3.2.- Puntadas.

Puntada racimo

Es una puntada volumétrica que se construye a partir de varios puntos, normalmente se utiliza el punto alto en una secuencia de cinco puntos por cada puntada. La puntada racimo al tener volumen se destaca y se la usa para realizar motivos dentro del tejido. Se pueden variar los puntos y la cantidad de repeticiones para generar el racimo.

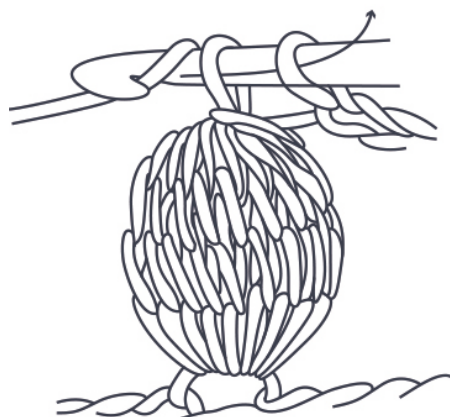


Figura 24. Puntada racimo con punto triple (Autoría propia, 2020).

Puntada de bucle

Es una puntada reversible que se utiliza tradicionalmente para la construcción de prendas como gorros, guantes, medias o zapatillas. Los bucles se generan en el reverso del tejido, es decir en el interior, sin embargo se puede usar el revés para un acabado diferente. Existen varias maneras de hacer los bucles, utilizando un dedo de la mano, con la ayuda de un lápiz, una regla o un pedazo de cartón se da el ancho deseado del bucle. Puede ser tejida tanto en filas como de manera circular.

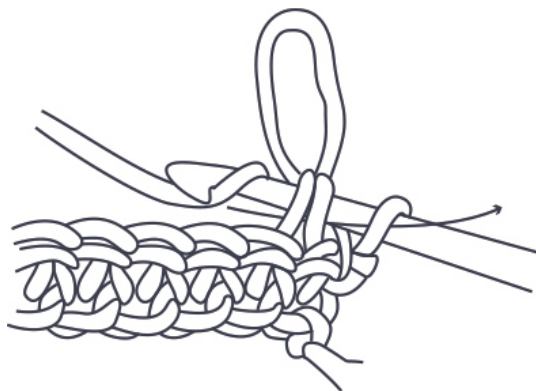


Figura 25. Puntada bucle (Autoría propia, 2020).

Puntada Pavorreal o puntada de escoba

Esta puntada recibe su nombre por la similitud que tiene con las plumas del Pavo Real¹⁴. Conocida también como puntada de escoba ya que antiguamente se trabajaba con un palo de escoba (de ahí su nombre), sin embargo, en la actualidad se incorpora en el trabajo una aguja de palillo¹⁵ de manera horizontal. Es una puntada compuesta por punto bucle y medio punto, normalmente se trabaja en múltiplos de 5 pero puede variar de acuerdo al motivo. El grosor del bucle así mismo varía dependiendo del grosor del palillo utilizado. Es una puntada elegante, ideal para realizar estolas, alfombras o artículos decorativos para el hogar.

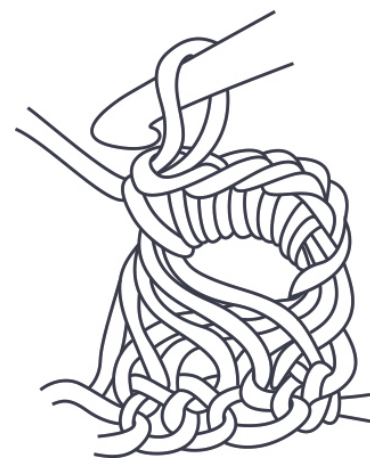


Figura 26. Puntada pavorreal (Autoría propia, 2020).

14
15

Pavo Real: ave de plumaje exótico.
Palillos: técnica de tejido de punto que se teje con dos agujas.

2.3.3.- Técnicas.

Tejido del pastor o crochet de Bosnia

Es la técnica más elemental del tejido a croché, asociada a las regiones pobres y frías de Europa del norte y este. Se la conoce con diferentes nombres dependiendo de la región; *crochet de Bosnie* (Francia), *shepherd's knitting* (Escocia), *gobelinstich* (Alemania), *pjoning* (Noruega), y *påtning* (Suecia), La técnica se realiza con el punto cadena únicamente y a pesar de que es aparentemente fácil ya que se utiliza el punto más básico del tejido a croché, tiene su complejidad. Se recomienda tejer de manera floja, ya que el punto cadena tiende a apretarse y el tejido puede estrecharse conforme se avanza en la labor. Se puede usar un croché de un grosor mayor al hilo para un mejor resultado. Esta técnica se teje en una de las hebras de la cadena, ya sea la delantera o la posterior, tradicionalmente se teje de manera circular, pero se puede tejer en filas también.



Figura 27. Técnica del pastor o crochet de Bosnia (Autoría propia, 2020).

Tejido de red

Conocida como *Filet crochet* por su nombre en francés, se traduce como tejido de red. Lo característico de esta técnica es que se generan espacios en el tejido por el uso sistematizado de puntos y puntadas, en el cual debe existir un equilibrio entre los espacios libres y los espacios ocupados. Tradicionalmente ha sido utilizado para realizar bordes en prendas de vestir, para manteles, ropa de cama y menaje de casa. Este tejido sirve como base para la realización de otras técnicas y se trabaja a partir de patrones para generar figuras o motivos dentro del tejido. El tejido en red genera superficies con un claro derecho y revés cuando se teje de manera lineal y puede ser tejido de manera circular también.



Figura 28. Tejido de red o filet crochet (Autoría propia, 2020).

Técnica de vuelillos

Para realizar esta técnica, se debe partir de una técnica base, puede ser la técnica red o cualquier otra que genere espacios entre los puntos. Una vez completada la técnica base, se procede a rellenar los espacios. Se tejen varios puntos en un mismo espacio formando un abanico. En este tipo de técnica se puede variar el uso de puntos aunque tradicionalmente se realiza con punto alto. La técnica de vuelillos es ideal para realizar bordes en prendas de vestir como faldas o vestidos.



Figura 29. *Técnica de vuelillos* (Autoría propia, 2020).

Técnica de horquilla (hairpin crochet)

Llamada también croché de tenedor o encaje de horquilla¹⁶, esta es una técnica que toma su nombre debido a la herramienta que se utiliza para tejer. Tradicionalmente la horquilla tiene forma de U, sin embargo actualmente tiene forma rectangular. Se la encuentra en diferentes grosores y algunas tienen la característica de ser ajustables. Esta técnica se aplica para realizar bordes en los trabajos, collares para camisas, manteles y chales.



Figura 30. *Técnica de horquilla con medio punto*. (Autoría propia, 2020).

16 Horquilla: f. Herramienta en forma de horca de labrador para diversos usos (RAE, s.f.).

2.4.- El croché en el diseño de moda

En el diseño de moda, el tejido a croché ha sido empleado en su manera más convencional, a través de la fabricación de prendas de vestir o accesorios que se comercializan según la temporada. Si se comprende a la moda asociada a la vestimenta desde una perspectiva de algo pasajero, que pierde vigencia en un tiempo determinado, “como aquello que “debe ser” en ese momento. Aquello que se precisa adquirir, poseer, consumir... por la necesidad de pertenecer a cierto marco de vanguardia” (Mussuto, 2007, p.33), el empleo del tejido está condicionado a los cambios de tendencias, de temporadas o a lo que requiera la industria.

A lo largo del tiempo, reconocidos diseñadores y casas de alta costura, han incorporado en sus diseños el tejido a croché: Valentino, Oscar de la Renta, Moschino, AlexanderMcQueen, por nombrar algunos, han realizado prendas trabajadas con diferentes técnicas de croché, incorporando un tejido que por lo general se lo asocia a las actividades de ocio y del hogar. Llevar el croché a la alta costura resignifica esta práctica y al ser una labor manual que requiere de tiempo para su realización se alinea perfectamente dentro del segmento de alta costura.

2.4.1.- Red Valentino

La marca parte de la casa de alta costura Valentino, lanzó su colección RTW¹⁷ primavera/verano 2017 inspirada en los Beach Boys¹⁸. Dentro del ensueño de playa, se aprecian prendas ligeras tejidas a croché con imágenes de atardeceres y una cromática reminiscente a los años sesenta, donde se aprecia el “kitsch americano”. El empleo de diferentes puntos como punto alto asociado a las técnicas de tejido mosaico y tejido en red, permiten la construcción de esta serie de prendas de carácter playero y fresco.



Figura 31. Prendas tejidas a croché parte de la colección primavera/verano 2017 de Red Valentino. (Red Valentino, 2016).

17 Ready to wear: segmento de moda que produce prendas de vestir en serie, en tallas estandarizadas y que se venden de manera masiva.

18 Beach Boys: banda de rock estadounidense formada en 1961.

2.4.2.- Oscar de la Renta

Como parte de la colección RTW primavera/verano 2019, la casa de moda incorporó algunas prendas con intervención de tejido a croché. Se pueden apreciar diferentes técnicas y puntadas que generan motivos en el diseño de cada prenda. En esta colección, donde las transparencias y los flecos son protagonistas, se incorpora el tejido a croché generando un look relajado y chic.



Figura 32. Prendas tejidas a croché, parte de la colección RTW primavera/verano 2019 de Oscar de la Renta. (Vlamos, 2018)

2.4.3.- Moschino

En su colección Resort 2017, presenta una serie de prendas multicolor tejidas a croché utilizando la técnica "Granny Square" o tejido de abuela, así como otras técnicas complementarias que dejan en claro el ambiente de la colección. La referencia de los años 60 estuvo presente a lo largo de la pasarela, con looks exacerbados llenos de influencia de la época go-go.

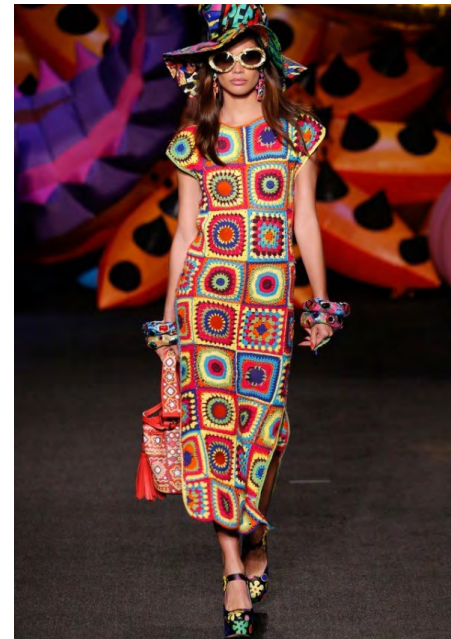


Figura 33. Vestido tejido a croché, parte de la colección Resort 2017 de Moschino (Latorre, 2016).

2.4.4.- Alexander McQueen

La casa McQueen en su última colección RTW primavera/verano 2020 presenta una colección confeccionada a perfección y entre las propuestas aparecen vestidos bordados a mano sobre ilustraciones realizadas por alumnos de Central Saint Martins así como otros inspirados en el encaje Irlandés. Como complemento se pueden apreciar bolsos tejidos a croché con diferentes técnicas y puntadas que se adicionan de manera exquisita a la colección.



Figura 34. Bolsos tejidos a croché, parte de la colección RTW primavera/verano 2020 (Livingly, s.f.).

2.5.- El croché en la moda conceptual

La implementación de tejido a croché en la moda conceptual aparece ligada a proyectos de diseñadores de tejido, son pocos los casos que se han encontrado, sin embargo a continuación se hace una reflexión entorno al trabajo de aquellos diseñadores que en su práctica incorporan la técnica del croché como parte de la propuesta.

2.5.1.- Sister by Sibling

Es una marca de moda inglesa conformada por Sid Bryan, Joe Bates and Cozette McCreery, quienes se dedican a crear sus propuestas a partir del tejido de punto. En sus creaciones incorporan diferentes técnicas y entre esas el uso del tejido a croché es primordial. En su colección RTW otoño/invierno 2014, presentan una serie de outfits donde las piezas principales están compuestas por tejidos desgarrados y reparados con tejido a croché.

De acuerdo a Tim Blanks, redactor de la revista Vogue UK, "cada prenda ha sido trabajada durante cien horas, una mezcla extraordinaria entre ultra-técnica y anarquía total" (Blanks, 2014). El carácter des-hecho de las prendas, está relacionado directamente con el concepto de "desmontaje radical de las convenciones" (Idem). Donde el interés de los diseñadores se centra en la sensación que genera ver una prenda desgarrada y remendada antes que en el aspecto terminado o pulcro. La funcionalidad o la capacidad de uso de las mismas queda relegada a un segundo plano.



Figura 35. Vestido con tejido a croché parte de la colección RTW otoño/invierno 2014 (Sitch, 2014).

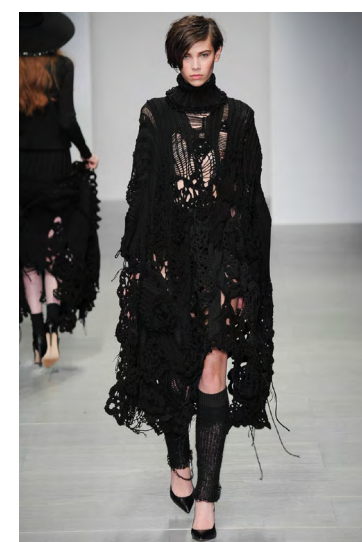


Figura 36. Vestido tejido a croché parte de la colección RTW otoño/invierno 2014 (Arnold, 2014).

2.5.2.- Sandra Backlund

Diseñadora de moda nacida en Suecia, especializada en prendas con tejido de punto. Se gradúa de Beckmans College of Design en Estocolmo en el año 2004 y establece su marca el mismo año. Su trabajo nace de la conjugación de las técnicas del tejido a palillos y el tejido a croché, creando propuestas que según un artículo del Instituto de Arte de Chicago, “pretende romper jerarquías y sugiere un enfoque alternativo basado en nuevas reglas y técnicas de producción que estén en sintonía con la vida contemporánea” (Fashioning the object, s.f.). Backlund en sus propuestas trabaja a partir de volúmenes así como la deconstrucción de las formas para generar nuevas siluetas. Mediante el modelado sobre maniquí o sobre su propio cuerpo construye “piezas esculturales realizadas a mano que están hechas para resaltar, distorsionar o transformar la silueta natural del cuerpo” (Backlund, s.f.). La diseñadora a través de su reflexión busca de-construir la silueta clásica para generar nuevas formas en donde el transformar el cuerpo por medio del tejido se convierte en el principal motor detrás de sus creaciones.

Figura 37. Vestidos de punto y tejido a croché (Backlund, 2013).



Figura 38. Tilda Swinton usando vestido de Sandra Backlund para la portada de AnOther Magazine s/s 2009. (McDean, 2011).

2.5.3.- Johan Ku

Diseñador nacido en Taipei Taiwan, empieza su carrera como diseñador gráfico a sus 17 años, para luego estudiar un máster en diseño textil y moda. En el 2005 viaja a Londres donde establece su estudio de moda y participa en varios concursos. En 2009 presenta su colección *Emotional Sculpture* (Escultura Emocional) y gana el concurso de moda Avant Garde de Gen Arts en Nueva York mientras cursaba un MA en Central Saint Martins, Londres (Not Just a Label, s.f.). El diseñador trabaja desde las sensaciones y lo que el material genera en sus propuestas, en una entrevista realizada por Not Just a Label, Ku expone que en su proceso creativo primero recurre al material, que se inspira en "lanas o textiles interesantes... no es solo parte importante del proceso de diseño, sino el punto de partida de mis colecciones... espero poder afectar de manera imperceptible la mente de las personas" (Ku citado en Textile Arts Center, 2010). De esta manera se puede observar que las técnicas de punto que utiliza como palillos y croché, permiten la exploración hacia nuevas formas constructivas y siluetas fuera de lo común.



Figura 39. Piezas de la colección *Escultura Emocional* 2009 de Johan Ku (Munro, 2012).

2.6.- El Croché en la moda conceptual en Cuenca

En la ciudad de Cuenca, como se ha demostrado en el capítulo anterior, la moda conceptual está aún en modo exploratorio. Si bien existen propuestas que podrían tener un cierto acercamiento de manera experimental, como es el caso de la diseñadora Alexandra Polo, no se han registrado hasta el momento propuestas claras, donde se evidencie que el trabajo del diseñador gira en torno a la reflexión profunda o a cuestionamientos que dialoguen en torno a la relación de las prendas con el portador.

En el caso del tejido a croché ligado a la moda conceptual, se han tomado dos casos puntuales en donde se encuentra claramente un proceso de conceptualización ligado a una reflexión profunda frente a la prenda de vestir e invita al espectador o usuario a tener una aproximación diferente frente a las propuestas.

Como primer caso está el trabajo de la diseñadora Silvana Amoroso y como segundo caso el trabajo de Ana Andrade como parte de un proceso autorreferencial.

2.6.1.- Silvana Amoroso

Diseñadora de moda cuencana, considera que su práctica dentro del diseño de moda es un proceso de traducción, transita entre diferentes disciplinas (diseño, arte, literatura) para la creación de sus obras. Si bien su lugar de enunciación está dentro del diseño de moda, incorpora procesos provenientes del arte donde reflexiona sobre la condición humana y busca sensibilizar, conmover, modificar al espectador desde una búsqueda de sentido a partir de su experiencia personal.

A lo largo del tiempo ha venido trabajando sobre el concepto de Alterotopías, un término creado por la diseñadora, donde propone re-pensar la vestimenta desde otros espacios. Para Amoroso (2018) "las Alterotopías refieren a los espacios vestimentarios que de alguna forma llegan a prescindir en algún momento del cuerpo físico aunque no de su presencia que es latente cuando la prenda ha sido ocupada, vivida", de esta manera concibe la vestimenta desde la periferia, es decir desde la reflexión del artefacto mismo, del cual se desprenden significados y aristas que van cargando de sentido a las prendas más allá de su relación con el cuerpo.

En su obra Intimidad parte de la serie Alterotopías, la diseñadora presenta dos chompas tejidas a croché junto con una fotografía de su madre usando una de las chompas tejidas así como una cédula donde está escrita la historia detrás de las prendas.



Figura 40. Cédula, parte de la obra Intimidad 2018 de Silvana Amoroso. (Amoroso, 2018).

Para la diseñadora esta historia no es solo suya, es la historia de su madre, de su hermana, de su infancia; es la historia de la tristeza, pero también de la superación. Como su nombre lo indica Intimidad, es una obra tejida desde la memoria, desde una historia interconectada a través de un suceso doloroso que en el quehacer de la obra misma va sanando. El tejido a croché en esta historia se vuelve parte de la narrativa, es un medio que permite contar la historia



Figura 41. Chompas de Fresas, parte de la obra *Intimidad 2018* de Silvana Amoroso. (Amoroso, 2018).

2.6.2.- Ana Andrade

Dentro de su práctica como artista textil y tejedora, ha investigado el comportamiento del tejido a croché en torno a la tridimensionalidad de las formas. Entre sus propuestas está la serie *Tejidos o crochet de domingo* que viene realizando desde el año 2014, en donde resalta la relación que tiene con el cuerpo, como escribe en su cuenta de Instagram, “lo cotidiano en mi es más de una decena de operaciones que dejan como resultado un cuerpo intervenido desde temprana edad” (Andrade, 2014). La reflexión de la artista/diseñadora en torno a su propio cuerpo, se exterioriza a través de la repetición y el conjugar del croché, creando piezas que encajan en otros cuerpos.

En Corpiño N°1, trabaja a partir del tema de la hibridación entre el torso de la mujer y la flor de diente de león, generando una pieza que por su tejido pareciera delicada, pero el material empleado (alambre de cobre) contradice esa fragilidad y actúa de cierta manera como una armadura donde se muestra lo que normalmente queda oculto.

Para la siguiente propuesta, *Body*¹⁹, parte del concepto del tacto, donde se aborda el tema del abuso. Con una serie de volúmenes repetidos reminiscentes a dedos y manos, pretende generar sensaciones de asfixia, encierro y malestar.

La experimentación con tejido a croché dentro de la moda conceptual en la ciudad de Cuenca se la puede encontrar en casos aislados, es una práctica que todavía no se ha explorado lo suficiente fuera de su estructura más tradicional, como es para su aplicación en artículos de casa, menaje del hogar, juguetes o incluso en el diseño de moda. A pesar de los escasos ejemplos, se puede percibir que existe un espacio para que la moda conceptual se visibilice a través de propuestas tejidas.



Figura 42. Corpiño N°1 (delantero y lateral), 2017. (Abad, 2017).



Figura 43. Body 2019 (Miranda, 2019).

19 Body: 1. Prenda de ropa interior o de vestir que usan las mujeres y los niños de corta edad que cubre el tronco y se abrocha por la parte de la entrepierna; generalmente es de fibra elástica o algodón y se ajusta y adapta perfectamente al cuerpo.
2. Prenda deportiva de tejido fino y elástico que se adapta perfectamente al cuerpo y cubre el tronco y en ocasiones también parte o la totalidad de las extremidades; es utilizada principalmente por gimnastas, atletas, bailarines y acróbatas. (Lexico, 2020)

CAPÍTULO

TRES

EXPERIMENTACIÓN

3.- EXPERIMENTACIÓN	Página 51
3.1.- Guía de puntos	Página 51
3.1.1.- Puntos comunes	Página 53
3.1.2.- Puntadas especiales	Página 55
3.1.3.- Técnicas especiales	Página 56
3.2.- Experimentación con puntadas	Página 57
3.2.1.- Puntada de bucle	Página 57
3.2.2.- Puntada pavorreal	Página 60
3.3.- Experimentación con técnicas	Página 63
3.3.1.- Tejido del pastor	Página 63
3.3.2.- Tejido de red	Página 66
3.3.3.- Técnica de vuelillos	Página 69
3.4.- Experimentación en acabados del tejido	Página 72
3.4.1.- Quemadura	Página 72
3.4.2.- Extirpado	Página 73
3.4.3.- Corte y sutura	Página 73
3.4.4.- Corte y raspadura	Página 74
3.4.5.- Cicatrización	Página 74
3.4.6.- Rigidez	Página 75

EXPERIMEN TACIÓN

La experimentación realizada en este apartado se trabajó de manera articulada con el proceso creativo detallado en el capítulo cuatro. En primer lugar se realizó un guía de puntos donde se explican abreviaturas, símbolos y nomenclaturas especiales del tejido a croché. Seguido por un muestrario de experimentación con diferentes puntos, puntadas y técnicas de este tejido, donde se elaboran diagramas ilustrativos así como instrucciones de cada una de las muestras experimentadas. Para finalizar se experimenta en los acabados de ciertos tejidos de acuerdo a lo investigado en el cuaderno de trabajo.

3.1.- Guía de puntos

Una guía de puntos permite al usuario que se acerca por primera vez al tejido, a comprender su lenguaje, y se compone de simbologías, nomenclaturas y abreviaciones. Cuando se revisa la literatura especializada en croché, se encuentra que dependiendo del manual o incluso del idioma, la simbología o nomenclatura varía. Sin embargo, cuando se habla de los puntos básicos de esta técnica, existe un consenso universal en cuanto a su simbología.

Por temas pedagógicos, en esta investigación se adicionaron ciertos símbolos que no se encontraron en ningún manual de croché, como “tejer en dos hebras” o “poner puntos con medio punto” (puntos básicos). De igual manera se modificaron ciertos símbolos ya existentes como el de la puntada bucle o puntada pavorreal (puntadas especiales), para facilitar la comprensión de los diagramas trabajados más adelante.

Cada punto, puntada o técnica tiene su nombre y abreviatura, lo cual permite reducir el texto dentro de las instrucciones, facilitar su lectura y que el usuario pueda tejer de corrido. Los símbolos así mismo forman parte de diagramas ilustrativos que complementan las lecturas o en ciertos casos, se convierten en instrucciones visuales por sí mismos.

En el tejido a croché existen a demás diferentes maneras para empezar a tejer cada técnica, se puede tejer en filas, en columnas o de manera circular. Para lo cual, como complemento a los diagramas, se han adicionado símbolos especiales que indican como se debe tejer cada muestra.





Para ayudar al lector a comprender de manera más clara como se trabaja el tejido a croché, en la construcción de esta guía de puntos, se encontró necesario incluir el procedimiento de cómo se teje cada punto, puntada o técnica. Con lo cual se dibujó cada paso, acompañado de instrucciones que facilitan su interpretación. A continuación se presenta el resultado de lo descrito anteriormente.

GUÍA DE PUNTOS

Abreviaturas comunes

pto(s)	punto(s)
nc	nudo corredizo
esp(s)	espacio(s)
sig(s)	siguiente(s)
rep	repetición
cad(s)	cadena(s)
pc	punto corredizo, cierre
mp	medio punto
mpa	medio punto alto
pa	punto alto
ptr	punto triple
rac	punto racimo
piñ	punto piña

Simbolos especiales

	Tejido en filas: ida y vuelta
	Tejido en filas: solo ida
	Tejido en columnas: de arriba hacia abajo
	Tejido circular: desde el centro hacia afuera
	Tejido circular: desde el borde hacia el centro

Abreviaturas especiales

hd	tejer en la hebra delantera
hp	tejer en la hebra posterior
dh	tejer en las dos hebras
ppcad	poner puntos con cadena
ppmp	poner puntos con medio punto
laz	lazada: pasar hilo sobre el croché.

Puntadas especiales

ractr	punto racimo con punto triple
bcle	puntada bucle
pav	puntada pavorreal

Figura 44. Guía de puntos de tejido a croché: abreviaturas, nomenclaturas y símbolos especiales. (Autoría Propia, 2020).

3.1.1.- Puntos comunes

Los puntos comunes o puntos básicos del croché, son aquellos que forman la base para la construcción de cualquier tejido. A partir de la repetición de estos puntos, se tejen diferentes puntadas o técnicas.

GUÍA DE PUNTOS

Puntos comunes


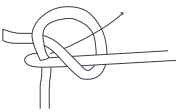
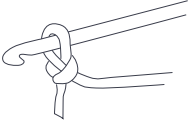

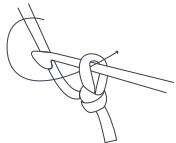
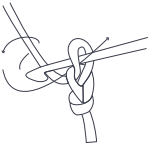

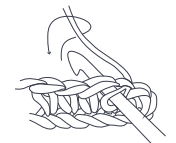


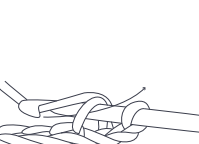


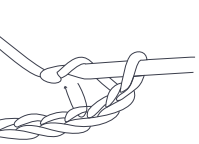
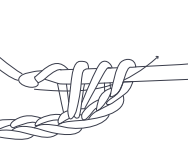

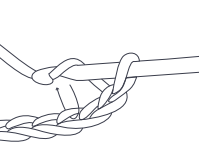
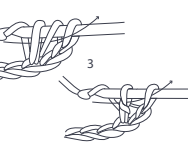

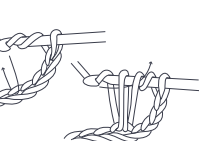
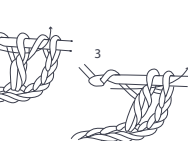
 nc nudo corredizo - inicio	1 	2 	1. Hacer un bucle con el hilo, (el extremo mas corto por debajo del más largo). Sostener con el dedo pulgar y dedo índice el bucle. Insertar el croché por el centro del bucle, tomar hilo (extremo largo) y pasar hacia el otro lado. 2. Tirar suavemente del hilo para asegurar la argolla y completar el nc.
 cad punto cadena	1 	2 	1. Iniciar con 1nc. Hacer 1laz y pasar hilo por el centro del bucle. 2. Reprtir las veces que sea necesario.
 pc punto corredizo - cierre	1 	2 	1. Insertar el croché por el pto, hacer 1laz, pasar hilo a través del pto y la argolla que está en el croché. 2. Una argolla queda en el croché y el pc queda hecho.
 mp medio punto	1 	2 	1. Insertar el croché en el pto, hacer 1laz y pasar hilo por el centro del pto dejando 2 argollas en el croché. 2. Hacer 1laz y pasar hilo a través de las 2 argollas.
 mpa medio punto alto	1 	2 	1. Hacer 1laz e insertar en el pto. Hacer 1laz y pasar por el centro del pto dejando 3 argollas en el croché. 2. Hacer 1laz y pasar hilo a través de las 3 argollas restantes.
 pa punto alto	1 	2 	1. Hacer 1laz e insertar en el pto. 2. Hacer 1laz y pasar hilo por el centro del pto, dejando 3 argollas en el croché. Hacer 1laz y pasar hilo a través de las 2 primeras argollas. 3. Hacer 1laz y pasar hilo por las 2 argollas restantes.
 ptr punto triple	1 	2 	1. Hacer 2laz e insertar el croché en el pto. Hacer 1laz y pasar hilo por el centro del pto. Hacer 1laz nuevamente y pasar hilo por 2 argollas dejando 3 en el croché. 2. Hacer 1laz y pasar hilo por 2 argollas dejando 2 en el croché. 3. Hacer 1laz y pasar hilo por las últimas 2 argollas.

Figura 45. Guía de puntos de tejido a croché: puntos comunes. (Autoría Propia, 2020).

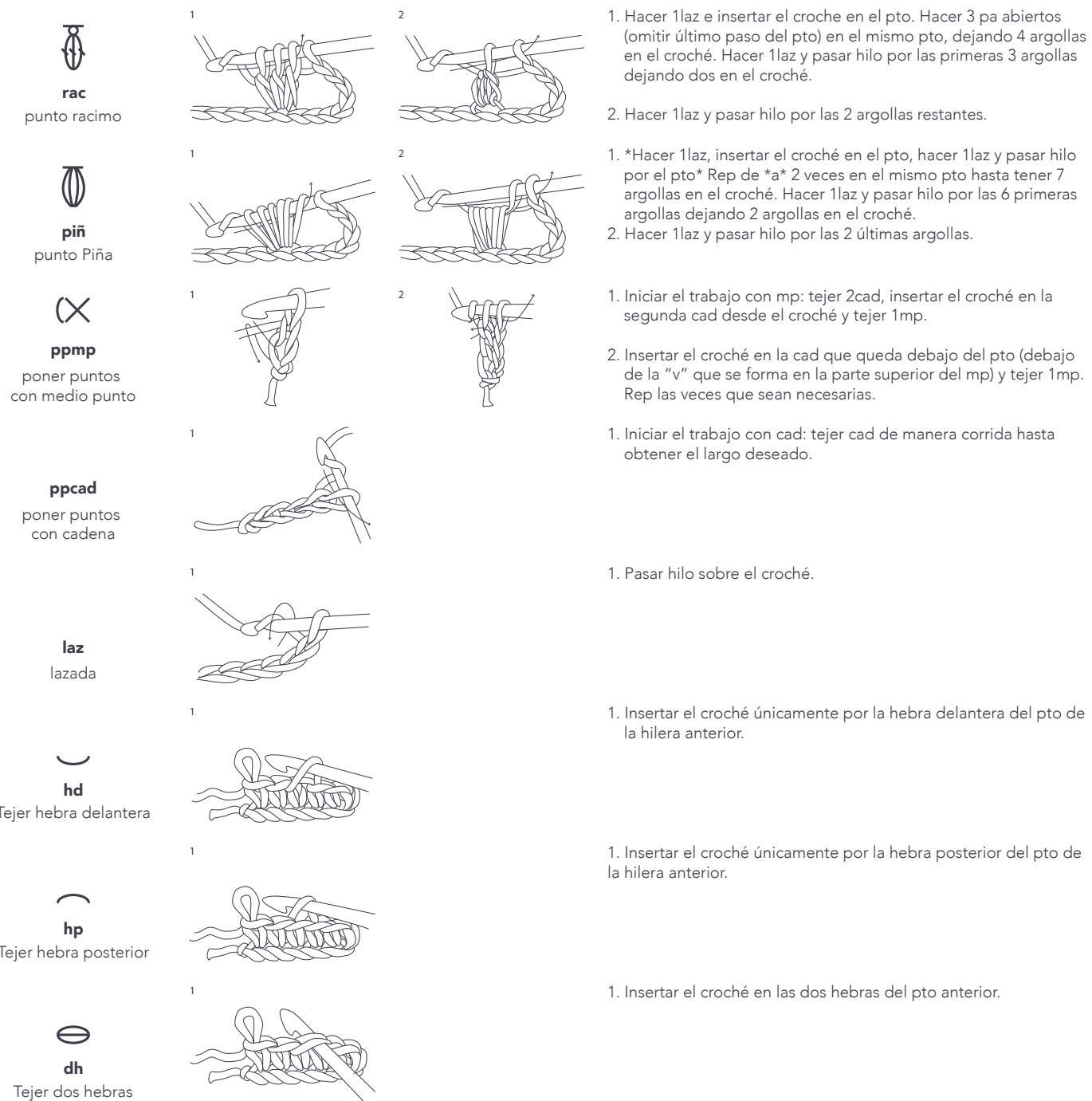


Figura 46. Guía de puntos de tejido a croché: puntos comunes. (Autoría Propia, 2020).

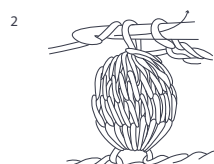
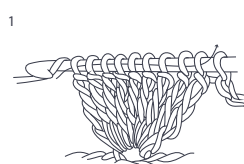
3.1.2.- Puntadas especiales

Una puntada se realiza a partir de la unión de varios puntos. En la experimentación se trabajaron puntadas especiales para la construcción de ciertas muestras. Es así que en la guía de puntos, se ilustraron aquellas que requerían mayor información.

GUÍA DE PUNTOS

Puntadas especiales

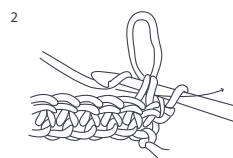
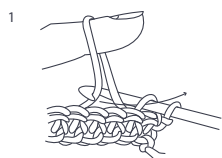

ract
punto racimo



1. Hacer 1laz e insertar el croche en el pto. Hacer 9 ptr abiertos (omitir último paso del pto) en el mismo pto, dejando 10 argollas en el croché. Hacer 1laz y pasar hilo por las primeras 9 argollas dejando dos en el croché.

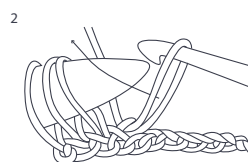
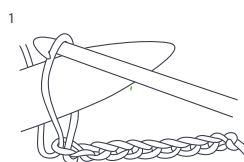
2. Hacer 1laz y pasar hilo por las 2 argollas restantes.


bucl
puntada bucle



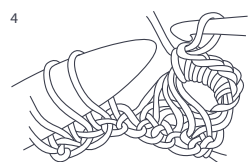
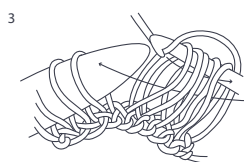
1. ppmp, subir con 1cad y girar. Hacer 1mp en dh del primer pto. *Insertar el croché en el sig pto. Con el dedo índice tirar del hilo para hacer un bucle, pasar el croché por detrás del hilo, hacer 1laz y pasar por el pto. Hacer 1laz y pasar por las 3 argollas*
2. Rep de *a* terminando con 1mp al final de la fila.


pav
puntada pavorreal



1. ppcad con múltiplos de 5. En el último pto realizado, tirar del hilo hasta formar un bucle y colocar sobre aguja de palillos.

2. Insertar el croché en el sig pto, hacer 1laz y tirar del hilo hasta formar un bucle, colocar sobre la aguja de palillos. Rep hasta terminar la fila.



3. Insertar el croché en el medio de los 5 primeros bucles y hacer 5mp.

4. Rep hasta terminar la fila.

Figura 47. Guía de puntos de tejido a croché: puntadas especiales. (Autoría Propia, 2020).

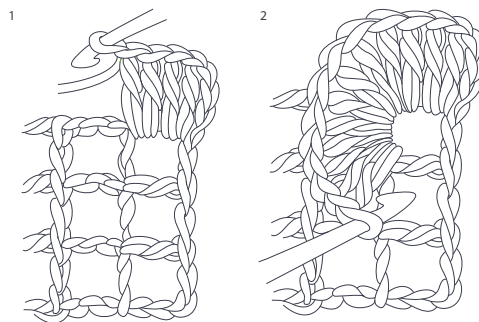
3.1.3.- Técnicas especiales

Como ya se ha explicado en el segundo capítulo, una técnica se realiza a partir del conjunto de puntos y puntadas. En esta parte de la guía, se realizaron instrucciones ilustradas de la técnica de vuelillos y la técnica de horquilla, ya que por su complejidad se vio necesario ampliar la descripción.

GUÍA DE PUNTOS

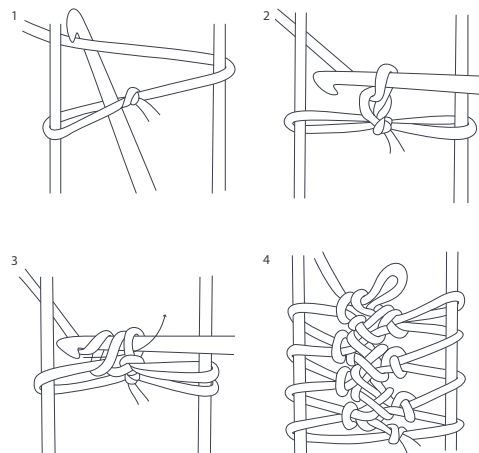
Técnicas especiales

TÉCNICA DE VUELILLOS



1. Partir de una técnica base (técnica de red o fillet crochet), hacer 3cad para subir, 4pa en el 1er esp.
2. 5pa en el 2do pto de la fila anterior, 5pa en el 1er esp de la fila anterior, 5 pa en el 1er pto de la fila anterior.

TÉCNICA DE HORQUILLA



1. Iniciar con 1nc, incertar el nc en la horquilla izq, pasar el hilo desde adelante hacia atrás de la horquilla.
2. Incertar el croché en el centro del nc, hacer 1cad.
3. Pasar el croché hacia atrás y girar la horquilla hacia la derecha. Incertar el croché por el centro del bucle y hacer 1mp.
4. Repetir paso 3 hasta obtener el largo deseado.

Figura 48. Guía de puntos de tejido a croché: técnicas especiales. (Autoría Propia, 2020).

3.2.- Experimentación con puntadas

En este apartado se realizaron instrucciones y diagramas ilustrativos para la construcción de cada puntada experimentada. Se incluyó a demás la guía de puntos empleados en cada experimentación y las fotografías del resultado obtenido.

3.2.1.- Puntada de bucle

Experimentación N°1

1 Puntada de bucle - experimentación N° 1

Lo característico de esta puntada es que se genera una superficie reversible en el tejido. Normalmente se utiliza el dedo para hacer el diámetro del bucle, sin embargo se pueden usar otras herramientas como un lápiz, regla o pedazo de cartón para dar el diámetro.

En esta experimentación se trabaja con medio punto y para el diámetro del bucle se utiliza un lápiz.

INSTRUCCIONES

PUNTADA ESPECIAL: bucle con lápiz = colocar un lápiz detrás de la parte superior del tejido. Hacer 1laz sobre el lápiz (de atrás hacia adelante) e insertar el croché en hd del sig pt y hacer 1mp.

FILA BASE: ppcad de cualquier longitud, girar.
Ejemplo: 28 cad.

FILA 1: tejer 1cad para subir, hacer 1mp en la 2da cad desde el croché. Tejer mp(s) a lo largo de la fila, girar.

FILA 2: 1cad para subir, 1mp en hd del pt anterior, colocar un lápiz detrás de la parte superior del tejido. Hacer bcle(s) en hd a lo largo de la fila y terminar con un mp en hd en el último pt. Retirar el lápiz y girar.

FILA 3: tejer 1cad para subir, hacer mp(s) a lo largo de la fila, girar.

Rep filas 2 y 3 hasta obtener el largo deseado. Hacer pc y cortar el hilo.

N° DE CROCHÉ: 4mm

MATERIAL: Hilo chillo 100% algodón
de 6 cabos (2mm)

GUÍA DE PUNTOS

- nc
- pc
- cad
- ⌋ hd
- ⌋ hp
- × mp
- ⊗ bcle



Figura 49. Puntada bucle – experimentación N°1. (Autoría Propia, 2020).

Experimentación N°2

2 Puntada de bucle - experimentación N° 2

En esta experimentación se varía el diámetro de la puntada bucle con la ayuda de una regla de 3cm de ancho. De igual manera se trabaja con diferentes puntos y se fusiona con la técnica de red (*fillet crochet*) para generar otro acabado en la superficie. Es un tejido reversible.

INSTRUCCIONES

PUNTADA ESPECIAL: bucle con regla = colocar una regla detrás de la parte superior del tejido. Hacer 1laz sobre el cartón (de atrás hacia adelante) e insertar el croché en hd del sig pto y hacer 1mp.

FILA BASE: ppmp para generar la fila base, girar.
Ejemplo: 28 mp.

FILA 1: tejer 1cad para subir, hacer 1mp en hd del 1er pto de la fila anterior. Colocar el cartón detrás de la parte superior del tejido. Hacer bcle(s) en hd a lo largo de la fila y terminar con un mp en hd en el último pto. Retirar el cartón y girar.

FILA 2: 1cad para subir, *1pa en pto anterior, 1ppmp, saltar 1pto*, rep de *a* a lo largo de la fila y terminar con 1pa, girar.

Rep filas 1 y 2 hasta obtener el largo deseado. Para terminar hacer la última fila de mp(s), hacer 1pc y cortar el hilo.

N° DE CROCHÉ: 4mm

MATERIAL: Hilo chillo 100% algodón de 6 cabos (2mm)

GUÍA DE PUNTOS

- nc
- pc
- cad
- ⌋ hd
- × mp
- ⊗ ppmp
- ⌋ pa
- ⊗ bcle

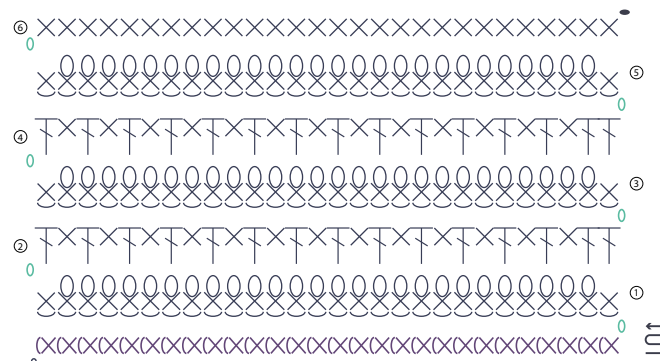


Figura 50. Puntada bucle – experimentación N°2. (Autoría Propia, 2020).

Experimentación N°3

3 Puntada de bucle - experimentación N° 3

En esta experimentación se varía el diámetro de la puntada bucle con la ayuda de un pedazo de cartón de 4cm de ancho por 15cm de largo. En esta muestra se dejan ciertos bucles sueltos y otros se tejen con medio punto.

INSTRUCCIONES

PUNTADA ESPECIAL: bucle con cartón = colocar un cartón detrás de la parte superior del tejido. Hacer 1laz sobre el cartón (de atrás hacia adelante) e insertar el croché en hd del 1er pto y hacer 1mp.

FILA BASE: ppcad para generar la fila base, girar.
Ejemplo: 28 cad.

FILA 1: tejer 1cad para subir, hacer 1mp en la 2da cad desde el croché. Hacer mp(s) hasta el final de la fila, girar.

FILA 2: 1cad para subir. Colocar el cartón detrás de la parte superior del tejido. Hacer bcle(s) en hd hasta el final de la fila. Hacer pc y cortar el hilo. Retirar el cartón. No girar el tejido.

FILA 3: tomar un nuevo hilo y hacer un nc, colocar al lado del 1er bcle de la fila anterior (extremo derecho del tejido), y hacer un mp en el centro del bcle, *hacer 3mp(s) de corrido en los sig 3bcle(s), 2ppmp, dejar 2bcle(s) sin tejer, hacer 1mp en sig bcle*. Rep de *a* hasta terminar la fila, girar.

FILA 4: tejer 1cad para subir, hacer mp(s) hasta el final de la fila, girar.

Rep filas 2, 3 y 4 hasta obtener el largo deseado. Para terminar hacer 1pc y cortar el hilo.

N° DE CROCHÉ: 4mm

MATERIAL: Hilo chillo 100% algodón
de 6 cabos (2mm)

GUÍA DE PUNTOS

○	nc
●	pc
○	cad
X	mp
ƒ	pa
⊗	bcle
∪	hd
⊗	ppmp



Figura 51. Puntada bucle – experimentación N°3. (Autoría Propia, 2020).

3.2.2.- Puntada pavorreal

Experimentación N°4

4 Puntada pavorreal - experimentación N° 4

Esta puntada se realiza con la ayuda de un palillo, se realiza sin girar el tejido y genera una textura uniforme en el tejido.

INSTRUCCIONES

PUNTADA ESPECIAL: pav con aguja de palillos. (ver en guía de puntos).

FILA BASE: ppcad con múltiplos de 5, girar. La última cad debe quedar al lado izquierdo del tejido.
Ejemplo: 35 cad.

FILA 1: (de izquierda a derecha) en el último pto realizado, tirar del hilo hasta formar un bucle y colocar sobre aguja de palillos. Insertar el coché en el pt sig, hacer 1laz y tirar del hilo hasta formar un bucle, colocar sobre la aguja de palillos. Rep hasta terminar la fila.

FILA 2: sin girar el tejido, insertar el coché en el medio de los 5 primeros bucles y hacer 5mp. Rep hasta terminar la fila.

Rep filas 1 y 2 hasta obtener el largo deseado. Para terminar hacer 1pc y cortar el hilo.



N° DE CROCHÉ: 4mm

N° DE PALILLO: 10mm

MATERIAL: Hilo chillo 100% algodón
de 6 cabos (2mm)

GUÍA DE PUNTOS

- nc
- pc
- cad
- × mp
- ⊗ pav

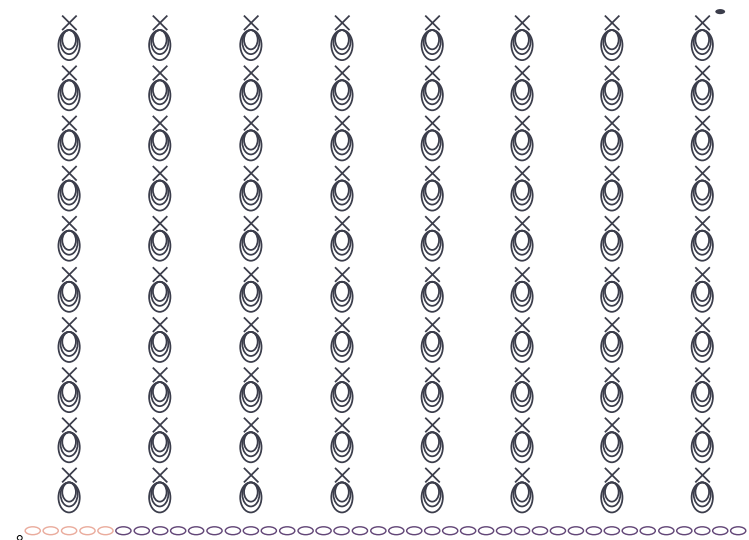


Figura 52. Puntada pavorreal – experimentación N°4. (Autoría Propia, 2020).

Experimentación N°5

5 Puntada pavorreal - experimentación N° 5

Esta puntada se realiza con la ayuda de un palillo, se realiza sin girar el tejido y genera una textura uniforme en el tejido. En esta experimentación se trabajó con un palillo de 20mm para hacer el diámetro del bucle.

INSTRUCCIONES

PUNTADA ESPECIAL: pav con aguja de palillos (ver en guía de puntos).

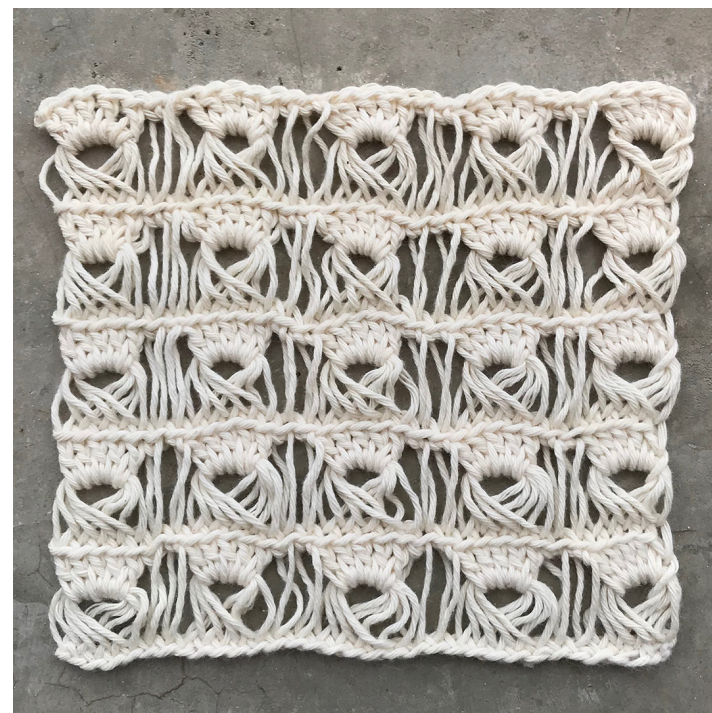
FILA BASE: ppcad con múltiplos de 7+5, girar. La última cad debe quedar al lado izquierdo del tejido.

Ejemplo: 33 cad.

FILA 1: (de izquierda a derecha) en el último pto realizado, tirar del hilo hasta formar un bucle y colocar sobre aguja de palillos. Insertar el coché en el sig pto, hacer 1laz y tirar del hilo hasta formar un bucle, colocar sobre la aguja de palillos. Rep hasta terminar la fila.

FILA 2: sin girar el tejido, insertar el croché en el medio de los 5 primeros bucles y hacer 5pa(s), 2mp(s) en sig 2 bucles consecutivamente. Rep hasta terminar la fila.

Rep filas 1 y 2 hasta obtener el largo deseado. Para terminar hacer 1pc y cortar



N° DE CROCHÉ: 4mm

N° DE PALILLO: 20mm

MATERIAL: Hilo chillo 100% algodón de 6 cabos (2mm)

GUÍA DE PUNTOS

- nc
- pc
- cad
- X mp
- ⌈ pa
- ⌈ pav
- bucle

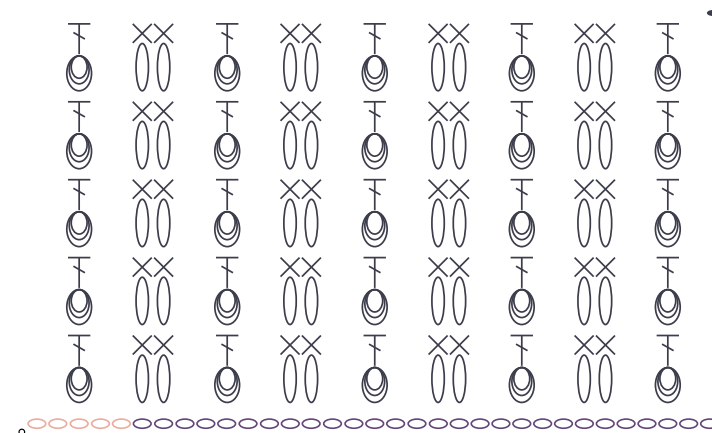


Figura 53. Puntada pavorreal – experimentación N°5. (Autoría Propia, 2020).

Experimentación N°6

6 Puntada pavorreal - experimentación N° 6

Esta puntada se realiza con la ayuda de un palillo, se realiza sin girar el tejido y genera una textura uniforme en el tejido. En esta experimentación se trabajó con un palillo de 20mm para hacer el diámetro del bucle. Se realiza una variación entre las puntadas, dejando un espacio de separación con medio punto.

INSTRUCCIONES

PUNTADA ESPECIAL: pav con aguja de palillos. (ver en guía de puntos).

FILA BASE: ppcad con múltiplos de 7+5, girar. La última cad debe quedar al lado izquierdo del tejido.
Ejemplo: 33 cad.

FILA 1: (de izquierda a derecha) en el último pto realizado, tirar del hilo hasta formar un bucle y colocar sobre aguja de palillos. Insertar el coché en el sig pto, hacer 1laz y tirar del hilo hasta formar un bucle, colocar sobre la aguja de palillos. Hacer 5 bucles en total, saltar 2cad. Rep hasta el final de la fila.

FILA 2: sin girar el tejido, insertar el croché en el medio de los 5 primeros bucles y hacer 5ptr(s), 2ppmp(s) consecutivamente. Rep hasta terminar la fila.

Rep filas 1 y 2 hasta obtener el largo deseado. Para terminar hacer 1pc y cortar el hilo.



N° DE CROCHÉ: 4mm

N° DE PALILLO: 20mm

MATERIAL: Hilo chillo 100% algodón
de 6 cabos (2mm)

GUÍA DE PUNTOS

- nc
- pc
- cad
- × mp
- ⊗ ppmp
- # ptr
- # pav

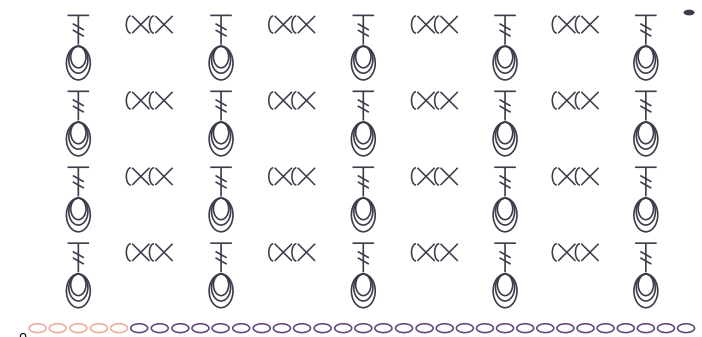


Figura 54. Puntada pavorreal – experimentación N°6. (Autoría Propia, 2020).

3.3.- Experimentación con técnicas

La experimentación con técnicas se realizó de la misma manera que en el apartado anterior, se realizaron instrucciones y diagramas ilustrativos de cada muestra, además se incluyó la guía de puntos empleados en cada experimentación y las fotografías del resultado obtenido.

3.3.1.- Tejido del pastor

Experimentación N°7

7 Tejido del pastor - experimentación N° 7

Es la técnica más elemental del tejido a croché, asociada a las regiones pobres y frías de Europa del norte y este. La técnica se realiza con el punto cadena únicamente y a pesar de que es aparentemente fácil ya que se utiliza el punto más básico del tejido a croché, tiene su complejidad. Se recomienda tejer de manera floja, ya que el punto cadena tiende a apretarse y el tejido puede estrecharse conforme se avanza en la labor. Se puede usar un croché de un grosor mayor al hilo para un mejor resultado. Esta técnica se teje en una de las hebras de la cadena, ya sea la delantera o la posterior, tradicionalmente se teje de manera circular, pero se puede tejer en filas también.

INSTRUCCIONES

FILA BASE: ppcad para generar la fila base, girar.
Ejemplo: 52 cad.

FILA 1: tejer pc de corrido solo en hp. Unir con pc la última cad a la 1er cad. hacer pc(s) en hp hasta llegar al inicio.

Continuar tejiendo de manera circular la misma puntada hasta obtener el largo deseado.
Para terminar hacer 1pc y cortar el hilo.

N° DE CROCHÉ: 6mm

MATERIAL: Hilo chillo 100% algodón
de 6 cabos (2mm)

GUÍA DE PUNTOS

- nc
- pc
- cad
- ⌒ hp

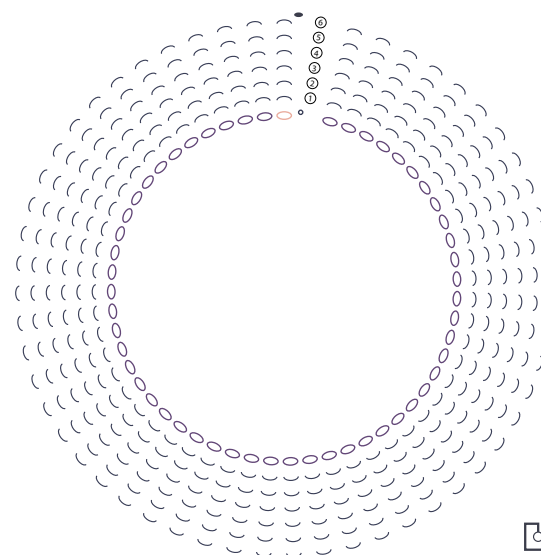


Figura 55. Tejido del pastor – experimentación N°7. (Autoría Propia, 2020).

Experimentación N°8

8 Tejido del pastor - experimentación N° 8

Para esta experimentación se teje en filas sobre la hebra posterior del punto. El tejido tiene la característica de ser elástico, tupido y genera una superficie reversible. Se recomienda usar un croché mayor al grosor del hilo.

INSTRUCCIONES

FILA BASE: ppcad para generar la fila base, girar.
Ejemplo: 24 cad.

FILA 1: tejer pc solo en hp a lo largo de toda la fila, girar.

FILA 2: 1cad para subur, tejer pc solo en hp a lo largo de toda la fila, girar.

Rep fila 2 hasta obtener el largo deseado. Para terminar hacer 1pc y cortar el hilo.

N° DE CROCHÉ: 6mm

MATERIAL: Hilo chillo 100% algodón
de 6 cabos (2mm)

GUÍA DE PUNTOS

- nc
- pc
- cad
- ⤿ hp

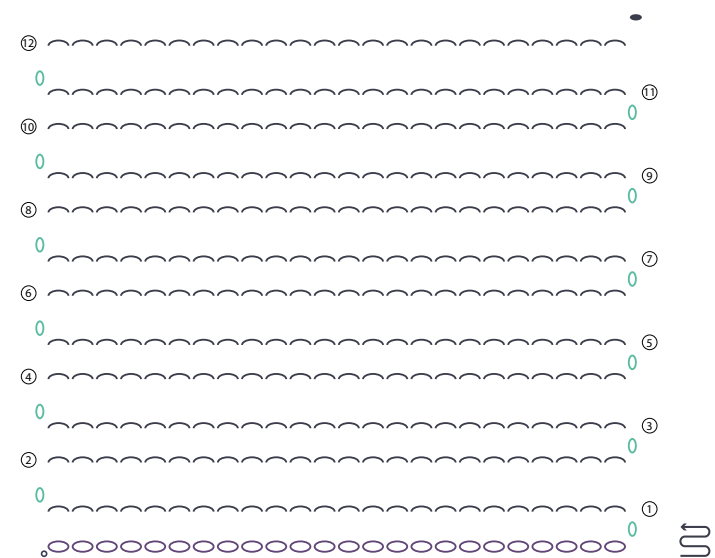


Figura 56. Tejido del pastor – experimentación N°8. (Autoría Propia, 2020).

Experimentación N°9**9 Tejido del pastor - experimentación N° 9**

Para esta experimentación se teje en filas sobre la hebra delantera del punto. El tejido tiene la tendencia a encojarse. Se genera una superficie tupida, cerrada y reversible. Se recomienda usar un croché mayor al grosor del hilo.

INSTRUCCIONES

FILA BASE: ppcad para generar la fila base, girar.
Ejemplo: 24 cad.

FILA 1: tejer pc solo en hd a lo largo de toda la fila, girar.

FILA 2: 1cad para subur, tejer pc solo en hd a lo largo de toda la fila, girar.

Rep fila 2 hasta obtener el largo deseado. Para terminar hacer 1pc y cortar el hilo.

N° DE CROCHÉ: 6mm

MATERIAL: Hilo chillo 100% algodón
de 6 cabos (2mm)

GUÍA DE PUNTOS

- nc
- pc
- cad
- ⌋ hd



Figura 57. Tejido del pastor – experimentación N°9. (Autoría Propia, 2020).

3.3.2.- Tejido de red

Experimentación N°10

10 Tejido de red - experimentación N° 10

Lo característico de esta técnica es que se generan espacios en el tejido por el uso sistemático de puntos y puntadas, en el cual debe existir un equilibrio entre los espacios libres y los espacios ocupados. Tradicionalmente ha sido utilizado para realizar bordes en prendas de vestir, para manteles, ropa de cama y menaje de casa. Este tejido sirve como base para la realización de otras técnicas y se trabaja a partir de patrones para generar figuras o motivos dentro del tejido.

INSTRUCCIONES

FILA BASE: ppcad con múltiplos de 3 + 5.
Ejemplo: 27 cad + 5 (para subir el primer punto y espacio).

FILA 1: hacer 1pa en la 8va cad contando desde el croché hacia atrás. *tejer 2cad, saltar 2cad, 1pa en la siguiente cad*
Repetir de *a* hasta llegar al penúltimo pa. 2cad, 1pa en la última cad de la fila anterior, girar.

FILA 2: tejer 3cad para subir, *2cad, saltar 2cad, 1pa sobre el pa de la fila anterior*. Repetir de *a* hasta llegar al penúltimo pa. 2cad, 1pa en la 3ra cad de la fila anterior contando desde el pa que acaba de hacer, girar.

Las siguientes filas se realizan de la misma manera que la fila 2. Continuar hasta obtener el largo deseado, hacer pc y cortar hilo.

N° DE CROCHÉ: 4mm

MATERIAL: Hilo chillo 100% algodón
de 6 cabos (2mm)

GUÍA DE PUNTOS

- nc
- pc
- cad
- ⌋ pa

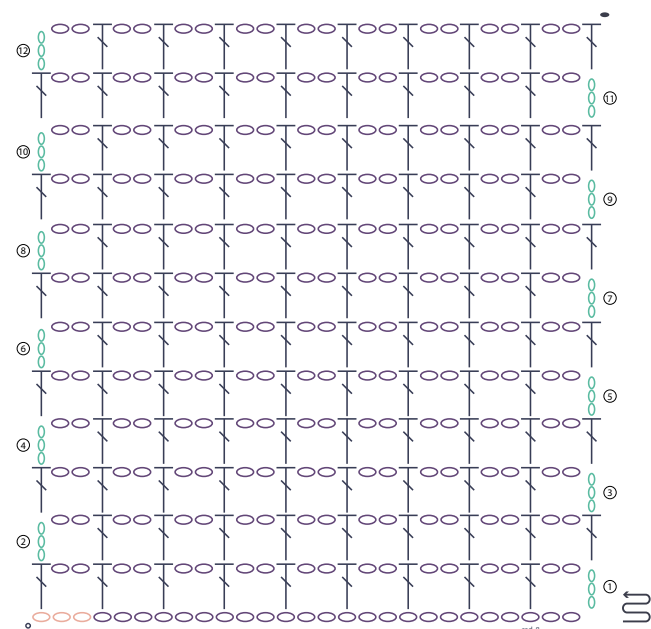
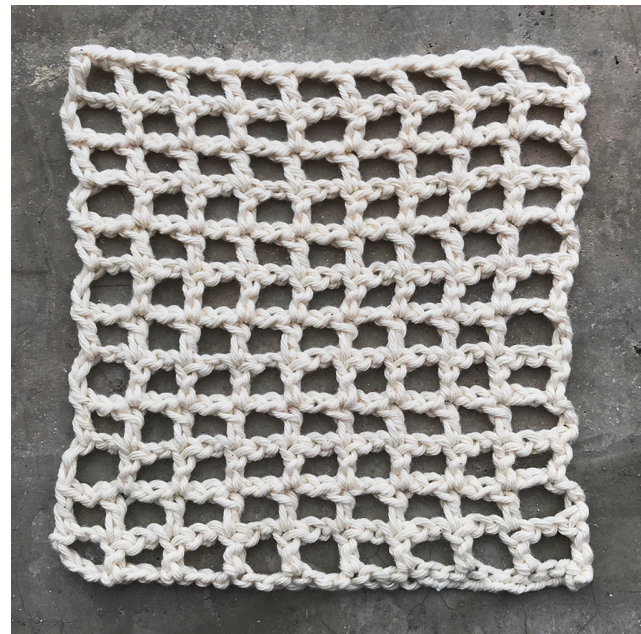


Figura 58. Tejido de red – experimentación N°10. (Autoría Propia, 2020).

Experimentación N°11

11 Tejido de red - experimentación N° 11

INSTRUCCIONES

FILA BASE: ppcad con múltiplos de 3 + 5.

Ejemplo: 27 cad + 5 (para subir el primer pt y esp).

FILA 1 y 13: hacer 1pa en la 8va cad contando desde el croché hacia atrás.

2cad, saltar 2cad, 1pa en la sig cad

Repetir de *a* hasta llegar al final, girar.

FILA 2 y 12: Tejer 3cad para subir, 2pa en el esp, *1pa en pa anterior, 2cad,

saltar 2cad, 1pa en pa anterior, 2pa en el esp*. Rep de *a* hasta el último

punto, tejer 1pa en 5ta cad desde el pa de la fila anterior, girar.

FILA 3 y 11: Tejer 3cad para subir, *2cad, saltar 2pt(s), 1pa en pa anterior*.

Repetir de *a* 2 veces. 2pa en el esp, 4pa seguidos en pa(s) anteriores, 2pa en

el esp, 1pa en pa anterior, *2cad, saltar 2pt(s), 1pa en punto anterior*. Repetir

de *a* 2 veces, girar.

FILA 4 y 10: Tejer 3cad para subir, *2pa en el esp, 1pa en pa anterior, 2cad,

saltar 2cad, 1pa en pa anterior, 2pa en el esp, 4pa seguidos en puntos anterior-

es*, 2cad, saltar 2pt(s). De *a* repetir patrón a la inversa, 1pa en la 3ra cad del

pt anterior, girar.

FILA 5 y 9: Tejer 3cad para subir, *2cad, saltar 2 pt, 1pa en pa anterior, 2pa en

esp, 4pa seguidos en pa(s) anteriores, 2cad, saltar 2pt(s), 1pa en pa anterior*,

2pa en esp. De *a* repetir el patrón a la inversa. 1pa en la 3ra cad del pt

anterior, girar.

FILA 6 y 8: Tejer 3cad para subir, *2pa en esp, 4pa seguidos en pa(s) anteriores,

2cad, saltar 2pt(s), 1pa en pa anterior, 2pa en esp, 1pa en pa anterior*, 2cad,

saltar 2pt(s). De *a* repetir patrón a la inversa. 1pa en la 3ra cad del pt anterior,

girar.

FILA 7: Tejer 3cad para subir, 3pa seguidos, *2cad, saltar 2pt(s), 1pa en pa

anterior, 2pa en esp, 1pa en pa anterior*. Repetir de *a* hasta terminar la fila.

Después de completar la fila 13, hacer pc y cortar hilo.

N° DE CROCHÉ: 4mm

MATERIAL: Hilo chillo 100% algodón
de 6 cabos (2mm)

GUÍA DE PUNTOS

- nc
- pc
- cad
- ⌋ pa

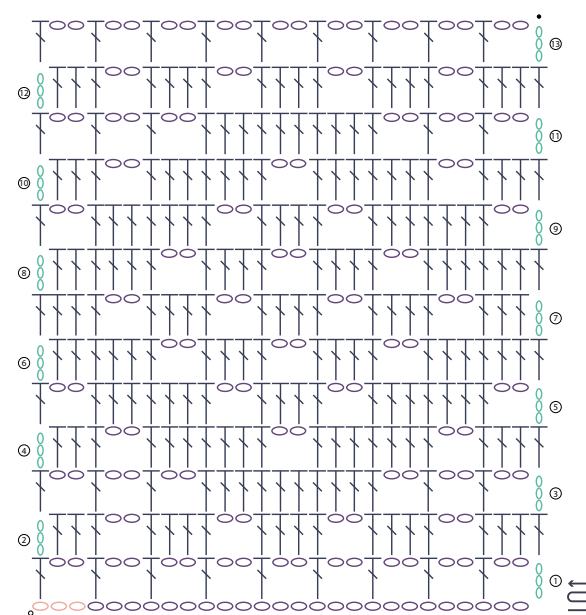


Figura 59. Tejido de red – experimentación N°11. (Autoría Propia, 2020).

Experimentación N°12

12 Tejido de red - experimentación N° 12

Para esta experimentación se trabaja a partir de la puntada racimo, la cual se realiza a partir de varios puntos. En este caso se trabaja con punto triple en una secuencia de nueve puntos en cada puntada.

INSTRUCCIONES

PUNTADA ESPECIAL: ractr = hacer 9ptr abiertos en el mismo pto dejando 10 argollas en el croché, hacer 1laz, pasar hilo por 9 argollas, hacer 1 laz, pasar hilo por 2 argollas restantes.

FILA BASE: ppcad con múltiplos de 4 + 7.

Ejemplo: 28 cad + 7 (para subir el primer punto y espacio).

FILA 1: hacer 1ractr en la 11va cad contando desde el croché hacia atrás. *tejer 3cad, saltar 3cad, 1ractr en la sig cad.* Rep de * a * hasta que queden 4cad restantes. Tejer 3cad, 1ptr en la última cad. Girar.

FILA 2: tejer 4cad para subir, *3cad , saltar 3cad, 1ractr sobre el ractr de la fila anterior*. Rep de *a* hasta llegar al penúltimo ractr. Tejer 3cad, 1ptr en la 4ta cad de la fila anterior contando desde el ractr que se acaba de hacer, girar.

Las siguientes filas se realizan de la misma manera que la fila 2. Continuar hasta obtener largo deseado, hacer pc y cortar hilo.



N° DE CROCHÉ: 4mm

MATERIAL: Hilo chillo 100% algodón
de 6 cabos (2mm)

GUÍA DE PUNTOS

- nc
- pc
- cad
- ⌘ ptr
- ⌘ ract

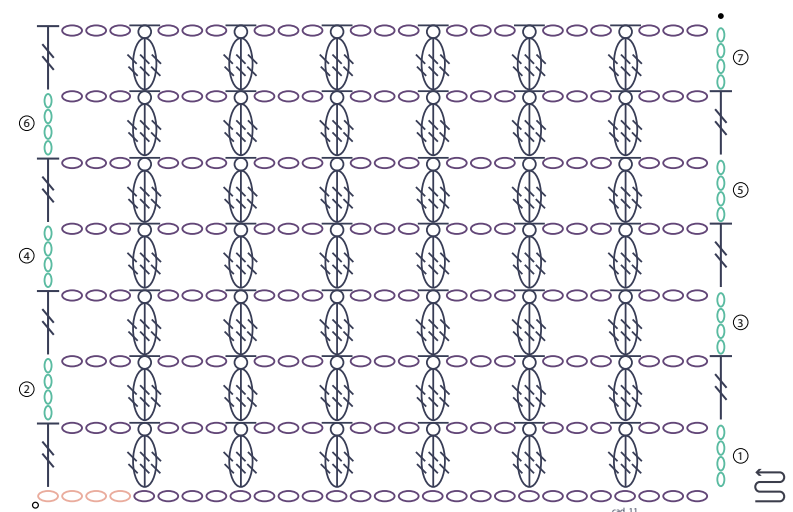


Figura 60. Tejido de red – experimentación N°12. (Autoría Propia, 2020).

3.3.3.- Técnica de vuelillos

Experimentación N°13

13 Técnica de vuelillos - experimentación N° 13

Para realizar esta técnica, se parte de una base de tejido de red (*fillet crochet*) y se trabaja en los espacios huecos. Esta técnica se trabaja por columnas, es decir desde arriba hacia abajo.

INSTRUCCIONES

TÉCNICA BASE: tejido de red o *fillet crochet* (ver experimentación N°1). Una vez completada la técnica base del largo deseado, no cortar el hilo y girar el tejido.

COLUMNA 1: tejer de derecha a izquierda y de arriba hacia abajo. 1 cad para subir, *5pa en el 1er esp de la última fila, tejer 5pa en el 2do pto de la última fila, (girar tejido hacia la derecha) tejer 5pa en el 1er esp de la última fila, (girar tejido hacia la izquierda) tejer 5pa en el 1er pto de la fila anterior* Rep de *a* hasta el final de la columna, hacer pc y cortar el hilo.

COLUMNA 2: hacer 1nc y asegurarlo con 1pc en el 2do esp de la fila superior. tejer 1cad para subir, *5pa en el 2do esp de la fila anterior, tejer 5pa en el 3er pto de la fila anterior contando desde la derecha, (girar tejido hacia la derecha) tejer 5pa en el 2do esp de la fila anterior, (girar tejido hacia la izquierda) tejer 5pa en el 2do pto de la fila anterior* Rep de *a* hasta el final de la columna, hacer pc y cortar el hilo (se teje de arriba hacia abajo).

Las columnas siguientes se tejen de la misma manera que la columna 2, solamente varía el espacio y el punto en el cual se hace el vuelillo: 3er esp - 4to pto, 4to esp - 5to pto, y así sucesivamente hasta llegar a la última columna del tejido. Hacer 1pc y cortar el hilo.

Con un agujón rematar los hilos que quedan sueltos en la parte inferior del tejido.

N° DE CROCHÉ: 4mm

MATERIAL: Hilo chillo 100% algodón
de 6 cabos (2mm)

GUÍA DE PUNTOS

- nc
- pc
- cad
- ⌣ pa

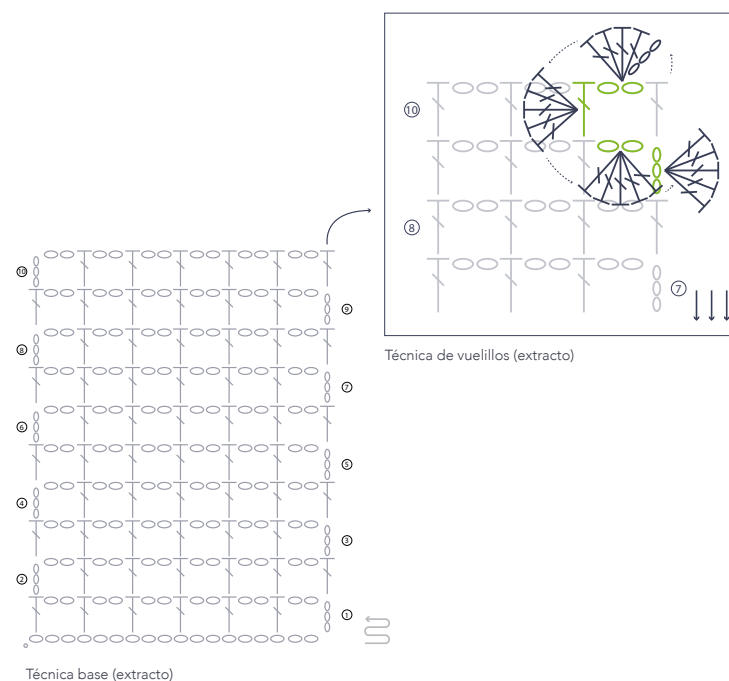
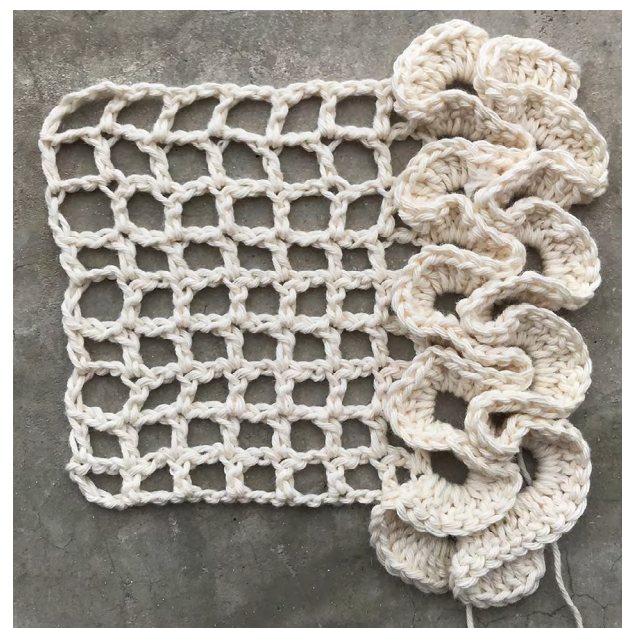


Figura 61. Técnica de vuelillos – experimentación N°13. (Autoría Propia, 2020).

Experimentación N°14

14 Técnica de vuelillos - experimentación N° 14

Para realizar esta técnica, se parte de una base de tejido de red (*fillet crochet*) y se trabaja en los espacios huecos. La técnica se trabaja por columnas, es decir desde arriba hacia abajo. En esta experimentación se trabaja con el punto piña.

INSTRUCCIONES

TÉCNICA BASE: tejido de red o *fillet crochet* (ver experimentación N°1). Una vez completada la técnica base del largo deseado, no cortar el hilo y seguir trabajando. Girar el tejido.

COLUMNA 1: tejer de derecha a izquierda y de arriba hacia abajo. 1cad para subir, *5piñ en el 1er esp de la última fila (girar tejido hacia la derecha), tejer 5piñ en el 2do pto de la última fila, saltar esp fila anterior. Tejer 5piñ en el 1er pto de la fila anterior (girar tejido hacia la izquierda)* Rep de *a* hasta el final de la columna, hacer pc y cortar el hilo.

COLUMNA 2: hacer 1nc y asegurarlo con 1pc en el 2do esp de la fila superior. tejer 1cad para subir, *5piñ en el 2do esp de la fila anterior (girar tejido hacia la derecha), tejer 5piñ en el 3er pto de la fila anterior contando desde la derecha, saltar esp fila anterior. Tejer 5piñ en el 2do pto de la fila anterior (girar tejido hacia la izquierda)* Rep de *a* hasta el final de la columna, hacer pc y cortar el hilo (se teje de arriba hacia abajo).

Las columnas siguientes se tejen de la misma manera que la columna 2, solamente varía el espacio y el punto en el cual se hace el vuelillo: 3er esp - 4to pto, 4to esp - 5to pto, y así sucesivamente hasta llegar a la última columna del tejido. Hacer 1pc y cortar el hilo.

Con un agujón rematar los hilos que quedan sueltos en la parte inferior del tejido.

N° DE CROCHÉ: 4mm

MATERIAL: Hilo chillo 100% algodón
de 6 cabos (2mm)

GUÍA DE PUNTOS

- nc
- pc
- cad
- ⊖ piñ

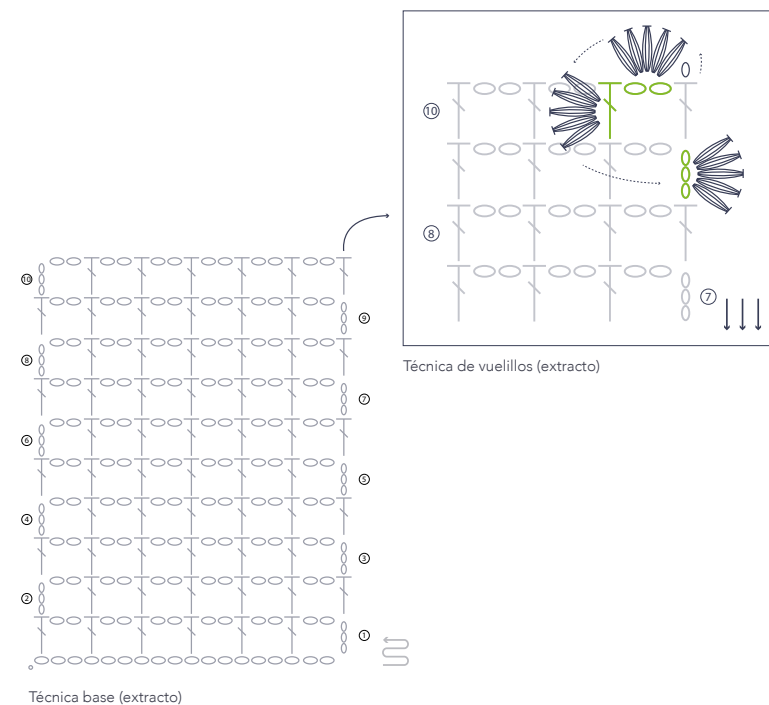


Figura 62. Técnica de vuelillos – experimentación N°14. (Autoría Propia, 2020).

Experimentación N°15

15 Técnica de vuelillos - experimentación N° 15

Para realizar esta técnica, se parte de una base de tejido de red (*fillet crochet*) y se trabaja en los espacios huecos. En esta experimentación se teje desde los fillos hacia el centro del tejido. Se incorporan cuatro puntos diferentes: medio punto, medio punto alto, punto alto y punto triple.

INSTRUCCIONES

TÉCNICA BASE: tejido de red o *fillet crochet*. Ver experimentación N°3 y cambiar el punto ractr por ptr.

TÉCNICA DE VUELILLOS

VUELTA 1: ver diagrama, seguir el patrón de color verde y tejer de derecha a izquierda. 1cad para subir, 7mp en el 1er esp de la fila N°7, tejer 7mp en sig pto, *7mp en sig esp, 7mp en sig pto*. Rep de *a* sucesivamente hasta llegar al inicio. Hacer 1pc en el 1er mp, cerrar y cortar el hilo.

VUELTA 2: ver diagrama, seguir el patrón color rojo y tejer de derecha a izquierda. Hacer 1nc y asegurarlo con 1pc en el 3er esp de la fila N°6, tejer 1cad para subir, 7pa en el esp, 7pa en sig pto, *7pa en sig esp, 7pa en sig pto*. Rep de *a* sucesivamente hasta llegar al inicio, hacer 1pc en 1er pa, cerrar y cortar el hilo.

VUELTA 3: ver diagrama, seguir el patrón color celeste y tejer de derecha a izquierda. Hacer 1nc y asegurarlo con 1pc en el 3er esp de la fila N°5, tejer 1cad para subir, 7ptr en el esp, 7ptr en sig pto, *7ptr en sig esp, 7ptr en sig pto*. Rep de *a* sucesivamente hasta llegar al inicio, hacer 1pc en 1er ptr, cerrar y cortar el hilo.

Con un agujón rematar los hilos que quedan sueltos.

N° DE CROCHÉ: 4mm

MATERIAL: Hilo chillo 100% algodón
de 6 cabos (2mm)

GUÍA DE PUNTOS

○	nc
●	pc
○	cad
×	mp
⌋	pa
⌋	ptr

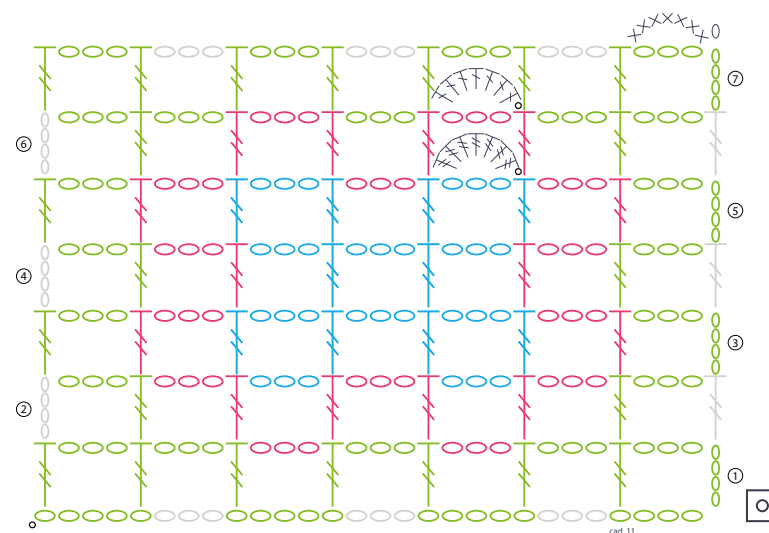


Figura 63. Técnica de vuelillos – experimentación N°15. (Autoría Propia, 2020).

3.4.- Experimentación en acabados del tejido

Los acabados en la industria textil, son aquellos procesos que se realizan sobre un género textil o un tejido, para modificar su aspecto, textura o comportamiento. Por ejemplo, el cepillado, lijado o teñido, por nombrar algunos (Lafayette, s.f.). De esta manera se logra cambiar el aspecto, tacto o desempeño de las telas o tejidos para generar un valor agregado en el producto final.

Para esta experimentación se trabaja de manera correlacional con la conceptualización dentro del proceso creativo, es decir, que se analizan las posibilidades experimentales que puede brindar el concepto como material para concebir procesos de acabado que puedan ser aplicados a las muestras tejidas.

Como se verá mas adelante, en el capítulo cuatro, dentro de la fase de ideación se aborda el tema de la cicatriz en el cuerpo, y de manera más específica, la huella que deja en la piel. ¿qué pasa cuando un tejido se corta?, ¿qué pasa cuando la piel se lastima?, ¿qué pasa cuando el cuerpo se enferma?, todas estas preguntas surgen al momento de pensar sobre las marcas que quedan en el cuerpo luego de un accidente o luego de haber sufrido algún tipo de enfermedad.

La decisión de trabajar los acabados que se muestran a continuación, está ligado al punto neurálgico de esta investigación, y es la experimentación ligada a procesos de moda conceptual. El concepto central que se aborda en el proceso creativo, el motivo gestor del proyecto, es la cicatriz. Una cicatriz se entiende como una huella que deja una impresión en el cuerpo después de curada una herida ya sea física o emocional (Real Academia Española, s.f.).

Es así que realizando un paralelismo con el tejido humano, el tejido a croché se convierte también en soporte sobre el cual se experimentan tipos de marcas o cicatrices.

3.4.1.- Quemadura

Para trabajar el acabado en esta experimentación se tomó una muestra de tejido de 15 x15 tejida con la técnica de vuelillos con hilo chillo. Se procedió a quemar el género con la llama de una vela de manera controlada durante diez segundos por fila, donde se pudo observar lo siguiente:

La técnica, al presentar una puntada muy intrincada, permitió que se quemase la parte más superficial, dejando la parte interna del tejido intacta. En ciertos lugares el fuego destruyó la composición de la fibra, causando rupturas en la superficie de la muestra. Como resultado el tejido tomo diferentes tonalidades ocre, sin embargo, en ciertos lugares el tejido se prendió de manera mas profunda dejando una coloración gris-negrácea.

El acabado para esta experimentación partió de la idea de la marca que deja el quemado en la piel. De acuerdo a la Biblioteca Nacional de Medicina de EE.UU. las quemaduras en la piel se dan por diferentes factores como por contacto directo con el fuego, descargas eléctricas, radiación o agentes químicos (MedlinePlus, s.f.). Dependiendo del grado de exposición, una quemadura puede ocasionar la muerte celular en los tejidos, atrofia muscular, o deformaciones permanentes en el cuerpo.



Figura 64. Técnica de vuelillos, experimentación en acabados del tejido – quemado. (Autoría Propia, 2020).

3.4.2.- Extirpado

Para esta experimentación se tejió una muestra de manera circular con un diámetro de 15cm. El material empleado fue hilo chillo y se realizó con la puntada racimo. Se trabajó en el corte y extirpado de ciertas puntadas a partir de la segunda fila del tejido de manera secuencial, es decir, saltando una puntada en cada fila. En el borde de la muestra se trabajó únicamente en el corte de las puntadas, y se pudo observar lo siguiente:

Cuando se extirpa una puntada, queda un espacio libre donde se evidencia el punto donde estuvo tejida cada puntada racimo. Al cortar las puntadas, el material con la que fueron tejidas queda expuesto, el corte queda irregular y el hilo empieza a deshilar.

En esta experimentación, se trabaja sobre el aspecto del tejido, donde se resalta la marca que queda luego de una intervención. En la medicina extirpar se refiere a una operación quirúrgica donde se retira un órgano o alguna formación patológica en el tejido del cuerpo, por ejemplo un tumor o un quiste (Real Academia Española, s.f.).



Figura 65. Puntada racimo, experimentación en acabados del tejido - extirpado. (Autoría Propia, 2020).

3.4.3.- Corte y sutura

En esta experimentación se trabajó con una muestra de tejido del pastor de 14cm x 15cm tejida de manera circular. Con una tijera se cortó el tejido de manera transversal en uno de sus lados. Luego se tomó una aguja con alambre de cobre y se realizó una sutura continua a lo largo del corte para unirlo nuevamente. Se pudo observar que:

Al momento del corte el tejido se deshilacha y se pierden algunas puntadas. Cuando se realiza la sutura en la muestra para unir nuevamente el tejido, queda una superficie irregular y los bordes del tejido se deforman. Como resultado queda visible la huella de la costura y a su alrededor deja una textura abultada.

La decisión de trabajar este acabado nace a partir de la idea de los cortes que se realizan en la piel previo a una cirugía y como resultado queda una cicatriz. Un corte en medicina hace referencia a la ruptura o apertura en la piel, ya sea de manera superficial o profunda, causada por algún tipo de instrumento cortante (MedlinePlus, s.f.). Cuando una herida es muy profunda, se necesita realizar algún tipo de sutura²⁰ para unir las partes de piel que de otra manera no se cierran solas.



Figura 66. Tejido del pastor, experimentación en acabados del tejido - corte y sutura. (Autoría Propia, 2020).

20

Sutura: 3. f. Med. Costura con que se reúnen los labios de una herida. (Real Academia Española, s.f.).

3.4.4.- Corte y raspadura

La idea detrás de este acabado está relacionada a las heridas superficiales que sufre la piel luego de una caída. Un raspón o raspadura es una herida leve que roza o arranca la piel, la mayoría de las veces existe poco sangrado y no requieren de sutura. Este tipo de heridas ocurren de manera frecuente por accidentes o caídas donde la piel resulta lesionada de alguna manera, ya sea por frotamiento contra una superficie áspera como una acera o una alfombra o por caídas contra una superficie dura como el suelo de una carretera (Cigna, 2019).

Para esta experimentación se trabajó con una muestra de puntada de bucle tejida de manera circular, la cual se realizó con bucles de 20cm de diámetro. Primero se cortaron los bucles con una tijera. Luego se cepillaron los hilos con un peine metálico y por último se raspó el tejido con una lija N° 100, donde se pudo observar lo siguiente:

Al cortar los bucles, el hilo se soltó y los bordes de las fibras quedaron expuestos e irregulares. Después del cepillado las fibras se deshilaron generando volumen en la muestra. Al lijar el hilo, su tono se volvió mate y tomó un aspecto avejentado.

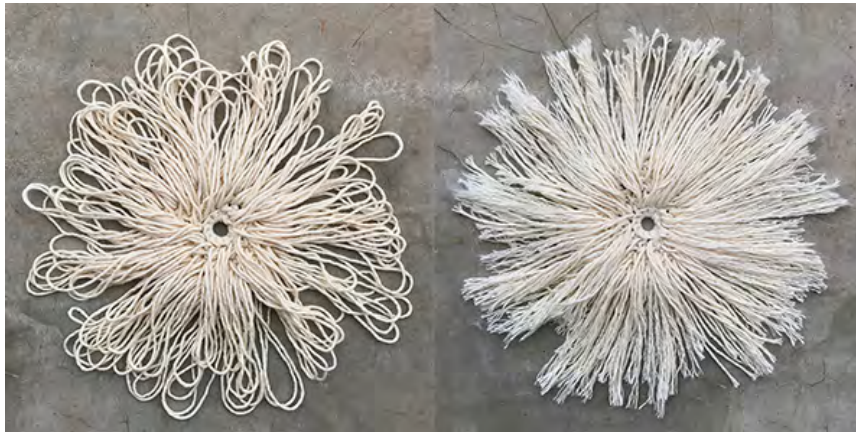


Figura 67. Puntada de bucle, experimentación en acabados del tejido – corte y cepillado. (Autoría Propia, 2020).

3.4.5.- Cicatrización

La cicatrización es un proceso biológico que consiste en la reparación de una herida por medio de reacciones e interacciones celulares cuyo resultado final es un tejido no funcional denominado cicatriz (Silva, s.f.). La conceptualización de este acabado está ligado al proceso anteriormente descrito, es así que para simular la cicatriz en el tejido se realizó lo descrito a continuación.

Se trabajó con la técnica de horquilla para generar diferentes acabados en la superficie del tejido. Para ello se combinó la técnica con medio punto, punto piña y puntada cadena con medio punto respectivamente (de izquierda a derecha en la fotografía). Primero se tejieron dos muestras de 12cm x 25cm por cada punto experimentado, para luego unir estas muestras y obtener tres experimentaciones finales de 24cm x 25cm. Se pudo observar que:

dependiendo del punto empleado, la cantidad de bucles varió en el tejido. La superficie de cada muestra así como su elasticidad cambió de acuerdo al punto usado en cada experimentación. Al momento de tejer los bucles entre las muestras de cada experimentación, la unión se resaltó.



Figura 68. Técnica de horquilla, experimentación en acabados del tejido – cicatrización. (Autoría Propia, 2020).

3.4.6.- Rigidez

Cuando una persona se expone a quemaduras de tercer grado, la piel sufre secuelas físicas que afectan la estructura corporal y puede alterar funciones físicas como el movimiento. Entre las secuelas más comunes están las cicatrices hipertróficas, las cuales se caracterizan por el elevamiento del tejido cutáneo, enrojecimiento y rigidez (Martín, s.f.). Estas lesiones pueden causar así mismo, pérdida de movilidad o deformaciones en el cuerpo.

Para esta experimentación se introdujo el alambre de cobre, un material flexible y maleable que dependiendo de su grosor, permite coser, bordar o tejer en diferentes superficies. Su cromática varía dependiendo del tipo de esmaltado que tenga, desde el color rojizo brillante hasta el dorado. Una característica significativa de este material es que al momento de tejer, permite la construcción de superficies volumétricas rígidas.

Haciendo una analogía con las cicatrices hipertróficas que cambian su coloración y su composición física luego de una quemadura, se trabajó con este material para la construcción de tres muestras con tejido circular.

La primera se tejió con medio punto en un diámetro de 12cm. La segunda con tejido del pastor con un diámetro de 10cm y la tercera con punto alto en un diámetro de 12cm (de izquierda a derecha en la fotografía). Todas las muestras se tejieron con un croché N° 0 y alambre de cobre N° 24. A partir de las muestras tejidas se pudo observar que:

El material al ser tejido genera superficies traslúcidas. Las muestras adquieren volumen independientemente del punto empleado para tejer. Sin embargo la experimentación con punto alto tiende a perder la forma luego de su manipulación.

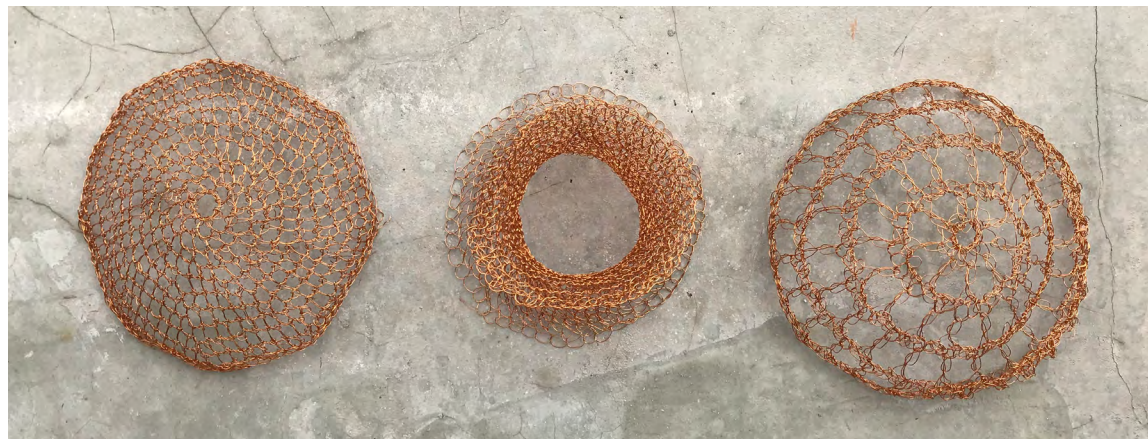


Figura 69. Experimentación con otros materiales, alambre de cobre. (Autoría Propia, 2020).

El croché es una labor de punto sumamente versátil que permite realizar múltiples combinaciones entre sus técnicas, puntos y puntadas para la construcción de diferentes superficies tejidas. Trabajar el proceso creativo de manera conjunta con la experimentación abre la posibilidad de tener una secuencia de trabajo circular donde las muestras se enriquecen simbólicamente cuando se incorporan elementos conceptuales tanto en la combinación de puntadas y técnicas como en los acabados.

CAPÍTULO

CUATRO

LÍNEA DE MODA CONCEPTUAL

4.- Línea de moda conceptual	Página 79
4.1.- Cuaderno de trabajo	Página 80
4.1.1.- Antecedentes	Página 80
4.1.2.- Contexto	Página 82
4.1.3.- Motivo gestor o inspiración	Página 84
4.2.- Conceptualización	Página 85
4.2.1.- Primer momento: Inocencia	Página 87
4.2.2.- Segundo momento: Instante	Página 87
4.2.3.- Tercer momento: Contención	Página 87
4.2.4.- Cuarto momento: Reconstrucción	Página 87
4.2.5.- Quinto momento: Respiro	Página 88
4.3.- Cuaderno de bocetos	Página 89
4.3.1.- Bocetos rápidos	Página 89
4.3.2.- Ilustraciones	Página 92
4.4.- Maquetas	Página 97
4.4.1.- Maqueta de Inocencia	Página 97
4.4.2.- Maqueta de Instante	Página 98
4.4.3.- Maqueta de Reconstrucción	Página 99
4.5.- Prototipos finales	Página 99
4.5.1.- Sesión fotográfica	Página 99
4.5.2.- Ilustración digital	Página 99
4.6.- Resultado	Página 102

LÍNEA DE MODA CONCEPTUAL

En este capítulo se aborda el diseño de una línea de moda conceptual a partir de la experimentación con el tejido a croché. Para el desarrollo de la propuesta, se acude a la metodología alterotópica²¹ de la diseñadora de moda Silvana Amoroso, la cual consiste en un método de investigación creativa que privilegia el proceso de reflexión.

Por otro lado, una línea en términos relacionados al diseño de moda, hace referencia a “un conjunto de prendas, que sin pertenecer al mismo rubro ni compartir la misma moldería base, se ven unificadas por conceptos generales, ideas y detalles que unifican la idea de conjunto” (Wolf, 2016). El término “línea” de aquí en adelante se empleará en referencia a la propuesta de moda conceptual.

Dentro del proceso creativo, para el desarrollo de la línea, se trabaja a partir de la técnica de historia de vida y, como instrumento principal, el libro de artista o cuaderno de trabajo. Se incluye también el cuaderno de bocetos o “bocetero” y como producto final se muestran cinco propuestas ilustradas sobre fotografía digital.

La historia de vida o método biográfico, es un instrumento que se utiliza en la investigación cualitativa para la recopilación de información a partir de la reconstrucción de relatos y hechos de vida de una persona. Este método permite “traducir la cotidianidad en palabras, gestos, símbolos, anécdotas, relatos, y constituye una expresión de la permanente interacción entre la historia personal y la historia social” (Puyana y Barreto, s.f.). Cabe aclarar que esta técnica se aplica a lo largo del cuaderno de trabajo para recabar información de carácter autobiográfico.

A partir de este punto, el lenguaje, el tono y en ciertas ocasiones la persona gramatical va a variar dentro del texto, debido a que las intenciones comunicacionales que suele tener la moda conceptual y su metodología conducen la investigación hacia un campo más personal. El desarrollo creativo se desglosa a partir de varios relatos encontrados en la historia de vida, es así que estos cambios se realizan para poder explicar y relatar como se llevó a cabo el proceso creativo.

21 Metodología alterotópica: término desarrollado por la diseñadora de moda Silvana Amoroso, donde se propone una nueva metodología para re-pensar el diseño de moda privilegiando procesos reflexivos (Amoroso, 2018).

4.1.- Cuaderno de trabajo

El cuaderno de trabajo es un instrumento que facilita la recolección de información y permite difundir una idea o plasmar un pensamiento. Se lo considera también como un espacio de producción, es decir, dentro del terreno de los procesos creativos, el cuaderno se convierte en lugar de encuentro con uno mismo, en un espacio de reflexión, en un espacio emocional donde el autor se introduce hacia un proceso íntimo con sus ideas (S. Amoroso, comunicación personal, 5 de agosto de 2020). A partir de ahí brota información relevante que nutre el desarrollo creativo y amplía las posibilidades de creación desde otros puntos de vista.

Conocido también como libro de artista, surge como medio investigativo dentro del arte conceptual durante los años 60 y 70 del siglo XX. Es una herramienta que permite al artista la producción-exploración del signo artístico, así como las tácticas y estrategias semióticas tanto para la construcción de una obra de arte como para la teorización estética (Beccarria et al, 2010). Dado que la moda conceptual se apoya en procesos del arte conceptual como ya se ha explicado en el primer capítulo, se incorpora este recurso como parte fundamental del proceso creativo.

Una de las características del cuaderno es que se construye a partir de varios elementos visuales como bocetos, apuntes gráficos o apuntes escritos para desarrollar una idea o concepto. Se concibe como parte de la investigación creativa y está ligado a procesos de reflexión y cognición profunda.

En este capítulo, el cuaderno de trabajo se abordó de la siguiente manera: para empezar se analizaron antecedentes del tejido a croché, seguido por un contexto autobiográfico para indagar el interés del sujeto²² por esta labor de punto, y por último aparece la historia de vida como recurso final para la conceptualización de la línea.

4.1.1.- Antecedentes

Se hicieron apuntes a partir de la investigación realizada en el segundo capítulo sobre el tejido a croché. De manera intuitiva se anotaron en el cuaderno palabras sueltas, escritos, ilustraciones o sensaciones asociadas a la técnica para obtener ideas y empezar a construir un hilo de pensamiento. Se recopiló información sobre la herramienta del croché, tipos de agujas, tipos de puntos, así como la etimología de la palabra croché y el significado del tejido.

En esta búsqueda aparecieron palabras claves, y frases que fueron desentrañando el nexo personal del sujeto con el tejido a croché, *"la cadena une el pasado con el futuro, la cadena es una sucesión, una continuidad, la cadena sigue. Con la cadena empieza todo tejido, un hilo continuo en repetición...el tejido es una red, una red de personas..."*. (A. Andrade, comunicación personal, 2 de mayo de 2020). Este proceso creativo fue guiando la investigación por caminos autobiográficos, lo cual dio paso a la siguiente etapa.

22 Sujeto, término empleado para referir a la autora de esta investigación.

EL CROCHÉ

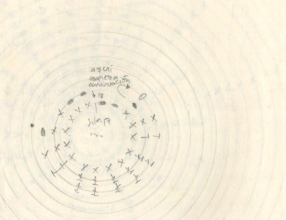
del francés Crochet, en español Gancho.

su nombre proviene de la herramienta, que consiste en una modificación de la punta de la aguja. En vez de terminar de manera recta o punteaguda, se curva formando un gancho.

Esta modificación de la punta de la aguja da origen a la técnica que adopta el mismo nombre: Tejido a crochet.

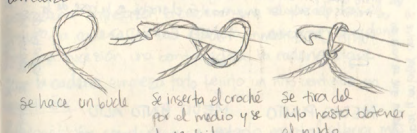
Antiguamente el croché se hacía en diferentes materiales: madera, hueso, metal. Habían crochets hechos con cucharas. Habían unos finos, otros gruesos, otros de formas irregulares, las puntas también tenían diferentes formas, cada herramienta tenía su personalidad.

Muchos crochets los hacían a mano y con materiales que se conseguían en casa, se hacían con la empuñadura de las cucharas.



120 dedos
50 min 1 Ardo
3400 min 120
60 min 1 Haca
2400 min 40 Jucas

Para empezar a tejer primero se debe hacer el nudo corredizo



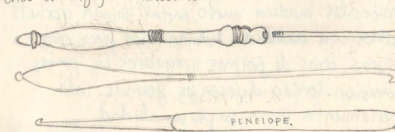
El punto base de todo tejido a croché son las cadenas, es la esencia de la técnica y a partir de este punto se realizan todos los demás. Se puede tejer en la hebra delantera o la hebra posterior.

Existen técnicas que utilizan solo la cadena como el tejido del pastor o Shaped's knitting en inglés. Puede parecer fácil pero tiene sus complejidades. Una de ellas es que la cadena si se jala mucho tiende a apretarse y se cierra la puntada. se requiere de una mano firme y regular, incluso recomendar usar un croché de tamaño más grande.

Antiguamente, para hacer este tejido usaban una herramienta plana de corte triangular como el croché # 5 y 6 de la página anterior.

En la repetición del punto surge la puntada...

Muchas ponían las iniciales del nombre...
Habían también crochets finos y elegantes, habían incluso unos con agujas intercambiables.



Existen crochets de dos cabezas que se usan para el tejido tunecino

cadena cadena cadena cadena cadena cadena...

El punto cómo es un punto? En la costura es cada una de las hebras que forman ciertos tejidos. En el croché es la base de los medios por el que se hace un punto. En el croché es la base de la

PUNTO CADENA	PUNTO CORRIDO
MEDIO PUNTO	MEDIO PUNTO ALTO
PUNTO ALTO	PUNTO ALTO DOBLE
PUNTO DICO	PUNTO MOTA
PUNTO PIÑA	PUNTO RACIMO
PUNTO EN "V"	PUNTO EN "X"
PUNTO ONCHA	PUNTO BUCLE
AUMENTO	DISMINUCIÓN
PUNTO DE INICIO	PUNTO DE CIERRE

UN PUNTO BASTA PARA EXPANDIR UN TEJIDO LAS COMBINACIONES PUEDEN SER INFINITAS

La CADENA es una sucesión lineal de elementos enlazados entre sí. RAE
la cadena entrelaza, la cadena une el pasado con el futuro, la cadena es una atadura inmaterial, la cadena es una sucesión, una continuidad, la cadena sigue.
Con la cadena empieza todo tejido, un hilo continuo un repetición.
La repetición conduce a un estado mental ulterior, más allá de ti mismo.

En qué Bigano habita la mente?
Cómo llega a ese lugar?
Cómo son los cuerpos de la mente?
¿Dónde están las mentes?

Mente positiva: Expansiva, placer, acción, organizada, constructiva.
Mente neutral: meditativa, equilibrio, iluminación.
Mente negativa: protectora, superintención, sensible al dolor.

Cuando la mente negativa y positiva se equilibran aparece la mente neutra, la que no juzga. Cuando tejo aparece la mente neutra, me ilumino.

El acto de tejer como símil de un estado meditativo

Volver al inicio en un acto repetitivo El fin es el inicio

El tejido es la textura de una tela, un material hecho tejiendo, una cosa formada al entrelazar varios elementos. En biología son cada uno de los diversos agregados de células de la misma naturaleza, diferenciadas de un modo determinado, ordenadas regular, mente y que desempeñan en conjunto una determinada función.

El tejido plano tiene trama y urdimbre, en donde se entrecruzan dos tipos de hilo. Son construcciones rígidas.

La trama envuelve a la urdimbre y sujetas los hilos. Pasa por arriba y por abajo.
La urdimbre genera la dirección que es el hilo principal.

El tejido de punto es el entrelazamiento de hilos en mallas que forman una tela. las superficies son flexibles y se acomodan al cuerpo

Para tejer hay que tener ritmo, hay que tener armonía, igual que en la escritura y la música.

Tejer y Texto
Comparten la misma raíz etimológica
en latín
Texere
que significa trenzar, entrelazar
la escritura se teje con letras
El tejido se escribe con puntos

El tejido es una red, una red de personas que lo hacen en sus casas, el tejido une, el tejido integra. El tejido es un sistema, el tejido se hace con puntos que crean puntadas, se tejen figuras, geometrías y formas orgánicas.

Figura 70. Cuaderno de trabajo: antecedentes del tejido a croché. (Autoría propia, 2020).

4.1.2.- Contexto

Aquí se interioriza la información recopilada anteriormente y se explora sobre la noción del tejido de manera íntima. Se indaga a profundidad donde empieza el interés del sujeto por esta labor de punto, lo cual se descubre a medida que evoluciona la historia de vida en el relato personal.

Se empezó por dibujar un árbol genealógico ilustrando el origen de como la práctica del croché fue pasando de mano en mano a través de línea materna. Se despliega un hilo conductor donde surgen anotaciones y pensamientos: *“yo aprendí a tejer con mi abuela Elsa, quien empezó a tejer cuando se embarazó de mi madre...mi abuela Elsa teje porque su mamá Alicia le enseñó”* (A. Andrade, comunicación personal, 6 de mayo de 2020). Es en este punto donde aparecen temas que van ligando el uso de esta técnica con sucesos trascendentales en la vida de una persona como el nacimiento, la muerte y los accidentes.

Acontecimientos que en este linaje, aparentemente se convierten en motivo central para iniciar a tejer, *“A mi me cosieron el labio al mes de nacer, a mi abuela le cosieron el rostro después del accidente...mi hermana empezó a tejer cuando nació su primer hijo Tomás, tejió de nuevo cuando Tomás murió”* (A. Andrade, comunicación personal, 6 de mayo de 2020).

Por otra parte se analiza el vínculo entre el tejido, el hilo y la aguja con las cirugías que ciertos personajes de la historia sufren en algún punto de su vida. De esta manera el material, el hilo, toma relevancia y se encuentra que el más usado es el hilo chillo²³, *“mi abuela teje con hilo de algodón...teje con hilo chillo porque es barato y se lava bien...yo también teje con el hilo chillo, porque no hace sudar las manos...me gusta que sea crudo, sin teñir, lo siento como un hilo honesto, sencillo...me deja tejer cualquier punto...no le quita protagonismo al tejido”* (A. Andrade, comunicación personal, 11 de mayo de 2020). A partir del enunciado anterior se toma como material principal este tipo de hilo de algodón para trabajar las propuestas.

Aparece también una relación simbólica entre la costura y la cicatriz, entre el tejido y la piel, *“el hilo une la piel, el hilo cuando se teje se convierte en piel”* (A. Andrade, comunicación personal, 11 de mayo de 2020). Esta analogía pasó a ser la inspiración detrás de la línea de moda conceptual. La cual se trabajó a profundidad en el siguiente apartado.

23 Hilo chillo: hilo de algodón que se usa para hacer mechas de velas.

Contexto

Yo aprendí a tejer con mi Abuela Elsa, quien empezó a tejer croché cuando se embarazó de mi madre. Ella les enseñó a sus dos hijas: María de Lourdes (mi mamá) y Alejandra (mi tía). Mi hermana Sofía también teje croché. Mi abuela Elsa teje mucho cuando tuvo un accidente de tránsito. Alicia que teje nota con la mano empujada. Mi abuela empezó a tejer de nuevo cuando las hijas de mi tía Alejandra se quemaron y una de ellas se murió.

la herencia del croché es inherente a mi línea materna. Desde muy pequeña veía a mi abuela tejer croché. Ella teje mucho, en cualquier momento y en toda reunión social. A los siete años cogí un croché por primera vez y ella me enseñó a hacer cadenas. Los hacía y ya sabían mal, ma abría el tejido y me hacía empezar de nuevo.

Mi abuela teje tanto que teje hasta en los semáforos mientras espera el tráfico. Mi mamá teje muy bien, siempre teje, pero tuvo que parar por el dolor del cuello. Mi mamá empezó a tejer croché cuando se enfermó de mi tía y mi abuela Elsa y mi bisabuela Alicia le enseñaron.

Mi mamá empezó a tejer croché cuando se enfermó de mi tía y mi abuela Elsa y mi bisabuela Alicia le enseñaron.

Elsa

Aprendí el croché cuando estaba anciana de su primera hija. Durante el embarazo fue su madre quien le regaló la herramienta y le mostró la técnica. Tejeo chancletas y colchetas para su bebé.

Dejo de tejer cuando fui a trabajar en E.E.U.U.

Quando regresé tuvo un accidente de tránsito y el guardabochales le rebano su hermosa cara. Luego de eso quedo muy nerviosa y traumada, es así que aun con su muñeca empujada, como un croché y se dio modos para tejer.

Ana

El croché regreso a mi vida luego de que me hicieron una cirugía en la pierna y me quede inmóvil por algún tiempo. Tuve que dejar de estudiar y caí en depresión. Pasaba los días metida en cama con dolor. Empecé a explorar el material y la técnica para construir volúmenes. "Yo soy escultora" decía en mi cabeza, "engo que hacer esculturas con esto". Poco a poco me fui recuperando y el croché me sostuvo durante esos años, fueron algunos años que no sabía lo que estaba haciendo.

Trabaje de manera obsesiva, teje y desteje hasta encontrar lo que buscaba... asemejarme a las formas con el croché.

Seguía con croché, me levantaba y teje, veía la tele y teje, viajaba y teje. El croché y los hilos me acompañan en todo. Es parte de lo cotidiano en mi.

Empecé a tejer por angustia por miedo a ser inútil y ahora el tejido es parte de mi. Quiero tejer todo, quiero tejer mi cuerpo, quiero que otros se pongan mi cuerpo tejido. Mi piel es mi tejido.

Teje croché por herencia, está en mi sangre, es mi legado, se ha convertido en mi obsesión.

Me lo pasaron esto mis mis pasados. Mi abuela también teje todo el día todos los días.

NO PENSÓ CUANDO TOCÓ ME DISTRAE, ME RELAJA, ME CALMA LOS NERVIOS!

PARA MI ES COMO HACER TERAPIA Y NO TENGO QUE CENTRAR MI OJO EN UN PROBLEMA!

SE CONVIERTEN EN UNA NECESIDAD, ES MI OBSESIÓN, NO ME AFECTA NI EL CUELLO, NI LAS MANOS NI LA OJUNIA!

EN LAS GRANDES TRAGEDIAS EL CROCHET TE AYUDA, TE OUVIENE DEL PROBLEMA!

EL CROCHET TE DISTRAE LA MENTE, ES BUENO PARA GENTE QUE TIENE ANGSTIA O DEPRESIÓN!

Elsa 2020

El hilo. ¿Qué es el hilo?

El hilo une una cosa con otra, el hilo es algo continuo el hilo sujeta, el hilo es la sustancia donde todo se sostiene. Con el hilo se cose, con el hilo se teje. El hilo une la piel, el hilo cuando se teje se convierte en piel. El hilo es la fibra torcida. Con el hilo se puede amarrar, del hilo se puede edgar. El hilo es un transmisor, desarrolla el pensamiento.

Mi abuela teje con hilo de algodón, dice que es el que menos hace sudar, que es el más fresco. Teje con el "hilo chillo" porque es barato y se lava bien. Es de buena calidad y se teje de corrido.

El hilo chillo es el que se usa para hacer los mechales de las velas para amarrar las cometas, se usa en la construcción, se vende en ferreterías.

Yo también uso el hilo chillo, porque no hace sudar las manos cuando teje. Me gusta que sea crudo, sin teñir. Lo siento como un hilo honesto, sencillo, sin pretensiones. Me da lo que necesito, es flexible y noble. Me deja tejer cualquier punto y si me equivoco, no se resiente. Lo puedo abrir, lo puedo unir, lo puedo endurecer. No le falta la importancia a la puntada, no le quita protagonismo al tejido.

A mi me dan ganas con un pedazo de cuerda, a mi abuela también. A mi me crearon el hilo al más de robar, a mi abuela le robaron el rostro después del accidente. Para mi el tejido es una búsqueda de sentido, a mi abuela el tejido le dio sentido a su vida.

Para abuelita usaron un algodón, una lana, hilo y aguja.

Figura 71. Cuaderno de trabajo: contexto. (Autoría propia, 2020).

4.1.3.- Motivo gestor o inspiración

En el diseño de moda, uno de los pasos dentro del proceso creativo es la búsqueda de un motivo gestor o inspiración que guíe el proyecto (Sorger, 2007). Es parte de un proceso conceptual basado en la incorporación de información desde diferentes fuentes, ya sean visuales, escritas, auditivas, etc. En este proyecto, la fuente de información principal se encuentra en el cuaderno de trabajo, y más específicamente, dentro de la historia de vida.

Un tema recurrente en el relato es la cicatriz en el cuerpo, la cual se convierte en el motivo gestor de las propuestas. La cicatriz entreteje varias historias dentro del cuaderno, destacando un acontecimiento que cambia la vida de las personas de esta narración: el día en que una de las mujeres del linaje materno sufrió un accidente y se quemó, "El 6 de junio de 1996, el día de mi cumpleaños, mis primitas Belén y Margarita sufrieron un accidente, se quemaron en el patio de su casa. Margarita murió y Belén se salvó" (A. Andrade, comunicación personal, 19 de julio de 2020). A partir de este suceso se ahonda aún más en un proceso reflexivo profundo que da paso a la conceptualización de la propuesta detallada a continuación.

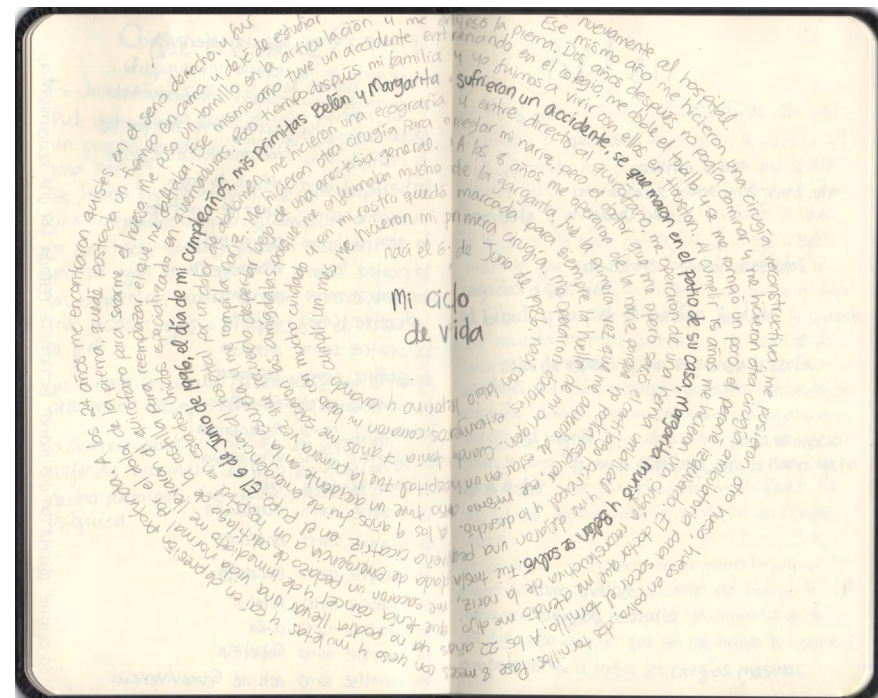
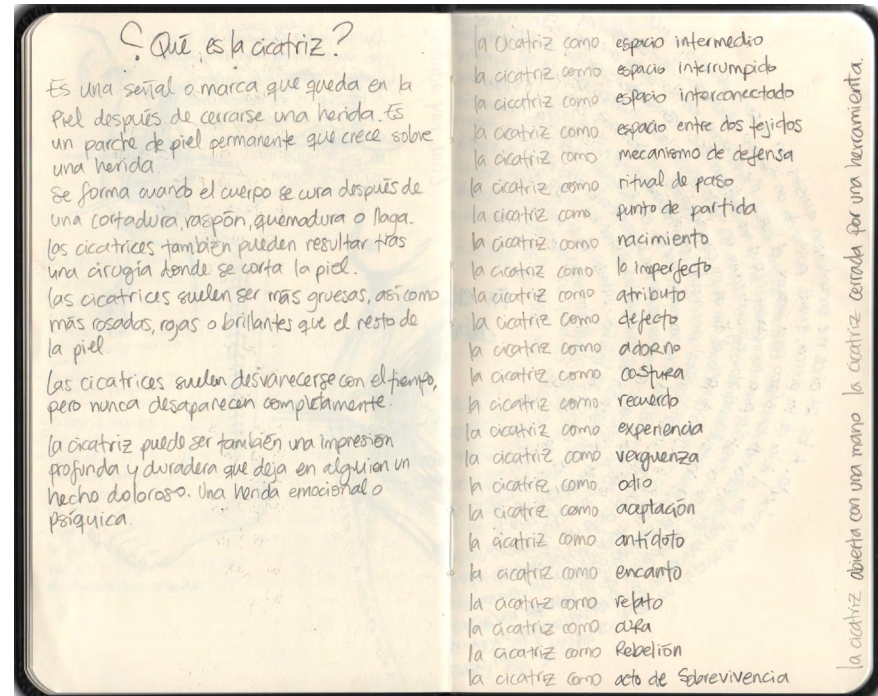


Figura 72. Cuaderno de trabajo: historia de vida, primera parte. (Autoría propia, 2020).

4.2.- Conceptualización

Siguiendo la metodología alterotópica, se desarrolla la línea a partir de cinco momentos clave, teniendo como hilo conductor la historia de vida de uno de los personajes narrada dentro del cuaderno de trabajo: el relato de Belén.

Para esta conceptualización, se busca en el recuerdo, en la memoria de un suceso que se convierte en punto de quiebre dentro de la historia. El accidente que sufrió Belén cuando era niña, no solo marcó su propia vida, sino que dejó una huella emocional en todos los miembros de una familia.

Esta historia basada en la superación de un trauma, en la sobrevivencia, se compone de cinco espacios de tiempo, de cinco puntos neurálgicos dentro del ciclo de vida de Belén. Es aquí donde los acontecimientos más relevantes del relato, finalmente pueden, a través de un proceso arduo de análisis y reflexión, proyectarse a cinco trajes narrativos (uno por cada momento) que le dan sustancia y profundidad a la construcción de la línea de moda conceptual.

A continuación se detallan cada uno de estos momentos.

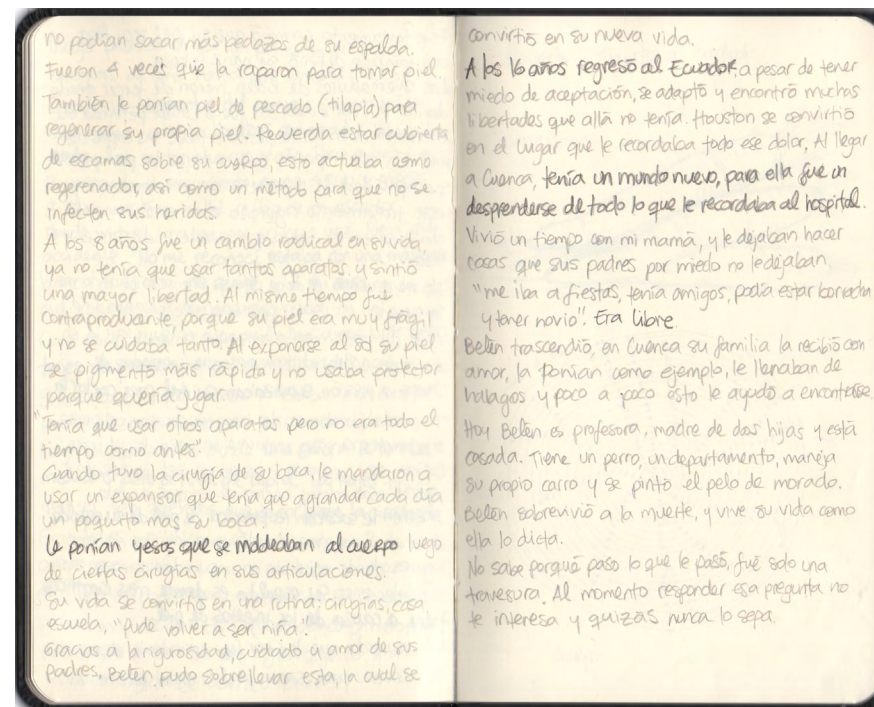
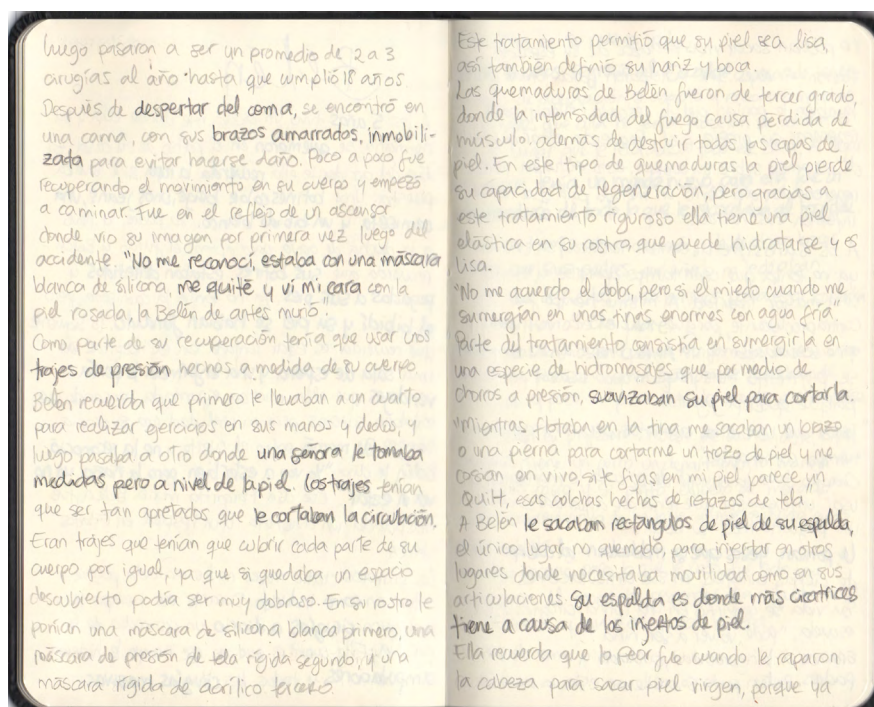
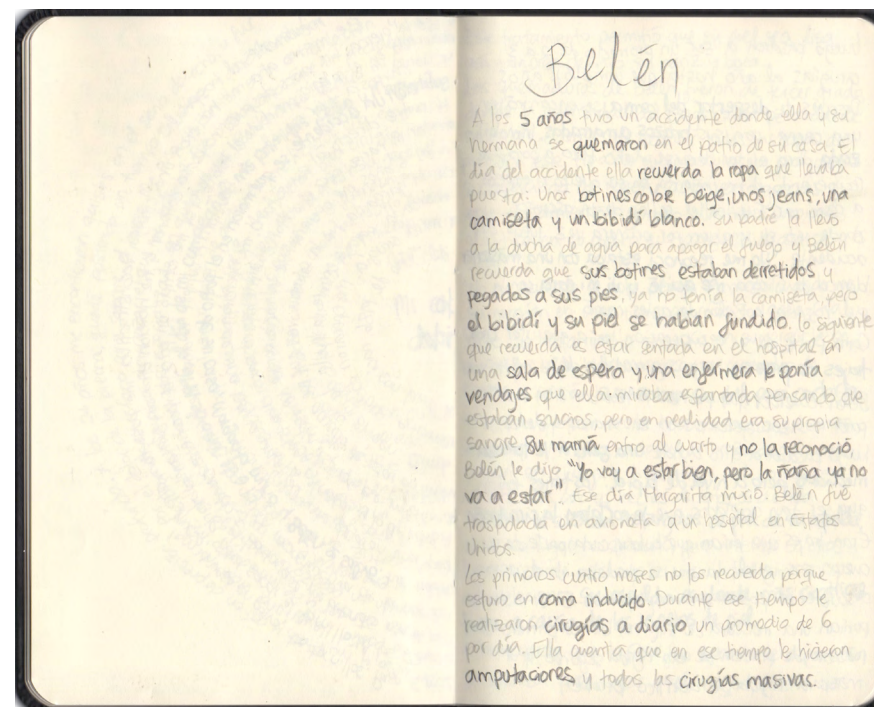


Figura 73. Cuaderno de trabajo: historia de vida, segunda parte. (Autoría propia, 2020).

4.2.1.- Primer momento: Inocencia

Esta parte narra la infancia de Belén previa al accidente. Ella recuerda la ropa que llevaba puesta ese día mientras jugaba con su hermana: unos botines color beige, un par de jeans, una camiseta y un bibidí blanco (B. Burbano, comunicación personal, 21 de julio de 2020). Se concibe como un espacio de tiempo donde su cuerpo seguía por así decirlo intacto, un momento donde no existen preocupaciones, un momento de juego y de inocencia.

Para la conceptualización de este momento se tomó información del cuaderno en la parte del linaje familiar, donde se encuentra que varias mujeres empiezan a tejer previo al nacimiento de sus hijos. Las prendas que aprenden a tejer son chambritas²⁴ y pantalones, ya que por costumbre en la ciudad de Cuenca, es la primera ropa que se pone a los recién nacidos. A partir de esta idea, se trabaja el tema central de la chaqueta tejida así como prendas complementarias al traje de bebé como guantes, escaarpines, medias y gorritos. De manera simultánea se revisó el muestrario de experimentación para elegir aquellas puntadas o técnicas que se acoplasen mejor a este proceso de ideación.

4.2.2.- Segundo momento: Instante

Dentro del relato, Belén cuenta que cuando tenía cinco años, ella y su hermana Margarita estaban jugando en el patio de su casa, mientras que la señora que les cuidaba estaba quemando basura cerca de donde ellas estaban (B. Burbano, comunicación personal, 21 de julio de 2020). Es ahí cuando sucedió el accidente que cambió su vida, ella y su hermana se quemaron, no se sabe bien como sucedió pero en un instante su vida cambió.

En instante el tema central es el accidente, es el fuego, la quemadura y la huella que deja en la piel. Es así que se conceptualiza a través de la experimentación realizada en los acabados del tejido donde se toma el proceso de quemado. Las técnicas que se utilizaron para este momento fueron el tejido de red y la técnica de vuelillos, ya que la estructura del tejido genera una sensación orgánica envolvente, tal como lo hace el fuego cuando se prende en el cuerpo.

24 Chambrita: chaqueta tejida de bebé (Real Academia Española, s.f.).

4.2.3.- Tercer momento: Contención

Como parte de los tratamientos que recibía en un hospital en Estados Unidos, estaba el usar unos trajes de presión que contenían cada parte de su cuerpo. Era la manera para definir nuevamente su figura, así como para alisar de alguna manera su piel. Belén usaba también diferentes tipos de máscaras en el rostro y le ponían unos yesos²⁵ en sus brazos y piernas para evitar que se mueva (B. Burbano, comunicación personal, 21 de julio de 2020).

La idea de tener el cuerpo contenido, atado y atrapado guiaron la conceptualización de este momento. Para lo cual se aplicaron técnicas del tejido a croché que simulen de cierta manera estas sensaciones como la técnica tejido del pastor. Se tomaron elementos conceptuales de la máscara y el yeso para trabajar la inmovilidad. Aquí además se introdujo el alambre de cobre, material trabajado en la experimentación, para reforzar la idea de rigidez en el cuerpo.

4.2.4.- Cuarto momento: Reconstrucción

Belén se quemó el 80% de su cuerpo y uno de los espacios que no se quemó fue la espalda. Es de ahí de donde tomaban los médicos rectángulos de piel para colocarlos como injertos en otros espacios donde necesitaba recuperar elasticidad o movimiento. Ella compara su cuerpo con las colchas de retazos que hacen las abuelitas (B. Burbano, comunicación personal, 21 de julio de 2020).

El tema central del cuarto momento es el proceso de cicatrización, es la marca que queda en la piel luego de la intervención. Es también la relevancia que tiene la espalda como espacio libre de quemaduras pero lleno de cicatrices. La espalda se convierte en la fuente para la reconstrucción de la piel en el cuerpo de Belén.

Con ello se trabajan diferentes técnicas de croché donde se resalta la costura, la unión o la huella, siendo las más propicias la técnica granny square²⁶ o la técnica de horquilla. Esta última, trabajada en el apartado de experimentación en acabados dentro del tercer capítulo.

25 Yeso: vendaje que sirve para inmovilizar una parte del cuerpo.

26 Granny square: o cuadrados de la abuelita, es una técnica de tejido a croché que recibe su nombre por la manera como se construyen textiles a partir de retazos de hilos de diferentes colores que encontraban o recuperaban de prendas en desuso (Talí, 2017).

4.2.5.- Quinto momento: Respiro

A sus 16 años Belén regresó al Ecuador, a pesar de tener miedo al rechazo, se adaptó y encontró muchas libertades que antes no tenía ya que su vida estaba ligada al hospital, a las cirugías, a los tratamientos y a los cuidados de su piel. Una vez en Cuenca, pudo ser libre, pudo ser adolescente, pudo cometer errores (B. Burbano, comunicación personal, 21 de julio de 2020). En definitiva, pudo volver a respirar.

En este momento se trabajó la idea de serenidad, quietud, calma, la sensación de poder respirar luego de tener el aire contenido. Se aborda la idea de libertad ligada a la noción de trascendencia, de superación. En este espacio se trabaja con genero textil a demás del tejido, de manera sencilla y sutil.

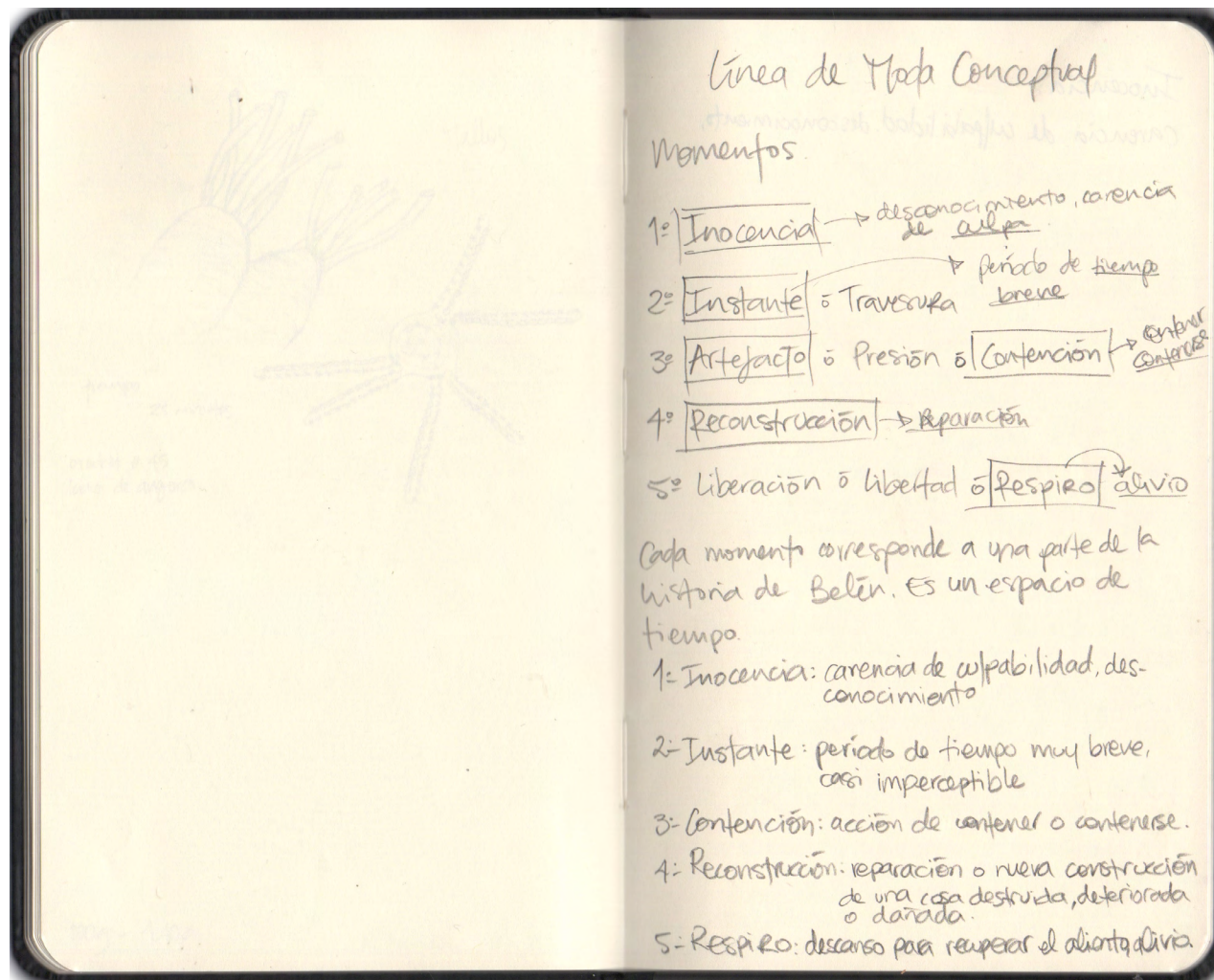


Figura 74. Cuaderno de trabajo: conceptualización. (Autoría propia, 2020).

4.3.- Cuaderno de bocetos

El cuaderno de bocetos dentro del proceso de ideación, se complementa de la información recopilada anteriormente, es así que se dividió en dos partes: la primera donde se realizaron bocetos rápidos con tiza roja y carboncillo, a modo de primer acercamiento. Se plasmaron sensaciones asociadas a cada momento, así como posibles siluetas, materiales y técnicas de tejido a croché.

La segunda parte se trabajó de manera más específica y detallada, profundizando en cada momento con ilustraciones hechas a lápiz. Se realizaron dos o más propuestas dependiendo del espacio de tiempo. Aquí se definieron las siluetas, las prendas, así como las técnicas o puntadas de cada propuesta.

Finalmente se seleccionaron los materiales más adecuados para cada prenda de acuerdo a la información recopilada en la experimentación y en el cuaderno de trabajo. Por ejemplo para el primer momento se trabajaron las prendas pensando únicamente en el hilo chillo, material que salió a relucir en la historia de Elsa cuando habla de tejer chambritas. Mientras que en el tercer momento se incorporó además alambre de cobre como parte de la conceptualización de la propuesta, debido al proceso de experimentación realizado en el capítulo tres, donde se aborda el concepto de rigidez y de la cicatriz cuando cambia su coloración.

4.3.1.- Bocetos rápidos

Primer momento - Inocencia

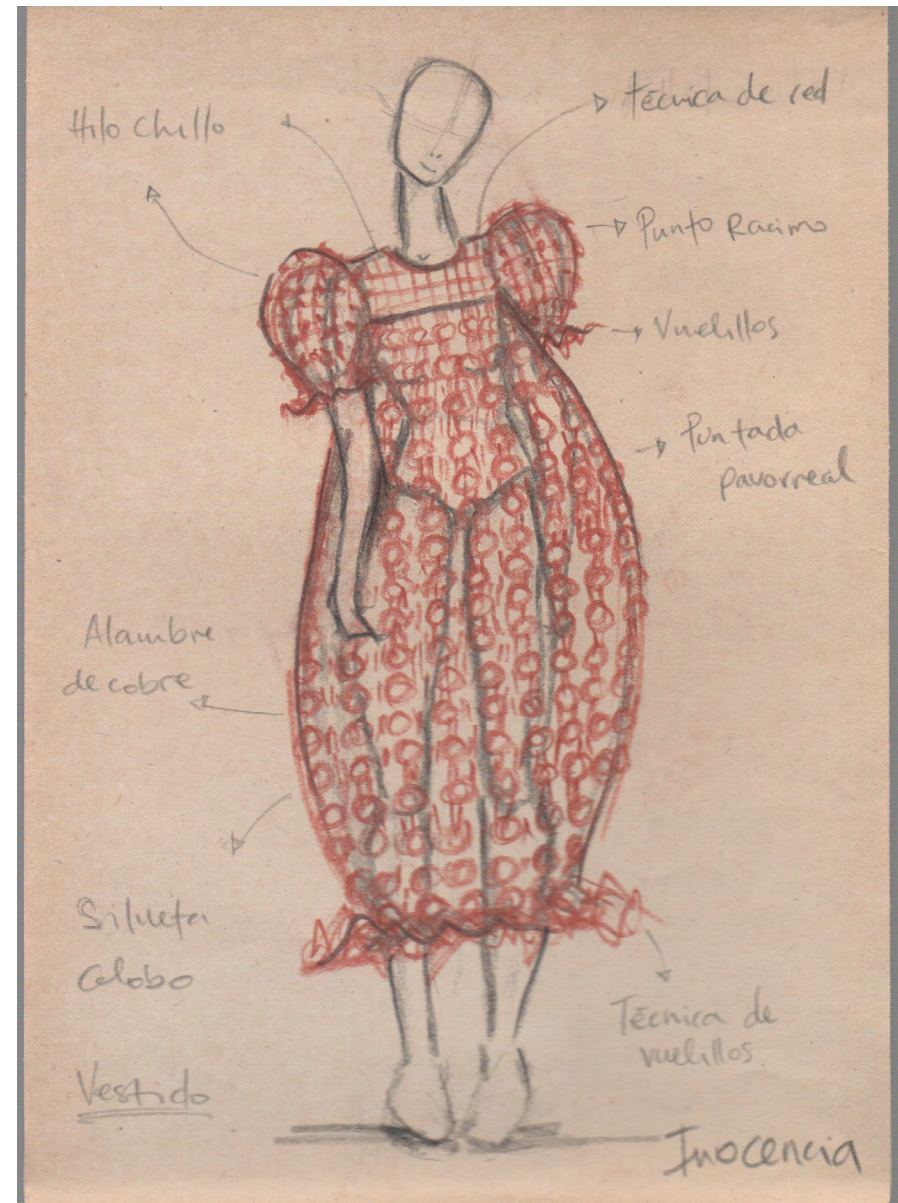
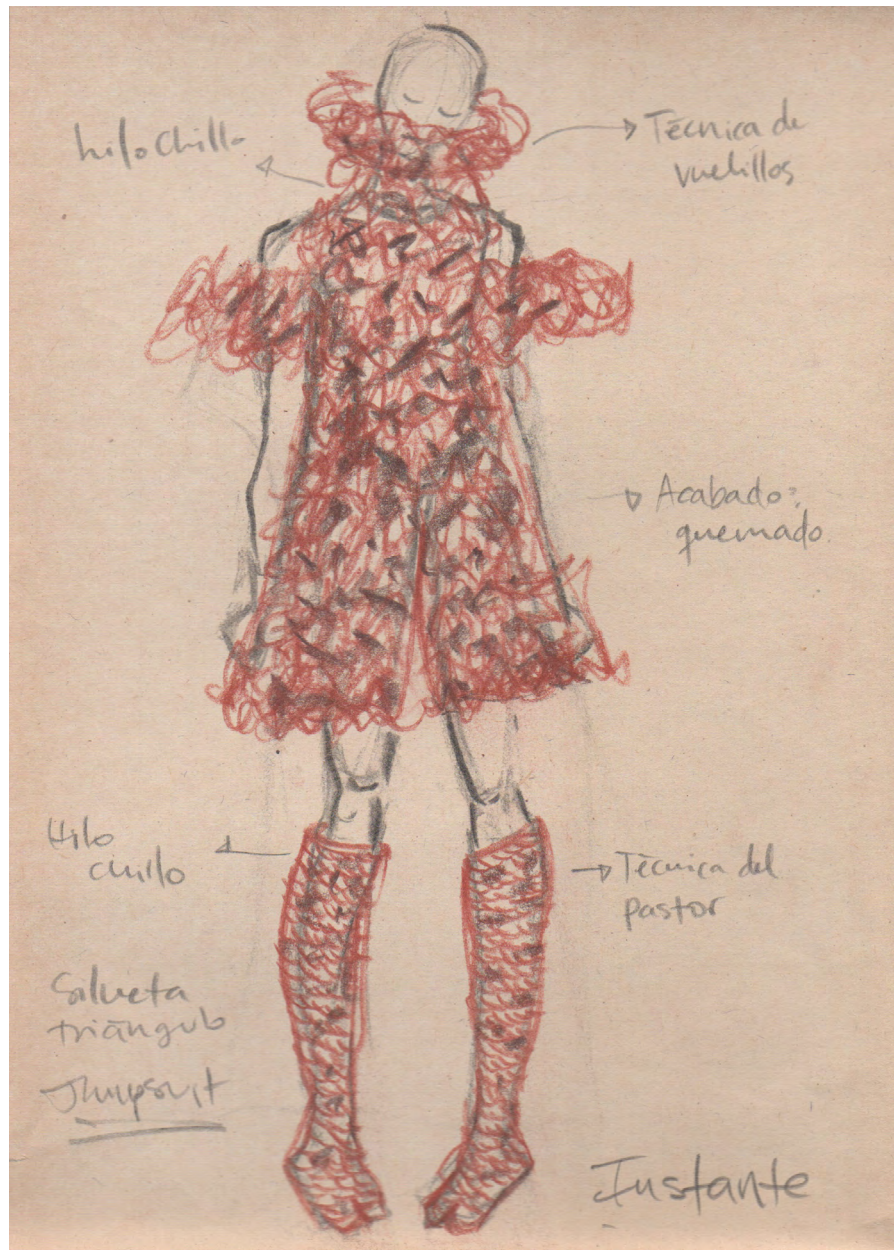


Figura 75. Bocetos rápidos, primer momento - inocencia. (Autoría propia, 2020).

Segundo momento - Instante



Tercer momento - Contención

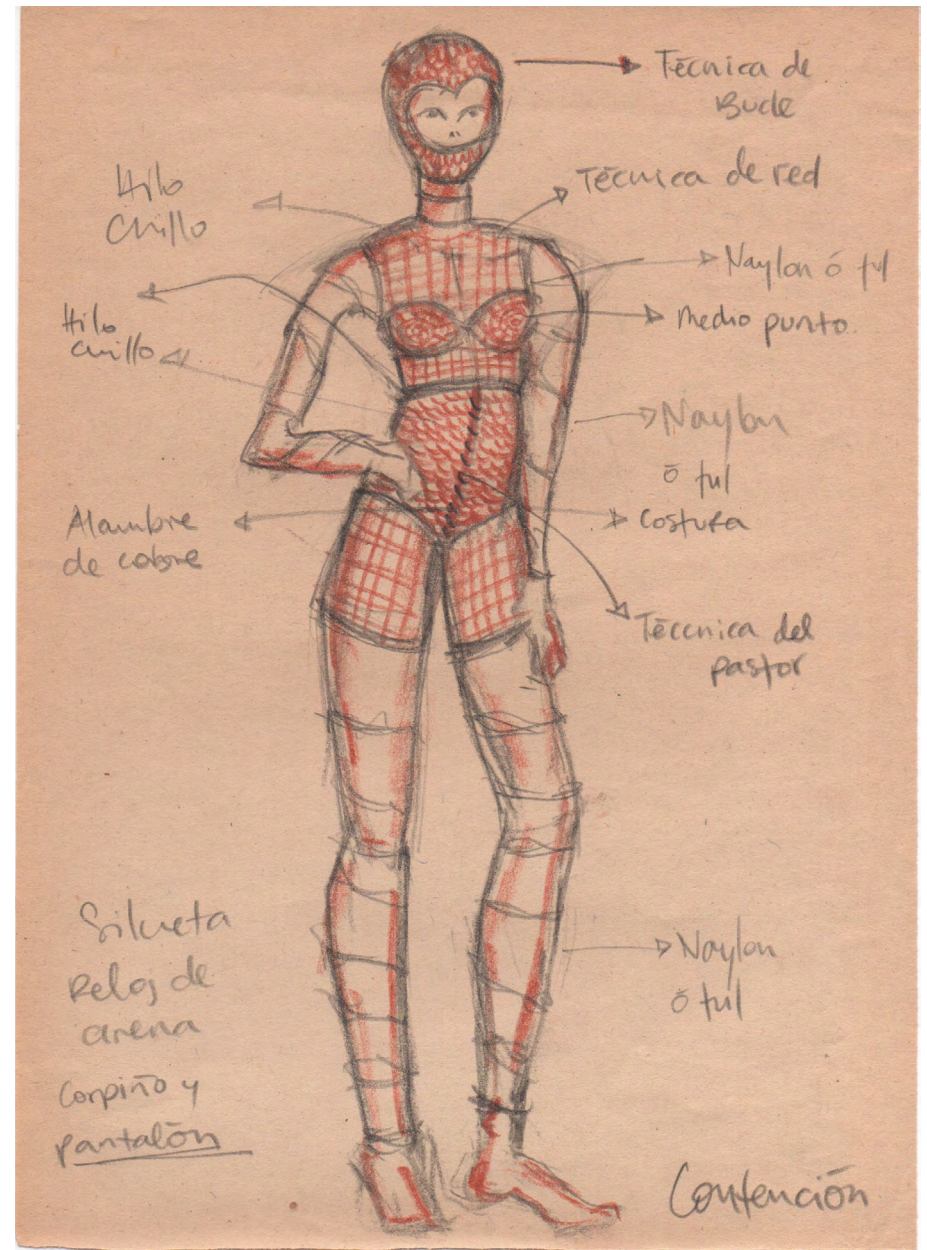
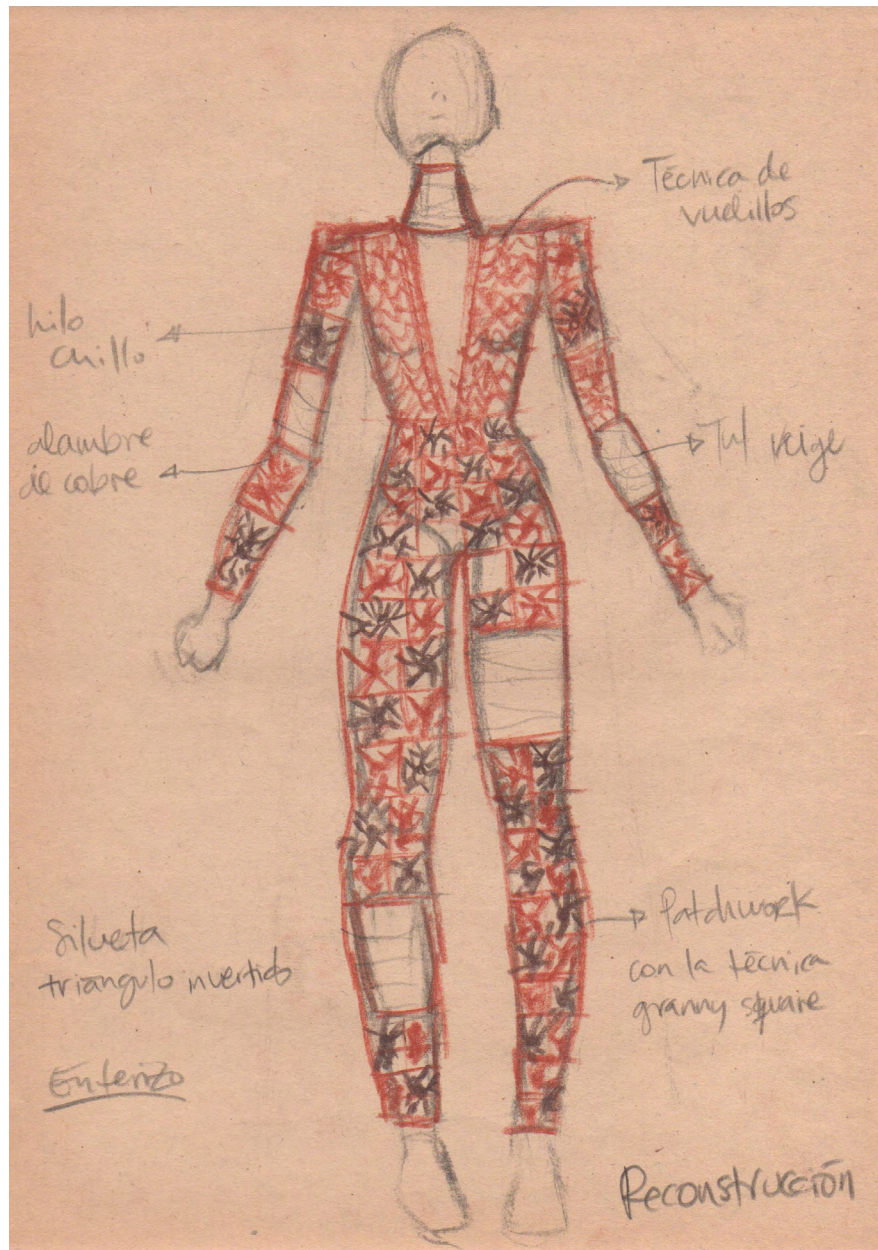


Figura 76. Bocetos rápidos, segundo momento - instante. (Autoría propia, 2020).

Figura 77. Bocetos rápidos, tercer momento - contención. (Autoría propia, 2020).

Cuarto momento - Reconstrucción



Quinto momento - Respiro

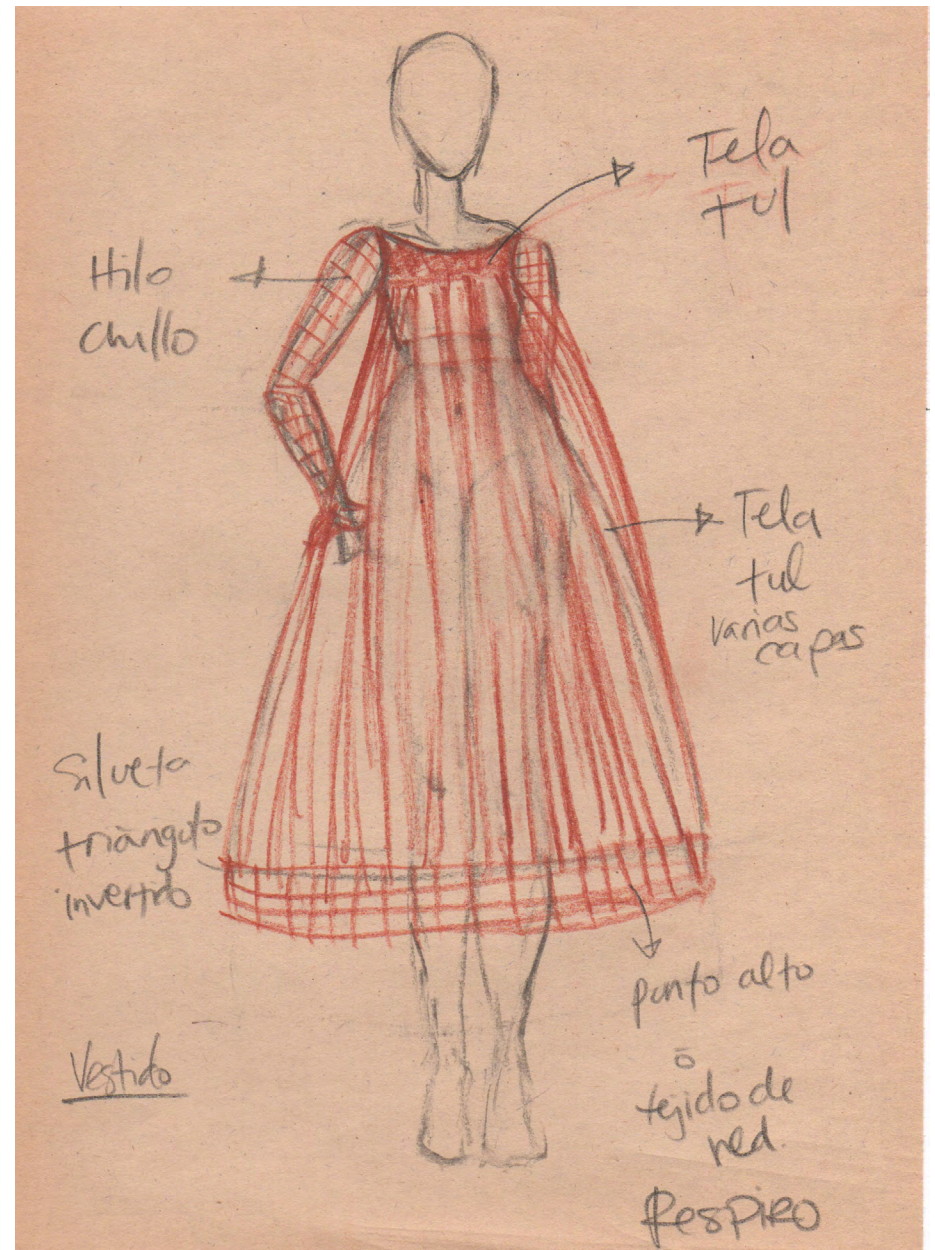


Figura 78. Bocetos rápidos, cuarto momento - reconstrucción. (Autoría propia, 2020).

Figura 79. Bocetos rápidos, quinto momento - respiro. (Autoría propia, 2020).

4.3.2.- Ilustraciones

Primer momento - Inocencia



Figura 80. Cuaderno de bocetos: ilustraciones a lápiz, primer momento - inocencia. (Autoría propia, 2020).

Segundo momento - Instante



Figura 81. Cuaderno de bocetos: ilustraciones a lápiz, segundo momento - instante. (Autoría propia, 2020).

Tercer momento - Contención

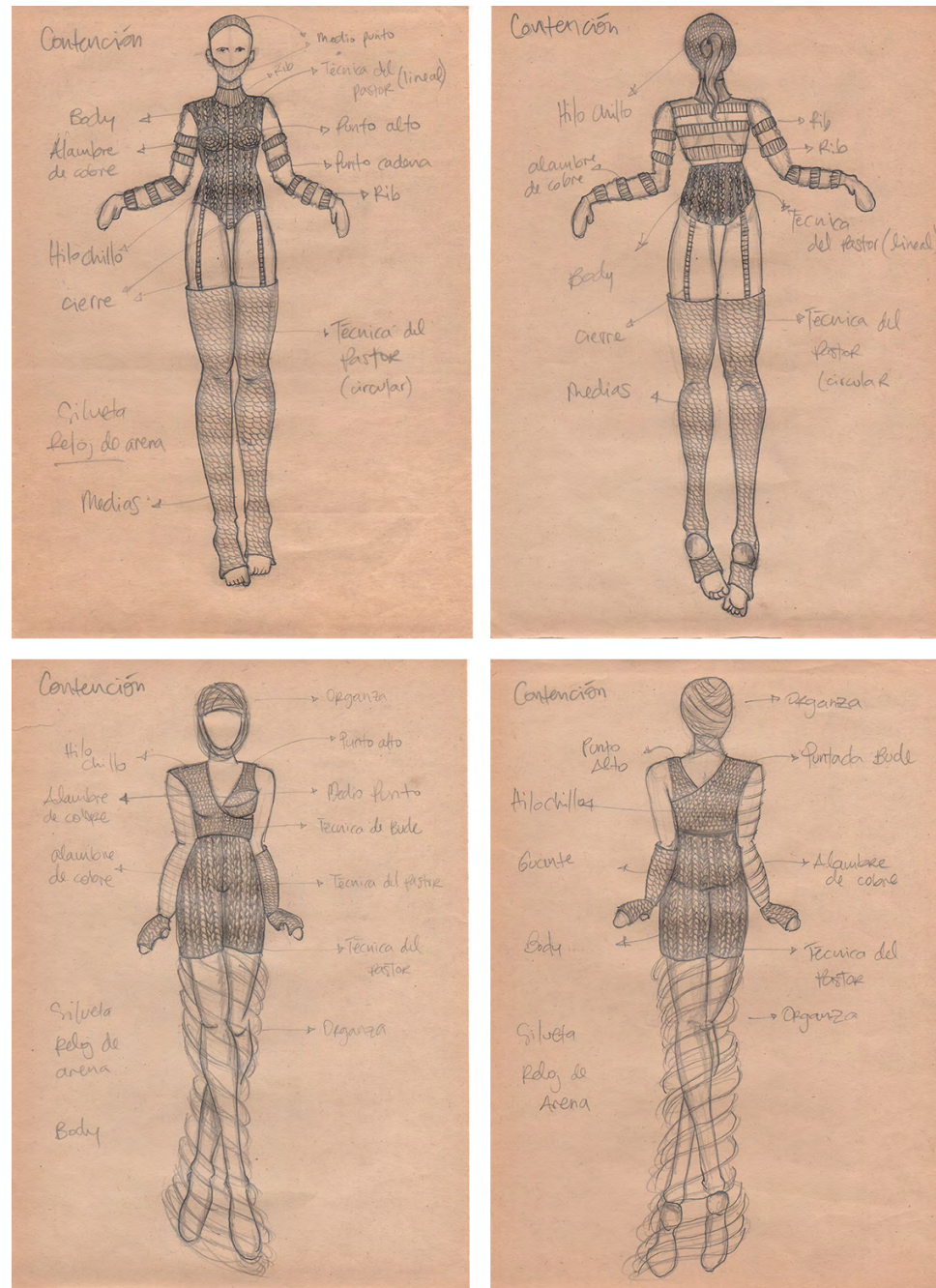


Figura 82. Cuaderno de bocetos: ilustraciones a lápiz, tercer momento - contención. (Autoría propia, 2020).

Cuarto momento - Reconstrucción

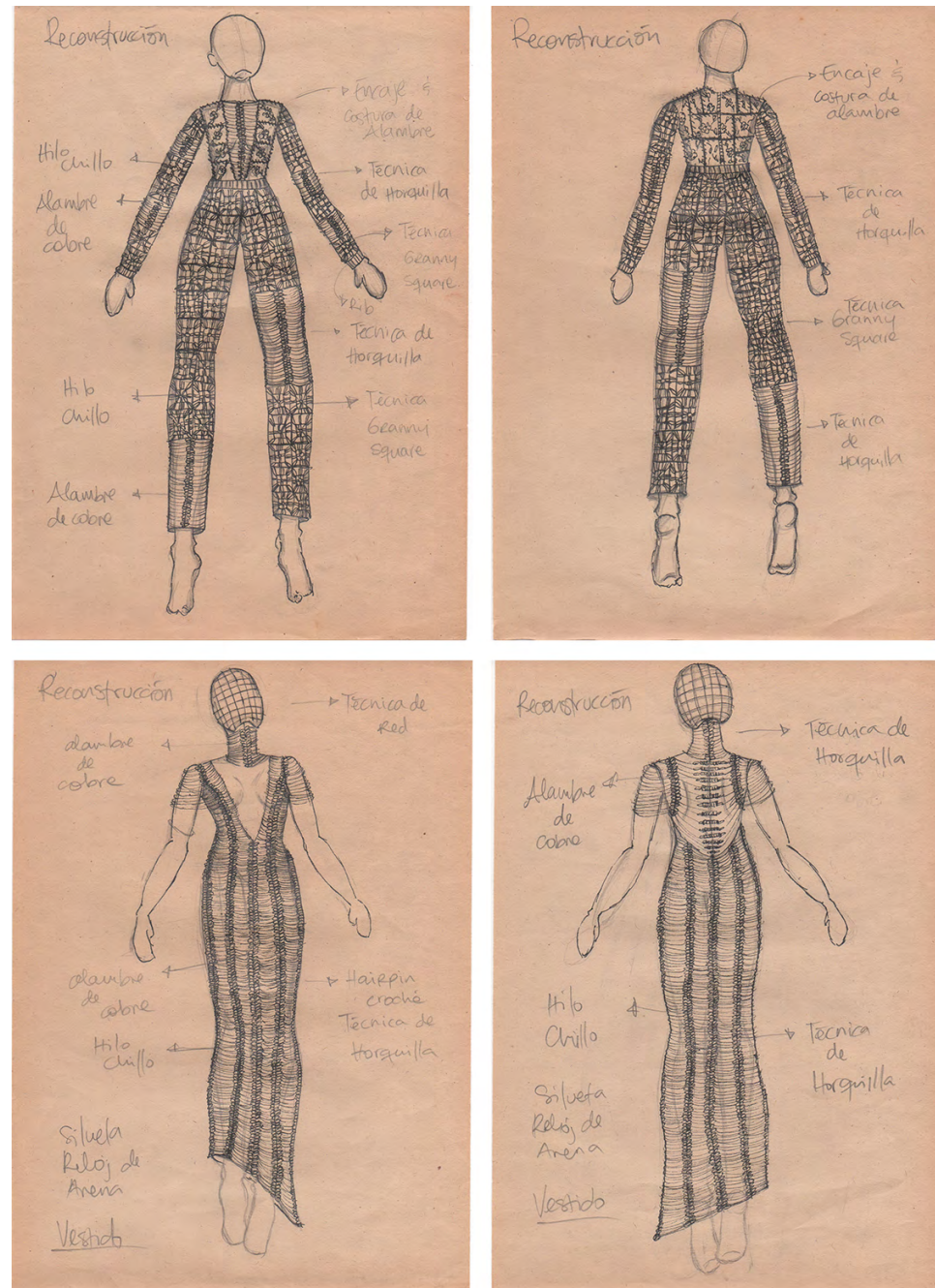


Figura 83. Cuaderno de bocetos: ilustraciones a lápiz, cuarto momento - reconstrucción. (Autoría propia, 2020).

Quinto momento - Respiro

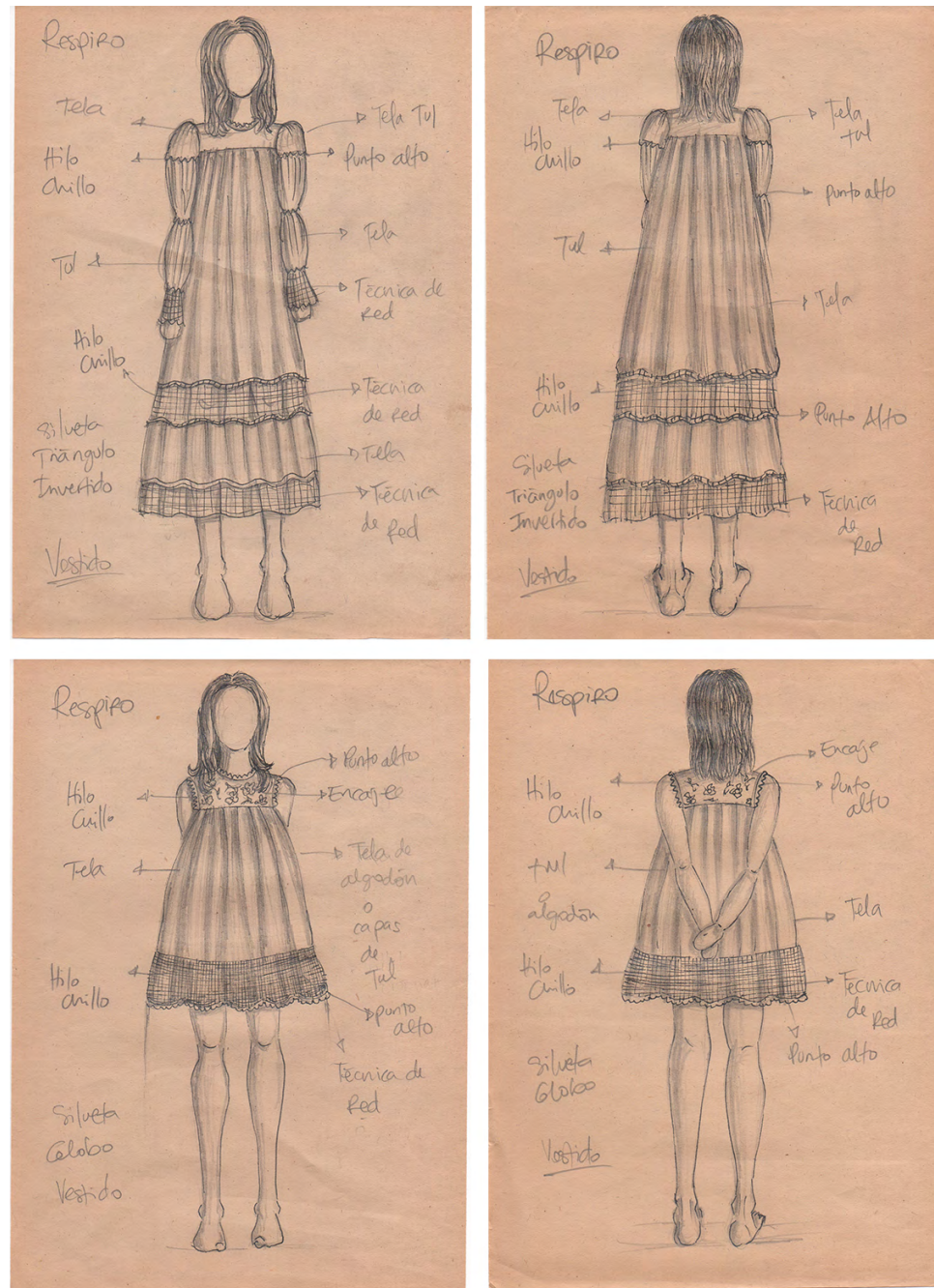


Figura 84. Cuaderno de bocetos: ilustraciones a lápiz, quinto momento - respiro. (Autoría propia, 2020).

4.4.- Maquetas

Antes de pasar a las ilustraciones finales, se realizaron una serie de prototipos a escala 1:6 de aquellas propuestas que requerían una mayor comprensión sobre el comportamiento del tejido.

4.4.1.- Maqueta de Inocencia

Este prototipo se tejió dependiendo de cada prenda. Para la chaqueta y capucha se usó puntada racimo, punto alto para los abanicos del cuello y medio punto para los botones. Las medias y guantes se tejieron con la técnica de tejido del pastor.



Figura 85. Maqueta a escala 1:6 de Inocencia, chaqueta, medias y guantes (Autoría propia, 2020).

4.4.2.- Maqueta de Instante

Para el tejido de este prototipo se emplearon dos técnicas: técnica de red y técnica de vuelillos. Primero se construyó la forma del vestido con la técnica de red y luego se tejieron los vuelillos en los espacios requeridos. Los vuelillos se realizaron con punto alto y punto triple para generar diferentes volúmenes.



Figura 86. Maqueta a escala 1:6 de *Instante*, delantero y posterior (Autoría propia, 2020).

4.4.3.- Maqueta de Reconstrucción

Este prototipo se tejió a partir de la técnica de horquilla con diferentes puntadas. Para el delantero se trabajó la técnica antes mencionada con medio punto, tanto en el tejido con hilo chillo como en el tejido con alambre de cobre. En el posterior se trabajó la misma puntada a excepción de la espalda donde se tejió con alambre de cobre la técnica de horquilla con punto piña.



Figura 87. Maqueta a escala 1:6 de Reconstrucción, delantero y posterior (Autoría propia, 2020).

4.5.- Prototipos finales

Para llevar a cabo las propuestas finales, se tuvo que trabajar primero en la sesión fotográfica con la modelo, para luego pasar a la confección digital de cada prototipo. Usualmente en el diseño de moda, se trabaja primero el prototipo y luego se toma la fotografía del producto sobre la modelo. Sin embargo en esta investigación, al ser el producto final la ilustración sobre fotografía digital, el procedimiento se ejecutó a la inversa.

4.5.1.- Sesión fotográfica

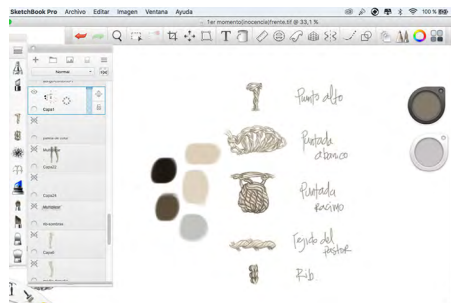
La modelo elegida para este proyecto fue la protagonista de la historia anteriormente relatada. Belén participó activamente dentro de este proyecto, y el éxito de su interpretación radica en que conoce su propia historia y la quiere contar. Para la sesión de fotos se pidió a la modelo (Belén) que se quede únicamente en ropa interior, ya que su cuerpo se convertiría en soporte sobre el cual se tejerían las prendas digitales.

Para Ella esta fue su primera experiencia como modelo, al principio se mostró un poco nerviosa frente a la cámara, poco a poco en medio de conversaciones, pudo llegar a sentir mucha seguridad y eso se transmitió en las imágenes. La modelo interpretó cada momento con las sensaciones que brotaban desde su interior, logró captar cada momento, cada espacio desde su experiencia. La sesión duró aproximadamente dos horas, se trabajó con luz natural y el espacio se adecuó con un fondo negro.

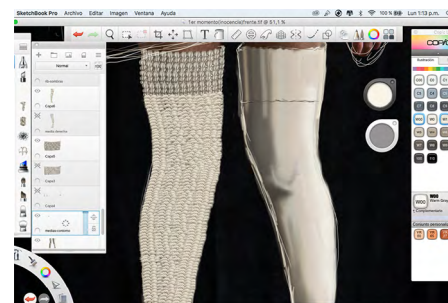
4.5.2.- Ilustración digital

Cada fotografía fue editada y posteriormente ilustrada en *Sketchbook Pro*²⁷. A continuación, a modo de ejemplo, se explica un resumen del proceso trabajado en el primer momento. Todas las fotografías fueron trabajadas de manera similar, respetando la silueta, el tipo de prenda, puntadas o técnicas empleadas, así como los materiales correspondientes a cada prototipo. El proceso de cada ilustración tomó un tiempo promedio de 32 horas dependiendo de su complejidad, es decir entre 3 a 4 días para su elaboración.

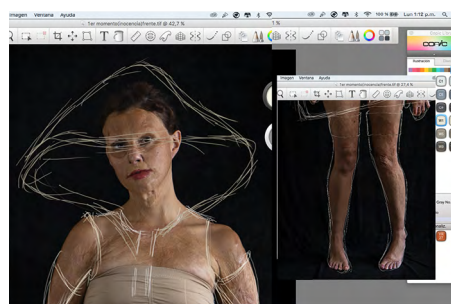
27 *Sketchbook Pro*: es una aplicación de software de gráficos destinada a dibujos e ilustraciones digitales.



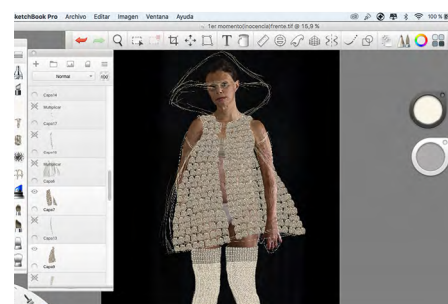
Para empezar se crearon pinceles de cada punto, puntada o técnica de tejido a croché. Cada pincel fue dibujado y pintado de acuerdo a la cromática elegida. Se agregaron luces y sombras para dar volumen y mayor realismo a la textura de cada tejido.



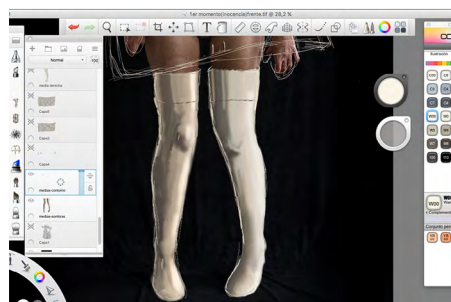
A continuación se trabajó en la textura de las medias usando el pincel de tejido del pastor. Se ilustró de izquierda a derecha, girando el pincel de acuerdo a la forma, para simular el tejido. De igual manera se trabajó el punto elástico o *rib* con otro pincel.



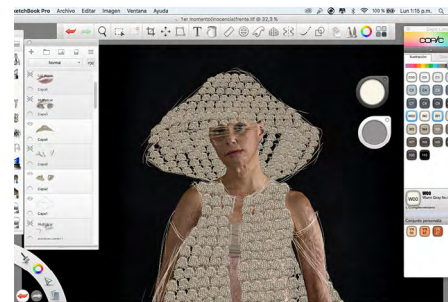
Seguido de esto se definieron los contornos de cada prenda, se dibujaron las medias, los guantes, la chaqueta y la capucha. Esto sirvió de guía para luego aplicar la textura.



Se procedió a realizar la chaqueta usando el pincel con textura de la puntada racimo. Se trabajó de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, de la misma manera como se teje esta técnica.



Una vez definidos los contornos se procedió a pintar con diferentes pinceles las medias. Se le dió profundidad a la prenda mediante la aplicación de luces y sombras.



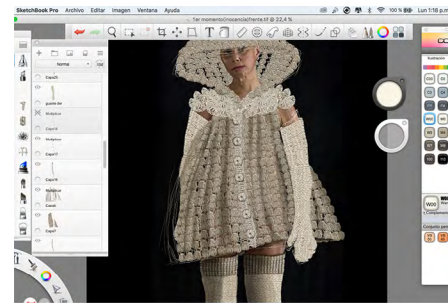
Se aplicó la misma textura en la capucha, respetando la forma. Se varió el tamaño de la puntada para generar una perspectiva en el fondo de la capucha.

Figura 88. Proceso de ilustración digital, primera parte (Autoría propia, 2020).

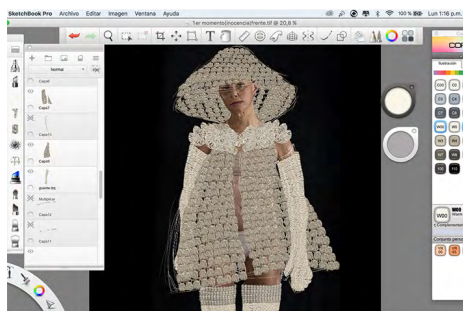
Figura 89. Proceso de ilustración digital, segunda parte (Autoría propia, 2020).



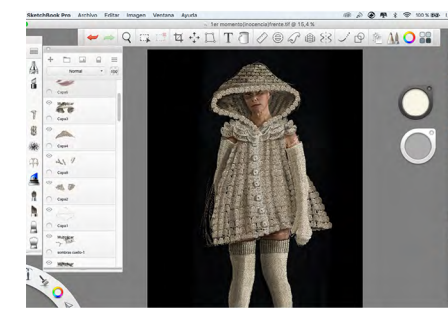
El siguiente paso fue trabajar la textura del cuello de la chaqueta, para lo cual se usó el pincel de puntada de abanico. Se superpusieron tres capas de tejido y se disminuyó la punta de cada fila para dar perspectiva al tejido.



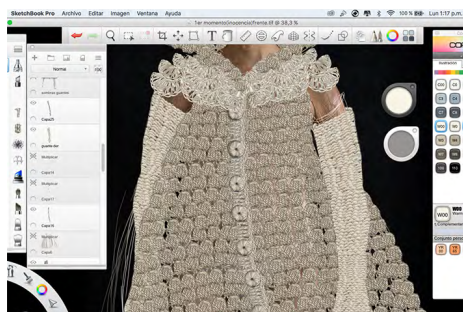
A continuación se aplicaron luces y sombras en la chaqueta para dar dimensión y mayor realismo a la prenda.



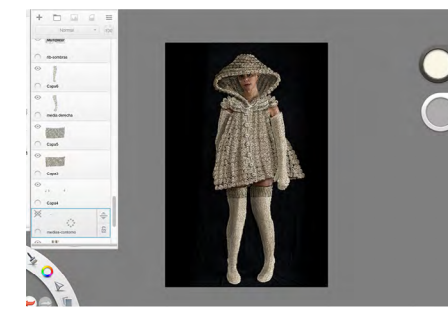
Se ilustraron los guantes con el pincel de tejido del pastor, esto se realizó de manera secuencial, es decir se trabajaron las puntadas una a una para alcanzar un mayor realismo.



Se repitió el procedimiento anterior en todas las prendas restantes. Se adicionaron últimos detalles sobre el tejido para simular volumen y generar una sensación tridimensional.



El siguiente paso fue ilustrar la botonera, para lo cual se realizó una capa base con el pincel de textura de punto alto y encima se pegaron los botones.



Se retiraron los contornos de las prendas y la ilustración quedó terminada.

Figura 90. Proceso de ilustración digital, tercera parte (Autoría propia, 2020).

Figura 91. Proceso de ilustración digital, cuarta parte (Autoría propia, 2020).

4.6.- Resultado

Inocencia



Figura 92. Ilustraciones finales, Inocencia. Fotografía digital por María Fernanda García (Autoría propia, 2020).

Instante

Figura 93. Ilustraciones finales, Instante. Fotografía digital por María Fernanda García (Autoría propia, 2020).



Contención

Figura 94. Ilustraciones finales, Contención. Fotografía digital por María Fernanda García (Autoría propia, 2020).



Reconstrucción

Figura 95. Ilustraciones finales, Reconstrucción. Fotografía digital por María Fernanda García (Autoría propia, 2020).



Respiro

Figura 96. *Ilustraciones finales, Respiro. Fotografía digital por María Fernanda García (Autoría propia, 2020).*



CONCLUSIONES

Como resultado de esta investigación, se diseñó una línea de moda conceptual visualizada a partir de cinco propuestas ilustradas. Las cuales resumen toda una secuencia de trabajo simultáneo entre la experimentación con el tejido a croché y el proceso creativo abordado desde metodologías ligadas a la moda conceptual.

El análisis de la moda conceptual, permitió comprender que ésta se apoya en metodologías y procesos del arte conceptual, donde el concepto se convierte en el material que guía las propuestas de diseño. Dicho de otra manera, lo fundamental en esta manifestación del diseño de moda es el proceso reflexivo que conlleva a la ejecución de una propuesta. Como resultado de un estudio de campo realizado a diseñadores establecidos en la ciudad, se determinó que en Cuenca, la moda conceptual se encuentra aún en estado exploratorio, ya que existe poco conocimiento sobre esta rama del diseño de moda, el período histórico donde se ubica y se desconoce su metodología.

El tejido a croché como labor de punto, es una técnica versátil que se alimenta de la combinación de diferentes puntos, puntadas o técnicas para la construcción de tejidos. El análisis de sus técnicas, procuró una mayor comprensión sobre el nexo histórico del croché con el diseño de moda, donde su aplicabilidad se ve renovada en colecciones de reconocidas casas de moda, a través de prendas tejidas a lo largo del tiempo.

En el caso del tejido a croché asociado a la moda conceptual, se han encontrado pocos referentes, sin embargo existe campo para su implementación. Es así que la experimentación con este tejido de punto se enriqueció al momento de trabajar de manera conjunta con el proceso creativo. Esta relación simbiótica permitió cargar de significado al tejido a partir de un nexo conceptual trabajado en el cuaderno de trabajo.

Incorporar metodologías asociadas a procesos artísticos, ayudan a direccionar el uso de la técnica del croché agregando elementos conceptuales desde el inicio de la experimentación. Las variaciones con el tejido a croché son ilimitadas, es así que se recurrió a delimitar el empleo de ciertas técnicas a partir de la información recogida dentro del cuaderno de trabajo.

Desarrollar las propuestas a partir de procesos de la moda conceptual, permitió incluir metodologías alternativas como la metodología alterotópica. Donde se incorporaron recursos de otras disciplinas como el cuaderno de trabajo o libro de artista, instrumento clave dentro de la investigación artística, así como técnicas de investigación de las ciencias sociales como la historia de vida. El uso de estas herramientas, fortaleció el discurso de las prendas presentadas, ya que se abordó el diseño desde procesos reflexivos, donde el concepto fundamentó tanto la experimentación, el proceso creativo, así como el producto final.

RECOMENDACIONES

Se recomienda continuar con esta línea de investigación, explorando las técnicas del tejido a croché para su implementación en propuestas de diseño de moda conceptual guiadas por procesos de creación reflexiva.

En cuanto al tejido a croché, se recomienda ahondar en su experimentación a partir de otras combinaciones entre sus técnicas y puntadas para potencializar aún más este tejido dentro del diseño de moda.

Adicionalmente, en la academia hace falta explorar la moda conceptual como manifestación del diseño de moda, el lugar histórico que ocupa así como los procesos que se abordan dentro de esta rama. Se recomienda así desarrollar propuestas apoyadas en metodologías de reflexión creativa para enriquecer la moda conceptual a nivel local.

BIBLIOGRAFÍA

- Ellison, C. (2011). *Crochet compendium*. House of White Birches.
- Mayfield, P. (s.f.). *Encyclopedia of 300 crochet patterns, stitches and designs*. Craft Publishing.
- McRobbie, A. (1998). *British Fashion Design. Rag trade or image industry?* Routledge.
- Paludan, L. (1995). *Crochet History and Technique*. Interweave Press, Inc.
- Zandt, V.E. (2003). *The ultimate sourcebook of knitting and crochet stitches*. Collins & Brown Limited.

REFERENCIAS

- Alberro, A. (1999). Reconsidering conceptual art, 1966–1977. En A. Alberro, & B. Stimson, *Conceptual Art: A critical anthology* [Arte Conceptual: Una antología crítica]. MIT Press.
- Amoroso, D. (2018). *Emprendimientos de alta costura en la Ciudad de Cuenca* [Tesis de Maestría, Universidad Técnica de Ambato]. <https://repositorio.uta.edu.ec/bitstream/123456789/29101/1/Amoroso%20Diana.pdf>
- Amoroso, S. (2018). *Alterotipías: Propuesta Estética para la Generación de Formas Periféricas de Vestir en Cuenca-Ecuador 2015* [Tesis de Maestría, Universidad de Cuenca]. <https://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/29646/1/TRABAJO%20DE%20TITULACION%20C3%93N.pdf>
- Andrade, A. [@anandradec]. (20 de junio de 2014). *Tejidos o crochet de domingo*. [Imagen adjunta]. Instagram. https://www.instagram.com/p/pfGjUFlupN/?utm_source=ig_web_copy_link
- Backlund, S. [Sandra Backlund]. (s.f.). *Información*. [Información de contacto]. Facebook. https://www.facebook.com/pg/Sandra-Backlund-43527686699/about/?ref=page_internal
- Beccaría, H., Garay, D., Gago, L., Valente, A., y Valent, G. (2010). *El libro de artista como experiencia artística de interface*. Recuperado en 3 de agosto de 2020 de https://www.academia.edu/37564967/EL_LIBRO_DE_ARTISTA_COMO_EXPERIENCIA_ART%20C3%8DSTICA_DE_INTERFACE
- Blanks, T. (2014). Sister by Sibling. *Vogue Magazine*. Recuperado de <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2014-ready-to-wear/sister-by-sibling>
- Boucher, F. (1966). *20,000 Years of Fashion. The History of Costume and Personal Adornment* [20,000 Años de la Moda. Historia del Vestido y el Adorno Personal]. Harry N. Abrams, INC. Publishers.
- Cambridge Dictionary, (s.f.). Haute couture. *Cambridge Dictionary* [Diccionario Cambridge]. Recuperado el 7 de mayo de 2020 de <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/haute-couture>
- Cigna. (s.f.). Raspaduras. Recuperado en 13 de septiembre de 2020 en <https://www.cigna.com/individuals-families/health-wellness/hw-en-espanol/temas-de-salud/raspaduras-srape>
- Clark, H. (2012). Conceptual Fashion. En A. Geczy, & V. Karaminas, *Fashion and Art* [Moda y Arte]. Berg.
- Cotán, A. (s.f.). *Investigación-participación e historias de vida, un mismo camino*. Recuperado en 3 de agosto de 2020 de https://www.fpce.up.pt/iiijornadashistoriasvida/pdf/2_Investigacion-participacion%20e%20Historias%20de%20vida.pdf
- De la Haye, A. (2001). A Dress is No Longer a Little, Flat Closed Thing. En C. Wilcox, *Radical Fashion* [Moda y Arte]. V&A Publications.
- Designboom. (s.f.). *hussein chalayan at design week turkey: interview with the fashion designer* [Hussein chalayan en la semana de la moda en turquía: entrevista con el diseñador de moda]. Recuperado el 9 de julio de 2020 de <https://www.designboom.com/design/hussein-chalayan-interview-design-week-turkey-11-22-2016/>

- Diccionario Léxico. (s.f.). Avant – Garde. *Oxford English and Spanish Dictionary* [Diccionario Oxford]. Recuperado el 3 de febrero de 2020 de <https://www.lexico.com/en/definition/avant-garde>
- English, B. (2011). *Japanese fashion designers* [Diseñadores de moda japonesa]. Berg.
- Entwistle, J. (2002). *El cuerpo y la moda*. Paidós.
- Faris, R. y Form, W. (2019). Sociología. En *Enciclopedia Británica* [versión electrónica]. Recuperado el 10 de enero de 2020 en <https://www.britannica.com/topic/sociology>
- Fashion in motion: Fredrik Tjærandsen. (s.f.). *Victoria & Albert Museum* [Museo Victoria y Alberto]. Recuperado el 4 de junio de 2019 de <https://www.vam.ac.uk/articles/fashion-in-motion-fredrik-tj%C3%A6randsen>
- Fashioning the object. (S.F.). Recuperado de <https://archive.artic.edu/fashioning-object/backlund/>
- Fernández, C. (s.f.). *One and Three Chairs (Una y tres sillas)*. Recuperado el 5 de julio de 2020 de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/one-and-three-chairs-tres-sillas>
- Flynt, H. (1961). *Essay: Concept Art An Anthology 1963* [Ensayo: Antología del arte conceptual]. La Monte Young.
- Frisby, D. (1992). *Simmel and Since: Essays on Georg Simmels Social Theory* [Ensayos sobre la Teoría Social de George Simmel]. Routledge.
- Granata, F. (s.f.). *Items: Is fashion modern* [Artículos: Es la moda moderna]. Recuperado el 24 de enero de 2020 de <https://www.moma.org/audio/playlist/43/702>
- Gutierrez, D. (2018). Amigurumi: la técnica de tejido al crochet que es furor en el mundo. *Revista Clarín*. Recuperado de https://www.clarin.com/sociedad/amigurumi-tecnica-tejido-crochet-furor-mundo_0_SJOIRHiSm.html
- Hobbs, J. (s.f.). *Conoce al diseñador de los vestidos-globo que han conquistado Instagram*. Recuperado el 4 de junio de 2019 de <https://www.vogue.es/moda/articulos/fredrik-tjaerandsen-vestidos-globo-burbujas-desfile>
- Kawamura, Y. (2004). *The Japanese Revolution in Paris Fashion* [La revolución japonesa en la moda de Paris]. Berg.
- Kawamura, Y. (2005). *Fashion-ology: An introduction to fashion studies* [Fashion-ology: una introducción a los estudios de la moda]. Berg.
- Lafayette. (s.f.). *Todo lo que debes saber sobre tipos de acabados textiles*. Recuperado de <https://www.lafayettesports.com.co/noticias/confeccion-deportiva/todo-lo-que-debes-saber-sobre-tipos-de-acabados-textiles/>
- Lefébure, E. (2006). *El Bordado y los Encajes*. Madrid: La España Editorial
- Leslie, C. (2007). *Needlework through history: An Enciclopedia* [Costura a través de la historia: Una Enciclopedia]. Greenwood Press
- Lewitt, S. (1967). *Paragraphs on Conceptual Art*. Nueva York: Art Forum
- Lexico. (2020). Recuperado de <https://www.lexico.com/es/definicion/body>
- Martín, N. (s.f.). *Secuelas en los pacientes con quemaduras graves*. [Artículo]. Recuperado en 13 de septiembre de 2020 de https://www.e-rol.es/biblioonline/revistas/2014/02/28_Secuelas.pdf
- MedlinePlus. (s.f). Cortaduras. En *Biblioteca nacional de medicina de los EE.UU.* Recuperado en 12 de septiembre de 2020 de <https://medlineplus.gov/spanish/ency/article/000030.htm>
- MedlinePlus. (s.f). Quemaduras. En *Biblioteca nacional de medicina de los EE.UU.* Recuperado en 12 de septiembre de 2020 de <https://medlineplus.gov/spanish/ency/article/000030.htm>
- Menkes, S. (2017). *Margiela The Hèrmes Years* [Margiela, los años en Hèrmes]. Recuperado el 18 de marzo de 2020 de <https://www.lannoo.be/sites/default/files/books/issuu/9789401452366.pdf>
- Miyake Design Studio. (s.f.). Recuperado el 6 de febrero de 2020 de <https://mds.isseymiyake.com/mds/en/collection/>
- Munari, B. (1983). *Como nacen los objetos*. Editorial Gustavo Gil, S.A.
- Not Just a Label. (s.f.). Recuperado de <https://www.notjustalabel.com/johan-ku>
- Obrist, H. (s.f.). *The rules are in my head* [Las reglas están en mi cabeza]. Recuperado el 12 de enero de 2020 de <http://system-magazine.com/issue2/rei-kawakubo/>
- Oliveiras, E. (2005). *Estética, la cuestión del arte*. Ariel
- Organización mundial de la salud. (s.f.). *Covid-19*. Recuperado en 3 de agosto de 2020 de <https://www.who.int/es/emergencias/diseases/novel-coronavirus-2019/advice-for-public/q-a-coronaviruses>
- Paludan, L. (1995). *Crochet History and Technique* [Historia y técnica del Crochet]. Interweave Press, Inc.
- Real Academia Española (s.f.). Pavorreal. Recuperado en 21 de junio de 2020 de <https://www.rae.es/dpd/pavo%20real>
- Real Academia Española. (2020). *Diccionario panhispánico de dudas 2005*. Recuperado el 3 de enero 2020 de <https://www.rae.es/dpd/>

- croch%C3%A9
- Real Academia Española. (s.f.). Cicatriz. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 12 de septiembre de 2020 de <https://dle.rae.es/cicatriz>
- Real Academia Española. (s.f.). Chambrita. Recuperado en 4 de agosto de 2020 en <https://dle.rae.es/chambrita>
- Real Academia Española. (s.f.). Extirpar. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 12 de septiembre de 2020 de <https://dle.rae.es/cicatriz>
- Real Academia Española. (s.f.). Horquilla. Recuperado en 21 de junio de 2020 de <https://dle.rae.es/horquilla>
- Real Academia Española. (s.f.). Sutura. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 12 de septiembre de 2020 de <https://dle.rae.es/cicatriz>
- Real Academia Española. (s.f.). Yeso. Recuperado en 4 de agosto de 2020 en <https://dle.rae.es/escayola#RUmR1Qe>
- Rodriquez Caamaño, M. (2001). *Temas de sociología II*. Huerga y Fierro.
- Saavedra, M. (s.f.). *Qué es y para que sirve un moodboard*. Recuperado el 4 de julio de 2020 de <https://designthinking.gal/que-es-y-para-que-sirve-un-moodboard/>
- Silva, R. (s.f.). *Capítulo 5: cicatrización*. Recuperado en 13 de septiembre de 2020 en <https://accessmedicina.mhmedical.com/content.aspx?bookid=1537§ionid=99047265>
- Simmel, G. (1957). Fashion. *The American Journal of Sociology* [Diario Americano de Sociología], LXII (6).
- Sorger, R. y Udale, J. (2006). *The fundamentals of Fashion Design* [Principios básicos del Diseño de Moda]. AVA Publishing SA
- Sorger, R., y Udale, J. (2007). *Principios básicos del diseño de moda*. Gustavo Gilli.
- Souza, N. (2016). *Luxury Fashion and Social Media: Brand's Usage of Instagram to Reach an Audience* [Moda de lujo y redes sociales: el uso de Instagram de una marca para alcanzar una audiencia]. Recuperado el 5 de enero de 2020 de https://www.researchgate.net/publication/301224204_Luxury_Fashion_and_Social_Media_Brand%27s_Usage_of_Instagram_to_Reach_an_Audience
- Steele, V. (2001). Style in Revolt: Hussein Chalayan, Alexander McQueen & Vivienne Westwood. En C. Wilcox, *Radical Fashion* [Moda Radical]. V&A Publications.
- Stouhi, D. (2019). *¿Qué es el deconstructivismo?*. Recuperado el 19 de abril de 2020 de <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/924234/que-es-el-deconstructivismo>
- Swale, S. (2017). Conceptual Fashion: Towards Fashion In the Expanded Field. En P. Stupples & J. Venis, *Art and Design* [Arte y Diseño]. Cambridge Scholars Publishing.
- Talí. (2017). *Origen del granny square o cuadrado de la abuelita*. Recuperado en 4 de agosto de 2020 en <http://quierotejidos.blogspot.com/2017/02/origen-del-granny-square-o-cuadrado-de.html>
- Textile Arts Center. (2010). *Emotional Sculptures*. Recuperado de <https://textileartscenter.wordpress.com/2010/10/04/emotional-sculptures/>
- Turpo, O. (2008). La netnografía: un método de investigación en Internet. *EDUCAR*, vol. 42, p. 81-93. Recuperado el 5 de enero de 2020 de <https://www.redalyc.org/pdf/3421/342130831006.pdf>
- White, R. (2019). *Conoce al estudiante de moda artífice de la colección de globos de la que todos hablan* [Artículo]. Recuperado el 7 de mayo de 2020 de <https://i-d.vice.com/es/article/7xg79a/coleccion-globos-moda-viral>
- Wilcox, C. (2001). Imagining Fashion: Helmut Lang & Maison Martin Margiela. En A. O'Neil, *Radical Fashion* [Moda Radical]. V&A Publications.
- Wolf, D. (2016). *La heterogeneidad dentro de lo homogéneo*. Universidad de Palermo. https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/alumnos/trabajos/10718_10166.pdf

BIBLIOGRAFÍA DE FIGURAS

- Figura 1.** Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (s.f.). *Joseph Kosuth 1965 One and Three Chairs* (Una y tres sillas)[Fotografía]. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/one-and-three-chairs-tres-sillas>
- Figura 2.** The Metropolitan Museum of Art. (2011). *Vestido tinturado por brazos robóticos. Alexander McQueen 1999* [Fotografía]. Recuperado de <http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/dress-no-13/>)
- Figura 3.** Dazed Magazine (2013). *Hussein Chalayan, The Tangent Flows 1993* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.dazeddigital.com/fashion/article/16705/1/inner-space-hussein-chalayan>)
- Figura 4.** Museo V&A. (2017). *Vestido Esqueleto (delantero) Elsa Schiaparelli. 1938* [Fotografía]. Recuperado de <http://collections.vam.ac.uk/item/O65687/the-skeleton-dress-evening-dress-elsa-schiaparelli/>
- Figura 5.** Museo V&A. (2017). *Vestido Esqueleto (detalle). Elsa Schiaparelli. 1938.* [Fotografía]. Recuperado de <http://collections.vam.ac.uk/item/O65687/the-skeleton-dress-evening-dress-elsa-schiaparelli/>
- Figura 6.** Museo V&A. (2017). *Vestido Esqueleto (posterior). Elsa Schiaparelli. 1938* [Fotografía]. Recuperado de <http://collections.vam.ac.uk/item/O65687/the-skeleton-dress-evening-dress-elsa-schiaparelli/>
- Figura 7.** Yoshinaga, Y. (s.f.). *Issey Miyake, pasarela final de la colección primavera/verano 1999* [fotografía]. Recuperado de <https://www.wsj.com/articles/the-cult-of-designer-issey-miyake-1454959605>
- Figura 8.** MoMA. (s.f.). *Rei Kawakubo. Comme des Garçons. Body Meets Dress—Dress Meets Body.Conjunto (corpiño y falda) 1997* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.moma.org/audio/playlist/43/702>)
- Figura 9.** Iona, F. (s.f.). *Comme des Garçons, Colección RTW Primavera/verano 2014.* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2014-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#23>)
- Figura 10.** The Quid Stories. (2015). *Yohji Yamamoto – Femme Collection 1983* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.thesquidstories.com/li-edelkoort-the-anti-fashion-manifesto/yohji-yamamoto-femme-1983-collection-rights-reserved/>)
- Figura 11.** Sims, D. (2018). *Yohji Yamamoto, Chaqueta Otoño/Invierno 2018. Falda de algodón Primavera/Verano 2000* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.anothermag.com/fashion-beauty/11129/perpetual-revolution-the-paradox-of-yohji-yamamoto>)
- Figura 12.** Condé Nast Archive. (s.f.). *Maison Martin Margiela, colección otoño/invierno 1998* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-1998-ready-to-wear/maison-martin-margiela/slideshow/collection#13>
- Figura 13.** Maison Martin Margiela. (s.f.). *Maison Margiela Artisanal Co-ed Primavera/verano 2020 diseñada por John Galeano.* [Fotografía]. Recuperado de https://www.maisonmargiela.com/us/collection/cp_artisanal_coed_ss20_section?lookId=6209
- Figura 14.** Mclaws, L. (2018). *Hussein Chalayan. Comentario sobre el estatus de mujeres musulmanas como parte de la colección Between primavera/verano 1998* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.heroine.com/the-editorial/hussein-chalayan-masterclass>
- Figura 15.** Vason, M. (2015). *Cuerpos elásticos, parte de la producción de danza Gravity Fatigue, 2015* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.dezeen.com/2015/10/30/hussein-chalayan-gravity-fatigue-first-dance-production-london-sadlers-wells/>
- Figura 16.** McInerney. (2019) *Fredrik Tjærandsen, vestido“globo”, 2019* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.thisiscoossal.com/2019/06/performative-rubber-garments/>
- Figura 17.** Diseño en Ecuador. (2020). *Colección Sangre, 2018* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.haremoshistoria.net/noticias/lia-padilla-avant-garde-fashion>
- Figura 18.** Andrade, A. (2020). *Aguja de croché* [Ilustración].
- Figura 19.** Andrade, A. (2020). *Punto cadena* [Ilustración].
- Figura 20.** Andrade, A. (2020). *Puntada pavorreal* [Ilustración].
- Figura 21.** Andrade, A. (2020). *Técnica de vuelillos* [Ilustración].
- Figura 22.** Andrade, A. (2020). *Nudo corredizo* [Ilustración].
- Figura 23.** Andrade, A. (2020). *Puntos básicos del tejido a croché - Recopilatorio* [Ilustración].
- Figura 24.** Andrade, A. (2020). *Puntada racimo con punto triple* [Ilustración].
- Figura 25.** Andrade, A. (2020). *Puntada bucle* [Ilustración].
- Figura 26.** Andrade, A. (2020). *Puntada pavorreal* [Ilustración].

- Figura 27.** Andrade, A. (2020). *Técnica del pastor o crochet de Bosnia* [Fotografía].
- Figura 28.** Andrade, A. (2020). *Tejido de red o fillet crochet* [Fotografía].
- Figura 29.** Andrade, A. (2020). *Técnica de vuelillos* [Fotografía].
- Figura 30.** Andrade, A. (2020). *Técnica de horquilla con medio punto* [Fotografía].
- Figura 31.** Red Valentino. (2016). *Prendas tejidas a croché parte de la colección primavera/verano 2017 de Red Valentino* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2017-ready-to-wear/red-valentino/slideshow/collection#3>
- Figura 32.** Vlamos, Y. (2018). *Prendas tejidas a croché, parte de la colección RTW primavera/verano 2019 de Oscar de la renta* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2019-ready-to-wear/oscar-de-la-renta/slideshow/collection#21>
- Figura 33.** Latorre, P. (2016). *Vestido tejido a croché, parte de la colección Resort 2017 de Moschino* [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.vogue.com/fashion-shows/resort-2017/moschino>
- Figura 34.** Livingly. (s.f.). *Bolsos tejidos a croché, parte de la colección RTW primavera/verano 2020* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.livingly.com/runway/Paris+Fashion+Week+Spring+2020/Alexander+McQueen/Details/xSLUGmLG3Bz>
- Figura 35.** Sitch, D. (2014). *Vestido con tejido a croché parte de la colección RTW otoño/invierno 2014* [Fotografía]. Recuperado de https://www.huffingtonpost.co.uk/2014/08/14/london-fashion-week-autumn-winter-2014-sister-by-sibling_n_7336020.html
- Figura 36.** Arnold, K. (2014). *Vestido tejido a croché parte de la colección RTW otoño/invierno 2014* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2014-ready-to-wear/sister-by-sibling>
- Figura 37.** Backlund, S. (2013). *Vestidos de punto y tejido a croché* [Fotografía]. Recueprado de <https://www.facebook.com/43527686699/photos/a.10151862244821700/10151862244666700/?type=3&theater>
- Figura 38.** McDean. (2011). *Tilda Swinton usando vestido de Sandra Backlund para la portada de AnOther Magazine s/s 2009* [Fotografía]. Recuperado de <https://anotherimg-dazedgroup.netdna-ssl.com/542/azure/another-prod/100/9/109451.jpg>
- Figura 39.** Munro, C. (2012). *Piezas de la colección Escultura Emocional 2009 de Johan Ku* [Fotografía]. Recuperado de <https://caroline-munro.tumblr.com/post/15671914832/fashio>
- Figura 40.** Amoroso, S. (2018). *Cédula, parte de la obra Intimidad 2018 de Silvana Amoroso* [Fotografía].
- Figura 41.** Amoroso, S. (2018). *Chompas de Fresas, parte de la obra Intimidad 2018 de Silvana Amoroso* [Fotografía].
- Figura 42.** Abad, P. (2017). *Corpiño N°1 (delantero y lateral)* [Fotografía].
- Figura 43.** Miranda, J. (2019). *Body 2019* [Fotografía].
- Figura 44.** Andrade, A. (2020). *Guía de puntos de tejido a croché: abreviaturas, nomenclaturas y símbolos especiales* [Fotografía].
- Figura 45.** Andrade, A. (2020). *Guía de puntos de tejido a croché: instrucciones ilustradas de los puntos comunes* [Fotografía].
- Figura 46.** Andrade, A. (2020). *Guía de puntos de tejido a croché: instrucciones ilustradas de los puntos comunes* [Fotografía].
- Figura 47.** Andrade, A. (2020). *Guía de puntos de tejido a croché: instrucciones ilustradas de las puntadas especiales* [Fotografía].
- Figura 48.** Andrade, A. (2020). *Guía de puntos de tejido a croché: instrucciones ilustradas de las técnicas especiales* [Fotografía].
- Figura 49.** Andrade, A. (2020). *Puntada bucle – experimentación N°1: instrucciones, diagrama, guía de puntos y fotografía* [Fotografía].
- Figura 50.** Andrade, A. (2020). *Puntada bucle – experimentación N°2: instrucciones, diagrama, guía de puntos y fotografía* [Fotografía].
- Figura 51.** Andrade, A. (2020). *Puntada bucle – experimentación N°3: instrucciones, diagrama, guía de puntos y fotografía* [Fotografía].
- Figura 52.** Andrade, A. (2020). *Puntada pavorreal – experimentación N°4: instrucciones, diagrama, guía de puntos y fotografía* [Fotografía].
- Figura 53.** Andrade, A. (2020). *Puntada pavorreal – experimentación N°5: instrucciones, diagrama, guía de puntos y fotografía* [Fotografía].
- Figura 54.** Andrade, A. (2020). *Puntada pavorreal – experimentación N°6: instrucciones, diagrama, guía de puntos y fotografía* [Fotografía].
- Figura 55.** Andrade, A. (2020). *Tejido del pastor – experimentación N°7: instrucciones, diagrama, guía de puntos y fotografía* [Fotografía].
- Figura 56.** Andrade, A. (2020). *Tejido del pastor – experimentación N°8: instrucciones, diagrama, guía de puntos y fotografía* [Fotografía].
- Figura 57.** Andrade, A. (2020). *Tejido del pastor – experimentación N°9: instrucciones, diagrama, guía de puntos y fotografía* [Fotografía].
- Figura 58.** Andrade, A. (2020). *Tejido de red – experimentación N°10: instrucciones, diagrama, guía de puntos y fotografía* [Fotografía].
- Figura 59.** Andrade, A. (2020). *Tejido de red – experimentación N°11: instrucciones, diagrama, guía de puntos y fotografía* [Fotografía].
- Figura 60.** Andrade, A. (2020). *Tejido de red – experimentación N°12: instrucciones, diagrama, guía de puntos y fotografía* [Fotografía].
- Figura 61.** Andrade, A. (2020). *Técnica de vuelillos – experimentación N°13: instrucciones, diagrama, guía de puntos y fotografía* [Fotografía].
- Figura 62.** Andrade, A. (2020). *Técnica de vuelillos – experimentación N°14: instrucciones, diagrama, guía de puntos y fotografía* [Fotografía].
- Figura 63.** Andrade, A. (2020). *Técnica de vuelillos – experimentación N°15: instrucciones, diagrama, guía de puntos y fotografía* [Fotografía].

- Figura 64.** Andrade, A. (2020). *Técnica de vuelillos, experimentación en acabados del tejido – quemado* [Fotografía].
- Figura 65.** Andrade, A. (2020). *Puntada racimo, experimentación en acabados del tejido – extirpado* [Fotografía].
- Figura 66.** Andrade, A. (2020). *Tejido del pastor, experimentación en acabados del tejido – corte y sutura* [Fotografía].
- Figura 67.** Andrade, A. (2020). *Puntada de bucle, experimentación en acabados del tejido – corte y cepillado* [Fotografía].
- Figura 68.** Andrade, A. (2020). *Técnica de horquilla, experimentación en acabados del tejido – cicatrización* [Fotografía].
- Figura 69.** Andrade, A. (2020). *Experimentación con otros materiales, alambre de cobre* [Fotografía].
- Figura 70.** Andrade, A. (2020). *Cuaderno de trabajo: antecedentes del tejido a croché* [Fotografía].
- Figura 71.** Andrade, A. (2020). *Cuaderno de trabajo: contexto* [Fotografía].
- Figura 72.** Andrade, A. (2020). *Cuaderno de trabajo: historia de vida, primera parte* [Fotografía].
- Figura 73.** Andrade, A. (2020). *Cuaderno de trabajo: historia de vida, segunda parte* [Fotografía].
- Figura 74.** Andrade, A. (2020). *Cuaderno de trabajo: conceptualización* [Fotografía].
- Figura 75.** Andrade, A. (2020). *Bocetos rápidos, primer momento - inocencia* [Dibujo].
- Figura 76.** Andrade, A. (2020). *Bocetos rápidos, segundo momento - instante* [Dibujo].
- Figura 77.** Andrade, A. (2020). *Bocetos rápidos, tercer momento - contención* [Dibujo].
- Figura 78.** Andrade, A. (2020). *Bocetos rápidos, cuarto momento - reconstrucción* [Dibujo].
- Figura 79.** Andrade, A. (2020). *Bocetos rápidos, quinto momento - respiro* [Dibujo].
- Figura 80.** Andrade, A. (2020). *Cuaderno de bocetos: ilustraciones a lápiz, primer momento – inocencia* [Dibujo].
- Figura 81.** Andrade, A. (2020). *Cuaderno de bocetos: ilustraciones a lápiz, segundo momento – instante* [Dibujo].
- Figura 82.** Andrade, A. (2020). *Cuaderno de bocetos: ilustraciones a lápiz, tercer momento – contención* [Dibujo].
- Figura 83.** Andrade, A. (2020). *Cuaderno de bocetos: ilustraciones a lápiz, cuarto momento – reconstrucción* [Dibujo].
- Figura 84.** Andrade, A. (2020). *Cuaderno de bocetos: ilustraciones a lápiz, quinto momento – respiro* [Dibujo].
- Figura 85.** Andrade, A. (2020). *Maqueta a escala 1:6 de Inocencia, chaqueta, medias y guantes* [Fotografía].
- Figura 86.** Andrade, A. (2020). *Maqueta a escala 1:6 de Instante, delantero y posterior* [Fotografía].
- Figura 87.** Andrade, A. (2020). *Maqueta a escala 1:6 de Reconstrucción, delantero y posterior* [Fotografía].
- Figura 88.** Andrade, A. (2020). *Proceso de ilustración digital, primera parte* [Fotografía].
- Figura 89.** Andrade, A. (2020). *Proceso de ilustración digital, segunda parte* [Fotografía].
- Figura 90.** Andrade, A. (2020). *Proceso de ilustración digital, tercera parte* [Fotografía].
- Figura 91.** Andrade, A. (2020). *Proceso de ilustración digital, cuarta parte* [Fotografía].
- Figura 92.** Andrade, A. (2020). *Ilustraciones finales, Inocencia. Fotografía digital por María Fernanda García* [Fotografía].
- Figura 93.** Andrade, A. (2020). *Ilustraciones finales, Instante. Fotografía digital por María Fernanda García* [Fotografía].
- Figura 94.** Andrade, A. (2020). *Ilustraciones finales, Contención. Fotografía digital por María Fernanda García* [Fotografía].
- Figura 95.** Andrade, A. (2020). *Ilustraciones finales, Reconstrucción. Fotografía digital por María Fernanda García* [Fotografía].
- Figura 96.** Andrade, A. (2020). *Ilustraciones finales, Respiro. Fotografía digital por María Fernanda García* [Fotografía].

ANEXO 1: ENTREVISTAS

UNIVERSIDAD DEL AZUAY ESCUELA DE DISEÑO TEXTIL E INDUMENTARIA

Entrevista 1

Nombre del entrevistado: Diseñadora Alexandra Polo

Fecha: 2 de marzo de 2020

Presentación:

Con el objetivo de obtener información necesaria para el desarrollo del proyecto de tesis titulado "El tejido a croché como soporte experimental de la moda conceptual en la ciudad de Cuenca" solicito su colaboración desarrollando las siguientes preguntas.

Preguntas:

1. ¿Como es tu proceso creativo? Como surge tu proceso de ideación?

Cuando quiero sacar una colección es un proceso interesante. No sigo los pasos tradicionales y aplico lo que me enseñaron en Londres cuando hice un curso en Central Saint Martins. Es más que nada explorar tu creatividad al máximo. Para mi es un proceso dinámico, no me gusta que sea esquemático, puede ser que empiece por generar la tela y luego el producto final, experimentar directo sobre el maniquí y de ahí paso a hacer los bocetos. Puede ser que empiece por leer un libro de arte o un texto que me parezca interesante y luego empezar mi investigación. A partir de eso averiguo más sobre un tema y surgen mis ideas, las plasmo en papel o directo voy a la tela.

Ahora cuando trabajo con una clienta el proceso creativo empieza por hacerle preguntas y trabajar con referencia. Parto de ahí pero propongo algo diferente y veo si se sienten cómodos con eso, genero un diálogo con el cliente y a partir de ahí creo mi propio diseño.

2. ¿En qué segmento de la moda clasificas tu trabajo?

Creo que soy bastante versátil en eso, si bien en Ecuador en el sentido estricto no puede haber alta costura, hago alta costura ya que mucho del trabajo es hecho a mano. Cuando trabajo en un vestido de novia por ejemplo, el detalle, el bordado, los apliques de cristal o perlas se hace a mano. Los vestidos se hacen a la medida de la clienta y los acabados son de alta calidad.

Me encanta el prêt a porter o ready to wear, también me dedico a eso, muchas de las colecciones que he hecho han sido

prêt a porter, las prendas mas comunes son capas, chalecos, pantalones, blusas, etc. De todas formas mi experiencia en Cuenca ha sido que el vestido de Gala es lo más solicitado, si quieres dedicarte solo al ready to wear es mucho mas difícil. En Cuenca la gente gasta en el vestido de Gala.

3. ¿Qué buscas al hacer tus propuestas de diseño de moda?

Busco ser fiel a mi misma, proponer algo, me gusta experimentar, que no sea copiado. Me gusta investigar mucho en mi proceso creativo y crear algo nuevo. Hay que acoplarse también al mercado, en eso hay que ser realistas, no vivimos en Londres, Paris, Milán o Argentina. Hay que acoplarse al mercado en el lugar donde vives y tener el espacio para tu desarrollo creativo. Es la única forma de hacerse respetar como diseñador.

4. ¿Qué entiendes por concepto?

El concepto es la base de todo, si tu quieres hacer una colección tienes que generar un concepto, eso va a ser la base fundamental de tu propuesta, eso va a respaldar todo tu proceso creativo. Por ejemplo cuando estuve en Londres para generar mi proyecto final, tuve que hacer toda una investigación. Fui a museos, bibliotecas, revisé mucho material fotográfico, a partir de ahí saque mi concepto. Hacer la investigación te encamina para que tu creatividad no se vaya por todos lados, para que todo tenga sentido.

5. ¿Cómo incorporas el concepto a el desarrollo de una colección?

Cuando es para una clienta, el concepto no entra lamentablemente, es un poco más elemental el proceso de diseño, parte de un dialogo con la clienta, es mucho mas elemental en comparación al concepto de una colección o de un diseño experimental.

Pero cuando haces una colección, en el proceso creativo, tu

concepto es la base, es la guía y de ahí tienes la libertad para desarrollar la colección, con una clienta no puedes hacer eso.

6. ¿Qué estas cuestionando a través de tu trabajo?

Te voy a hablar de mi trabajo más reciente de cuando estuve en Central Saint Martins y te voy explicando como resultó el prototipo. Tengo otras colecciones que han sido creadas bajo una conceptualización, pero quiero mostrarte este proyecto.

Un proceso creativo involucra mucha investigación, tienes que ir a museos, tienes que leer, tienes que hacer material visual. Estas páginas están aquí porque quiero que veas la relación que existe entre esta obra de arte con las propuestas que yo realicé en papel y sobre el maniquí. Ves la coherencia, la relación que tienen, las líneas, la geometría, pero no estoy tomando esta obra literalmente y haciendo en el maniquí, le das tu propio enfoque, porque para eso está el diseño, para experimentar con tu creatividad.

Se trabaja bastante con el tema del collage, una vez que generas cierta silueta, eso le puedes descomponer y le puedes volver a componer en algo nuevo, ya es una nueva propuesta. Pero todo estuvo en base a una investigación, eso es lo interesante, eso es lo lindo.

7. ¿Al hacer este proyecto tuviste algún cuestionamiento en mente? ¿Que reflexionaste a través de esto?

Más que esperar que la persona reflexione, yo quería que sea una propuesta innovadora, que sea diferente, que haya salido de un proceso creativo con el que nunca antes había experimentado. Pero no es el modelo de papel-patronaje-confección. El proceso creativo es a como mejor tu te acoplas. No tenemos que limitarnos al modelo clásico.

8. ¿Qué es moda conceptual para ti?

Moda conceptual es cuando tienes un concepto que transmite la información que investigaste en tu prototipo. Tuviste una investigación de fondo que generó tu concepto, y ese concepto va a ser la base fundamental de tu propuesta.

9. ¿Que estas buscando con tus propuestas de diseño?

Expandir mi creatividad al máximo, no limitarme, no tener parámetros que me obliguen a hacer algo, sino simplemente experimentar y lograr algo que tenga propuesta. Cuando sabes que

un diseño está bien hecho te genera un sentimiento, el diseño es para eso para generar sentimientos, para crear, para generar cosas hermosas, para innovar.

10. ¿Que estas cuestionando a través de tus propuestas de diseño?

Así como preguntarme algo, quiero saber que tengo creatividad, que puedo proponer y que no necesito copiar a nadie, que hay diseño eso me cuestiono. Cuando hago colecciones para mi no pienso en el cliente para nada, para mi es un reto porque se que puedo ampliar mi creatividad al máximo.

UNIVERSIDAD DEL AZUAY ESCUELA DE DISEÑO TEXTIL E INDUMENTARIA

Entrevista 2

Nombre del entrevistado: Stephanie Ruiz

Fecha: 2 de marzo de 2020

Presentación:

Con el objetivo de obtener información necesaria para el desarrollo del proyecto de tesis titulado "El tejido a croché como soporte experimental de la moda conceptual en la ciudad de Cuenca" solicito su colaboración desarrollando las siguientes preguntas.

Preguntas:

1. ¿En que segmento de la moda clasificas tu trabajo?

En Cuenca manejo todas las líneas, tengo alta costura en la que hacemos todo lo que son vestidos. Tengo una línea separada de lujo, de una gama mas alta, que es trabajada solamente con cristales y piedras Swarovski y son vestidos bastante más costosos. Tengo una línea casual, que es parte de la marca *Sportlux* que estoy lanzando ahora y es ropa de calle para usar de diario y la línea de novias *Bridals* que manejamos en Estados Unidos. Tengo además una línea de vestidos de gala que se confeccionan en el taller y la gente compra directamente o se pueden hacer a medida.

2. ¿Como es tu proceso creativo, cómo trabajas tus colecciones o segmento de moda?

Paso en un proceso creativo constante, generalmente estoy

bien atenta al detalle de las cosas y me encantan mucho los detalles. Por ejemplo mi última colección Kaleidoscopio es un macro de la naturaleza Ecuatoriana, tomamos fotografías muy de cerca de hongos del amazonas, plumas y piedras del Cajas. Son esos detallitos que la gente no presta atención en el día a día pero les haces que se vean impactantes en una prenda de moda. Se mezcla la fotografía, la naturaleza y la moda. Mi idea es siempre tener en cuenta los detalles de las cosas, siempre empiezo por ahí y si algo me llama la atención lo uso para mi siguiente diseño.

Cada colección tiene un concepto como tiene que ser, pero yo soy bien visual y siempre hay algo que me llama la atención y eso lo tengo pendiente para mi siguiente colección.

3. **¿Qué entiendes por concepto dentro del diseño de moda?**

Creo que cada persona tiene la forma de crear el concepto de forma diferente, en mi caso por ejemplo, a mi me gusta mucho fijarme en las formas, en los colores, un poco en la historia y creo que una vez que tienes una idea en la cabeza tienes que investigar un poco para ver como eso le transformas en moda.

4. **¿Que estas buscando al hacer tus diseños?**

En la pasarela me gusta llamar mucho la atención, mas que nada que la gente vea hasta donde se puede llegar con una pieza. Eso lo hago generalmente afuera del país, en Cuenca la gente es un poco más clásica y le gusta ver lo que se va a poner, en cambio en Nueva York por ejemplo lo que la gente quiere, es ver que eres capaz de hacer, entonces puedes enfocarte mucho mas en cortes y cosas que por ahí la gente no se puede poner normalmente.

En mis pasarelas vas a ver siempre ropa usable, así sean locas, pero te puedes poner, eso es lo que me gusta hacer siempre. Tengo prendas que tienen varias formas de uso y son reversibles, otras que puedes usar tanto en el día como en la noche, para diferentes ocasiones y cosas así.

5. **¿Que es lo que predomina en la creación de tus prendas, la función o el concepto?**

Yo creo que es un poco de los dos, últimamente para las líneas que estoy sacando me he vuelto un poco más funcional porque es lo que piden los clientes. Generalmente cuando son colecciones que saco por mi propia cuenta me gusta mostrar un poco mas de diseño y arte. Por ejemplo este poncho es hecho con una fotografía macro de un hongo del amazonas, entonces jugamos

un poco con los colores ahí viene la parte artística. El hongo originalmente era café, pero lo cambiamos según las tendencias, para que sea mas usable. Te tienes que fijar en los materiales, hacer pruebas de lavado y para que lo veas terminado tiene todo un proceso gigantesco de pruebas, colores y telas. Yo uso toda la ropa que hago y pruebo casi todas las prendas, yo se lo que falta, lo que sobra, que me gusta, que me incomoda, entonces casi siempre me ves puesta mi ropa. El control de calidad pasa por mi.

6. **¿Qué reflexionas al hacer tus propuestas de diseño de moda?**

Mi idea mas que nada es mostrar al mundo la selva Ecuatoriana de una forma diferente, mostrar un poco de Ecuador afuera sin tener que mostrar una candonga, una pollera, o un animal de la selva o una mariposa, de manera literal. Quiero que la gente me pregunte que es eso cuando vea mi prenda. A la gente le gusta la historia detrás de cada prenda, entonces cada una viene con su historia en la etiqueta, en especial afuera del Ecuador porque a la gente le gusta saber que traen puestos, que están comprando.

7. **¿Qué cuestionas con tus propuestas de diseño?**

Trato siempre de trabajar con artesanos, la idea es siempre dar más trabajo. Desde hace tiempo yo trabajaba con la embaajada de Bélgica y dábamos un montón de trabajo a las artesanas peruanas, ayacuchanas de Perú y aquí a las Saraguro. Sacamos varias colecciones donde les dábamos trabajo a ellas y siempre que hay opción de agregar algo medio más artesanal y que entren manos expertas en eso, manos artesanas con mas experiencia que saben lo que hacen es mucho más valioso.

Eso por un lado, por otra parte la Industria de la moda es una de las que mas intoxica el planeta, entonces muchas veces cuando las clientas quieren modificar vestidos yo les acepto y les preparamos diseños, en especial a damas de matrimonio, para que puedan reusar las prendas. Se trata de economizar el consumo de telas, aparte del tema económico, me parece una locura botar los retazos a la basura entonces regalamos a una señora en la playa que hace lazos y vende. Siempre hay opciones para dar trabajo a más gente y para no botar a la basura los desperdicios.

8. **¿Que es para ti la moda conceptual?**

Cada diseñador lo maneja de forma diferente, en mi caso, el tener la parte de moda conceptual ha sido una de mis priorida-

des porque es lo principal que te enseñan en la Universidad, pero a lo largo del tiempo vas dejando. Pero en verdad a la gente le gusta, a la gente le gusta y sigue entonces vas un poco como armando tu burbuja a lo que vos quieres hacer y creo que con una moda conceptual vas dirigiéndote a un punto mas exacto, entonces creo que es mucho más fácil llegar al final de una colección solamente con esto.

9. **¿Dentro de tus colecciones has hecho moda conceptual?**

Si, definitivamente si. Por ejemplo en esta última, tuvo un proceso muy largo, el concepto fue muy específico, la gente afuera aprecia mucho eso y le da un valor agregado. El trabajo es mas largo pero todo el valor agregado le hace que se vaya creando mejor el concepto de moda conceptual en si.

En la última colección empezamos con impresión, imprimimos todas nuestras telas. Sacamos un concepto basado en fotografías macro de la Amazonía para mostrar un poco de Ecuador sin tener que mostrar algo tan específico. Habían muchas personas que no les parecía la idea de vender la naturaleza ecuatoriana como parte de Ecuador, entonces la gente prefería la etno-moda. Fue muy complicado hacer que la gente entienda que mostrar Ecuador afuera no es solo esta parte tradicional sino mucho mas.

Después desarrollamos nuestros propios diseños, con patrones específicos y aplicamos impresión textil. Estuve de embajadora de Epson de Latinoamérica y me llevaron a representar el Ecuador en la semana de la moda de Nueva York y ahí sacamos la colección y fue cheverísimo porque ahí si veías moda conceptual por todas partes.

Después sacamos prendas un poco mas ready to wear para la gente, no podía hacer cortes muy exóticos que demuestren el concepto en sí, sino que sacamos una colección de casacas, pantalones, sacos que tengan los prints.

UNIVERSIDAD DEL AZUAY

ESCUELA DE DISEÑO TEXTIL E INDUMENTARIA

Entrevista 3

Nombre del entrevistado: Diseñadora Lia Padilla

Fecha: 5 de Febrero de 2020

Presentación:

Con el objetivo de obtener información necesaria para el desarrollo del proyecto de tesis titulado "El tejido a croché como soporte experimental de la moda conceptual en la ciudad de Cuenca" solicito su colaboración desarrollando las siguientes preguntas.

Preguntas:

1. **¿Porque te consideras una diseñadora *avant-garde*?
¿Porqué asocias este termino a tus creaciones?**

El concepto de la moda *avant-garde* es una moda vanguardista, que tiene una propuesta un poco fuera de tiempo o mas que el tiempo, fuera de lo convencional. Cuando yo empecé a hacer la ropa y no encontraba como describirme, yo empecé a profundizar un poco en que área podía desenvolverme o que es lo que a mi me gusta hacer.

Mi ropa no es necesariamente por ejemplo solo vestidos, o solo ponchos o se clasifica de alguna forma, digamos que no es un producto en si, sino mas bien a nivel de propuesta. Mi principal objetivo siempre fue hacer moda que te haga sentir cosas mas que moda para vestir. Ahí investigando decidí que este era el término que más se aplicaba a lo que yo quería hacer.

2. **En que segmento de moda ubicas tu propuesta?**

Por el tema de cómo hago la ropa, yo lo ubico dentro de la alta costura y en el *prêt à porter*. En la alta costura, principalmente por el tema de la factura a mano, de cómo haces las prendas, porque muchísimo del trabajo que yo hago es a mano. Por ese lado me vinculo hacia la alta costura, tengo una fascinación por los bordados, por los apliques. Por otro lado el *prêt à porter* ya pensando un poco en como comercializar la ropa.

3. **¿En que segmento encuentras mayor libertad creativa?**

En el de alta costura, el vínculo empieza desde que involucras la mano. También me gustan los materiales lujosos, pero ese no es el principal punto, es mas esta cuestión que te da el trabajo manual. No puedes construir estructuras ni hacer volúmenes a máquina, es muy difícil, entonces para mi la mano es la herramienta principal.

4. **¿Como es tu proceso creativo al momento de hacer**

una colección o de crear tus propuestas?

Me di cuenta de que me gustaba el volumen porque mi carrera arranca a partir del diseño de vestuario. Estudie diseño de modas, pero al iniciar la carrera tuve la oportunidad de trabajar en una ópera y fui bailarina desde los doce años, entonces para mi el vínculo con el movimiento, con el mundo escénico, del arte, siempre fue natural. Cuando me surgió esta oportunidad hice el vestuario para personajes de fantasía, entonces no habían muchos límites para la creación.

Hasta ese momento yo quería hacer ropa comercial, pero cuando trabajé en vestuario me di cuenta que me fascinaba este mundo del volumen, entonces empecé a dedicarme al diseño de vestuario y trabajé como diez años en compañías de teatro y de danza del país, me especialicé en diseño escénico para artes. Pero en realidad no es eso lo que me gusta, mas bien llegué a hartarme un montón porque no construyes las propuestas a partir de tu proceso, sino a partir de lo que necesita el director. Para mi si es una necesidad crear mis propias obras, mis propias creaciones.

El proceso creativo pienso que es una búsqueda constante, pienso que es una búsqueda de cada diseñador. En la universidad primero conceptualizas, buscas la inspiración, luego haces la parte técnica, fichas, y después ya la producción. En el caso de mi proceso creativo, la primera parte de la conceptualización es bastante largo, una forma de crear un poco hacia mis recuerdos, digamos que mi inspiración siempre viene de tres cosas: una parte es como una necesidad de buscarme, busco en los recuerdos, por ejemplo tengo una colección inspirada en la sangre, en una mancha de sangre que yo encontré en un libro de cuando era niña, yo tenia problemas en la nariz y me salía mucha sangre entonces yo coleccionaba manchitas de sangre. Cuando encontré esa mancha, quise hacer de eso mi colección.

5. ¿Cuál es tu búsqueda al hacer tus propuestas?

Lo divido en tres: la primera parte es lo personal, lo que nadie sabe, como una cosa súper íntima. Lo segundo es que intento vincular siempre con algo que me permita hacer cosas manuales. La tercera parte es una búsqueda hacia mi origen, no es arbitrario que yo haya nacido en el Ecuador, siempre intento que una parte esencial de mi creación tenga una parte del Ecuador, como que algo que le vincule a mi raíz ecuatoriana. Por ejemplo en esta colección hice una investigación sobre el tinte de la cochinilla que da el color rojo, utilicé lana de alpaca, o sea, algo que le vincule siempre a mi lugar de origen digamos. Es súper importante que

el lugar de donde vengo sea reconocido. Son estos tres componentes, cualquiera de mis creaciones tienen esa búsqueda previa, estos tres aspectos.

6. ¿Como abordes el tema del concepto en tus propuestas? Que entiendes tu por concepto y cual es tu manera de conceptualizar?

Cuando estudiaba, de hecho estudié trece años, porque nunca me gustó la forma en como te enseñan las cosas, tenía muchas broncas con la carrera y con la profesión. Esto de la inspiración me parecía tan absurdo porque tu puedes inspirarte de cualquier cosa y decir que eso es un concepto. Para que en realidad sea profundo tu necesitas algo más, para mi el concepto no es solo una inspiración, sino es todo el sentido o sentimiento que está atrás de una colección y lo que yo hago básicamente es hacer una lluvia de ideas, investigo muchísimo, a partir de ciertas palabras voy buscando mis referencias, tanto en imágenes como textos que me van dando otras imágenes y voy asociando cosas. Nunca veo referencias de moda, porque siento que esto hace que de manera inconsciente copie lo que ya hay.

Cuando tengo claros los elementos que he investigado, tomo las cosas principales que voy a utilizar, por ejemplo en la colección de la sangre puedo ir por el tema circulatorio del cuerpo humano, me puedo ir por la guerra, me puedo ir por un montón de lugares con el mismo concepto. Lo que hago es escoger, de la sangre solo tomo el recuerdo, que sentía yo cuando era una niña, que estaba rota, que estaba débil, tengo nostalgia. Entonces empiezo a investigar la palabra rota, se me ocurre una muñeca quebrada y empiezo a buscar que sentido tiene una muñeca, de donde vino la muñeca, de ahí a esta muñeca la voy a representar en piezas de ropa. Voy profundizando cada idea hasta tener claro como hacerlo físico, recién ahí empiezo a dibujar.

Vengo de una familia de artistas, mi hermana es artista plástica, mi mamá es diseñadora gráfica, mi hermano es cantante, siempre tuve el arte muy metido en mi círculo familiar. Por ahí viene mi necesidad de profundizar, que es lo que hacen los artistas.

7. ¿A través de tu trabajo, generas algún tipo de reflexión?

Eso es lo que busco, eso es lo que quisiera, para mi es importante, porque es como tu pones en escena las cosas, amaría tener los recursos para hacer unas pasarelas increíbles.

8. **¿Que es lo que cuestionas con tus propuestas?**

Luego de la parte creativa, viene la parte de hacer el producto, y esa es la parte que mas disfruto, incluso podría decir que el proceso creativo no me gusta, es como muy fuerte. La parte de hacer me encanta, primero que es una cuestión de construcción con bastante gente, para construir un vestido yo tengo pasantes, asistentes, bastante gente construyendo un vestido. Para mi es súper lindo ese lugar para compartir, como un círculo de gente que está todo el día creando y esa parte disfruto mucho.

De ahí la puesta en escena es trasladar estos conceptos que tenía en la investigación a la parte escénica. Una pasarela en la moda es como el mayor punto de expresión que puedes alcanzar, porque no solo tienes los vestidos, sino también tienes una escenografía, un espacio, una iluminación una música, entonces todo eso refuerza un solo concepto.

La verdad es que no quisiera que me entiendan, no es que digo: quiero que entiendan que yo de niña estaba muy débil, no para nada. Lo que busco es provocar un sentimiento, que te mueva algo internamente, no hacia lo dramático sino desde lo bello. Por ejemplo el trabajo de Alexander McQueen, me parece bien brusco, desde la fuerza, la basura, la muerte. Para mi en cambio la búsqueda es más poética, más hacia la nostalgia, hacia cosas que te traen recuerdos. No quiero que me entiendan algo específico sino que sientan algo, no me importa que, pero lo que yo busco es que se sienta algo.

9. **¿Que es para ti la moda conceptual?**

Es la moda que transmite o comunica una idea, por ejemplo cuando tienes cosas con volumen que son raras ya es conceptual porque es raro. Mas que eso la moda conceptual es lo que sostiene un concepto atrás, pero en realidad toda la moda es conceptual, porque hasta para hacer una camiseta que está en la calle, requiere un montón de estudio.

10. **¿En tu trabajo que es lo primordial, lo funcional o tienes otras búsquedas?**

La función es en lo último que pienso, para mi ya hay tanta ropa en el mundo, que en realidad es mas una cuestión de expresar cuando estoy creando. No pienso a partir de quién me va a comprar ni de cómo va a funcionar o de si va a ser útil, sino mas bien pienso de ¿que va a representar eso? Luego de esas prendas que no son tan utilizables, las simplifico y hago ropa mas cotidiana. Si logro trasladar a eso pero no parto de eso. Creo que mi

relación con el arte hace que sea diferente.

11. **¿Que diseñadores han sido tus principales referentes?**


Alexander McQueen, Rei kawakubo, Yohji Yamamoto, Margiela, Garret Pugh, Rick Owens. Disfruto también el trabajo de Louis Vouitton o Chanel por su trabajo de alta costura.

ANEXO 2: FICHAS DE OBSERVACIÓN

FICHA DE OBSERVACIÓN NETNOGRÁFICA (ETNOGRAFÍA VIRTUAL)		
DATOS DEL DISEÑADOR		DATOS DEL SITIO
Nombre:	Francisco Vanegas	Red Social:
Fecha:	10/02/2020	Usuario:
		Nº de publicaciones
		Nº de seguidores
DESCRIPCIÓN DE LO OBSERVADO		
TIPOS DE PRENDAS: vestidos de gala, vestidos de fantasía, faldas.		
SEGMENTO DE MODA: alta costura		
CRITERIOS DE ALTA COSTURA: hecho a medida, diseños únicos, acabados artesanales, materiales de lujo.		
SILUETA: reloj de arena, triángulo invertido, guitarra.		
CORTES: sirena, princesa, en A, recto, ball gown, trompeta, a la cintura, barco.		
LARGO DE FALDA: maxi		
ESCOTES: fantasía, corazón, en V, halter, cruzado, asimétrico, redondo, bandeja, hombros caídos.		
MATERIALES: seda, crepé, satén, tul, rayón, bordados, cristales Swarovski, canutillos, perlas.		
TECNOLOGÍAS APLICADAS: costura a máquina, bordado a mano, pedería, impresión textil.		
COLECCIONES: no saca colecciones		
EVENTOS: certámenes de belleza, bodas, grados, quinceaños		
PASARELA: Reina de Cuenca, Miss Ecuador, Miss Europa Continental, homenaje a Fernando Coellar.		
FOTOGRAFÍAS (muestra)		
		

FICHA DE OBSERVACIÓN NETNOGRÁFICA (ETNOGRAFÍA VIRTUAL)		
DATOS DEL DISEÑADOR		DATOS DEL SITIO
Nombre:	Stephanie Ruiz	Red Social:
Fecha:	10/02/2020	Usuario:
		Nº de publicaciones
		Nº de seguidores
DESCRIPCIÓN DE LO OBSERVADO		
TIPOS DE PRENDAS: vestidos de gala, faldas, blusas, sacos, pantalones, abrigos, ponchos, capuchas.		
SEGMENTO DE MODA: alta costura, prêt à porter, casual-deportivo.		
CRITERIOS DE ALTA COSTURA: hecho a medida, diseños únicos, acabados artesanales, materiales de lujo.		
SILUETA: reloj de arena, guitarra.		
CORTES: sirena, princesa, en A, recto, trompeta, imperio.		
LARGO DE FALDA: maxi, midi, mini.		
ESCOTES: fantasía, en V, halter, cruzado, asimétrico, redondo, bandeja, hombros caídos.		
MATERIALES: seda, crepé, satén, tul, rayón, encaje, cristales Swarovski, canutillos, perlas.		
TECNOLOGÍAS APLICADAS: costura a máquina, bordado a mano, pedería, impresión textil.		
COLECCIONES: saca una colección por año aprox. donde se evidencia que trabaja con concepto o motivo gestor.		
EVENTOS: certámenes de belleza, bodas, grados, quinceaños		
PASARELA: New York Fashion Week, Fort Lauderdale Fashion Week, Reinas de Cuenca, Soul Train Awards, Renault Catwalk,		
FOTOGRAFÍAS (muestra)		
		

FICHA DE OBSERVACIÓN NETNOGRÁFICA (ETNOGRAFÍA VIRTUAL)		
DATOS DEL DISEÑADOR		DATOS DEL SITIO
Nombre:	Alexandra Polo	Red Social:
Fecha:	10/02/2020	Usuario:
		Nº de publicaciones
		Nº de seguidores
DESCRIPCIÓN DE LO OBSERVADO		
TIPOS DE PRENDAS: vestidos de gala, faldas, blusas, sacos, pantalones, abrigos, chalecos, enterizos, pendas no funcionales.		
SEGMENTO DE MODA: alta costura, prêt à porter.		
CRITERIOS DE ALTA COSTURA: hecho a medida, diseños únicos, acabados artesanales, materiales de alta calidad.		
SILUETA: reloj de arena, rectángulo.		
CORTES: sirena, princesa, en A, recto, imperio, asimétrico.		
LARGO DE FALDA: maxi, midi, mini.		
ESCOTES: fantasía, en V, cruzado, asimétrico, redondo, bandeja, hombros caídos.		
MATERIALES: seda, crepé, satén, tul, rayón, encaje, denim, cristales Swarovski, canutillos, perlas, plumas.		
TECNOLOGÍAS APLICADAS: costura a máquina, bordado a mano, pedería, impresión textil, modelado.		
COLECCIONES: a sacado de manera intermitente, se diferencia del trabajo bajo pedido, se nota que aborda un tema o inspiración.		
EVENTOS: bodas, grados.		
PASARELA: Paris Fashion Week, New York Fashion Week, Vintage Samborondón, Runway by Modalab, Expotex.		
FOTOGRAFÍAS (muestra)		
		

FICHA DE OBSERVACIÓN NETNOGRÁFICA (ETNOGRAFÍA VIRTUAL)		
DATOS DEL DISEÑADOR		DATOS DEL SITIO
Nombre:	Lula Martínez	Red Social:
Fecha:	10/02/2020	Usuario:
		Nº de publicaciones
		Nº de seguidores
DESCRIPCIÓN DE LO OBSERVADO		
TIPOS DE PRENDAS: vestidos de gala, faldas, blusas, sacos, pantalones, abrigos, chalecos, enterizos, trajes.		
SEGMENTO DE MODA: principalmente prêt à porter, alta costura.		
CRITERIOS DE ALTA COSTURA: hecho a medida, acabados artesanales, materiales de alta calidad.		
SILUETA: reloj de arena, rectángulo, triángulo invertido, trapecio.		
CORTES: sirena, princesa, en A, recto, imperio.		
LARGO DE FALDA: maxi, midi.		
ESCOTES: fantasía, en V, halter, strapless, asimétrico, redondo, bandeja, hombros caídos, corazón.		
MATERIALES: seda, crepé, satén, tul, rayón, encaje, cristales Swarovski, canutillos, perlas, plumas.		
TECNOLOGÍAS APLICADAS: costura a máquina, bordado a mano, pedería, impresión textil, modelado, corte a láser.		
COLECCIONES: una por año aprox., trabaja alineada con algún tema o inspiración.		
EVENTOS: bodas, grados, eventos formales.		
PASARELA: Paris Fashion Week, Fashion Night 2019 by Mercedes Benz, Latin America Fashion Summit, Raiz by Lula.		
FOTOGRAFÍAS (muestra)		
		

FICHA DE OBSERVACIÓN NETNOGRÁFICA (ETNOGRAFÍA VIRTUAL)

DATOS DEL DISEÑADOR		DATOS DEL SITIO	
Nombre:	Gabriela Ramón	Red Social:	Instagram
Fecha:	10/02/2020	Usuario:	@gabyramonc
		N° de publicaciones	241 publicaciones
		N° de seguidores	3,024 seguidores

DESCRIPCIÓN DE LO OBSERVADO

TIPOS DE PRENDAS: vestidos de gala, faldas, blusas, sacos, pantalones, chalecos, enterizos, capas.

SEGMENTO DE MODA: principalmente prêt à porter, alta costura.

CRITERIOS DE ALTA COSTURA: hecho a medida, acabados artesanales, materiales de alta calidad, modelos únicos.

SILUETA: reloj de arena, triángulo invertido.

CORTES: sirena, princesa, en A, recto, imperio.

LARGO DE FALDA: maxi, midi, mini.

ESCOTES: fantasía, en V, halter, strapless, asimétrico, redondo, bandeja, hombros caídos.

MATERIALES: seda, crepé, satén, rayón, canutillos, encaje, casimir, tul.

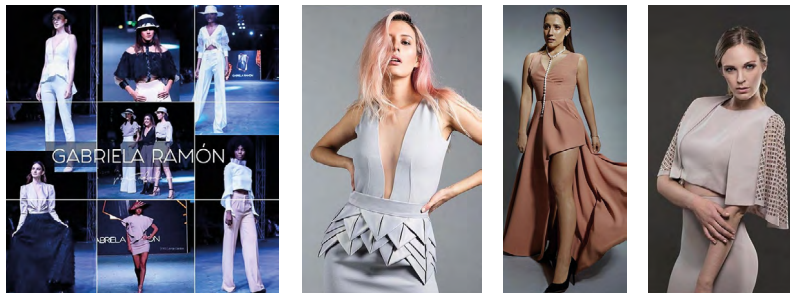
TECNOLOGÍAS APLICADAS: costura a máquina, bordado a mano, pedrería, impresión textil, modelado, corte a láser.

COLECCIONES: una por año aprox., trabaja alineada con algún tema o inspiración.

EVENTOS: eventos formales.

PASARELA: Di que Sí Bridal Fashion show, Portafolio Runway, Frontrow Ecuador, Designerbook.

FOTOGRAFÍAS (muestra)



FICHA DE OBSERVACIÓN NETNOGRÁFICA (ETNOGRAFÍA VIRTUAL)

DATOS DEL DISEÑADOR		DATOS DEL SITIO	
Nombre:	María Fernanda Samaniego	Red Social:	Instagram
Fecha:	10/02/2020	Usuario:	@nuaestudiodediseño
		N° de publicaciones	627 publicaciones
		N° de seguidores	13k seguidores

DESCRIPCIÓN DE LO OBSERVADO

TIPOS DE PRENDAS: vestidos de gala, faldas, blusas, pantalones, tops.

SEGMENTO DE MODA: principalmente prêt à porter, alta costura.

CRITERIOS DE ALTA COSTURA: hecho a medida, acabados artesanales, materiales de alta calidad.

SILUETA: reloj de arena, trapecio.

CORTES: sirena, princesa, en A, recto, imperio.

LARGO DE FALDA: maxi, midi, mini.

ESCOTES: fantasía, en V, strapless, asimétrico, redondo, bandeja, hombros caídos, cruzado, corazón.

MATERIALES: seda, crepé, satén, tul, rayón, encaje, telas stretch, perlas, canutillos.

TECNOLOGÍAS APLICADAS: costura a máquina, impresión textil, sublimado, modelado, pedrería.

COLECCIONES: pequeñas colecciones de manera intermitente, trabaja alineada con algún tema o inspiración, principalmente florales.

EVENTOS: bodas, grados, eventos casuales y formales.

PASARELA: Di que Sí pasarela de Bodas, Reinas de Cuenca.

FOTOGRAFÍAS (muestra)



FICHA DE OBSERVACIÓN NETNOGRÁFICA (ETNOGRAFÍA VIRTUAL)

DATOS DEL DISEÑADOR		DATOS DEL SITIO	
Nombre:	Karina Crespo	Red Social:	Instagram
Fecha:	10/02/2020	Usuario:	@cresspotiendaa
		N° de publicaciones	127 publicaciones
		N° de seguidores	1,041 seguidores

DESCRIPCIÓN DE LO OBSERVADO

TIPOS DE PRENDAS: vestidos de gala, vestidos de niña, faldas, blusas, pantalones, chaquetas.

SEGMENTO DE MODA: alta costura, segmento casual en menor medida.

CRITERIOS DE ALTA COSTURA: hecho a medida, acabados artesanales, materiales de alta calidad, modelos únicos.

SILUETA: reloj de arena.

CORTES: sirena, princesa, trompeta, en A, recto, imperio.

LARGO DE FALDA: maxi, midi, mini.

ESCOTES: fantasía, en V, strapless, asimétrico, redondo, bandeja, hombros caídos, cruzado, corazón.

MATERIALES: seda, crepé, satén, tul, rayón, encaje, telas stretch, perlas, canutillos.

TECNOLOGÍAS APLICADAS: costura a máquina, bordado a mano, impresión textil, modelado, pedrería.

COLECCIONES: micro colecciones de manera espaciada.

EVENTOS: bodas, grados, eventos casuales y formales.

PASARELA: Morlaquita.

FOTOGRAFÍAS (muestra)



FICHA DE OBSERVACIÓN NETNOGRÁFICA (ETNOGRAFÍA VIRTUAL)

DATOS DEL DISEÑADOR		DATOS DEL SITIO	
Nombre:	Alexandra Donoso	Red Social:	Instagram
Fecha:	10/02/2020	Usuario:	@alexdonosol
		N° de publicaciones	202 publicaciones
		N° de seguidores	2,842 seguidores

DESCRIPCIÓN DE LO OBSERVADO

TIPOS DE PRENDAS: vestidos de gala, tops, faldas, pantalones, blusas, vestidos de niña.

SEGMENTO DE MODA: alta costura

CRITERIOS DE ALTA COSTURA: hecho a medida, ciertos acabados artesanales.

SILUETA: reloj de arena.

CORTES: sirena, princesa, en A, recto, trompeta, imperio.

LARGO DE FALDA: maxi

ESCOTES: fantasía, corazón, en V, halter, cruzado, asimétrico, redondo, bandeja, hombros caídos.

MATERIALES: seda, crepé, satén, tul, rayón, encajes, canutillos, perlas, lentejuelas.

TECNOLOGÍAS APLICADAS: costura a máquina, bordado a mano, pedrería, impresión textil.

COLECCIONES: colecciones de vestidos de gala

EVENTOS: certámenes de belleza, bodas, grados, quinceaños, primera comunión.

PASARELA: Reina de Cuenca.

FOTOGRAFÍAS (muestra)



FICHA DE OBSERVACIÓN NETNOGRÁFICA (ETNOGRAFÍA VIRTUAL)

DATOS DEL DISEÑADOR		DATOS DEL SITIO	
Nombre:	Andrea Castro	Red Social:	Instagram
Fecha:	10/02/2020	Usuario:	@atelier_andrea_castro
		N° de publicaciones	338 publicaciones
		N° de seguidores	1,821 seguidores

DESCRIPCIÓN DE LO OBSERVADO

TIPOS DE PRENDAS: vestidos de gala, vestidos de niña, faldas, tops.

SEGMENTO DE MODA: alta costura.

CRITERIOS DE ALTA COSTURA: hecho a medida, ciertos acabados artesanales.

SILUETA: reloj de arena.

CORTES: sirena, princesa, en A, trompeta, recto.

LARGO DE FALDA: maxi, mini.

ESCOTES: fantasía, corazón, en V, cruzado, asimétrico, redondo, corazón.

MATERIALES: seda, crepé, satén, tul, rayón, encajes, lentejuelas, perlas.

TECNOLOGÍAS APLICADAS: costura a máquina, bordado a mano, pedrería.

COLECCIONES: saca colecciones de manera esporádica.

EVENTOS: bodas, grados, quinceaños, primera comunión.

PASARELA: Di que Sí Bridal Show, Expomoda 2019, Miss Earth Ecuador, Portomoda.

FOTOGRAFÍAS (muestra)



FICHA DE OBSERVACIÓN NETNOGRÁFICA (ETNOGRAFÍA VIRTUAL)

DATOS DEL DISEÑADOR		DATOS DEL SITIO	
Nombre:	Ruth Galindo	Red Social:	Instagram
Fecha:	10/02/2020	Usuario:	@fit_studio_de_moda
		N° de publicaciones	46 publicaciones
		N° de seguidores	300 seguidores

DESCRIPCIÓN DE LO OBSERVADO

TIPOS DE PRENDAS: vestidos de gala, faldas, blusas, abrigos, vestidos para niñas.

SEGMENTO DE MODA: alta costura, prêt à porter.

CRITERIOS DE ALTA COSTURA: hecho a medida, ciertos acabados artesanales.

SILUETA: reloj de arena.

CORTES: sirena, princesa, en A, trompeta, imperio.

LARGO DE FALDA: maxi

ESCOTES: fantasía, corazón, en V, halter, cruzado, asimétrico, redondo, hombros caídos.

MATERIALES: seda, crepé, satén, tul, rayón, terciopelo, encajes, lentejuelas.

TECNOLOGÍAS APLICADAS: costura a máquina, bordado a mano.

COLECCIONES: colecciones de vestidos de gala

EVENTOS: bodas, grados, quinceaños, primera comunión.

PASARELA: Quinta Lucrecia.

FOTOGRAFÍAS (muestra)



FICHA DE OBSERVACIÓN NETNOGRÁFICA (ETNOGRAFÍA VIRTUAL)

DATOS DEL DISEÑADOR		DATOS DEL SITIO	
Nombre:	Camila Pauta	Red Social:	Instagram
Fecha:	10/02/2020	Usuario:	@camilapauta.altacostura
		N° de publicaciones	147 publicaciones
		N° de seguidores	1,191 seguidores

DESCRIPCIÓN DE LO OBSERVADO

TIPOS DE PRENDAS: vestidos de gala, faldas, blusas, tops, pantalones, sacos.

SEGMENTO DE MODA: alta costura, prêt à porter.

CRITERIOS DE ALTA COSTURA: hecho a medida, acabados artesanales, materiales de alta calidad, modelos únicos.

SILUETA: reloj de arena, trapecio.

CORTES: sirena, en A, recto, imperio.

LARGO DE FALDA: maxi, midi, mini.

ESCOTES: fantasía, en V, strapless, asimétrico, redondo, bandeja, hombros caídos, cruzado.

MATERIALES: seda, crepé, satén, tul, rayón, encaje, terciopelo, perlas, canutillos.

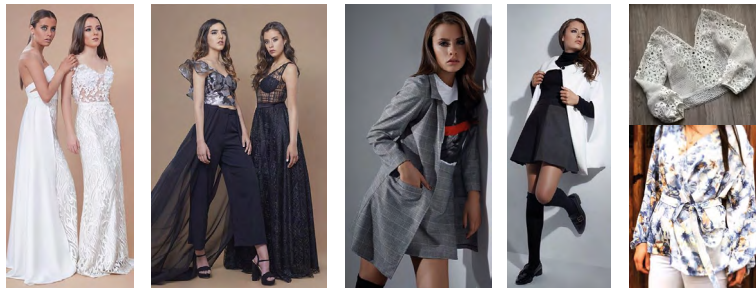
TECNOLOGÍAS APLICADAS: costura a máquina, bordado a mano, impresión textil, pedrería.

COLECCIONES: no saca colecciones.

EVENTOS: bodas, grados, eventos formales.

PASARELA: se desconoce.

FOTOGRAFÍAS (muestra)



FICHA DE OBSERVACIÓN NETNOGRÁFICA (ETNOGRAFÍA VIRTUAL)

DATOS DEL DISEÑADOR		DATOS DEL SITIO	
Nombre:	Cristina Córdova	Red Social:	Instagram
Fecha:	10/02/2020	Usuario:	@cristinacordova.altacostura
		N° de publicaciones	211 publicaciones
		N° de seguidores	1,143 seguidores

DESCRIPCIÓN DE LO OBSERVADO

TIPOS DE PRENDAS: vestidos de gala, faldas, blusas, tops.

SEGMENTO DE MODA: alta costura.

CRITERIOS DE ALTA COSTURA: hecho a medida, acabados artesanales, materiales de alta calidad, modelos únicos.

SILUETA: reloj de arena.

CORTES: sirena, princesa, trompeta, en A, recto, imperio.

LARGO DE FALDA: maxi, midi, mini.

ESCOTES: fantasía, en V, strapless, asimétrico, redondo, bandeja, hombros caídos, cruzado, corazón.

MATERIALES: seda, crepé, satén, tul, rayón, encaje, terciopelo, perlas, canutillos.

TECNOLOGÍAS APLICADAS: costura a máquina, bordado a mano, impresión textil, modelado, pedrería.

COLECCIONES: no saca colecciones.

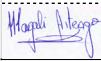
EVENTOS: bodas, grados, eventos formales.

PASARELA: se desconoce.

FOTOGRAFÍAS (muestra)



ANEXO 3: ABSTRACT

Abstract of the project						
Title of the project	Crochet fabric as an experimental support for conceptual fashion in Cuenca					
Project subtitle						
Summary:	<p>This research originated with the issue that crochet fabric has been neglected in proposals for conceptual fashion in Cuenca. Thus, this investigation proposed a conceptual fashion line based on experimentation with crochet techniques and stitches in order to strengthen this branch of fashion design, so that it becomes visible in the city. The focus of this research was qualitative, with an ethnographic method and an alterotopic methodology. As a result, a conceptual fashion line was presented through a reflective process, which consisted of five moments: Innocence - Instant - Containment - Reconstruction - Breath.</p>					
Keywords	conceptual fashion, fashion design, conceptual art, crochet fabric.					
Student	Andrade Corral Ana Gabriela					
ID	0103175212	Code	80984			
Director	Dis. Silvia Catalina Narváez Torres, Mgt.					
Co-director:	Dis. Silvana Mireya Amoroso Peralta, Mgt.					
Para uso del Departamento de Idiomas >>>				Revisor:		
					apellidos_nombres	
				N°. Cédula Identidad	0102603453	